

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



ms
↙

XXIII, 3 1985

BULZONI

(Serie Orientale, 15)

Annali di Ca' Foscari
Serie Orientale 15
XXIII, 3 1984

INDICE

B. Chiesa, <i>Il commento a Qohelet di Yefet ben 'Alī</i>	1
G. Busi, <i>Sulla Ge ḥizzayon (La valle della visione) di Abraham Yagel</i>	17
E. Baldissera, <i>Quanti i paesi, o libertà</i>	35
P. G. Donini, <i>Eurocentrismo e divulgazione scientifica: da che parte stavano i Qarluq?</i>	47
A. Gatsserelia, <i>Pseudo-Dionysius the Areopagite and Rustaveli</i> ..	53
L. Gjunashvili, <i>Su certa tipologia «eroica» nella prosa persiana contemporanea</i>	79
D. Meneghini Correale, <i>Hāfiz e Qārī: tra il serio e il faceto</i> ..	89
I. Kaladze, <i>Un ignoto intreccio romanzesco classico nella letteratura persiana</i>	119
C. Cossio, <i>La terra ove scorre la Gaṅgā. La canzone nel cinema popolare hindī</i>	133
D. Di Virgilio, <i>Una voce popolare nel movimento indiano per l'indipendenza</i>	151
D. Dolcini, <i>Per una rilettura di Candrāv'tī ossia il racconto del nato dal naso (Candrāv'tī ath'vā Nāsiketopākkyān) di Sadal Miśra</i>	177
L. P. Mishra, <i>Il contributo di Nām'dev alla formazione e all'evoluzione delle letterature e delle religioni dell'India medievale</i>	191
G. Torcinovich, <i>Implicazioni socio-religiose nella Smṛti bhakti di Rāmānanda</i>	205
S. Vannucchi, <i>Sarveśvar Dayāl Saksenā: Il fiume Kuāno</i>	219
G. Stary, <i>I principi fondamentali della poesia mancese</i>	239
A. Rigo. <i>Addenda ed corrigenda ad Annali di Ca' Foscari</i> ...	257

BRUNO CHIESA

IL COMMENTO A *QOHELET* DI YEFET BEN 'ALĪ

1. Yefet ben 'Alī (ovvero Abū 'Alī Ḥasan ibn 'Alī al-Lāwī al-Baṣri), probabilmente nativo di Baṣra, ma attivo per lunga parte della sua vita a Gerusalemme, compose, nell'arco di un trentennio (960-990 d.C. circa), un'imponente serie di commenti a tutti i libri dell'Antico Testamento ebraico. Questi commenti, redatti in giudeo-arabo, esercitarono un considerevole influsso sugli sviluppi dell'esegesi biblica tanto nelle aree orientali del giudaismo arabofono, quanto nell'ambito del caraismo greco-bizantino e del giudaismo europeo, in cui si faceva esclusivo ricorso all'ebraico, meritando all'autore appellativi quali "il grande maestro", "il maestro della diaspora", ecc. (cfr. Ph. Birnbaum, *Yefet ben 'Alī and His Influence on Biblical Exegesis*, JQR 32, 1941/42, 51-70, 159-174, 257-271: 52).

Questo riconoscimento dell'importanza dell'opera di Yefet appare, comunque, per quanto indiscusso anche nei giorni nostri, piuttosto formale, dal momento che esso non ha portato, sinora, che a edizioni parziali e frammentarie dei suoi scritti esegetici e quasi sempre in dissertazioni di laurea, genere letterario notoriamente di scarsissima diffusione. Risultano così "editi" i commenti ai seguenti libri biblici: *Geremia* (Ph. D. Wendkos, Philadelphia 1969), *Osea* (capp. I-II, 3, K. A. Töttermann, Leipzig 1880; Ph. Birnbaum, Philadelphia 1942), *Nahum* (H. Hirschfeld, London 1911), *Salmi* (*Sal.* XXII, Th. Hofmann. Lübeck 1880; J. J. L. Bargès, Paris 1861), *Proverbi* (capp. I-III, I. Günzig, Krakau 1898; capp. X-XII, O. Hakohen, Jerusalem 1967; cap. XXX, Z. Auerbach, Bonn 1866); *Giobbe* (I-V. H. Ben-Shammai, Jerusalem 1969), *Cantico* (cap. I, P. Jung, Göttingen 1866; J. J. L. Bargès, Paris 1884); *Rut* (capp. I-II, N. Schorstein, Berlin 1903), *Qohelet* (capp. I-VI, R. M. Bland, Berkeley 1966; estratti vari, G. Vajda, *Deux commentaires karaïtes sur l'Ecclésiaste*, Leiden 1971); *Daniele* (D. S. Margoliouth, Oxford 1889).

A questi sommari dati bibliografici (desunti da H. Ben-Shammai, *The Doctrines of Religious Thought of Abû Yûsuf Ya'qûb al-Qirqisânî and Yefet ben 'Elî*, Ph. D. Diss., The Hebrew University, Jerusalem 1977, II, 321; G. Vajda, "Arabica" 26, 1979, 147; J. Blau, *A Grammar of Mediaeval Judaeo-Arabic*, Jerusalem² 1980, 273. 350) si può aggiungere, per una panoramica più completa, un rinvio a S. L. Skoss, s. v. *Jafet ben Ali Ha-Levi*, "Encycl. Judaica" 8, 1931, 754-759; J. Mann, *Texts and Studies in Jewish History and Literature, 2: Karaitica*, Philadelphia 1935, 30-32; E. L. Marwick, *The Order of the Books in Yefet's Bible Codex*, JQR 43, 1943, 445-460; L. Nemoy, *Karaite Anthology*, New Haven 1952, 83-108; S. M. Lehrman, *Jefet b. Ali—the Karaite. His Place among Biblical Commentators*, "Essays Presented to I. Brodie", London 1967, 231-242; H. Ben-Shammai, *Edition and Versions in Yepheth b. Ali's Bible Commentary* [in ebr.], "Aleï Sefer" 2, 1976, 17-33; G. Tamani, *La tradizione delle opere di Yefet b. Ali*, "Bulletin d'études karaïtes" 1, 1984, 27-76.

2. Gli ultimi due studi citati rappresentano, a diverso titolo, un contributo ugualmente importante per il prosieguo della ricerca sull'opera di Yefet. Se, infatti, l'articolo di G. Tamani contiene il primo saggio completo di una *recensio* del materiale manoscritto quale preliminare all'edizione dei testi da condursi su tutta la base documentaria nota e disponibile, lo studio di H. Ben-Shammai affronta, per la prima volta col dovuto rigore, un problema sinora scarsamente rilevato, quello della pluralità di redazione degli scritti esegetici di Yefet.

Dopo aver sgomberato il campo della gratuita ipotesi di una duplice recensione del commento alla *Torah* e ai *Salmi*, avanzata senza fondamento alcuno da S. Poznanski (cfr. *The Karaite Literary Opponents of Saadiah Gaon*, London 1908, 21. 23), Ben-Shammai si sofferma ad analizzare la storia della tradizione manoscritta dei commenti di Yefet, sviluppando la tesi proposta da D. S. Margoliouth (*A Commentary on the Book of Daniel by Jepheth ibn Ali...*, Oxford 1889, XII-XIII), secondo cui i manoscritti in caratteri ebraici deriverebbero da un archetipo in caratteri arabi. Partendo dalla constatazione che, da un lato, non si hanno manoscritti in caratteri ebraici anteriori al sec. XIV, e che, dall'altro, la maggioranza dei manoscritti in caratteri arabi non è posteriore al sec. XI, nonché dall'osservazione che i manoscritti più tardi offrono spesso un testo variamente diversificato dai testimoni più antichi in caratteri arabi, Ben-Shammai conclude con la più economica delle ipotesi, ossia con l'affermazione che, in linea di principio, nei manoscritti in caratteri arabi, di età più prossima a quella dell'autore (se non addirittura opera di copisti coevi di Yefet), e in quelli solamente, sia da riconoscere la versione originale dei commenti biblici redatti dall'esegeta caraita.

3. La natura dell'evoluzione testuale subita dall'opera di Yefet nel corso della sua tradizione manoscritta è bene illustrata dal seguente esempio, tratto dal commento a *Proverbi* 29, 18, per cui si dispone di tre tipi di manoscritti:

A) un ms in caratteri arabi, del sec. XI: London, *British Library*, Or. 2553, ff. 122v-123r;

B) tre mss in caratteri ebraici, dei secc. XV-XVI: London, *British Library*, Or. 2507, ff. 138r-139r; Paris, *Bibliothèque Nationale*, Hébr. 292, ff. 207v-208r; Berlin, *Staatsbibliothek*, Hebr. 199/II, ff. 31r-32r;

C) due mss in caratteri ebraici, dei secc. XVIII-XIX: London, *British Library*, Or. 2402, ff. 165v-166r; New York, *E. N. Adler*, 103, ff. 100r-101r.

Il testo del commento nei manoscritti citati, pubblicato da Ben-Shammai nell'*art. cit.*, 24-27, nell'originale giudeo-arabo e in traduzione ebraica, è il seguente:

[*Prov.* 29,18: *Quando non c'è visione il popolo si sfrena
ma chi osserva la Legge è felice*].

Ms del gruppo A)

“Questo versetto è detto esclusivamente in riferimento al tempo dell'esilio, perché non mancavano i profeti nel tempo dello stato.

Le parole 'Il popolo si sfrena' si riferiscono al venir meno della religione, perché si accresceva il dissenso e non c'era, allora, chi potesse eliminare il dissenso, se non i profeti.

E dice: 'Ma chi osserva la Legge è felice', in quanto, se egli conosce la maggior parte dei precetti, la sua linea (di condotta) deve essere la loro stretta osservanza, ma nel caso vi sia dissenso e il testo (biblico) sia suscettibile di diverse interpretazioni, allora egli deve far ricorso al proprio giudizio: quanto gli è chiaro, è obbligatorio per lui; da quanto gli è nascosto, egli è esentato. Ma chi dipende da altri, seguendo questi ciecamente in materia religiosa, senza verificare la correttezza, rende nulla la (sua)

Mss dei gruppi B) e C)

“Questo versetto è detto esclusivamente in riferimento all'esilio, perché non mancavano i profeti nel tempo della monarchia, quando si ergeva il tempio [C: dello stato di Israele, quando si ergeva il Tempio e (al tempo) della monarchia].

Le parole 'Il popolo si sfrena' si riferiscono al fatto che divenivano discordi le loro opinioni e le loro scuole di pensiero [C: + *come è ben risaputo*] e solo i profeti potevano riconciliarli, sì che quando venne meno la profezia aumentò il dissenso tra il popolo.

E dice 'Ma chi osserva la Legge è felice', in quanto [C: + *si ebbero dissensi e (si moltiplicarono) i ('Vi è chi) dice' e i 'si dice', (ma)] c'erano la Torah e gli scritti profetici: essi non erano tenuti nascosti al popolo e questi conosceva la lingua e non l'aveva (ancora) dimenticata. E dice: 'Ma chi osserva la Legge è felice', nel senso che [C: + *non se ne discosta e non prende in considerazione scritti che sono stati composti in contrasto con essa, vale a dire la Mishnah e il Talmud, e*] la legge [variante: legge*

osservanza religiosa, e Dio Altissimo lo punirà per questo.

E dice: 'È felice', perché Dio Altissimo lo ricompenserà e lo beneficerà anche in questo mondo, come è detto: 'Beato l'uomo che non cammina, ecc.' [Sal. 1, 1], e (in) altri (passi) simili.

E dice: 'Quando non c'è visione (il popolo si sfrena)'. Noi sappiamo bene che essi [*scil.* gli Israeliti] si rivolgevano ai *sacerdoti* per quanto era loro nascosto, dal momento che i *sacerdoti* erano capaci di indurre deliberatamente in errore, come è detto: 'I suoi sacerdoti hanno fatto violenza alla mia Legge' [Ez., 22, 26]. Non così i profeti.

la Torah] e studia quanto essa dice, mettendo in pratica quanto gli appare associato, (sia) per prova (documentaria), (sia) attraverso una riflessione corretta [C: + *e un'indagine (approfondita)*], senza seguire ciecamente [C: + *o appoggiarsi ad altri*].

Se egli fa questo, Dio non gli chiederà conto del fatto che sia (eventualmente) caduto in errore nel (suo) studio, dopo aver fatto ricorso al proprio giudizio [C: + *e aver letto gli scritti dei saggi — sia la loro memoria in benedizione —, che hanno formulato i propri giudizi prima di lui*].

E dice: 'È felice', perché egli [C: + *ha osservato scrupolosamente la Legge di Dio Altissimo e*] (di conseguenza) è meritevole di una ricompensa *per il suo ricorso al giudizio personale e per la propria (applicazione allo) studio* [C: *per il suo comportamento e per aver fatto ricorso al proprio giudizio ed essersi applicato nello studio*].

Ma chi non si applica allo studio [C: + *e non prende in considerazione ciò che dice la Torah — sia essa magnificata e glorificata —*] e segue ciecamente chi non è profeta [C: + *e non è un maestro di verità*] e non è confermato (da Dio) — ebbene, egli si pone ciecamente nella sequela di chi non è degno di affidamento. Guai a lui, perché non potrà essere certo che questi non sia un ignorante e non lo guidi verso l'errore.

E dice: 'Quando non c'è visione il popolo si sfrena'. È (un fatto) ben noto che Dio ha preposto i *sacerdoti* a insegnare la *Torah* alla gente, come è detto a loro riguardo: 'Insegnando ai figli di Israele..?' [Lev. 10, 11], ma i *sacerdoti* sono capaci di disobbedire a Dio e di offrire opinioni legali in disaccordo con quanto vi è nella *Torah*, come è detto: 'I suoi sacerdoti hanno fatto violenza alla mia Legge' [Ez 22, 26] [C: + *e (così hanno fatto) anche i saggi della Mishnah e del Talmud*], mentre non è am-

missibile che un profeta commetta un errore e fuorvii la gente, guidandola all'errore.

Ora, è sì venuta meno la visione, ma non sono venuti meno i *sacerdoti*. Per questo dice: 'Quando non c'è visione il popolo si sfrena', alludendo con ciò al fatto che, una volta venuta a mancare al popolo la visione, si ebbe il dissenso.

È possibile, altresì, che ci si riferisca (qui) al tempo dei profeti, ma non nel senso che i profeti promulgassero pareri legali.

Questo era come un segno (della cessazione della visione profetica), non una conseguenza del fatto che il profeta fosse colui che promulgava decisioni legali e deteneva la conoscenza — anche se egli la deteneva senza dubbio!

Troviamo, di fatti, che durante il secondo Tempio dall'Iraq mandarono a chiedere ai *sacerdoti* e ai *profeti* un loro parere legale e la risposta arrivò dai profeti, non dai *sacerdoti* (ma solo) per il fatto che non c'era chi avesse una conoscenza specifica della normativa religiosa e, per solito, i profeti conoscevano quanto conoscevano i *sacerdoti*.

Non vedi forse che durante il secondo Tempio giunse ai profeti e ai sacerdoti una lettera dall'Iraq, a riguardo di un parere legale, come sta scritto: 'Chiedendo ai sacerdoti...? [Zac. 7, 3] [variante: in Aggeo — su di lui sia la pace —: 'Chiedi dunque ai sacerdoti una decisione' (2, 11)]? E si menzionano i *sacerdoti* e i profeti insieme, in quanto i profeti conoscevano quello che conoscevano i sacerdoti'.

4. Come bene appare dalla sinossi proposta — e come già ha fatto rilevare Ben-Shammai (*art. cit.*, 27) — il testimone più antico del commento (A) presenta un testo più breve ed essenziale, rispetto a quello dei manoscritti più tardi (gruppi B e C). In questi ultimi si hanno ampliamenti esegetici, ripetizioni e sviluppi concettuali finalizzati, quasi sempre, all'attualizzazione del testo (sia nella recrudescenza degli spunti polemici nei confronti del giudaismo rabbanita, sia nel recupero del significato della «tradizione» interna caraita, sia, ancora, in una certa banalizzazione di temi, quali l'opposizione *iğtihād-taqlīd*, che avevano perso d'attualità con l'affievolirsi dell'influsso della dottrina mu'tazilita sui pensatori caraiti).

Cionondimeno, resta indubbia una complessiva identità dei temi sviluppati nelle diverse forme testuali del commento.

L'esempio considerato documenta, quindi, un fenomeno opposto a quello, più volte rilevato dagli studiosi, della tendenza al compendio degli scritti di Yefet (cfr. Birnbaum, *art. cit.*, 170-174; Ben-Shammai, *art. cit.*, 27-29), ma offre, nello stesso tempo, un attendibile termine di confronto per l'eventuale recupero di altri testimoni dei commenti biblici di Yefet nella massa

dei manoscritti caraiti catalogati come d'autore anonimo, per l'incompletezza materiale dei testi.

5. Un caso del genere è offerto — crediamo — dal manoscritto di Londra, *British Library*, Or. 2555, così descritto nel catalogo di G. Margoliouth, *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, I, London 1899, n.ro 339, p. 271: «Paper, about 7 in. by 5¹/₂, consisting of 129 leaves, with 11 to 14 line to a page (...). Naskhi writing of the thirteenth to fourteenth centuries. *Ecclesiastes*: Hebrew text written in the Arabic character, and provided with the Hebrew vowel-points, with an Arabic translation and commentary. Chs. i.1-ii.21; iii.3-6; 16-17; iv.17; v.7; xi. 1-4; xii.3-14 are wanting. Text and translation are always introduced by *qāla Qōhēlet*, and the comments by *qāla l-mufassir*».

La possibilità che questo manoscritto contenga la versione originale del commento a *Qohelet* di Yefet è ben più che ipotetica, se si considera tanto la corrispondenza, pressoché assoluta, della traduzione del testo biblico con quella attribuita a Yefet in manoscritti seriori (quali il parigino, *Bibliothèque Nationale*, Hébr. 294, del 1612, utilizzato da G. Vajda nell'*op. cit.* [cfr. 115 n. 2]), quanto il rapporto che si può instaurare tra la forma in cui il commento è attestato in questo manoscritto e quella documentata dalla copia citata, in caratteri ebraici, del 1612, rapporto del tutto analogo a quello riscontrabile tra i diversi manoscritti del commento a *Proverbi* 29, 18, sopra riportati.

A conferma presentiamo una traduzione del commento «anonimo» a *Qohelet* 4, 8-12, attestato nel manoscritto di Londra (ff. 26v,1—31r,11), in parallelo con quello documentato dal manoscritto parigino (ff. 55v-61r), secondo la versione data da G. Vajda, *op. cit.*, 187-193.

[*Qoh.* 4, 8] *C'è qualcuno solo, senza nessuno* [lett. "secondo"]:
non ha né un figlio né un fratello
e non c'è un fine che concluda tutta la sua fatica;
eppure il suo occhio non si sazia della ricchezza
ed egli non dice a se stesso: «Per chi mi affatico
e privo la mia anima del bene?»
Anche questo è vanità e un affare penoso.

Ms BL Or. 2555

Ms BN Hébr. 294

“[*Qohelet*] parla in questo capitolo di ciò che si presenta come un caso particolare in ogni tempo.

“ ‘C’è qualcuno’. L’espressione indica che questa situazione si presenta come un caso particolare [molto raramente] nel tempo. L’impiego della parola ‘uno’ rivela uno scopo: fondamentalmente

Dio, infatti, ha edificato il mondo sull'istituzione del matrimonio e della procreazione.

Per questo dice: 'C'è qualcuno solo, senza nessuno', intendendo (dire):

non ha moglie, né, tantomeno, un figlio, né (-aggiunge-) un fratello. È ben noto, (infatti), che non c'è figlio se non dalla moglie.

Sappiamo (così) che il discorso (ver-te) su chi non ha moglie, né un figlio, né un fratello — ossia, né un fratello uterino né un parente prossimo.

Il ricordare questi tre [tipi di congiunti] ha una ragione, ed è che l'uomo è tenuto a provvedere al sostentamento della propria moglie, mentre questa è tenuta a servirlo e ad aiutarlo nelle cose profane e religiose.

Quanto al figlio, il padre è tenuto ad occuparsene fino alla maggiore età, men-

Dio ha edificato il mondo sull'istituzione del matrimonio e della procreazione; Egli non ha creato l'uomo perché sia solo e isolato; di qui [l'insistenza sulla parola] 'uno'.

'Senza nessuno' [lett. 'secondo']. Questa espressione denota la sposa, come Eva, che fu 'seconda' ad Adamo. Il testo dice 'secondo', perché la moglie è la compagna del [marito], come è detto: 'Ella è la compagna e la donna della tua alleanza' [*Mal. 2, 14*]; ella è un 'aiuto', secondo la Sua parola: 'Io voglio fargli un aiuto degno di lui' [*Gen. 2, 18*]. In breve, l'uomo di cui parla qui l'Ecclesiaste è solitario e non prende moglie.

Poi, 'non ha né un figlio né un fratello'. È ben noto che il figlio nasce dalla moglie. Questo suggerisce che se un uomo ha preso moglie e questa muore dopo avergli dato un figlio, è conveniente che egli si risposi, pur avendo un figlio, secondo l'esempio di Abramo che prese moglie dopo Sara, e di Giuda, che cercò di risposarsi dopo aver perso la figlia di Šua', quantunque fosse padre di Šela [cfr. *Gen. 25, 1 e 38, 2.5.11-12*].

Se il nostro testo non dicesse: 'né un figlio', questo implicherebbe che ad un uomo sia consentito di restare senza moglie, quando ha avuto un figlio dalla moglie defunta.

Il termine 'fratello', che noi leggiamo dopo, designa tanto il fratello uterino quanto il parente prossimo.

Se l'Ecclesiaste parla di questi tre [tipi di congiunti], ha un motivo per farlo. In effetti, l'uomo ha il dovere di provvedere ai bisogni della propria moglie, come questa ha l'obbligo di servire il proprio marito e di aiutarlo nei suoi affari profani e religiosi.

Quanto al figlio, l'uomo è tenuto ad occuparsene fino alla maggiore età, men-

tre il figlio è tenuto ad onorarlo e servirlo, dato che egli sarà il suo erede. Quanto al fratello, egli è (del tutto) simile a lui [ossia, al proprio fratello], ed ognuno dei due eredita i beni dell'altro (fratello), dopo la morte dei figli e del padre. E dal momento che tra ognuno di questi tre vi è interdipendenza nell'acquisizione (della ricchezza) e nella fatica (per ammassarla), (Qohelet) li ricorda (insieme), dicendo a proposito di quest'uomo: egli non ha moglie, né un figlio, né un parente, di cui debba prendersi cura e che sia il suo erede, dopo la sua morte — eppure egli dura fatica e pena e tribola per qualcuno, di cui non è tenuto ad occuparsi.

Sappi che (Qohelet) accumuna il figlio e il fratello, ma non accumuna questi due alla sposa, perché ognuno di questi due è erede, mentre la sposa non eredita dal proprio sposo, dato che il padre di lei non ha diritto all'eredità — e questo perché ella è (considerata) *ib-nat al'amm*.

'E non c'è un fine a tutta la sua fatica'. Si è che talvolta il celibe, che non ha moglie, s'affatica, pur non avendo né un figlio né un fratello, affinché i suoi beni gli siano di provvista nel tempo della cattiva sorte o nel momento in cui egli si ritenga appagato (di quanto ha); solo che egli si pone un limite nell'acquisire (la ricchezza) o nel tempo o nella misura del suo avere, e se ne contenta. Qohelet dice, invece, che in questo (caso) egli non si propone alcuna misura né un limite (di tempo), e per quanto s'affatichi senza sosta, egli non è sazio di quello che già possiede, così da trarre godimento della (sua) ricchezza.

(Qohelet) dice che 'il suo occhio non si sazia', non già che 'la sua

tre il figlio deve onorare e servire il proprio padre, del quale egli è chiamato ad essere l'erede. Il fratello, dal canto suo, è uguale all'(altro) fratello, e ciascuno dei due eredita dal fratello che non abbia né figli né padre. E dal momento che vi è interdipendenza tra questi tre quanto alla fatica spesa dall'uomo per ammassare fortuna, l'Ecclesiaste li evoca qui dicendo: egli non ha moglie, né un figlio, né un parente, di cui egli debba prendersi cura e che raccolga la sua eredità,

dopo la sua morte; in effetti, è talvolta al prezzo di un duro lavoro che uno assicura ai propri congiunti alloggio, soddisfazione dei bisogni elementari ed eredità.

Sappi che l'autore accumuna il figlio al padre, ma nessuno dei due alla sposa, per quanto l'uomo abbia dei doveri nei confronti di tutti e tre. Vi è una ragione per questo: il figlio e il padre ereditano, mentre la sposa non eredita, dal momento che il fratello di lei non eredita dallo sposo di lei [sic].

'E non c'è un fine a tutta la sua fatica'. È che talvolta il celibe che non ha né moglie, né figli, né genitori, s'affatica al fine di costituirsi delle riserve per i giorni cattivi, ma limita il suo sforzo nel tempo o ad un certo livello di fortuna, di cui s'accontenta. L'Ecclesiaste dice [al contrario] che in questa materia non c'è limite, né quanto al tempo né quanto al volume della fortuna.

E continua: 'Eppure i suoi occhi non si saziano di ricchezza'. Pur affaticandosi senza sosta né fine, quest'uomo non si sazia di ciò che ha realizzato, sì da godere della propria agiatezza. Il testo dice 'il suo occhio', non

anima' non si sazia, perché si tratta di beni esteriori, di terre e di denaro, che egli continua a rimirare, senza accontentarsi (mai).

'E non dice a se stesso: Per chi mi affatico?' significa che egli avrebbe dovuto chiedersi: dal momento che non ho di chi prendermi cura, né c'è chi raccolga la mia eredità — mentre io ho una certa quantità di beni, sufficiente per la durata della mia vita e oltre —, a che servono il mio lavoro e la mia fatica?

E, ciononostante, 'Io privo la mia anima del bene'. Ciò dimostra che quest'uomo di cui si parla è di quelli che non vivono con soddisfazione e non traggono profitto, né in questa vita né in quella futura, dall'elemosina e dalla beneficenza o (anche) dal mangiare e dal bere; egli, piuttosto, vive affaticato nel corpo, senza vantaggio alcuno.

E questa è la 'vanità' che non dà risultato, e che si aggiunge alle 'vanità', già menzionate in precedenza, che non danno (ugualmente alcun) risultato.

'la sua anima', perché si tratta di beni esteriori, di terre e di denaro, che chi possiede vede senza accontentarsene. Sviluppando il proprio pensiero,

[l'autore] dice allora: 'Perché mi affatico?'. Ecco cosa quest'uomo avrebbe dovuto dirsi: io non ho nessuno di cui mi debba occupare e che raccolga la mia eredità, quando io sarò morto; di beni ne ho a sufficienza per tutta la durata della mia vita; a che servono, allora, il mio lavoro e la mia fatica?

'E privo la mia anima del bene?' Questa frase indica che l'uomo che si comporta in questo modo non ricava da tutto ciò alcun (vantaggio) per il suo benessere [quaggiù], e non ne trae alcun profitto per la propria vita eterna, dal momento che egli non si costituisce in anticipo delle opere pie, che conservino il suo ricordo e per le quali egli possa ricevere una ricompensa (nell'aldilà). Egli non elargisce più di tanto in elemosina ai poveri, dei quali rallegrerebbe il cuore, se donasse loro nutrimento e vestiti. In tal modo egli si sarà privato di un 'bene', del quale avrebbe potuto dilettersi in questa e nell'altra vita. In conclusione, sfinito di corpo e di spirito, egli non avrà tratto profitto della propria fortuna, come per solito la gente trae profitto dalla propria.

'Anche questo è vanità' — egli prosegue —, unendo questa alle otto vanità precedenti, dopo avere, del resto, introdotto questo versetto col richiamo di questo tema (v. 7): 'Io ho visto, d'altro canto, una vanità sotto il sole'; se lo ripete (al v. 8), è per unirvi l'ultimo membro della frase: 'cattiva occupazione'; (ossia) 'vanità', in quanto deperibile, (e) 'cattiva occupazione', in quanto l'uomo si impone, per causa sua, una fatica immensa, della quale potrebbe fare a meno.

[Qoh. 4, 9-12] *Più fortunati quelli che sono in due di chi è solo, (perché) essi avranno un buon salario nella loro fatica. Se uno dei due cade a letto, l'altro lo (ri)solleva, ma guai a colui che è solo, se cade e non ha nessuno che lo (ri)sollevi. Di più, se dormono insieme — [BL: + s'intende la coppia] —, hanno caldo, ma chi è solo, come si riscalderà? Se colui che è solo diviene forte grazie a lui [= il figlio], i due si alzeranno davanti a lui: il filo triplo non si taglia in fretta.*

Dopo aver caratterizzato il modo d'agire del celibe solitario, (Qohelet) ritorna a dire che sarebbe stato meglio per lui se avesse preso moglie, quantunque povero, ed afferma che la condizione di (uomo) sposato sarebbe stata per lui preferibile a quella del celibe.

Poi aggiunge: 'Essi avranno un buon salario nella loro fatica', per (di)mostrare che, se egli avesse una moglie ad aiutarlo, la sua condizione sarebbe perfetta in questo mondo e nell'aldilà; per contro, se ella fosse ignorante, litigiosa e dissipatrice, questo costituirebbe il massimo della sventura.

Quindi aggiunge: 'Quando uno cade (malato), il suo compagno lo (ri)solleva', (di)mostrando che, se uno dei due cade, l'altro lo regge e rimane al suo posto, (per) il suo servizio e il suo bisogno[?].

Questo (va inteso) in modo vincolante per ognuno dei due coniugi, ma in questo passo Qohelet si riferisce esclusivamente alla moglie, perché non sarebbe decoroso, da parte dell'uomo, che talora, durante la sua malattia, si mostrasse ad estranei, quando la riservatezza è la sua

'Più fortunati quelli che sono in due di chi è solo'. Dopo aver caratterizzato il modo d'agire del celibe solitario, l'autore, ritornando sul tema, dichiara che sarebbe stato meglio per lui se avesse preso moglie, quantunque povero; vivere con una moglie è preferibile per lui allo stato di celibe.

Il seguito del suo discorso: 'Perché essi avranno un buon salario nella loro fatica' ... suggerisce che con 'più fortunati quelli che sono in due' egli intenda parlare dell'uomo per il quale la moglie è un aiuto tanto nella vita profana quanto in quella religiosa; ma quando la moglie è 'stupida e litigiosa' [cfr. *Prov.* 9, 13 e 21, 9] non rappresenta un bene. Ciò che l'uomo deve fare è di prendere una moglie che lo aiuti nelle due dimore; di qui la precisazione: 'che hanno un buon salario in [cambio della] loro fatica'.

'Perché se essi cadono'. L'autore mette il verbo al plurale per suggerire la reciprocità dell'assistenza, perché [dopo tutto] è possibile che sia l'uomo a cadere, non già la donna: 'se è l'uomo che cade, è la donna che lo risolve; se è la donna che cade, è l'uomo che la risolve'.

Il versetto è in stile descrittivo, ma, di fatto, si tratta di un dovere reciproco degli sposi.

[Nel seguito del versetto], i verbi '(ri)sollevare' e 'cadere' sono al singolare. Vi è una ragione per questo modo d'esprimersi: fino a quando l'uno [dei due sposi]

migliore protezione — allo stesso modo in cui la riservatezza dello sposo è la miglior protezione della sposa e la sua più sicura salvaguardia da altri.

Per questo dice: 'Guai a colui che è solo; se è caduto, non ha chi lo (ri)solle- vi' — perché qualora egli abbia bisogno di estranei, si espone alla vergogna e al pubblico ludibrio, e non ci sono (nemmeno) figli o fratelli, che si occupino di quei servizi di cui usa occuparsi la moglie.

Con la parole 'Se dormono insieme, hanno caldo', mentre questo non succede per chi è solo, (Qohelet) vuole riferirsi o al fatto che chi è debole e povero si stringe alla propria sposa per stare, insieme, al caldo; oppure intende farci sapere che le cose di questo mondo non andrebbero secondo quanto è richiesto, giusta l'ordinamento dato da Dio, se l'uomo restasse solo, isolato, perché non si realizzerebbe così la civilizzazione del mondo. E dal momento che, (come dice Qohelet), essi dormono l'uno nelle braccia dell'altro, se sono una coppia, abbiamo la prova del fatto che, ogniqualvolta essi si as-

è capace di andare e venire, può prendersi cura di sé; quando è malato, tocca all'altro servirlo giorno e notte, fino a quando, ristabilitosi, egli possa rialzarsi.

'Guai a colui che è solo'. Quando l'uomo solo cade, guai a lui, perché non ha una moglie che se ne occupi e resta, (così), sul suo letto a deperire. La donna, che non abbia più un marito che la curi e si occupi di lei quando cade ammalata, conosce la stessa sorte. Se il testo parla della moglie e non del figlio o dei parenti prossimi, è per tre ragioni. In primo luogo, spesso il figlio lascia il proprio padre, come Isacco ha lasciato Abramo e Giacobbe (ha lasciato) Isacco, mentre la moglie non può lasciare il marito. In secondo luogo, talora la moglie tocca il corpo del marito in parti che un estraneo non può toccare; oppure la malattia può colpire una parte del corpo, che non è indecente toccare, per la moglie, mentre lo sarebbe per un altro. In terzo luogo, è da lei che è nato il figlio. Data questa triplice (e) particolare relazione, che esiste reciprocamente tra la sposa e lo sposo, nel nostro versetto si parla solo della sposa. È la stessa ragione per cui la Scrittura usa — come testimonia il testo [di Malachia], che abbiamo citato — il termine 'compagno', quando parla della relazione che unisce gli sposi, perché essi sono uniti e associati nel bene e nel male.

Il seguito, 'Se dormono insieme, hanno caldo', è suscettibile di due interpretazioni: o 'hanno caldo' designa l'intimità carnale che non è lecita se non tra gli sposi, ed allora bisogna accostare al nostro testo [Gen. 30, 41 e 38] 'Ogni qualvolta le bestie entravano in calore' ed 'Esse entravano in calore quando venivano a bere'; oppure bisogna intendere l'espressione nel suo senso letterale: in questo caso (ci) si riferisce al povero, il cui vestito è sottile, sì che il minimo vantaggio del compagno è che, se il corpo dell'uno è serrato a quello dell'altro, tutti e due hanno caldo, mentre il solitario non riesce a riscald-

sistono vicendevolmente nelle cose di questo mondo, essi soddisfano anche (i doveri del)la religione.

darsi. Il testo dice: 'Hanno caldo', al plurale, non al singolare, contrariamente a ciò che è detto [a proposito di Davide, in *I Re* 1, 2]: 'È il mio signore, il re, sarà riscaldato', perché non si pensi che si tratta di un uomo solo, decrepito come Davide; usando il plurale, il nostro testo indica che si tratta di due individui sani di corpo. Si può aggiungere che nel versetto precedente l'autore ha parlato del servizio che chi sta bene può rendere a chi è ammalato, mentre qui il tema è il servizio che [reciprocamente] si rendono due persone in salute.

In questi tre versetti (9-11), l'autore ha riunito tre idee. La prima con le parole: 'Perché avranno un buon salario nella loro fatica', [ossia], prendendosi cura del malato, chi è in salute, talora, lo conserva in vita. In secondo luogo, egli parla del vantaggio che può arrecare al povero l'avere un compagno. L'autore si esime dal parlare degli altri vantaggi, intendo dire (in) lavori quali impastare, far cuocere il pane ed altri compiti del genere, in quanto per questi fini l'uomo può disporre di un servo, che può sostituire la moglie.

Quanto alle sue parole: 'Se colui che è solo diviene forte', egli allude con ciò al figlio, che viene ad essere il terzo (tra) l'uomo e la sua sposa, e sarà la sua forza, nel tempo della sua vecchiaia, della sua decrepitezza e della sua debolezza. Di fatti, Dio — grande è la Sua maestà — ha fatto (sì che sia) costume degli uomini il riprodursi nella giovinezza, quando sono in grado di allevare i figli, dato che un figlio ha bisogno di chi lo guidi e lo allevi, per un lungo tempo; (mentre), quando il figlio è cresciuto ed ha raggiunto la maggiore età, i genitori sono ormai indeboliti e invecchiati e hanno bisogno che egli stia al loro servizio e si occupi di loro. Questo è il modo in cui Dio ha disposto le cose e così è doveroso che il figlio si faccia carico del loro sostentamento, come essi si sono fatti carico del suo sostentamento fino al raggiungimento della maggiore età; egli, (inoltre),

'Se colui che è solo diviene forte grazie a lui'. Questa frase può indicare il figlio, grazie al quale l'uomo diviene forte. In effetti, il figlio è la forza del padre, quando questi è sopraffatto dalla debolezza e dalla decrepitezza, mentre l'uomo solo, senza figli, nella stessa situazione, non ha nessuno che si curi di lui. Il Creatore — sia Egli esaltato — fa in modo che l'animale (!) si riproduca al tempo della propria giovinezza e del suo [pieno] vigore; il figlio è [allora] piccolo e debole, mentre il padre è forte e gli assicura nutrimento ed educazione; quando il figlio è cresciuto, il padre è debole e decrepito, privo di forze, mentre il figlio è divenuto forte; tocca a lui, allora, prendersi cura del padre e servirlo; in tal modo si conserva la forza del padre, perché il figlio lo sostituisce (...).

Nel nostro testo *yitqēfō* significa dunque: egli diviene saldo e forte, grazie al

deve preoccuparsi di onorarli (ancor) più di quanto essi abbiano sentito il dovere di fare per lui.

Con le parole: 'Il filo triplo non si taglia in fretta', (Qohelet) vuole dire che, se uno ha i genitori e altri parenti, accresce la sua forza — così come il filo triplo non si taglia in fretta, perché quanto più si aumenta la torcitura, (tanto più) diventano numerosi i fili e più forte (la fune).

Qualcuno potrebbe obiettare: Può succedere, (però), che all'uomo sposato succeda qualcuno degli incidenti che capitano nella vita, così come succedono al celibe. Gli si risponda che (Qohelet) ha menzionato queste cose solo per l'eventualità che i fatti si svolgano in (tempo di) pace e secondo il normale costume umano, ma qualora sopravvenga un tempo di prova e di turbamenti, gli uomini desiderano (solo) fuggire ed evitare gli altri».

figlio che la Provvidenza gli ha dato.

'I due staranno davanti a lui': i due staranno davanti al fratello (?), che guadagnerà forza grazie a loro. La moglie, facendosi carico dei bisogni e degli affari domestici; il figlio, una volta grande, si occuperà dei suoi affari esterni. Egli avrà così un aiuto all'interno e all'esterno. Il termine *negdô* caratterizza la posizione del servo e dello schiavo, che sta in piedi davanti al padrone.

L'autore illustra questa situazione con una parabola, scrivendo: 'Il filo triplo non si taglia in fretta'. Allo stesso modo in cui il filo triplo non si spezza facilmente, ma [solo] dopo un certo tempo, così non succede che gli affari di un uomo assistito dalla moglie e dal figlio prendano una piega tanto cattiva quanto quella di un'associazione a due, raffigurata dal filo doppio, associazione che sarebbe ancora superiore [in forza] all'individuo solo, che rappresenta il filo semplice. L'autore illustra tutto ciò con una parabola di facile comprensione, alla portata della gente più semplice.

Il testo dice: 'Non si taglia in fretta'. L'aggiunta dell'avverbio indica che la rottura sopravviene talvolta al termine di un certo lasso di tempo, per quanto il filo triplo sia più duraturo del filo doppio.

Così gli affari del gruppo di tre, di cui (qui) si tratta, talvolta vanno male, ma non allo stesso modo in cui (vanno male) quelli di un'associazione a due.

Questa precisazione serve a parare un'obiezione: talvolta — si potrebbe dire — l'uomo sposato e padre di famiglia conosce la stessa sorte del celibe senza figli. L'autore insegna che se a quest'uomo succede un [incidente] del genere, ciò non è (comunque) paragonabile con quello che succede agli altri.

Tutte queste considerazioni valgono in tempo di pace, ma nel tempo della prova e dei turbamenti non è salutare prendere moglie e cercare di fondare una famiglia. Non è forse in questo senso che Dio par-

lò a Geremia (16, 2): 'Tu non prenderai moglie e non avrai né figli né figlie, in questo luogo', etc.?)».

6. La lettura dei due commenti lascerà ben pochi dubbi — crediamo — sul rapporto che collega i due manoscritti: come nel caso del commento a *Proverbi* 29, 18 sopra esaminato, il manoscritto in caratteri arabi (databile dei secc. XIII-XIV, secondo il Margoliouth, *l.c.*) presenta un testo più breve ed essenziale, rispetto a quello del manoscritto in caratteri ebraici (datato del 1612). Più precisamente, il manoscritto parigino si caratterizza, nei confronti di quello londinese, per una serie di ampliamenti che appaiono, per solito, scarsamente rilevanti ai fini della continuità logica e della completezza dell'esposizione, se non, addirittura, inutilmente ripetitivi; le svariate interpolazioni appesantiscono il testo, con l'aggiunta di rinvii biblici, con la ripresa di temi e concetti già espressi in precedenza, con raccordi stilistici più o meno felici, con ampliamenti concettuali intesi ad esaurire tutta la gamma delle possibili implicazioni del passo in oggetto, ben più di quanto contribuiscano a valorizzare la linearità del commento testimoniato dal manoscritto londinese.

Senza entrare nel merito di un'annotazione dettagliata del testo (per cui si rinvia a G. Vajda, *l. c.*), mette conto segnalare come, in un caso, l'elaborazione del commento proposta nel manoscritto parigino abbia portato al travisamento più completo del pensiero dell'esegeta caraita. La motivazione addotta per l'esclusione della sposa dagli aventi diritto all'eredità dello sposo appare, in effetti, tanto incomprensibile nel manoscritto di Parigi (cfr. G. Vajda, *op. cit.*, 189 n. 2), quanto, nella redazione più antica, essa era coerente con la dottrina caraita in materia di diritto ereditario, quale si ricava, ad esempio, dalla trattazione datane da Ya'qūb al-Qirqisānī. Dal *Kitāb al-anwār* (ed. L. Nemoy, New York 1939-1943) si apprende, difatti, come la legislazione caraita riconoscesse il diritto all'eredità della sposa da parte 1) dello sposo (p. 1274, 22; 1275, 14-15 [Beniamin al-Nahāwandī]; 1276, 3 [diversa opinione di Daniel al-Qūmisi]), 2) del padre di questi (p. 1268, 18 ss.), e 3), subordinatamente, dei parenti dello sposo (p. 1273, 19-20); solo in mancanza di eredi da parte dello sposo si riconosce un diritto all'eredità ai parenti della sposa (p. 1274, 1 ss.), e la *ibnat al'amm* — come è qui qualificata la sposa — compare all'ultimo posto nella lista degli aventi diritto, prima solo della parentela collaterale (p. 1273, 8).

Basterebbe questo esempio a dar conto dell'importanza del manoscritto londinese nell'eventuale edizione del commento a *Qohelet* di Yefet, anche nel caso in cui non si reputasse sufficientemente confortata dai testi addotti l'ipotesi che il manoscritto in questione rappresenti una preziosa testimonianza del commento, nella sua forma più prossima all'originale. Non si può,

infatti, non sottolineare come si riscontrino nella versione data dal manoscritto parigino alcuni sviluppi esegetici (in specie a commento dei vv. 10-12), piuttosto differenziati da quelli offerti dall'Or. 2555 (per quanto non in contrasto con l'esegesi colà proposta). Di più, il campione presentato si basa per il testo parigino non sull'originale, ma sulla traduzione francese di G. Vajda. Ma tutto questo può solo indurre ad una certa cautela nelle conclusioni da proporre, che paiono sì estremamente verosimili, ma che necessitano, per una sicura conferma, di un confronto esteso a tutta l'opera, sia nelle diverse attestazioni manoscritte (cfr. G. Tamani, *art. cit*), sia nell'edizione parziale dei capp. 1-6, curata da R. M. Bland (*The Arabic Commentary of Yepheth ben 'Ali on the Book of Ecclesiastes*, Ph. D. Diss., University of California, Berkeley 1966), per ora inaccessibili allo scrivente.

È chiaro, comunque, che un'edizione dei commenti biblici di Yefet porrà non pochi problemi, almeno per i libri (o i passi) per i quali la tradizione manoscritta si presenti così complessa com'è quella riscontrata nei due esempi sopra esposti. Più in generale, si può affermare senza tema di smentita che l'opera di Yefet, per quanto sia di indubbio rilievo culturale, possiede uno scarso valore stilistico; di fatto, i copisti (o, meglio, gli «editori») hanno riprodotto il testo con grande libertà, considerandolo, apparentemente, poco più che un canovaccio suscettibile di ogni adattamento. Questo significa, da un lato, che divengono estremamente importanti la ricostruzione della storia dei singoli manoscritti (al fine di isolare le aree culturali in cui l'opera fu accolta, «copiata» e diffusa) ed il loro studio codicologico, e, dall'altro, che sono da ridefinire i fini da perseguire e i metodi da adottare nell'edizione dei testi.

Sotto questo punto di vista, la situazione si presenta, per molti versi, simile a quella riscontrata per la tradizione manoscritta di un anonimo trattato grammaticale del sec. XI, la *Horayat ha-qore'*, recentemente edita da G. Busi (*Horayat ha-qore'. Una grammatica ebraica del secolo XI*, Frankfurt a.M.—Bern-New York-Nancy 1984): se l'impossibilità di isolare con sicurezza errori significativi non permette di ristabilire precisi rapporti genealogici tra i manoscritti (con la conseguente impossibilità di una costituzione «meccanica» del testo), il carattere stesso dell'opera non consente, d'altro canto, un ricorso ai criteri interni della *lectio difficilior* e dell'*usus scribendi*, indispensabili per affrontare recensioni «non meccaniche» (cfr. Busi, p. 12).

Nel caso dei commenti biblici di Yefet il problema potrebbe quindi risolversi come è stato fatto per l'edizione della *Horayat ha-qore'*, ossia con la pubblicazione di un manoscritto-base (possibilmente la più antica copia in caratteri arabi), ripulito degli errori evidenti ed accompagnato da una raccolta completa delle lezioni varianti (e delle interpolazioni) attestata dalla restante documentazione. Nel campo specifico dei testi in giudeo-arabo, nel quale non mancano esempi di edizioni condotte con rigore scientifico (basti ricordare l'edizione del *Kitāb fī l-farağ ba'd al-šidda* di Nissim b. Ya'aqov, curata

da J. Obermann [*Studies in Islam and Judaism. The Arabic Original of Ibn Shâhîn's Book of Confort*, New Haven 1933] e quella del *Kitâb ġâmi' al-alfâz* di David ben Abraham al-Fâsi, curata da S. L. Skoss [I-II, New Haven 1936-1945]) e per il quale si dispone almeno di un adeguato strumento grammaticale (J. Blau, *A Grammar of Mediaeval Judaeo-Arabic*, Jerusalem ² 1980), si potrà forse arrivare a qualche ulteriore raffinamento metodologico, alla luce anche dei risultati recentemente conseguiti nell'edizione di testi della letteratura arabo-cristiana (cfr. la lucida esposizione del relativo *status quaestionis*, dei *desiderata* e dei problemi aperti, presentata da Kh. Samir, *La tradition arabe-chrétienne*, in Id. [ed.], *Actes du premier Congrès International d'Études Arabes Chrétiennes*, Roma 1982, 19-120).

GIULIO BUSI

SULLA *GE ḤIZZAYON* (LA VALLE DELLA VISIONE)
DI ABRAHAM YAGEL

1. *L'attività letteraria di Abraham Yagel*

Abraham Yagel ben Ḥananyah dei Gallichi da Monselice, vissuto nell'Italia settentrionale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo ¹, occupa un posto di un certo rilievo nella storia della letteratura ebraica come autore di un fortunato manuale sulla religione giudaica, il *Leḥaḥ ṭov* (La dottrina buona). L'opera, che fu stampata per la prima volta a Venezia verso il 1595 ², contiene un'esposizione breve e chiara dei fondamenti del Giudaismo, e si rivolge in primo luogo ai meno colti e ai fanciulli ³. La fonte da cui Yagel trasse ispirazione per il suo lavoro fu il *Parvus catechismus catholicorum* di Pietro Canisio (1521-1597) ⁴, uno dei testi fondamentali della catechesi controriformistica; in effetti, il segreto del grande successo del *Leqaḥ ṭov*, più volte tradotto e ristampato nei secoli successivi, sta proprio nel fatto che esso rappresentò un'adeguata risposta giudaica alle esigenze di divulgazione delle verità di fede nate, in ambiente cristiano, nel corso delle lotte religiose della prima metà del Cinquecento ⁵.

Oltre che del *Leqaḥ ṭov*, Yagel è autore di numerose altre opere. Tra di esse ricorderemo il *Mošia' ḥosim* (Il salvatore di coloro che cercano rifugio), un ampio trattato sulle cause e i rimedi della peste apparso nel 1587 ⁶, e l'*Ešet ḥayil* (La donna valente), sulla condotta della donna nell'ambito familiare e nei confronti del marito ⁷. Inedito rimane ancora oggi il *Bet ya'ar ha-Levanon* (La casa della foresta del Libano), compilazione enciclopedica divisa in quattro parti: la prima sui sogni e la loro interpretazione, la seconda sulle dottrine teologiche, la terza sulle caratteristiche dell'anima e la sua condizione dopo la separazione dal corpo; la quarta parte, la più lunga, riguarda infine le scienze della natura, con ampie digressioni nel campo della magia ⁸. La teologia e le scienze della natura sono l'argomento anche di un altro scritto inedito di Yagel, il *Be'er ševa'* ⁹.

2. *La Ge ḥizzayon: gli elementi autobiografici*

Agli anni giovanili dell'autore risale il libro di cui intendiamo occuparci in questo studio, la *Ge ḥizzayon* (La valle della visione)¹⁰. L'opera, rimasta a lungo inedita e pubblicata solo parzialmente alla fine del secolo scorso¹¹, si presenta come descrizione di una visione. L'autore, che dice di trovarsi in carcere, cade addormentato; in sogno gli appare il padre¹², che lo interroga sul suo stato presente e sui motivi della sua detenzione, e nel contempo lo invita a visitare con lui l'oltretomba. Vinte le resistenze di Abraham, che teme i pericoli di una simile avventura, i due s'involano verso il regno dei morti:

«Io nel frattempo mi disposi al viaggio, uscii dal corpo come un uomo che esca da un luogo angusto, fui sollevato in aria e assieme ce ne andammo a nostro agio come fossimo due uccelli» (GH c. 6^r).

La descrizione di questo viaggio nell'aldilà si intreccia con la narrazione delle vicende della vita dell'autore, dalla morte del padre sino alla reclusione, conseguenza di una malaugurata società d'affari con una certa Rina, moglie di Ya'aqov Delcairo¹³. Yagel racconta la propria storia sin nei minimi particolari, con una accuratezza che doveva valere, nelle sue intenzioni, a garantire la veridicità delle ragioni invocate a propria difesa, ma che ha spesso l'effetto di far perdere d'animo anche il lettore più volenteroso.

La novità di questa narrazione, di cui non mette conto qui riassumere l'intricata materia, è già stata rilevata¹⁴. Il genere autobiografico è assai raro nella letteratura ebraica; oltre allo scritto di Yagel — che per altro dovette incontrare scarsissima diffusione, dato che rimase inedito e fu trasmesso da tre soli manoscritti, uno dei quali è ora perduto — si annovera il caso della *Vita di Yehudah (Ḥayyê Yehudah)* di Leone (Yehudah Aryeh) da Modena (1571-1648), pubblicata per la prima volta solo agli inizi del nostro secolo¹⁵. Pochissimi i precedenti in età medievale, e rari anche i testi dei secoli successivi¹⁶.

Più o meno agli anni in cui Yagel scrisse la sua *Ge ḥizzayon* risalgono due celebri autobiografie italiane: la *Vita* di Benvenuto Cellini (1500-1571), composta tra il 1558-e il 1565, e il *De propria vita liber* di Gerolamo Cardano (1501-1576), steso tra il settembre 1575 e il maggio 1576. Il parallelo che si intende suggerire qui è ovviamente solo cronologico, dato che ben difficilmente si possono porre sul medesimo piano il geniale e irruente orafo fiorentino, il medico e astrologo costretto all'abiura dalla Sacra Congregazione e il nostro Abraham, protagonista di vicende di ben minore

rilievo. Se si pensa che Michel de Montaigne (1533-1592) cominciò il primo libro degli *Essais* tra il 1572 e il 1573 (la prima edizione dell'opera, in due libri e in due volumi, è del 1580)¹⁷, si comprende come in quegli anni l'individualismo rinascimentale trovasse terreno favorevole per giungere a compiuta espressione letteraria. Parlare di un vero e proprio genere letterario è comunque assai difficile, ed è significativo che né lo scritto celliniano (stampato per la prima volta solo nel XVII secolo)¹⁸, né quello del Cardano (pubblicato a Parigi nel 1643 da Gabriel Naudé)¹⁹ abbiano incontrato rapida diffusione. A buon diritto quindi M. Guglielminetti ipotizza, restando nell'ambito della storia della letteratura italiana, «che, almeno fino al Settecento di Muratori, di Giannone e di Vico, l'autobiografia sia stata sì un genere a sè, ma sotterraneo e larvale, noto solo a chi lo coltivava, incapace di affermarsi alla pari di quelli canonici»²⁰; e se questa condizione di «minorità» artistica si riscontra in una cultura ricca e vivace come quella italiana, tanto meglio varrà a giustificare l'altrimenti incomprensibile silenzio di tanti letterati ebrei, che pure di casi strani e notevoli da raccontare ne dovevano avere parecchi.

3. *Paragone con Nicolao Granucci. La cornice del racconto*

Se la *Ge ĥizzayon* resta, anche per intrinseco valore letterario, assai lontana dalle opere del Cellini e del Cardano, più pertinente pare il confronto tra il racconto di Yagel e quello di un nobile toscano, Nicolao Granucci (1521-1603), apparso nel 1569 a Lucca con il titolo di *L'Eremita, la Carcere, e 'l diporto*. Anche il Granucci pone parte della propria storia nel carcere in cui dice di essere stato rinchiuso dal marzo 1558 al febbraio dell'anno successivo²¹. Così come nella *Ge ĥizzayon*, nell'opera del Granucci il racconto autobiografico (o perlomeno quello che l'autore propone come tale) è interrotto da molte digressioni narrative, e da frequenti discussioni di argomento morale e filosofico. Va notata comunque una differenza significativa nella struttura dei due testi: mentre ne *L'Eremita, la Carcere, e 'l Diporto* il filo che lega le varie vicende è tanto esile da apparire spesso inesistente, nell'opera di Yagel la cornice della storia è assai importante e ambiziosa.

Il tema del viaggio nell'aldilà, che racchiude tutta la narrazione, non può che richiamare subito alla mente la *Commedia* dantesca. Per questo motivo si è soliti annoverare il nostro autore tra quegli imitatori di Dante di cui è prodiga la storia della letteratura degli ebrei d'Italia. In effetti, da Immanuel Romano (c. 1261-m. dopo il 1328) a Mošeh da Rieti (c. 1388-1460) e a Mošeh Zacuto (c. 1620-1697), Yagel, a cui l'autorevole C. Roth accredita una «audacious and highly original Dantesque imita-

tion»²², si trova davvero in buona compagnia. Tuttavia, a un esame più approfondito, i motivi danteschi della *Ge ḥizzayon* appaiono molto meno numerosi di quanto non vorrebbe l'opinione corrente. L'oltretomba descritto da Yagel non ha praticamente nessuna forma: non vi sono vestiboli né fiumi infernali né, tantomeno, gironi. Le anime dei defunti si fanno incontro ai due protagonisti più secondo una sorta di successione onirica (o di capriccio erudito) che in base a un saldo principio di costruzione artistica. Le formule con cui vengono introdotti i vari interlocutori (queste anime parlano e parlano, le azioni stanno tutte dentro i loro discorsi) sono assai semplici e ripetitive; si tratta quasi sempre di poche parole, come, p. es.: “*wa-yehi ke-dabberi et ha-devarim ha-elleh wa-éssa' énay wa-ere' le-negedi iš...*” (GH c. 29¹), oppure: “*wa-yehi ke-dabberi ha-devarim ha-elleh el a[doni] a[vi] we-hinneḥ š^etayim nafešot 'afot liqratenu*” (GH c. 21¹). Insomma, nel testo di Yagel non si trova praticamente nessuno degli elementi (di struttura e di contenuto) caratteristici del capolavoro di Dante.

In verità, a sostegno del paragone con Dante si potrebbe menzionare la figura della guida nel viaggio dell'oltretomba; il padre di Abraham ricopre in questo senso — e invero molto vagamente — il ruolo che ha Virgilio nell'*Inferno*. Va detto comunque che è assai difficile immaginare un viaggio così rischioso come quello nell'aldilà senza un accompagnatore che protegga e ammaestri il protagonista²³. Si ricorderà la Sibilla che accompagna Enea nell'Ade nel sesto libro dell'*Eneide*, e che è servita di modello allo stesso Dante; in fondo, anche nel caso dell'*Odissea* in cui Ulisse e i suoi compagni paiono affrontare soli l'Erebo, la funzione di consigliera e guida è svolta da Circe, che fornisce loro le istruzioni circa il complesso rituale necessario per incontrare le anime dei defunti. Il discorso della maga si apre infatti con le significative parole: «Divino Laerziade, ingegnoso Odisseo, mancanza di guida per la tua nave non ti preoccupi»²⁴.

Non si vuole con questo negare ogni reminiscenza dantesca nella *Ge ḥizzayon*: anche a una lettura superficiale se ne colgono alcune tracce indiscutibili; quello che si intende sottolineare è che tali motivi sono per lo più occasionali — mutuati dalla contemporanea cultura italiana, per la quale Dante continuava a rappresentare un importante modello²⁵ —, e non frutto di imitazione sistematica. Il viaggio nell'oltretomba di Yagel vive di una materia e di una ispirazione proprie.

4. *Le novelle*

Le anime che Abraham e il padre incontrano narrano ai due visitatori la storia della loro vita. Spesso, queste storie si trasformano in vere e proprie novelle, con un intreccio piuttosto complesso e con numerosi personaggi minori. In molti casi l'autore si lascia prendere dal gusto della narrazione; l'intento didattico e moralistico, sempre presente nella sua opera, sembra allora passare come in secondo piano, smentito nei fatti dalla licenziosità di alcuni episodi. Già Roth ha suggerito²⁶, a questo proposito, il paragone con la novella italiana del Cinquecento, facendo anche il nome di Agnolo Firenzuola (1493-1543). A dire il vero però, più che il raffinato traduttore dell'*Asino d'oro* e l'autore dei *Ragionamenti d'amore*, i racconti contenuti nella *Ge hizzayon* richiamano alla mente gli scrittori della seconda metà del secolo. Le novelle proposte da Yagel hanno tutte un tono un poco astratto; lo sfondo su cui si muovono i personaggi è sempre piuttosto indefinito: poche sono le notazioni realistiche, mentre abbondano i particolari fantastici, proprio come avviene nei primi testi della novellistica dell'età della Controriforma, p. es. nelle opere del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573) o in quelle del veneziano Sebastiano Erizzo (1525-1585)²⁷. Almeno in un caso si possono indicare alcune interessanti somiglianze tra un racconto contenuto nella *Ge hizzayon* e una delle novelle degli *Ecatommiti* del Giraldi²⁸.

Si tratta di una storia che Yagel immagina raccontata niente meno che dallo stesso Giobbe. Eccone la trama. Una ragazza, venduta schiava a un uomo ricco e malvagio, è da questi insidiata. Benché il corteggiatore le prometta la libertà in cambio dei suoi favori, ella resiste a ogni lusinga. Spaventata dall'insistenza dello spasimante, la giovinetta si rivolge alla moglie di questi; la donna le consiglia di fingere di acconsentire alle voglie del marito, e di fissare un incontro amoroso. Al convegno notturno la sposa prende il posto della schiava, ma il marito, per l'ardente desiderio e per l'oscurità del luogo, non si accorge della sostituzione. Il mattino seguente la donna investe l'aspirante adultero con una appassionata perorazione dell'amore coniugale, minacciando di svergognarlo pubblicamente se non la smetterà di correre dietro alla servetta. L'uomo, mezzo tramortito dalla paura — *ki ha-iššah hi ešet hayil* —, promette di ravvedersi. Chi fa le spese di tale edificante riappacificazione è proprio la povera giovanetta, costretta a subire il rancore del padrone beffato, il quale, per vendicarsi dell'affronto subito, la sobbarca di lavoro. Giobbe accorre al lamento dell'oppressa, la cui virtù sarà infine ricompensata da un provvidenziale matrimonio con il figlio del re di Cuš (GH c. 30^r-31^r).

Si confronti questo racconto con la trama della nona novella della terza deca degli *Ecatommiti*:

Nigella è amata da un Dottore, al quale ella serue, non gli vuol consentire, e ne fa motto con la Moglie di lui: ella nol vuol credere, la Fante gliel fa vedere in fatto con iscornio dell'Amante»²⁹.

Anche in questo caso la moglie alla fine perdona il marito in nome dei vincoli del matrimonio, ed è la giovane concupita a scapitarci:

«La moglie, anchora che lodasse per la honestà Nigella, nondimeno, per non hauere negli occhi chi fatta haueua a suo Marito così fatta beffa, fattale dar la dote, la die per moglie a un Fabro, il quale a Mantoa, che sua patria era, la condusse»³⁰.

Come si vede, le affinità tra le due novelle sono numerose, tanto che sembra probabile che Yagel avesse presente la storia di Nigella quando scrisse il suo racconto. È indubbio che un tradimento coniugale non è certo un fatto insolito³¹, ma una tale coincidenza di situazioni fa pensare a una qualche forma di imitazione.

Più complessa di questa narrata da Giobbe è un'altra storiella contenuta nell'opera di Yagel. Un giovane si innamora di una fanciulla e la chiede in sposa, ma il padre preferisce darla a un altro pretendente, già amico dello sfortunato spasimante. Il matrimonio della ragazza non spegne l'amore di questi che, pur continuando a frequentare amichevolmente i due sposi, medita in segreto un piano per soddisfare i suoi desideri. Un giorno, mentre cavalca in un bosco assieme al marito della fanciulla, gli si offre l'occasione per eliminare il rivale. Un grosso cinghiale si para loro innanzi e assale il cavallo dell'amico, il quale, sguainata la spada, colpisce l'animale sul capo. L'amante deluso approfitta del trambusto e uccide l'altro con un colpo ben assestato; torna in città con il corpo del compagno, giustificandone la morte con l'assalto della fiera. Seppellito il rivale, egli chiede in sposa l'amata, che però indugia. Un cacciatore, che ha assistito, non visto, all'omicidio, svela l'accaduto alla donna. Questa decide di vendicarsi: facendo mostra di acconsentire ai desideri dell'assassino, lo attira in un tranello. Gli fa bere una pozione soporifera, e quando egli cade addormentato, gli trafigge gli occhi con un grosso ago; una volta compiuta la terribile vendetta, si uccide gettandosi su una spada. Il povero omicida si risveglia in carcere (una vecchia serva della donna ha riferito tutto alle autorità), dove muore poco dopo per lo sconforto e le ferite. Gli verrà negata la sepoltura tra i suoi avi, e le sue sostanze, confiscate, saranno incamerate dallo stato. Il racconto si conclude con le considerazioni di rito sulla sorte del malvagio e sulla giustizia divina (GH c. 13 v-15 v).

Come si vede, si tratta di una vicenda piuttosto complessa, con una trama condotta con una certa abilità, tanto che la relativa efficacia della narrazione ci fa dubitare che sia tutta farina del sacco del modesto Yagel.

Certo è che il tema dell'agguato in una foresta, o comunque in un

luogo solitario, si trova spesso nella novellistica del Cinquecento. A titolo di esempio basti citare la deliziosa *Novella di Ridolfo Fiorentino* di Francesco Maria Molza (1489-1544), in cui il marito tradito attira la moglie in un luogo deserto per ucciderla:

«Postisi in ordine, et montati a cavallo, verso la possessione presero il camino, et camminando, et di diverse cose ragionando, pervennero in un luoco molto solitario. Et giunti in un burrone di altissime grotte et di alberi incoronato et rinchiuso, tirato fuori il coltello, Ridolfo prese la donna per lo braccio, et disse: Raccomanda l'anima tua a Dio, percioche senza indugio e' ti convien morire.»³².

I racconti di Yagel (oltre ai due che abbiamo riassunto ve ne sono parecchi altri) appartengono a buon diritto al mondo della novella italiana del Cinquecento, in specie a quello della seconda metà del secolo. Situazioni, episodi e i comuni intenti moralistici testimoniano di una simbiosi assai interessante tra letteratura italiana ed ebraica, con prestiti — della cultura dominante a quella «minore» — sia a livello stilistico sia a livello di contenuto.

5. *L'episodio dei gemelli veneziani*

Un esempio interessantissimo dell'uso che Yagel fa di fonti italiane è dato da un altro curioso racconto della *Ge hizzayon*. Durante il loro viaggio, i due protagonisti si imbattono in due anime unite in un solo corpo, la testa dell'una tra le gambe di quelle dell'altra. Avvicinandosi ad Abraham e al padre di questi, i due spiriti profetizzano sventure e calamità. Stupito, Abraham si rivolge al genitore:

«Come uddi queste parole interrogai il padre mio sul loro conto, se fossero anime di uomini morti o spiriti così creati, o dèmoni; e inoltre gli domandai perché fossero uniti l'uno all'altro, e se fosse uno, o due. Mio padre mi rispose, dicendomi: 'Queste sono le anime dei bimbi che nacquerò tre anni orsono a Venezia' » (GH c. 20').

Già Mani si era interrogato sull'identità di questi gemelli, alla cui storia Yagel dedica parecchie pagine della sua opera. Dato che a un certo punto della narrazione l'autore riferisce l'anno esatto della loro nascita, avvenuta il 26 maggio del 1575 (GH c. 25'), le parole del padre di Abraham — «nacquerò tre anni orsono» — servono a datare la stessa *Ge hizzayon*, la cui composizione sembra dunque doversi porre nel 1578³³. Quello che è sfuggito finora agli studiosi è il fatto che Yagel riprende maggior parte della vicenda dei gemelli nati a Venezia da un opuscolo di poche pagine, scritto da un anonimo autore cristiano. Ne trascriviamo qui il frontespizio:

Discorso sopra gli accidenti del parto mostruoso nato d'una Hebrea nel Ghetto di Venetia, nell'anno 1575. a dì XXVI di Maggio. Dove si ragiona altamente del futuro destino de gli Hebrei. Di nuovo ristampato, e con le Annotationi di Gio. Giuseppe Gregorio Cremonese ampliato. In Bologna, Per Giovanni Rossi. MDLXXVI³⁴.

Questa rarissima operetta aveva già suscitato interesse nel campo degli studi giudaici: l'acquisizione di una copia del *Discorso* da parte della biblioteca dello Hebrew Union College di Cincinnati aveva offerto ad A. Sapadin lo spunto per una breve esposizione del suo contenuto³⁵. Nessuno aveva però sospettato che una fedele trascrizione del testo del polemist cattolico si trovasse proprio in un'opera ebraica della stessa epoca.

Il *Discorso* si apre con una presentazione di un non meglio identificato Giovanni Giuseppe Gregorio Cremonese, e con la dedica di questi a Piero di Cosimo I de' Medici (1554-1604)³⁶. Argomento dell'opera è «il parto [...] di due gemelli congiunti in uno nella parte dove dovrebbe esser costituito l'ombelico, et determinato li loro capi a piedi dell'altro, come Anfesibena» (c. A²). L'autore discute le cause e il significato di tale evento, dividendo la propria trattazione in tre parti:

“Ho adunque deliberato in tre maniere discorrere, date da Santo Agostino; dicendo egli. Astrologi et hi qui Caldei vocantur omnes morbos atque calamitates syderibus, ac coelo ascribunt. Philosophi autem Phisyci, et Medici haec eadem, atque similia, ad naturae vires, et maiestatem referunt. Theologi vero Deo. Di queste tre cause adunque ragionerò, accioche tutti di me soddisfatti si ritornino. Li Filosofi, e li Medici manifesteranno la causa agente propinqua del parto mostruoso. Gli Astrologi considereranno la remota. Gli Aruspici (che erano Theologi idolatri) dimostreranno la finale, e sotto questo capo si conclude anchora il discorso, che possono far li nostri Theologi sopra tal materia.» (c. A²).

Per le opinioni di medici e filosofi l'autore si rifà a Ippocrate e all'Aristotele del *De generatione animalium*, la fonte delle interpretazioni astrologiche è rappresentata, ovviamente, dalle opere di Tolomeo, mentre a proposito dei vaticini degli àuguri viene chiamato in causa il *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico.

Tutta questa parte viene ripresa quasi alla lettera da Yagel. Uguale è p. es. l'elenco dei casi simili a quello preso in esame, una sorta di breve rassegna di storia della teratologia³⁷; la lettura parallela dei due testi dà un'idea dell'ampiezza delle citazioni:

Nel 1552 in Inghilterra nacquero due fanciulli simili quasi a questo nostro parto, ne varcò l'anno che quel gratiosissimo Re Odoardo sesto, per tradimento de' suoi famigliari si morì di febbre pestilenziale (causata dal veleno) trascor-

כמו שבגליל אינגילטירה נולדו
שני תאומים דבוקים זה בזה
כדמותינו ולא עברו ימים
מועטים שקמו אנשים על המלך
ויקשרו עליו קשר וימיתוהו.

rendogli il sangue per la bocca. Nel 1572 in Francia, mentre si preparava un simil parto, fu preparata la congiura contra l'Ammiraglio et Ugonotti, et seguì poco dopo la morte del re Carlo IX.

...

a tempo de' Romani simil mostro nacque, quando poco dopo seguì quella horribil guerra tra Filippo Re de' Macedoni, et essi Romani. [c. A^r].

Di tale sorte si riferisce essere stato quel parto, che raccorda [sic!] Hali, che nacque al Re della sua regione, perché inalzo le mani, e si levò a sedere, e poi disse. Io son nato infortunato, e son nato a dimostrare la perdita del Regno d'Azdessit, e la destruttion della gente d'Almanaz. Ati figliuol di Ciro dimostro se non con parti mostruose, col parlar né primi mesi al padre la ruina che gli soprastaua [c. A⁶].

וגם אחרי כן היתה מכה רבה
בעם וזה היה שנת שי"ב למניין
העולם בזה האלף הששי. גם
בשנת של"ב בגליל צרפת נולדו
ג"כ שני תאומים קרוב צורתם
לצורתם לצורתנו והיה באותם
הימים קשר הארמיראלייו
ומלחמת המינים ולא עברו ימים
שגם המלך כארלו התשיעי מת.
ובא זכרון על ספר דברי הימים
לרומיים כי בהיות המלחמה
גדולה בין המלך פיליפו מלך
יון ומיקדון. ובין הרומיים
נולד ברומי בריה משונה.
וכתב החכם אלי בן רזיל
התוכן כי בימיו אשת המלך
המליטה זכר ממראה משונה
ויהי בצאת הנער אל אויר
העולם. פתח את פיו עם כפיו
פרושות השמים ויאמ' אני באתי
לעולם הזה להגיד אבוד הממשלה
והפסד המלך והעם הרב
מהאלמאנצי וכדומה לזה כתב
סינופונטי כי בן המך כורש
שמו אטי דבר ביום לדתו אל
אביו הרעה הגדולה העתידה
לבוא על המלך והשרים.

[GH c. 24^v].

Vale la pena di riportare per esteso la fonte araba citata nel testo. L'Hali a cui si fa riferimento è l'astrologo arabo Ibn Abi 'l-Riḡal (m. dopo il 1049/440), noto in occidente con il nome di Albohazen Haly filius Abenragel³⁸. Nella traduzione latina del suo *Kitāb al-Bāri' fī aḥkām al-nuḡūm* leggiamo infatti:

«Expositor dixit: vocavit me rex ciuitatis nostrae, qua una ex mulieribus eius peperat filium, et fuit ascendens Libra 8. gradus terminus Mercurij, et fuerunt in eo Iuppiter et Venus et Mars et Mercurius, et conuenit ibi societas astrologorum, et quilibet eorum suam opinionem dixit, ego tacui. Rex dixit mihi: Dic quod habes quod non loqueris. cui respondi: Date mihi spacium trium dierum, uidebitis ex ipso miraculum magnum. Et cum compleuisset 24 horas. surrexit ad sedendum, et locutus est et dedit signa manu: unde rex multum expauit. Et ego dixi populare esse quod diceret aliquam prophetiam uel aliquod miraculum. Ibi rex iuit ad natum et nos cum eo ad audiendum quid diceret, et infans dixit: Ego sum natus infortunatus, et natus sum ad indicandum amissionem regni Azdexit, et destructionem gentis Almanaz. et statim cecidit natus et mortuus est.»³⁹.

Dal *Discorso* Yagel riprende anche l'esame della genitura dei due gemelli:

Hor alla causa del parto descender conuene. Tolomeo dice, che dalla constitutione de' pianeti, nell'ora della conuentione, si fora possibil ad hauerla, si conosceranno le qualità, e conditioni dell'anima, e del corpo del nato. Ritrouato adunque il tempo della genitura, verificato per il grado del pianeta che dominaua del pianeta che dominaua all'apositione passata (come poco dopo insegna) che era Mercurio è del 1575 adì 26 di Maggio a hore 16 e minuti 53 dopo il mezzogiorno, per la regola di Hermete, adunque ad esser stata la conuentione del 1574 adì 7. di Settembre, a hore 2. e minuti 48. dopo il mezo giorno: e così erano li pianeti costituiti.

[illustrazione]

La causa adunque dell'esser gemelli (come esso Tolomeo insegna) è che la maggior parte de' pianeti sia in segni di due corpi, o comuni [...]. E perché le due infortune che dominano l'Ascendente sono in segno comune, e di due corpi, è stato ultima confirmatione che il parto douea esser di gemelli. Che il parto poi douesse esser mostruoso, per l'auertimento che ci dà l'istesso nelli seguenti capi, chiaramente si conosce. Perché li due luminari cadenti sono, la Luna cade già dell'angolo dell'Oriente, il Sole dal principio della linea della nona casa, oltre ciò sono infortunati dalle due infortune, che li guardano di quadrato; onde se 'l Sole non fosse stato di qualche familiarità con l'ascendente, perche lo guarda di trino, et è in segno humano, con la Luna, e che non hauesse il Sole, e l'ascendente ricevuto il benigno raggio di Giove, saria stato mostro bestiale con li membri d'animal brutto, ma Mercurio Signor di tutti dui li luminari, e del capo del dragone, essendo in Nona, dimostra qualche diabolica operatione. Et il Sol che fa il quadrato con la Luna mi dà a credere che sia qualche malignità di spirito. Et questo deuesi intendere se-

והנה להיות לידתנו כיום ד'
כ"ו מאיו של"ה י"ו שעות
נ"ג דקים משעות שאחר חצי
היום יהיה לפי מה שכתבנו זמן
ההריון ז' סתימברי של"ה ב'
שעות נ"ח דקים אחר חצי היום
ומזלות הרקיע היו בזה האופן

[descrizione dell'illustrazione]

אם כן ולפני דברי תולומיא
סבת התאומים הוא היות רוב
הכוכבים במזלות משני גופים
או במזלות כלליים ויען היות
מאדים ושבטאי המושלים על
הצומח במזל משני גופים כללי
הסב היות הלידה מתאומים.
והיותה משונה יורו על זה כי
כי המאורות הם נופלים כי הנה
השמש נופל מקו הבית הט'
והלבנה נופלת מראש התור
המזרחי ואלו לא היה איזה
התקרבות בין השמש והצומח יען
כי משקיף אליו במבט השלישי
ובמזל אנושי עם הלבנה ולא
קבל השמש והצומח הניצוץ
המוצלח ממזל צדק היינו
נולדים בצורה בהמיה והיות
כוכב המושל בשני המאורות
ובראש התלי והיותו בבית הט'
יורה כי נפשינו היא לקוחה
ממרום. ויען היות השמש במבט
הרביעי עם הלבנה יורה כי
נפשינו היא לקוחה ממעונות
אריות ואיזה רוח רעה התלבש
עור ובשר וגידים.

[GH c. 25^v-26^r].

condo la natural dispositione del corpo humano, benche il demonio non sia soggetto a corpi celesti. [c. A₅].

Per la verità Yagel aggiunge alla storia anche qualche cosa di suo, come per esempio questa curiosa spiegazione dell'aspetto del neonato:

«Anche le immagini che hanno in mente l'uomo e la donna al momento del rapporto sessuale possono essere molto importanti, come in quel caso narrato nel *Berešit Rabbah*, della donna cuscita che ebbe da un uomo di Cuš un figlio bianco. Il bambino fu dichiarato legittimo: non era infatti un bastardo, ma era nato così a causa di certe immagini bianche che quell'uomo teneva nella sua casa.» (GH c. 27^r)⁴⁰.

Alla fine dell'episodio (di cui omettiamo, per ragioni di spazio, molti particolari) Yagel ricorda che la causa ultima dell'apparizione delle creature mostruose sta nelle disposizioni del cielo. Una delle anime dei gemelli così esorta Abraham e il padre:

«Pregate per noi il Signore che ci dia requie, ci renda la gioia della salvezza e ci rinfranchi d'un generoso spirito, poiché quanto ci è toccato in sorte è una punizione per i nostri peccati» (GH c. 27^r)⁴¹.

La conclusione dell'opuscolo cattolico, che Yagel si è ben guardato dal riprendere, è ovviamente assai diversa. Il caso del parto mostruoso offre infatti al polemista cristiano lo spunto per una veemente invettiva contro «il popolo infelice della perversa et ostinata Sinagoga» (c. A₇^r); l'esortazione alla conversione si unisce a un apocalittico elenco di disastri e sciagure, che immancabilmente si abatteranno su Israele, se persevererà nell'errore. In effetti, che un pio autore ebreo abbia potuto utilizzare così ampiamente un simile libello antiggiudaico, è un fatto che supera la nostra limitata immaginazione di storici. Ecco la chiusa del *Discorso*:

«...Hor qui ti lascio infelicissima turba, pensa ben li casi tuoi, si tratta dell'ultimo tuo interesse. Deh non sprezzar questo segno, perche se Gioseffo tenne conto del parto accadè d'vna vacca nel sacrificio e dica esser stato un de' principali segni, che dimostraron il futuro cadimento della città già tua⁴², perché vorrai sprezzare questo uscito dalle tue viscere? Così hai già sprezzato li segni, che ti accaderono quando haueui principato; ne sei ricorsa a Dio tuo con penitentia a placar la sua ira ne dopo hai hauuto il tempo, perche li pericoli tosto ti souennero. Hierusalem, Hierusalem, conuertere ad Dominum Deum tuum.» (c. A₇^v)⁴³.

6. Conclusion

La *Ge hizzayon* di Abraham Yagel è un'opera assai originale e insolita nel panorama della produzione letteraria ebraica; fa infatti parte di quel ristretto numero di scritti degni di essere studiati non solo per la profonda dottrina e il contenuto edificante, ma anche per le oggettive qualità artistiche. Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di inserire questo testo nel quadro più ampio della cultura italiana della seconda metà del Cinquecento, nell'ambito della quale l'autore ebreo si trovò a operare. Dall'analisi comparata della *Ge hizzayon* e di alcuni testi di scrittori italiani sono emerse notevoli affinità, sia di stile sia di contenuto; con una libertà talvolta sorprendente, Yagel riprende dalla letteratura cristiana del tempo moduli narrativi, situazioni e molti dei temi del suo racconto. Una più ampia indagine sugli influssi qui delineati non soltanto servirà a comprendere meglio la stessa *Ge hizzayon*, ma potrà anche rivelare un inedito scorcio della storia della cultura italiana, vista attraverso gli occhi attenti e curiosi di una minoranza così significativa, quella ebraica.

¹) Sulla vita e l'opera di Abraham Yagel vedi A. COEN, *Saggio d'eloquenza ebraica*, Firenze 1827, p. 25; I. S. REGGIO, *Šenê ḥakamim gedolim bilti mefursamim*, "Bikkurê ha-ittim" 9 (1828-9), p. 12-14; Id., *Iggerot YašaR*, Wien 1831, p. 20-29; A. B. MANI, prefazione a *Sefer Ge hizzayon*, Alessandria 1880 [= GH]; M. STEINSCHNEIDER in "Hebräische Bibliographie" 21 (1881/82), p. 76-79; S. MAYBAUM, *Abraham Yagel's Katechismus Lekach-tob*, in *Zehnter Bericht über die Lehranstalt für Wissenschaft des Judenthums in Berlin*, Berlin 1892, p. 2-18; STEINSCHNEIDER, *Mathematik bei den Juden*, "Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judenthums" 49 (1905), p. 89-92; M. STERN, *Megillat nes. Niktavah me'et Refa'el ben Beṣal'el tošav Sassuolo*, in *Festschrift zum siebenzigsten Geburtstage David Hoffman's gewidmet von Freunden und Schülern*, Herausgegeben von J. EPPSTEIN-M. HILDESHEIM-J. WOHLGEMUHT, Berlin 1914, p. 267-280 (parte ebr.). 460-462 (parte ted.); U. CASSUTO, s.v. *Gallico*. *Abraham Yagel ben Chananja aus Monselice*, in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 7, Berlin 1931, col. 70s.; C. ROTH, *The Jews in the Renaissance*, Philadelphia 1959, p. 53. 105s. 330. Sulla possibile origine del cognome Gallichi (o Gallici) cf. H. GROSS, *Gallia Judaica*, Paris 1897, p. 140 (diversa l'interpretazione di A. MILANO, s.v. *Gallico*, in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 7, Jerusalem 1971, col. 272s.).

²) Su questa edizione, pubblicata (senza indicazione di data) presso Giovanni di Gara, vedi STEINSCHNEIDER, *Catalogus librorum Hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, Berolini 1852-64 [= CB], col. 694, n. 4241/4; MAYBAUM, *Abraham Yagel's Katechismus cit.*, p. 3 nota 3; A. M. HABERMANN, *Giovanni di Gara. Printer. Venice 1564-1610. List of Books Printed at his Press*. Completed and edited by Y. YUDLOV, Jerusalem 1982 [in ebr.], p. 76 n. 150.

³) "Ut in hac sublimi scientia multum proficerent omnes [...] discipuli pueri quoque, simplices, et tardi", recita la traduzione latina di Ludovico de Veil (*Catechismus Judaeo-*

rum in disputatione & dialogo magistri ac discipulis et Latinus ex Hebraeo factus à Ludovico de Compiegne de Veil, Londini, Typis A. Godbid & J. Playford pro S. Carr, 1679, p. 2).

4) Su P. Canisio e la sua opera cf. O. BRAUNSBERGER, *Entstehung und erste Entwicklung der Katechismen der seligen Petrus Canisius aus der Gesellschaft Jesu*, Feiburg im Breisgau 1893; J. BRODRICK, *Saint Peter Canisius. S. J. 1521-1597*, London 1935. Sulle ampie citazioni del *Parvus catechismus* contenute nello scritto di Yagel cf. MAYBAUM, *Abraham Jagel's Kathechismus* cit.

5) Non c'è bisogno di ricordare, a tal proposito, che fu proprio lo stesso Lutero a dare l'avvio a questa serie di manuali di religione, spesso presentati sotto la forma di dialogo tra due interlocutori, con la pubblicazione dei suoi due famosi catechismi, il *Piccolo catechismo* stampato a Wittemberg nel 1529 (*Enchiridion. Der kleine Catechismus für die gemeine Pfarher vnd Prediger*), e il *Grande catechismo*, apparso nel medesimo anno (*Deusch Catechismus Mart. Luther.*, Wittemberg 1529).

6) Venezia, Giovanni di Gara (cf. STEINSCHNEIDER, CB col. 695 n. 4241/16; HABERMANN, *Giovanni di Gara* cit., p. 42, n. 89). Dell'opera si conserva anche un ms., recante il titolo di *Orah hayyim* (Oxford, Bodleian Library, ms. Neub. 2310/1; cf. A. NEUBAUER, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1886, p. 806).

7) Venezia, Daniel Zanetti, 1606 (cf. STEINSCHNEIDER, CB col. 694 n. 4241/1). Anche in questo caso Yagel si dimostra attento traduttore in campo ebraico di tendenze diffuse nella cultura cristiana del tempo: la nuova trattatistica femminile della seconda metà del Cinquecento, che si allontana dalle discussioni sull'amore di intonazione neoplatonica, per occuparsi della donna nei suoi rapporti famigliari è un fenomeno ben noto agli studiosi di storia della letteratura italiana. Cf. M. BERTINI, *La donna secondo alcuni trattatisti del cinquecento*, «La Rassegna Nazionale», anno XXX. vol. 159/1 (Gennaio-febbraio 1908), p. 322-350; G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano 1945³, p. 500s. 503; G. CONTI ODORISIO, *Donna e società nel Seicento*, Roma 1980.

8) Oxford, Bodleian Library, mss. Neub. 1303. 1304. 1305 (cf. NEUBAUER, *Catalogue* cit., col. 459). Qualche breve estratto dell'opera è stato pubblicato da REGGIO, *Iggerot Yašar* cit., p. 21-29, e da NEUBAUER, *Qibbušim 'al 'inyene 'aseret ha-ševatim u-venē Mošeh*, "Qobeš 'al yad" 4 (1888), p. 1-74: 37-45.

9) Oxford, Bodleian Library, ms. Neub. 1306/1 (cf. NEUBAUER, *Catalogue* cit., col. 459).

¹⁰⁾ Sulla datazione di questo scritto di Yagel vedi più avanti la nota 12.

¹¹⁾ MANI, *Sefer Ge hizayon* cit. (il libro è rarissimo; ho usato la copia della Jewish National and University Library di Gerusalemme, segnata R 8° 35V4358). Mani riprodusse nella sua edizione un manoscritto appartenente alla collezione di Yehudah Bibas (1780-1857) di Hebron. La biblioteca di Rabbi Bibas, che comprendeva più di 1500 volumi, tra mss. e libri rari (in parte raccolti dal possessore durante il suo soggiorno italiano), fu donata da questi alla *yešivah* da lui fondata a Hebron (*Yešivah ha-Rav Bibas*), e venne poi completamente distrutta nel pogrom arabo del 1929. Cf. I. R. MOLHO, *Ha-Rav Yehudah ben Šemu'el Bibas. Avi avot ha-Šionut ha-medinit me'ah šanah le-moto*, Jerusalem 1957, p. 22s). Oltre al ms. usato da Mani, andato perduto, si ha notizia di due altri testimoni del testo: i) London, British Library, ms. Add. 26.963 (cf. G. MARGOLIOUTH, *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, vol. 3, London 1909-15, p. 170 n. 875). ii) Cincinnati, Hebrew Union College, ms. n. 743 (94 ff., sec. XVII, scrittura corsiva italiana; il ms. è incompleto: il testo comincia in corrispondenza di GH c. 1^v, l. 16).

¹²⁾ "We-hinneḥ qol qore' be-oznay ha-qol qol Ya'aqov ke-qol a[doni] a[vi]" (GH c.1^v). Questa frase, in cui Yagel sembra riferirsi al padre con il nome di Ya'aqov, ha

fatto sorgere qualche dubbio sull'identità dell'autore della *Ge ḥizzayon*, dato che da tutte le altre opere dello stesso Yagel risulta che il padre di questi doveva chiamarsi Ḥananyah (cf. p. es. la citata edizione veneziana del *Moši'a ḥosim* [c. 1^o]): “*ani ha-ša'ir we-haqatan Abraham Yagel y[ismerehu] ṣfuro] w[ihayyehu] ben ha-manoaḥ k[evod] m[forenu] ha[-rav] r[abbi] Ḥananyah z[ikrono] l[e-ḥayyê] h[a-olam] h[a-ba'] mi-Monselise mi-mispaḥat ha-Galliḳi*”; ho usato la copia della J.N.U.L. di Gerusalemme, segnata RO 35V4607). Per questo motivo, e invero piuttosto affrettatamente, i redattori della gerosolimitana *Encyclopaedia Judaica* hanno dedicato ai due presunti Abraham Yagel due diverse voci: nella prima (*Jagel. Abraham, Encyclopaedia Judaica*, vol. 9, Jerusalem 1971, col. 1267s.), scritta da Y. DAN, viene trattata la *Ge ḥizzayon*, attribuita a un ipotetico Abraham ben Ya'aqov, mentre nella seconda (*Jagel. Abraham ben Hananiah dei Galicchi* [sic!], *ibidem*, col. 1268s.) sono descritte il *Leqaḥ ṭov* e le opere più tarde. Va tuttavia notato che la frase “*ha-qol qol Ya'aqov*” è una reminiscenza del ben noto episodio biblico della benedizione di Giacobbe (*Gen* 27. 22: “Giacobbe allora si accostò a suo padre Isacco, il quale lo tastò, e quindi disse: ‘La voce è la voce di Giacobbe, ma le mani sono quelle Esau’ ”), e ha quindi probabilmente, nel contesto dell'opera di Yagel, una funzione puramente retorica ornamentale (significa cioè, più o meno: “udii una voce ben nota, che riconobbi subito”); nessuna allusione dunque al nome del genitore. (Questa ipotesi era già stata avanzata a suo tempo da MANI [GH, pref. non paginata]; cf. anche STEINSCHNEIDER, in «Hebräische Bibliographie» 21 [1881/82], p. 77). La prova più evidente che ci troviamo di fronte a un solo autore, e non a due diversi personaggi, è comunque data dal rinvio alla *Ge ḥizzayon* contenuto nel trattato filosofico-teologico che reca il titolo di *Be'er ševa'*, opera, questa, attribuibile con sicurezza ad Abraham ben Ḥananyah (cf. STEINSCHNEIDER, *l. cit.*; NEUBAUER, *Catalogue cit.*, p. 459. Questa citazione viene ignorata da DAN, *Jagel cit.*).

¹³⁾ Probabilmente così deve leggersi l'ebraico DI LQAYRW (GH c. 6^o); cf. STEINSCHNEIDER, *ibidem*. p. 76.

¹⁴⁾ Cf. DAN, s.v. *Biographies and Autobiographies*, in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 4, Jerusalem 1971, col. 1009-1012: 1011.

¹⁵⁾ *Sepher Chaje Jehuda, Sive Leonis Mutinensis autobiographia*, Nunc primum editi proemio commentarisque auxit Abraham KAHANA, Kiev 1911.

¹⁶⁾ Cf. DAN, s.v. *Biographies* cit. Per il periodo medievale Dan cita i nomi di Eldad ha-Dani (seconda metà del IX secolo) e di David Reuveni (m. 1538?). Una delle cause di questa scarsità di racconti autobiografici si può forse rintracciare nel fatto che al Giudaismo mancò del tutto quell'importantissimo modello di introspezione psicologica rappresentato, per il mondo cristiano, dalle *Confessiones* di Agostino. Allo stesso modo, fu estranea alla cultura ebraica la pratica della confessione, che è stata a ragione posta alle origini di un certo tipo di narrazione autobiografica tardo medievale.

Sull'autobiografia in generale, e sul periodo medievale e moderno in particolare, cf. G. MISH, *Geschichte der Autobiographie*, 8 vol., Frankfurt a.M. 1949-69; T.C. PRICE ZIMMERMAN, *Confession and Autobiography in the Early Renaissance*, in A. MOLHO-J. TEDESCHI (Ed.), *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, Firenze 1971, p. 119-140; M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977 (alle p. 1-16 si troverà una penetrante analisi dell'influenza dell'autobiografia agostiniana nel medioevo latino); W. SPENGERMAN, *The Forms of Autobiography*, New Haven 1980; C. D. FERGUSON, *Autobiography as Therapy. Guibert de Nogent, Peter Abelard, and the making of medieval autobiography*, “*Journal of Medieval and Renaissance Studies*” 13(1983), p. 187-212.

¹⁷⁾ *Essais De Messire Michel Seignevr De Montaigne...*, A Bovrdeavs [Bordeaux], Par S. Millanges Imprimeur ordinaire du Roi.

¹⁸⁾ La prima edizione della *Vita* apparve infatti a Napoli (con la falsa indicazione di Colonia) nel 1728, per opera di A. Cocchi.

¹⁹⁾ Per una traduzione italiana di quest'opera si veda G. CARDANO, *Dalla mia vita*, A cura di A. INGEGNO, Milano 1982.

²⁰⁾ *Memoria e scrittura* cit., p. 17.

²¹⁾ Cf. *L'eremita* cit., c. 104^r (ho consultato la copia della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, segnata 8^a BB IV 19). Sull'attività letteraria del Granucci vedi B. PORCELLI, *La novella del Cinquecento*, Roma-Bari 1979, p. 90s.

²²⁾ *The Jews* cit., p. 105. L'opera di Roth contiene un'ampia presentazione delle imitazioni da parte di autori ebrei (Cap. V: *In the Steps of Dante*, p. 86-110); per la bibliografia riguardante l'argomento vedi J. B. SERMONETA, s.v. *Dante. Alighieri*, in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 5, Jerusalem 1971, col. 1296s.

²³⁾ Cf., p. es., R. GUENON, *L'esoterismo di Dante*, Roma 1976, p. 41-47 (Ed. originale: *L'esotérisme de Dante*, Paris 1925).

²⁴⁾ *Odissea*, Libro X, vv. 504-505 (cito dalla traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino 1963).

²⁵⁾ Sullo studio delle opere di Dante in Italia nel sec. XVI vedi M. BARBI, *Dante nel Cinquecento*, "Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e filologia", vol. 7 (1890), p. 93-407. Un'interessante imitazione della *Commedia* si ha nel celebre *Libro del Peregrino* di Iacopo Caviceo, pubblicato per la prima volta a Parma nel 1508, in cui il protagonista, alla ricerca dell'amata ["Peregrino delibera cercare tutto lo habitabile per ritrouare Geneuera"], compie un viaggio nell'oltretomba, accompagnato da un certo Anselmo (cf. il *Libro del Peregrino. Nouamente ristampato & alla sua pristina integrità ridotto*, Vinegia, Per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1526, cc. 150^r-158^r; ho consultato la copia della Bibl. Com. dell'Archiginnasio di Bologna, segnata 8^a AA VI 42). Sull'opera del Caviceo cf. A. ALBERTAZZI, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Bologna 1891, p. 7-33

²⁶⁾ *The Jews* cit., p. 106.

²⁷⁾ Sulla novella controriformistica vedi M. RIGHETTI, *Per la storia della novella italiana al tempo della reazione cattolica*, Teramo 1921; TOFFANIN, *Il Cinquecento* cit., p. 515-517, 519s.; E. BONORA, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. 4, Milano 1966, p. 331-333. 674s.; PORCELLI, *La novella* cit., p. 86-94. 110s. Più in generale, a proposito dell'influenza della Controriforma sulla letteratura cf. C. DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris 1884; C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Il Concilio di Trento e la Riforma tridentina. Atti del Convegno storico internazionale* (Trento, 2-6 settembre 1963), Roma 1965, p. 317-43; A. ROTONDO, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. 5, Torino 1973, p. 1399-1492. Su alcuni riflessi delle controversie cristiane in ambiente ebraico cf. J. FRIEDMAN, *The Reformation in Alien Eyes. Jewish Perceptions of Christian Troubles*, "Sixteenth Century Journal" 14 (1983), p. 23-40.

²⁸⁾ La prima edizione del novelliere del Girdaldi apparve nel 1565 (*Degli Hecatommithi di M. Giovanbattista Gyraldi Cinthio nobile ferrarese...*, Nel Monte Regale, Appreso Lionardo Torrentino; in due volumi). Su questo testo, oltre alle opere sulla novella citate alla nota precedente, vedi G. PERALE, *Sul valore morale degli Ecatommithi di G. B. Girdaldi. Saggio di uno studio sull'efficacia della Controriforma sulla letteratura italiana*, Prato 1907; M. FUBINI, s.v. *Ecatommithi*, in *Dizionario letterario Bompiani*, vol. 3, Milano 1947, p. 6s; D. MAESTRI, *Gli "Ecatommithi" del Girdaldi Cinzio: una proposta di una nuova lettura e interpretazione*, "Lettere italiane" 23 (1971), p. 306-331.

²⁹⁾ *Gli Hecatommithi* cit., vol. 1, p. 592 (ho usato la copia della Bibl. Universitaria di Bologna, segnata A VII VI 8).

³⁰⁾ *Ibidem*, p. 598.

³¹⁾ “Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit volup, neque novum neque mirum fecit nec secus quam alii solent; nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore quin ubi quicque occasionis sit sibi faciat bene”. È l’arguto commento di Plauto al termine del quarto atto dell’*Asinaria*.

³²⁾ *Quattro novelle di Francesco Maria Molza. Da una stampa rarissima del secolo XVI*, Lucca 1869, p. 45. Sulle novelle del Molza cf. B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. 3, Bari 1952, p. 160-167.

³³⁾ Così MANI, pref. a GH (non paginata). Di diversa opinione STEINSCHNEIDER, in “Hebräische Bibliographie” 21 (1881/82), p. 78, che sposta la data di composizione dell’opera al decennio successivo. In verità, le ragioni dello Steinschneider non paiono convincenti: l’epidemia a cui fa riferimento Yagel nella *Ge hizzayon* (GH c. 20^r) potrebbe essere benissimo la peste che colpì l’Italia settentrionale tra il 1575 e il 1577, e che si diffuse a Mantova (città che lo stesso Yagel dice colpita dal contagio già nel 1575). Cf. G. B. SUSIO, *Libro del conoscere la pestilenza...*, Mantova 1576 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, segnato 61 d 139); A. A. FRARI, *Della peste e della pubblica amministrazione sanitaria*, vol. 1, Venezia 1840, p. 365-370.

³⁴⁾ Ho usato la copia conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (segnata A V Tab I N I Vol 197.1), già appartenuta al naturalista e medico bolognese Ulisse Aldrovandi (1522-1605): sulla parte superiore del frontespizio si legge la nota autografa “Ulissis Aldroua[n]di et amicor[um] F 195 s^r Armariu[m]” (devo quest’indicazione alla cortesia della d.ssa Cristina Bacchi della Bibl. Universitaria). L’Aldrovandi utilizzò l’opere sui gemelli veneziani nella sua celebre *Storia dei mostri*, citando il caso e riportando un’illustrazione tratta da quella che si trova alla c. A2^r del *Discorso*: “Venetijs quoque anno post Christum natum septuagesimo quinto supra sesquimillesimum, Maio Mense, ex muliere Hebraea monstrum admirandum natum est. Erant duo infantes iuxta nates, et perinaeum coaliti, cruribus inuicem complicatis, locis secretis, et naturalibus destituebantur, quorum vicem vmbilicus supplebat; singulique oppositis inter se vultibus cibum, et potum sumebant. Omnia igitur ob oculos in icone II ponuntur” (*Vlissis Aldrovandi... Monstrorum Historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium Bartholomaeus Ambrosinus... studio volumen composuit...*, Bononiae, Typis Nicolai Tebaldini, 1642, p. 647. L’illustrazione, recante la didascalia *Infantes duo iuxta nates conglutinati*, è nella pagina successiva).

Dal frontespizio del *Discorso* (“Di nuovo ristampato...”) sembrerebbe che esso fosse già stato pubblicato una prima volta. Di questa ipotetica prima edizione non ci è stato comunque possibile trovare alcuna traccia. Sull’attività editoriale di Giovanni Rossi, che operò a Bologna nella seconda metà del Cinquecento, cf. A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, p. 106-110. 123-125.

³⁵⁾ A. SAPADIN, *On a Monstrous Birth in the Ghetto of Venice*, “Studies in Bibliography and Booklore” 6 (1962-64), p. 153-158.

c.) A1^r: “All’illustrissimo et eccellissimo signore, il signor Don Pietro, del Serenissimo Cosmo Gran Duca di Toscana, dignissimo et ammirando figliuolo”. Errata l’indicazione di Sapadin, che dice lo scritto “dedicated [...] to Don Pietro, Grand Duke of Tuscany” (*Monstrous Birth* cit., p. 153).

³⁷⁾ L’interesse per i mostri e gli esseri eccezionali è un fenomeno ben noto della cultura del Cinquecento. Numerosissime sono le opere apparse in questo secolo che riguardano nascite straordinarie e portenti della natura, interpretati alla luce dell’influenza degli astri e come segni premonitori degli avvenimenti futuri. Tra i cultori di questo genere

letterario si annoverano illustri esponenti della cultura umanistica, tanto cattolici quanto protestanti. Ci limitiamo qui a citare i testi più celebri: Sebastian BRANT, *Esopi apologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus*, Basileae 1501; Marcus FRYTSCHIUS, *Meteorum loci. Item catalogus prodigiorum*, Norimbergae 1555; Conrad WOLFFHART (LYCOSTHENES), *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basileae 1557; Pierre BOAISTUAU, *Histoires prodigieuses les plus memorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Jesus Christ, jusques à nostre siecle*, Paris 1560; Cornelius GEMMA, *Cosmocriticae seu de naturae divinis characterismis, id est Raris et admirandis spectaculis, causis, indicis, propietatibus rerum*, Antverpiae 1575.

Per ulteriori notizie su questa produzione letteraria si veda il documentatissimo studio di C. TARUFFI, *Storia della Teratologia*, Bologna 1881-94. Cf. inoltre A. WARBURG, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da G. BING*, Firenze 1980², p. 309-390 (il saggio originale tedesco è del 1920); G. BATAILLE, *Le deviazioni della natura*, in Id., *Documents*, Bari 1974, p. 105-110 (titolo orig. *Les écarts de la nature*, "Documents" 2 [1930]); R. WITTKOVER, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 5 (1942), p. 159-197; J. BALTRUŠAITIS, *Monstres et emblèmes*, "Médecin de France" 39 (1953), p. 17-30; C. BOLOGNA, introduzione a *Liber monstrorum de diversis generibus*, Milano 1977, p. 1-31.

³⁸⁾ Su questo autore vedi D. PINGREE, s.v. *Ibn Abi 'l Ridjal*, in *Encyclopaedia of Islam*, vol. 3. Leiden-London 1971, p. 688.

³⁹⁾ *Albohazen Haly filii Abenragel libri de Judiciis astrorum, summa cura et diligenti studio de extrema barbarie uindicati, ac latinitate donati, per Antonium Stupam...*, Basileae, Ex Officina Henrichi Petri, 1551, p. 145b (ho usato la copia della Bibl. Univ. di Bologna, segnata A IV K I 5). Nel *Discorso* viene citato anche "l'altro Haly [il quale] dice di vno che mostruoso era, che altro membro non se gli vedeua, se non li lochi dell'alimento, et dell'escremento, e daua segni, e prodigij, per li quali le cose future si conosceuano" (c. A⁶); il passo è omesso da Yagel). Il riferimento è a Ibn Riḍwān (998/388-1061/453), autore di un celebre commento al *Quadripartitum* di Tolomeo (cf. J. SCHACHT, s.v. *Ibn Riḍwān*, in *Encyclopaedia of Islam*, vol. 3, Leiden-London 1971, p. 906 s.). La descrizione del parto mostruoso si trova nel commento all'ottavo capitolo del *Quadripartitum* (cf. *Quadripartitum] Ptol[maei]...*, Venetiis, mandato ac sumptibus heredum Octaviani Scoti et sociorum, 1519, c. 56^a; Bologna, Bibl. Univ., segnato A IV K125).

⁴⁰⁾ Cf. *Berešit Rabbah* LXXIII, 10: "Un negro, sposato con una negra, ebbe da questa un figlio bianco; il padre prese il bambino e andò presso Rabbi, egli disse: Forse non è mio figlio. E Rabbi di rimando: Hai delle immagini a casa tua? Egli rispose: Sì. Rabbi: Bianche o nere? E l'altro: Bianche. Concluse Rabbi: Da qui proviene il tuo figlio bianco." (cito dal *Commento alla Genesi [Berešit Rabba]*. Introduzione, versione, note di A. RAVENNA. A cura di T. FEDERICI, Torino 1978, p. 606).

⁴¹⁾ La storicità dell'avvenimento è confermata da un responso di Šemu'el Yehudah Katzenellenbogen (1521-1597). Questi, rabbino di Venezia all'epoca della vicenda, intervenne per ordinare che fosse data sepoltura ai cadaveri dei due gemelli, che venivano portati in giro di città in città e mostrati a pagamento (il responso è compreso nella raccolta halachica intitolata *Zera' anašim*, Husyatim 1902, p. 50-54 n. 34; cf. SAPADIN, *Monstrous Birth* cit., p. 158 nota 3). Da parte sua, Giovanni Giuseppe Gregorio Cremonese così scrive nelle *Annotationi* poste in appendice al *Discorso*: "il mostro [...] morì due giorni dopo che fu dato in luce questo Discorso, Si sospetta che li Hebrei insidiosi non li habbiano fatti morire, perché non uoleuano che fosse palesato questo mostro a niuno, et hanno scomunicato per la loro legge il padre, che lo mostraua" (c. A⁸).

⁴²⁾ Il riferimento è a uno dei *kērúgmata* divini della distruzione di Gerusalemme che

Giuseppe Flavio elenca nel V capitolo del VI libro del *Bellum Judaicum*: “Durante la stessa festa [degli Azimi], una vacca che un tale menava al sacrificio partorì un agnello in mezzo al sacro recinto” (FLAVIO GIUSEPPE, *La guerra giudaica*, a cura di G. VITUCCI, vol. 2, Milano 1974, p. 379).

⁴³⁾ Una ben diversa mentalità traspare dalle parole di Montaigne, che, proprio in quegli anni, così commenta lo spettacolo di una creatura deforme, messa in mostra a scopo di lucro: “Questo doppio corpo e queste membra diverse, collegate a una sola testa, potrebbero ben fornire al re un pronostico favorevole, che egli cioè manterrà sotto l’unione delle sue leggi le parti e le membra del nostro Stato; ma, per paura che i fatti lo smentiscano, è meglio lasciarli andare avanti, poiché non si può pronosticare che a cose fatte: ‘Ut quum facta sunt, tum ad coniecturam aliqua interpretatione revocantur’. Come si dice di Epemene che indovinava all’indietro” (ho tratto la citazione dalla traduzione italiana dei *Saggi* curata da F. GARAVINI, Milano 1970²), p. 946).

EROS BALDISSERA

QUANTI I PAESI, O LIBERTÀ

L'impressione che si ricava dalla lettura di campioni casuali di poesia araba contemporanea è di una sua visione fondamentalmente pessimistica, cupa, "nera" ¹. Poesia triste, col magone. Di più, poesia sofferente. Non fa eccezione la maggior parte della poesia siriana con i suoi 'Alī al-Ġundī, Mamdūh 'Udwān, Bandar 'Abd al-Ĥamīd, fino all'angosciante Fāyez Ḥaḍ-ḍūr che esprime la sua crisi esistenziale attraverso versi che appaiono più degli "schiaffi dolorosi", che un'immagine costruttiva ².

La diffusione di tale tendenza alla visione tragica ha la sua data di nascita nel 1967 con la rovinosa guerra dei Sei giorni, dalle funeste conseguenze nella psicologia del mondo arabo, le cui insicurezze e sensi d'alienazione si manifestano nelle opere artistiche e in particolare in quelle letterarie.

I giovani poeti che han sofferto quell'avvenimento esprimono i loro sentimenti in 'versi liberi' sulle orme dei pionieri Nāzik al-Malā'ika, Badr Šākīrxal-Sayyāb in Irāq e, successivamente, Adonis in Siria. E avanzando nella sperimentazione si giunge alla discussa *al-qaṣīda al-naṭriyya* (il poema in prosa) a cui alcuni contestano l'appartenenza al genere lirico ³, ma che ormai da vari anni continua a diffondersi, specialmente per rappresentare quelle tematiche di sofferenza e angoscia connesse alla critica situazione sociale, politica e militare del paese.

"Perché scriviamo poesia?"

Nazīh Abū 'Afaš, ultimo e più giovane degli esponenti rappresentativi della poesia siriana contemporanea da me presentati in una nota in passato ⁴, poneva il quesito nell'introduzione alla sua raccolta *Ayyuhā al-zamān al-ḍayyiq ayyatuhā al-arḍ al-wāsi'a* (O tempo angusto, o vasta ter-

ra). Damasco 1978. E continuava: “Può la poesia far qualcosa in un mondo pieno d’armi, di tiranni, di fosse comuni, di epidemie...? Guerre spaventose, morti incomprensibili. Scandalose menzogne si cambiano d’abito come si cambiano le statue degli eroi, i nomi delle strade e la direzione dei proiettili dei cannoni... Un mondo che una qualsiasi saggezza potrebbe trasformare in un regno incantevole. Un mondo che una bomba potrebbe polverizzare... [In tal mondo] avete visto un uomo inerme, triste, malinconico? Avete voi stessi conosciuto solitudine, desolazione? Quell’uomo, quella condizione... sono poesia... L’aspirazione dell’uomo alla vita, di fronte a una morte dalle dimensioni cosmiche, la sua innocenza di fronte al fuoco infernale: così l’uomo scopre la poesia... Chi può risolvere il problema dell’uomo? Nessuno, niente: questo è l’argomento della poesia, desiderio dell’impossibile e sete di giustizia...”.

Questo è Nazîh Abû ‘Afaš. Così realista e così ingenuo⁵. Che non vede soluzione alla condizione dell’uomo, ma che pur tuttavia continua a lottare con l’unica arma che possiede. Conscio che il destino incombe inesorabile sull’umanità, condotta al macello senza colpa. Condizione indispensabile per la vittima è di essere innocente, silenziosa come l’agnello sacrificale.

Poesia masochistica è stata definita. In cui rari sono i momenti d’apertura alla speranza, assenti quelli di gioia⁶.

L’angosciosa brama libertaria di Nazîh prende corpo nella *muṭawwala*⁷ che qui presentiamo: *Kam min al-bilād ayyatuhā al-ḥurriyya* (Quanti i paesi, o libertà), pubblicata a Beirut nel 1979, in cui egli tratta il problema della repressione della libertà.

Quanti i paesi, o libertà

I

Cosa accade in America
cosa accade nel mondo
quando, in tutta tranquillità e il berretto sulle ventitrè,
il signor X spara sull’uomo affacciato alla finestra per veder il levar del sole?
Cosa accade in America
cosa accade nel mondo
quando, semplicemente, e il berretto sulle ventitrè
il signor X spara con la pistola sull’uomo che,
avendo assistito al crimine, voleva protestare?
Cosa accade sulla terra
cosa accade nel cielo
quando, con calma glaciale...semplicemente... con cuore saldo e mano sicura,
uomini armati afferrano un uomo inerme
colpendolo con scarpe, fruste e pugnali,

poi girano le spalle e se ne vanno
 con la calma degli assassini
 e la gravità dei santi?
 Cosa accade sulla terra
 cosa accade nel cielo
 quando una donna scoperchia la bara e grida: "Figlio mio!";
 quando, candidamente, i costruttori di bare, i becchini, gli spazzini, ridono dei
 morti;
 quando gli imbalsamatori di cadaveri girano per i quartieri e bussano alle porte
 offrendo alle donne i propri servizi
 mentre nei loro casotti, sui marciapiedi, i venditori di sangue contrattano il prezzo
 dei loro refrigeratori freschi?
 Cosa accade? Cosa succede?
 Nelle case, sui marciapiedi?
 In cielo, sulla terra?
 Me lo dica qualcuno di voi... che me lo dica: cosa sta accadendo...
 cosa sta succedendo
 agli alberi perenni, agli uccelli dei cieli benevoli
 alle pietre e alle acque del mare,
 nei cuori e sotto le coperte
 cosa accade... cosa succede?

 Niente o donna.
 Niente o uomo.
 Niente, amici...
 potenziali traditori.
 Non accade nulla, in nessun luogo
 non accade nulla, a nessuno
 salvo che gli assassini, voltando le spalle al cadavere,
 si gingillano abilmente con la pistola,
 le teste incassate nei colletti,
 canterellando dolci motivi, fischiettando amabilmente,
 allo stesso modo dei morti,
 affinché sia facile, a noi che rimaniamo vivi, sia facile sapere:
 quanti sono gli assassini, che girando le spalle, godono della musica e lietamente
 fischiettano?

II

E quando, nell'impenetrabile metà della notte,
 il cappio perfetto spezza il collo al misero,
 ferma il cuore dell'uomo penzolante nell'aria nera.
 Quando, la donna torna dal sogno con un sorriso, la borsa di verdure e il cartoc-
 cio di pane, che le vien strappato dal braccio mentre entra nel "qabu" ⁸.
 Quando si dice all'uomo addossato al muro: non muoverti!
 alla donna distesa per terra: godi!
 Quando, qual crudo nocciolo, vien lo spirito sputato dalla bocca e, come
 polvere, la morte s'accumula sulle pelli pensanti.
 Cosa accade nel tuo cuore

cosa accade ai tuoi occhi
o Dio impegnato nell'infelicità, nel sonno e negli ostinati perdoni?

.....

Nulla accade a Roma
nulla in Cina
non accade nulla a nessuno
nulla in alcun luogo
nulla sulla terra
né in cielo

...mentre gli spiriti degli uomini si confondono nell'aria nera!!

III

Quanti colpi può contenere un cuore?
Quanti pugnali può sopportare un corpo?
E quanti paesi sono necessari per fondare la libertà?
Quanto coraggio... quanta disperazione
per pronunciare una sola parola di verità?
Per un giorno nella vita o un secondo d'umiliazione?
Perché continuino a prosperare gli spiriti sparuti nei corpi dei maiali?
Per la donna che cerca di rattoppare i fori del proprio cuore davanti
a Dio addormentato, e ai boia dal fischiettare giulivo,
la donna che torna dalla notte in veste nera e il cuore trapassato?
Quanto coraggio?
Quanti paesi?
Quanta disperazione è necessaria, o Dio?

IV

O uomo che stai là seduto,
al caffè o sul trono,
protetto da due pareti una tavola e tre sedie...
sai da dove t'arriverà il proiettile?
O tu che stai là seduto
nel più desolato squallore
e conti i tronchi degli alberi e la polvere della terra,
protetto dalla notte, dalla solitudine, e dal cielo tranquillo...
sai da dove t'arriverà il proiettile?
O ultimo sopravvissuto della stirpe dei morti,
preservato dalla prigione, dalle scarpe, dai fucili dei cacciatori
sai da dove t'arriverà il proiettile?

.....

O uomo che stai là seduto
protetto da due pareti, una tavola e tre sedie,
dalla notte tetra e dal cielo tranquillo,
preservato dalla prigione, dai fucili e dagli occhi inquisitori...
Lo sai, o uomo?
Lo sai, o cuore?
Il proiettile t'arriverà dalle tue mani.

V

Una pallottola nel cuore
una nel quaderno,
pallottole nel letto...
pallottole sui marciapiedi.
E sotto il piombo... sotto il piombo
uomini dispersi,
tutti tesi a cercar prove per dimostrar il dolore...
pretesti opportuni per provar l'amore,
elementi atti ad attestar la salute dei morti.
Ciascuno a modo suo,
ogni terra secondo i propri statuti
e le esigenze delle sue vittime:
giustizie decrepite
giustizie ipocrite
giustizie in brache di tela, di pezze e medaglie putrefatte.
Ogni Napoleone a modo suo,
ogni terra a proprio piacimento:
corone traballanti... che eruttano cenere e dormono in capo alla pagina.
Non intendo i cani... perché i cani sono giusti
né i lupi...
poiché i lupi conoscono la loro epoca nobile
e non arrivano solo per le occasioni;
né le vipere
né le lumache
né i vermi ubriachi.
I paesi... i paesi
i paesi con le zanne, le bandoliere e le bretelle.
Paesi di gentaglia, di falsari, di reiterate parole di "giustizia".
Paesi di libertà, o morti,
paesi di catenacci... o liberi immondi.
Paesi dalle santità malvage, dalle gonfie mammelle di venefici gas.
Paesi seduti su se stessi... che accolgono le secrezioni degli uteri delle donne.
Paesi aperti sui cimiteri
paesi cimiteri... cimiteri
Paesi... coi loro marciapiedi, i loro cantanti e i portatori di bare.
Paesi su cui sei sopra, non al di sopra o Dio... non al di sopra,
permani nell'aria, appeso sotto i loro cieli gelidi e il loro fragile soffitto.
Misero come gli angeli
solitario come cuore di lupo
che cerchi le prove atte a dimostrare il dolore.

VI

E vi è pure la libertà.
La libertà celata sotto l'ascella,
preservata fra la scarpa e l'incavo del piede,
il boccone ancora crudo: il sasso,

la libertà sasso o Dio...
O Dio... o soave tra il gelido cielo e la terra sgretolata,
che oscilli solitario come una corona trascorsa,
compiaciuto dei tuoi falli, delle tue colpe e dei tuoi moniti opprimenti.
O Dio... o Dio,
sopra la terra ricoperta della polvere della giustizia,
sotto i cieli malefici,
unico per selvagge sofferenze e il cuore gonfio di freddo,
oppresso dalla grossolanità dei monaci e dei falsi amici al funerale...
dai taciturni...
dai sordi...
dai cuori sprangati:
dai cuori sprangati o Dio... Cosa fai dunque?
Cosa posso fare io, o Dio?

VII

Questi sono i frantumi della terra
e questi, i frantumi del mio cuore.
L'ultimo araldo della folgore,
il primo araldo della libertà,
il sicuro araldo dello squallore.
Dio... cosa c'è dunque?
Libertà... cosa c'è dunque?
Cosa c'è sotto l'ascella della prostituta e fra le sue mammelle gonfie d'aria?
O probi... cosa c'è
fra la scarpa di Napoleone e l'intimo del suo cuore?

VIII

Alle mie spalle non ci sono che trentatrè anni
e non ho tempo sufficiente per detestarti...
o piccolo uomo che siedi silenzioso nei congressi.
Trentatrè allodole urlano nel mio cuore: chi ha tanto piombo da farle tacere?
E chi, a questa tavola, sogna di far cadere il trono della terra?
Allodole... allodole e lupi e meteore si abbattono nel cuore in fretta...
con molta fretta... affinché non le sorprenda lo sparo prima di toccar l'acqua.
Allodole... trentatrè allodole e lupi, mentre un unico Napoleone addobbato di
braccialetti, di bare e di pesanti libri,
nudo, arrossato, sulla riva
istiga i pesci a correre sulla sabbia,
le allodole al disinteresse per il cielo delicato,
i lupi alla mitezza e al rammollimento imbonente presso la porta dei negozi gover-
nativi di verdura.
Quanti dèi allora...?
Quanto tempo ci vuole per dimostrare il dolore?
Quanto piombo?
Quanta disperazione, o Dio...

è necessaria per dimostrar l'abiezione dell'uomo
che siede silenzioso nei congressi?!

IX

E quando il coniglio timoroso entra e cerca rifugio presso la costola magra
cosa accade allora nel tuo cuore?
E quando la quaglia si abbatte,
abbandonata, per sonnolenza e incuria,
dal Signore
e scivola dalle sue azzurre ginocchia, attratta dal tempo,
scuotendone il lembo del mantello,
abbandonata come il palpito impaurito mossosi nel cuore,
poi... per mera morte e avverso destino
il suo cuore si scontra col piombo e s'abbatte,
per la semplice morte
per una semplice pallottola
per un semplice torpore su un ginocchio azzurro:
impaurito palpito mossosi nel cuore... e spentosi.
Poi... cosa accade in America?
Cosa sta accadendo ai tuoi occhi o Dio?

X

Nessuna parola nei libri basta a dimostrare l'abiezione dell'uomo silenzioso dei
congressi.
Né oro del Tesoro basta a pagare il prezzo dell'uomo morto a Beirut, per esempio,
ucciso da una pallottola... o da una menzogna... o dal silenzio.
Non può bastar l'oro, né alcun cantore
né piombo, né scarpe
bastano a sgominar la feccia che cammina sul marciapiede
ostentando la merce rubata
e i gioielli delle sue donne gonfie d'aria azzurra
di pesanti belletti
e di bioSSIDo di stato.
Sonno non basta a dimenticare i pianti dell'infanzia
e gli sconforti di un giovane cuore.
Nessuna croce... né cimitero... né aceto.
Nessun aceto, mio Dio, per provare l'amarrezza del cuore aperto su se
stesso davanti ai giudici dell'inferno
che sanno bene la verità... ma prendon partito per i demoni.
Né giustizia.
Nessuna giustizia o Dio...
per un coscienzioso paragone... fra la sofferenza di Hiroshima e l'assurdità della
bomba.
Altrimenti chi mi dice
altrimenti chi medita per me
altrimenti chi possiede la conoscenza:

quale delle due ci ricordiamo di più... Hiroshima o la bomba?
Chi dei due ha il cuore più giusto... il silenzioso o il morto?
I congressi paralitici o i cimiteri?
Chiedetelo ai morti dunque
chiedetelo ai morti...
Qual dei due ha il cuore più giusto o santi?

XI

Per valutare il prezzo d'un uomo... o Napoleone
hai bisogno d'una pallottola dritta al cuore.
Per valutare il prezzo d'un uomo... o Napoleone
hai bisogno di pronte decisioni e di giudici infernali
di un sasso in bocca... e scarpe sulle costole
di radio... e di bare
e di un foglio per scrivere tutte le parole assopite nel corpo.
Hai bisogno di una cella e di valenti aguzzini
di una notte ferma a mezzanotte
e di una forca eretta evidente.
Per valutare il prezzo d'un uomo, o Napoleone
ti servono casse piene e paesi validi
carri armati, messaggi e passaporti
dèi... e dèi... e un unico colpo dritto al cuore.
Hai bisogno di artigli sfoderati
e di milioni di palpiti atterriti,
improvvisi, nell'immensità rimanente della metà della notte.
Hai bisogno di un confessore che ti legga le ultime preghiere
e di un boia per gli ultimi pugnali...
di Dio... delle ultime frazioni di secondo...
e devi morire almeno una volta...
per valutare il prezzo d'un uomo... o Napoleone angusto.

XII

Il probo è solo
il lupo è solo
ogni probo... ogni tiranno... son soli, o cuore.
Ogni uomo che non tace nei congressi e nelle impenetrabili mezzanotti delle esecuzioni.
E pure ogni Gesù
ogni Gesù spossato dall'innocenza e dalla meditazione,
disteso sulle proprie piaghe,
in attesa, sotto l'oppressione delle sue atroci sensazioni e del suo fuoco sicuro,
del precipitar della meteora e della caduta del berretto,
sorveglia i cupi confini dei paesi,
i carri armati che si scambiano baci e proiettili... e gli emblemi...
recitando i suoi ingenui vangeli e il suo cuore trafitto
agitando la tenebra del letargo

la polvere dei libri
e i lamenti delle vittime morenti:
ogni Gesù a modo suo, anche,
ogni terremoto sulla saggezza del suo cuore e della sua giustizia provvisoria
ogni giusto e ogni allodola
ogni donna e ogni lupo
offrono il loro ingenuo cuore e i loro occhi decisi
davanti alla bara aperta... ai margini dei paesi assassini.

XIII

...Cosa dici ancora...
nei monti esiliati
e nelle trincee tirate a misura del corpo dei soldati?
Nei tempi voraci e nei giudizi della terra malvagia?
Nei giudici dormienti sui loro bubboni ripugnanti,
gli esperti giudici dell'inferno
interpreti degli incubi e dell'amarezza del cuore
quanto ti concedono il merito della febbre,
ciechi alla tua miseria
forti...
forti
forti come un imperversante cancro delle ossa
e piccoli pure...
e piccoli pure...
piccoli pure... come i boia delle leggi eccezionali,
perfino quando tirano a sorte i tuoi occhi e le tue poesie
concedendo a se stessi il diritto al sorriso per il candore di un fiore,
per l'innocenza della quaglia che precipita nell'aria azzurra,
si gettano sul collo dell'uccello... con le sozzure dei libri e le scorie delle armi.
Piccoli
e morti
e soli
come l'eco del latrato che rimbalza sui margini della notte.

XIV

E vi sono i poeti pure
i poeti che, mentre sei straziato sotto la crudele violenza delle tue sensazioni
spargendo il tuo animo fra i lembi dei poemi
e le barbe dei santi
e i confini cupi dei paesi,
loro si distinguono per il sorriso e la carta,
e saggiano la capacità delle loro penne a penetrar la buccia del cuore.
I poeti veri i cui corpi sono a misura delle casacche dei boia della notte
e i cui spiriti sono sulle chiazze dei corpi dei maiali.
I poeti che...
né per mero piombo

né per mera morte e imprudenza
né per mero cuore
abbottonano le loro casacche sulle pistole
e chiudono i loro colletti col garofano sbocciato nella
tranquilla mezzanotte fatale...
“Nella tranquilla mezzanotte fatale... osa forse il garofano annunciare la propria
fioritura, o Gesù?
Nella tranquilla mezzanotte osa forse l'aria muoversi?
Osano le rane e le stelle ritardatarie?
E il fuoco sguainato nelle garitte dei sobborghi delle città?”
Quante cose allora... quante creature osano annunciar se stesse in quella disgrazia-
ta mezzanotte?
E quanti poeti ancora,
o Gesù morente
o misero garofano,
si rivelano audacemente
le mani lavate
i berretti inclinati
felici delle loro abiezioni
immuni dal boia e dalla certezza della forca.
E piccoli pure...
e soli, soli... ancora e ancora o Gesù privo del garofano
o garofano privo del giorno.

XV

...E allora o scure?
Eccoci qua infine... eccoci qua.
Bersaglio per la notte, bersaglio per i cimiteri,
dispersi nelle trincee, nei congressi, nelle valige degli effetti personali.
Manifesti ed evidenti come la goccia di sangue sulle pagine di questo quaderno:
...O misera terra
ricordiamo i traditori e gli sputiamo addosso!
O cani disgraziati
ricordiamo i boia e gli rompiano le costole a pedate!
Sappiamo perché non cadono le meteore a mezzogiorno.
Sappiamo perché il garofano si vergogna di sbocciar innanzi all'occhio.
E perché i poeti al biossido di stato
sono immersi di giorno negli incubi
e di notte nella loro squallida inviolabilità.
.....
E allora ecco che sappiamo o garofano
quanti giorni son necessari perché s'apra il cuore del delitto,
quanti giorni son necessari perché sbocci il cuore della libertà,
quanta terra è necessaria per assorbir lo sputo sul ricordo dei traditori...
e quanto stridor di denti per rammentare che le spalle dei boia
a loro volta possono sanguinare
possono sanguinare...
o garofano sbocciato
durante il giorno.

XVI

Nessuno giorno basta al garofano,
nessun proiettile basta a far tacere Napoleone
col berretto sulle ventitré e il sorriso cronico.
Non basta coraggio, né Dio.
Mentre il tuo cuore frantumato sul marciapiede del paese
avvizzisce e cicatrizza...
poi avvizzisce e cicatrizza
poi... avvizzisce
e le sue articolazioni si riprendono
per il biossido di libertà.

Damasco, febbraio 1979

¹⁾ Come la definisce Ḥannā 'ABBŪD, *al-Naḥl al-barrī wa-al-'asal al-murr - Dirāsa fī al-šī'r al-sūrī al-mu'āšir*, Damasco 1982, pp. 9 e sgg.

²⁾ *Ibid.*, p. 11.

³⁾ Si veda Muḥammad G. BĀRŪT, *al-Šī'r yaktub ismahu*, Damasco 1981, pp. 102-103.

⁴⁾ *Profili di poeti siriani contemporanei*, "Oriente moderno", 60 (1980), Studi in memoria di Paolo Minganti, pp. 47-53. Nazih Abū 'Afaš è nato a Marmarita nel 1946. Ha pubblicato finora otto *dīwān*.

⁵⁾ Un'ingenuità che appare amplificata agli occhi dello smaliziato lettore occidentale, spesso incapace per formazione culturale ed estraneità alla realtà araba contemporanea, di mettersi nei panni del poeta arabo, nella sua situazione, al punto di comprendere, e giustificare, la genesi di visioni poetiche "semplici" in cui i passeri, i fiori, la musica, assumono il valore di simboli della vita pacifica e giusta per l'uomo.

⁶⁾ H. 'ABBŪD, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁷⁾ Così vien chiamato un tipo di *dīwān* unitario, "monografico", che affronta un unico argomento da varie angolature. Ḥ 'ABBŪD, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁾ Abitazione nel seminterrato di un edificio.

PIER GIOVANNI DONINI

EUROCENTRISMO E DIVULGAZIONE SCIENTIFICA:
DA CHE PARTE STAVANO I QARLUQ?

Si ipotizzi una persona di media cultura che, ricordando o presumendo un'origine cinese della bussola, della carta e della polvere da sparo, nonché un intervento arabo nella diffusione di queste scoperte in Europa, voglia documentarsi su quell'aspetto specifico dell'espansione islamica che è costituito dalla penetrazione musulmana verso l'Asia Centrale e, in particolare, sulle modalità del contatto con la civiltà cinese. Immaginano ulteriormente che la persona sia di indole razionale e metodica: si rivolgerà presumibilmente, in primo luogo, all'*Enciclopedia Italiana* dove, sotto "Islam", troverà un rinvio alla voce "Arabi". Qui ¹, dalla limpida prosa di Giorgio Levi Della Vida, apprenderà come, dopo la battaglia di al-Qādisiyyah che aprì agli eserciti arabi la via dell'altipiano iranico, "la conquista dell'Asia Centrale si compì gradualmente, ma ininterrottamente, con la sottomissione dei principi iranici e dei khān turchi, giungendo fino alla frontiera del Turkeštān cinese e portando alla remota Cina, che ne ha serbato memoria nei suoi annali, la notizia del nuovo grande Impero sorto all'altra estremità dell'Asia; a questa conquista è legato il nome di Qutaiba ibn Muslim, che diede agli Arabi i più splendidi successi in quelle regioni, tra l'86-96 èg., 705-715 d.C. (v. H.A.R. Gibb. *The Arab Conquests in Central Asia*, Londra 1923)."

Sembrirebbe dunque che non ci siano state ostilità fra arabi e cinesi, né un equivalente centro-asiatico della battaglia di Poitiers, anche perché "durante la seconda metà del secolo VII e i primi decenni dell'VIII, l'impero arabo raggiunse la sua massima estensione. Ulteriori conquiste saranno fatte in seguito dall'Islām, la cui orbita così politica come religiosa comprende regioni situate fin nel centro dell'Africa e all'estremità orientale dell'Asia; ma i conquistatori apparterranno per lo più ad altre razze, e alla penetrazione della religione non si accompagnerà quella della lin-

gua”². Altre notizie sul contatto, o scontro, con la Cina il nostro eroe qui non ne troverà: infatti “poco sviluppo ebbero sotto gli ‘Abbāsidi le conquiste: l’attività militare si limitò alle solite incursioni contro i Bizantini nell’Asia minore e contro le tribù turche nell’Asia centrale...”³; ma potrà cominciare a formarsi la convinzione che il contatto tra arabi e cinesi possa essere stato pacifico e mediato dai turchi, anche perché l’unico autore italiano citato nella bibliografia fornita da Giorgio Levi Della Vida indica proprio la Cina come esempio di paese refrattario al cristianesimo, ma relativamente ricettivo verso l’Islam⁴. Che i contatti pacifici possano essere stati prevalenti rispetto a quelli conflittuali sarebbe del resto legittimo dedurlo dalla plurimillennaria tradizione di scambi commerciali tra la Cina e la Penisola araba (vuoi diretti, vuoi mediati da popolazioni turche o comunque uralo-altaiche) su cui Leone Caetani attira ripetutamente l’attenzione⁵.

A questo punto, ritenendo di aver bisogno di qualcosa di più aggiornato dell’*Enciclopedia Italiana* con i suoi sia pure ben portati cinquant’anni, il volenteroso ricercatore si informerà sulle opere consigliate nelle nostre università agli studenti di arabo e materie connesse. Troverà così conferma alle proprie intuizioni sul ruolo di mediatori, o cuscinetti, toccato ai turchi⁶, ma scoprirà nello stesso tempo che ci fu, dopo tutto, una Poitiers centro-asiatica: “Fin dal 751, all’indomani della rivoluzione abbaside, una vittoria musulmana sul fiume Talas contro un esercito cinese aveva assicurato le vacillanti sorti dell’Islam in Asia Centrale”⁷. Potrà quindi legittimamente chiedersi come mai, mentre l’*Enciclopedia Italiana* dedica abbondante spazio a Poitiers, nel suo indice la voce «Talas» non figuri nemmeno (se non per rinviare a una descrizione geografica della regione attraversata dal fiume⁸); e la cosa potrà anche sembrargli abbastanza naturale, se la deformazione eurocentrica della prospettiva storica può far apparire più importanti o minacciosi quegli aspetti delle vicende arabe che investono direttamente l’Europa, rispetto a quelli che rientrano nell’espansione araba verso aree lontane da noi. Meno naturale — indipendentemente dalla reale importanza che sia da attribuire ai due fatti d’arme in quanto pietre miliari, o limiti dell’espansione islamica⁹ — dovrebbe sembrare il fatto che anche l’*Encyclopédie de l’Islam* assegni spazio molto maggiore alla battaglia di Poitiers che non a quella del Talas¹⁰.

Per saperne di più non c’è che rivolgersi a un altro pilastro dell’insegnamento universitario, da cui si apprende che “la penetrazione araba, iniziata soprattutto da Qotaiba, all’inizio dell’VIII secolo, non poté consolidarsi che riconoscendo l’autonomia di innumerevoli popolazioni locali. Dopo esser giunti all’attuale Syr Daria (l’antico Iassarte), gli Arabi si trovarono a dover affrontare l’espansione cinese. La battaglia del Talās, un anno dopo la caduta degli Omayyadi, avrebbe sancito per molti secoli

il confine fra le zone d'influenza dei due imperi, da una parte e dall'altra dell'Altai" ¹¹, e si ha la conferma che "la carta, invenzione cinese,... si dice fosse rivelata ai Musulmani da alcuni prigionieri fatti alla battaglia di Talās nel 751" ¹². A questo punto il Nostro potrebbe essere moderatamente soddisfatto ¹³: ha trovato conferma alla sua intuizione iniziale secondo cui gli arabi contribuirono a diffondere in Occidente almeno una delle maggiori conquiste tecnico-scientifiche della civiltà cinese, ed ha appreso *en passant* che ci fu, nell'Asia Centrale, una specie di Poitiers, di cui però si parla molto meno che della Poitiers vera. Questo non è del resto l'unico esempio di deformazione eurocentrica in agguato lungo il suo cammino di ricercatore: a sua insaputa (per scoprire l'imboscata dovrebbe uscire dal mondo della divulgazione scientifica per entrare in quello dell'interpretazione delle fonti), la stessa vicenda dei prigionieri cinesi che insegnano la lavorazione della carta ai vincitori, vale a dire una delle due o tre cose che tutti gli specialisti sanno sulla battaglia del Talas ¹⁴, rivela un significativo aspetto del nostro atteggiamento di fronte ai contatti interculturali: ci ricordiamo della battaglia del Talas per i vantaggi che ne sono pervenuti all'Europa, ma non ci curiamo di ciò che ne ha tratto la Cina ¹⁵.

Una volta accertata una partecipazione turca alla battaglia del Talas, sembra naturale saperne di più: chi erano gli Hou menzionati da Leone Caetani? Leggendo Ettore Rossi ¹⁶ il ricercatore troverà nomi abbastanza somiglianti (*Hūn*, *Xwn*, cfr. p. 521), ma soprattutto scoprirà l'esistenza di una specie di etnocentrismo indiretto, o di secondo grado: quegli stessi turchi che, nell'opera dello specialista di cose arabe sembravano un castigo di Dio, veri e propri intrusi nella storia altrui ¹⁷, qui vengono presentati con una certa simpatia, come titolari di una propria storia e cultura, come una realtà complessa e articolata ¹⁸, dalla quale emergono quali protagonisti i Qarluq ¹⁹, che "nel 751 contribuirono a far trionfare gli Arabi sui Cinesi in una battaglia che arrestò l'avanzata della Cina e preparò l'islamizzazione dell'Asia centrale... È mediante i Qarluq che il mondo turco si trovò a confinare con gli Arabi e i Musulmani in Asia centrale nel secolo IX. I Qarluq furono i primi fra i Turchi a islamizzarsi e da loro venne espressa la prima dinastia turca musulmana regnante su Turchi: quella dei Qarakhanidi..." ²⁰.

Da Ettore Rossi alla voce "Qarluq" nell'*Encyclopédie de l'Islam* il passo è breve, ma nel contributo di C. E. Bosworth non si trova molto di nuovo, se non un rinvio indiretto alla Transoxiana. E proprio sotto la voce "Mā warā' al-nahr" l'*Encyclopédie* ha in serbo per il ricercatore una grossa sorpresa, sempre ad opera di Bosworth: i Qarluq che per Ettore Rossi ²¹ erano alleati degli Arabi contro i Cinesi, qui sono alleati dei Cinesi contro gli Arabi ²². Sconvolto, il Nostro cerca l'aiuto di un turcofo-

no per decifrare la voce “Karluklar” della *Islam Ansiklopedisi*, nella speranza che un’opera pubblicata nel mondo turco possa fornire maggiori lumi su quella importante tribù turca; e vi trova la conferma che i Qarluq stavano dalla parte degli Arabi²³. Ma forse l’*Islam Ansiklopedisi* e Ettore Rossi sono stati superati da scoperte più recenti? In effetti, nella sua voce sulla Transoxiana, Bosworth sembra fondarsi su “una nuova fonte di informazioni sulla battaglia del Talas”²⁴, in cui però non c’è niente di specifico sui Qarluq. Un lavoro ancor più recente sui Turchi è, comunque, il monumentale contributo di Bombaci²⁵ alla *Storia universale dei popoli e delle civiltà*; ma qui l’impostazione eurocentrica è talmente decisiva che al periodo preottomano — vale a dire, a quei Turchi con i quali l’Europa non è stata direttamente in contatto — sono dedicate appena una decina di pagine, ricche invero di osservazioni degne di nota, ma non di notizie sui Qarluq²⁶.

Ricordando di aver incontrato ripetutamente durante le sue ricerche, in questa o quella bibliografia, un’opera di Gibb, il nostro perseverante personaggio di media cultura si decide a consultarla, e scopre che in quella famosa Poitiers centro-asiatica ci fu anche una specie di 8 settembre: “In 747 and 749 the Jabghu of Ṭukhārīstān had appealed to China for aid against some petty chiefs who were giving trouble in the Gilghit and Chitral valleys. The governor of Kucha despatched on this duty a Korean officer, Kao-hsieu-shih, who punished the offenders in a series of amazing campaigns over the high passes of the Karakorum. Before returning to Kucha after the last campaign he was called in by the King of Farghānā to assist him against the king of Shāsh. Kao-hzien-shih at first came to terms with the king of Shāsh, but when on some pretext he broke his word and seized the city, the heir to the kingdom fled to Sughd for assistance and persuaded Abū Muslim to intervene. A strong force was accordingly despatched under Ziyād b. Šāliḥ. The Chinese, with the army of Farghānā and the Karluks (who had succeeded the Türgesh in the hegemony of the Western Turks) gave battle at Athlakh, near Ṭarāz, in July 751 (Dhu’l-hijja 133). During the engagement the Karluks deserted and Kao-hsien-shih, caught between them and the Arabs, suffered a crushing defeat...”²⁷. Ma se tutto questo era noto, perché presentare i Qarluq ora come alleati degli uni, ora come alleati degli altri, senza spiegare che lo furono di entrambi?

1) G. LEVI DELLA VIDA, *Arabi*, “Enciclopedia Italiana”, v. III, pp. 827-830.

2) *Ibid.*, p. 830.

3) *Ibid.*, p. 832.

4) L. CAETANI, *Studi di storia orientale*, Milano 1911, v. 1, p. 10.

5) *Ibid.*, pp. 155-156, 235, 240-241, 258.

6) F. GABRIELI, *Gli Arabi*, Firenze, Sansoni 1975, p. 88: "La guerriglia di frontiera si sviluppò in vera e propria conquista sotto Qutàiba ibn Muslim (704-715), che con la forza e più con la diplomazia non sempre leale sottomise i regoli turco-iranici di Samarcanda e Bukhara, e si affacciò nella Farghana e nello Shash (odierno Uzbekistan) oltre il Iaxarte. Furono questi gli estremi punti raggiunti verso oriente dalla conquista araba, che dovè poi segnare il passo per la durissima resistenza dell'elemento turco, sottentrato a quello iranico in quelle regioni. Il conquistatore Qutàiba, insorto contro il califfo Sulaimàn che successe a Walid, fu ucciso in un tumulto militare. I suoi successori per circa un trentennio mantennero la linea dell'Oxo, e con alterne vicende anche parte delle conquiste di Transoxiana, fronteggiando la pressione turca sinché la crisi interna del Khorasan e la rivoluzione abbaside che essa esprime non sospesero momentaneamente le operazioni esterne in quel settore.."

7) *Ibid.*, p. 109.

8) Cfr. vol. XXXIII, p. 131, s.v. *Syr-Darja*.

9) Sul prevalere delle condizioni ambientali generali, rispetto a singoli eventi bellici, cfr. X. DE PLANHOL, *Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam*, Paris, Flammarion 1968, pp. 27-35; e P. G. DONINI, *Validità e limiti di un'interpretazione geodeterministica dell'espansione islamica*, "Oriente Moderno", 60, 1980, pp. 143-144. Per quanto riguarda in particolare la battaglia del Talas, cfr. H.A.R. GIBB, *The Arab Conquests in Central Asia*, New York, AMS Press 1970, p. 97: "The actual deathblow to the tradition of Chinese overlordship in Western Central Asia was given, not by any such isolated incident as the battle of Talas, but by the participation of Central Asian contingents in the restoration of the Emperor to his capital in 757. Men from the distant lands to whom China had seemed an immeasurably powerful and unconquerable Empire now saw with their own eyes the fatal weaknesses that Chinese diplomacy had so skilfully concealed. From this fatal blow Chinese prestige never recovered".

10) Nella seconda edizione, l'indice ai primi tre volumi non indica Talas (e nemmeno la forma araba *Ṭarāz*), né la città di Athlakh o Aṭlakh (oppure Ṭalkh, cfr. D. M. DUNLOP, *A New Source of Information on the Battle of Talas or Aṭlakh*, "Ural-Altaiischer Jahrbücher", 36, 1965, pp. 326-330), mentre Poitiers merita una voce, sotto la forma di *Balat al-Shuhadā'*. Quanto alla prima edizione, non vi si parla di Talas, Ṭalkh, Athlakh o Aṭlakh, mentre la voce *Tarāz* si limita a fornire notizie sulla città, senza occuparsi della battaglia.

11) C. CAHEN, *L'Islamismo — I — Dalle origini all'inizio dell'Impero ottomano*, Milano, Feltrinelli 1969, pp. 34-35.

12) *Ibid.*, pp. 163-164.

13) Lo sarebbe meno se, oltre a consultare le opere di seria divulgazione fin qui citate, avesse incontrato anche P. HITTI, *Storia degli Arabi*, Firenze, La Nuova Italia 1966, dove non si parla della battaglia del Talas, ma solo della presa di Tashkent: "...Nel 751 gli Arabi occuparono ash-Shash (Tashkand...), stabilendo in maniera definitiva la supremazia dell'Islam nell'Asia centrale, in modo da non essere più contrastati dai Cinesi..." (pp.239-240).

14) Cfr. DUNLOP, *op. cit.*, pp. 327-328: "The Chinese prisoners taken at the battle of Talas have attracted possibly more attention than anything else connected with it. Al-Tha'libi mentions that it was they who introduced paper-making into Samarqand...". Cfr. anche L. CAETANI, *Cronografia generale del bacino mediterraneo e dell'Oriente musulmano dal 622 al 1517 dell'era volgare...*, Roma 1923, Parte II, fasc. 1, p. 39, dove *sub* 134 a.H. si legge: "Un generale cinese, Kao-sien-tcheu... penetra nella valle dell'Indus. [Ritorna poi indietro] e s'immischia nelle faccende di Taškand, di cui s'impadronisce a tradimento. I [Turchi] Hou prendono le armi e chiamano in aiuto gli Arabi. Ziyād b. Šālih governatore

di Samarqand assale i Cinesi condotti dal Malik al-Şin e li sbaraglia completamente ad Atlach, preso Talas, nella valle dell'Ili (luglio 731 (*sic*) dell'E.V. = Dzū-l-Ĥiġġah 133-Muĥar-ram 134 a.H.). Ne informa quindi Abū Muslim al-Khurāsāni. I prigionieri cinesi menati a Samarqand, vi introducono l'industria della carta, sinora monopolio cinese”.

¹⁵⁾ L'eccezione è rappresentata da P. PELLIOT, il cui articolo *Les artisans chinois à la capitale abbaside en 751-762* (in “T'oungPao”, 26, 1928-29, pp. 110 sgg.) “directs attention to one of them, a certain Tu Huan, whose information on Syria, the Greek empire, etc., collected by him while in Iraq, afterwards passed into the Chinese encyclopaedias” (DUNLOP, *op. cit.*, pp. 327-328).

¹⁶⁾ E. ROSSI, *I Turchi*, in AA.VV., *Le civiltà dell'Oriente*, Firenze-Roma, Casini 1965, v. I (Storia), pp. 515-582.

¹⁷⁾ Cfr. sopra, n. 6, e GABRIELI, *op. cit.*, p. 96: “Nella marca orientale del Khorasan si avvicendarono governatori di vario valore, sempre alle prese in Transoxiana coi Turchi; mentre altri turchi (i Khazari) minacciarono dall'Armenia i confini musulmani...”.

¹⁸⁾ ROSSI, *op. cit.*, p. 523: “Alla morte di Istemi (576 d.C.) fra Turchi orientali ed occidentali si accesero lotte intestine acute dai Cinesi i quali, profittando dell'indebolimento del regno orientale, vi estesero il loro dominio. Ma nel 679-682 d.C. i Turchi orientali ricostituirono il regno... Il regno dei T'u-chüeh orientali (i *Kök Türk* come sono chiamati nelle iscrizioni dell'Orkhon) arrivava.. a ovest fino allo Jaxartes... e alla Porta di Ferro... nella Transoxiana...”.

¹⁹⁾ “Della confederazione turca facevano parte i... Qarluq; questi ultimi... formavano il gruppo occidentale della confederazione... Il regno dei T'u-chüeh orientali fu distrutto nel 742 dal popolo turco degli Uiguri... Già nel sec. VII il regno dei T'u-chüeh occidentali aveva perduta ogni coesione; l'ultimo sovrano... era stato ucciso nel 630 in una rivolta dei Qarluq... Per soppiantare i T'u-chüeh nel 745 d.C. gli Uiguri s'erano valse dell'aiuto dei Qarluq (situati a est del lago Balkash) e dei Basmī l... di lì a poco sottomisero anche i Basmī l mentre i Qarluq costituirono un regno indipendente a ovest...” (*Ibid.*, pp. 523-524).

²⁰⁾ *Ibid.*, p. 527.

²¹⁾ Ma anche per J.-P. ROUX, *L'Islam en Asie*, Paris, Payot 1958, p. 35; e V. FIORANI PIACENTINI, *Turchizzazione ed islamizzazione dell'Asia Centrale (VI-XVI secolo d.Cr.)*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri 1974, p. 22. Di ROUX si veda anche *Histoire des Turcs. Deux mille ans du Pacifique à la Méditerranée*, Paris, Payot 1984, pp. 73 sgg.

²²⁾ Cfr. C. E. BOSWORTH, *Mā warā al-Nahr*, “EI²”, v. V, pp. 859 sgg.: “...les trou-pes chinoises, assistées par les Qarluq, rencontrèrent une armée arabe... près de Talas... et subirent une sévère défaite...”.

²³⁾ *Karluklar*, “IA”, v. VI, p. 351.

²⁴⁾ È l'articolo di DUNLOP, cit. in n. 10.

²⁵⁾ A. BOMBACI, *La Turchia dall'epoca preottomana al XV secolo*, in AA.VV., *Storia universale dei popoli e delle civiltà*, Torino, UTET 1981, v. VI, parte II.

²⁶⁾ “I turchi acquistarono piena consapevolezza della propria identità nazionale solo quando l'Impero ottomano era prossimo a morire, e questo dopo che gli studi orientalistici europei ebbero messo in luce il loro passato preislamico... Chi scorra invece documenti e scritti storici europei si imbatte normalmente nel termine ‘turco’ e ‘turchi’ anziché ‘ottomano’ e ‘ottomani’, e trova il termine ‘Turchia’ a designare l'impero medesimo... Presso i bizantini e di riflesso in Europa fu chiara la nozione che la storia ottomana era una pagina della storia millenaria dei turchi...” (*Ibid.*, pp. 3-4).

²⁷⁾ H. A. R. GIBB, *The Arab Conquests in Central Asia*, New York, AMS Press 1970, pp. 96-97.

AKAKI GATSERELIA

PSEUDO-DIONYSIUS THE AREOPAGITE AND RUSTAVELI

Rustaveli's poem (from the turn of the 13th century) contains a number of lines whose understanding is of particular importance in describing the poet's *Weltanschauung*, his philosophical and religious credo, his reflection of the world as a specific artistic model and, finally, his attitude toward his sources. These things should also be considered while interpreting or amending individual quatrains or lines of the poem. On this respect, priority must be given to those documents of Rustaveli's epoch that were familiar to him. Account should also be taken of such stylistic formulas and literary reminiscences that are traceable to their original sources and analogues or reflection of which occur in other — synchronously close — poetic works. Numerous and at times invisibles threads link the structural ingredients of a great work with the literature of the epoch producing it, which is viewed as an integral system.

Rustaveli was a Christian of the 12th century. Direct or masked betrayal of the Christian religion in Medieval Georgia led not only to proselytism, but also constituted high treason and national betrayal. On addition to being the most humane and progressive among all the religions, Christianity also served the Georgian people as the rallying point of national defence in the face of aggressive Muslim empires. It was because of this that Georgia did not break her ideological links with Byzantium from the 5th to the 15th centuries. The greatest son of 12th century in Georgia could not have betrayed the religion of his people. Was not on Georgian soil that the Arab Abo Tbileli embraced Christianity in the 8th century? There must have been still less reason for an admirer of Tamar to be 'faithless' or an 'apostate'.

Rustaveli's religious creed was that of a Christian, enriched by knowledge derived from the Georgian theological literature. If this was the case, he could be neither a heretic nor a pantheist for whom God is dissol-

ved in nature. Rustaveli was not the follower of any philosophical or religious dogma relentlessly attacked by the Georgian theological thought of the 11th-12th centuries (Ioane Petritsi, Arsen Iqaltoeli). Notwithstanding his universality, Rustaveli could not have broken links with his time. On the contrary, he was at the level of the highest cultural achievements of the epoch, voicing all the basic philosophical, ethical and aesthetic values of the Georgian people. Far from being a propagator of any particular system, Rustaveli *epitomized* these ideas and aspirations.

Hence, the once prevalent tendency to modernize the great Georgian poet and turn him into a heretic and apostate from Christianity is to-day not only inadmissible, but should even be condemned on principle.

It is equally untenable to pronounce Rustaveli an eclectic (i.e., to assert that he 'syncretically' combines 'pantheism', 'elements of Christianity', 'Manichaeism', is a follower of Pseudo-Dionysius the Areopagite and so on), for such intpretation does not in the least correspond to the actual state of affairs. Rustaveli was not a master in compiling a mosaic of philosophical-religious ideas. In fact being one would have deprived him of his identity. The thinking of the author of *The Man in the Panther's Skin* is similar to that of all other Georgian poets (Shavteli, Chakhrukhadze and others) and of the entire Christian world of that time as well (Dante is the greatest representative of such thinking in the poetry of the West). Rustaveli's *who* is a Christian god, the Creator of the world, the 'one God' that presupposes his own triad (the Trinity: the Father, the Son and the Holy Spirit). This 'one God' is the same 'invisible Might' whose one member (the second person) is Christ. This God "sits in God's darkness, beyond the heavenly bodies, above the Angels" and "fixes the bounds of the finite" for the latter (Rustaveli: "Who fixes the bound of the finite, sits immortal God as God"). A man whose thinking ran in this vein could not have been an 'apostate' or 'unorthodox', but was a true Christian.

These statements will be discussed in detail in what follows. However, in order to clarify the nature of the present writer's reasoning, a preliminary note should be made with regard to Rustaveli's attitude toward his sources; that is to say, a peculiarity of his artistic method requires comment.

Rustaveli either makes direct reference to the author (some 'sage', 'prophet' or 'apostle') or to the particular work from which he borrows a well-known phrase. He is invariably lapidary in conveying the gist of a whole work by citing a typical and selected maxim or some religious or philosophical proposition. This, however, has been noted earlier. In this matter as well Rustaveli was no exception from the poets of his time. Incidentally, the line (or quatrain) which refers to some other work always contains a word from that work, either directly quoted or slightly

modified. There is not a single instance of the poet deviating from this practice. This condensation of an adduced passage into one or several lines is a strikingly characteristic feature of Rustaveli's style. In brief, Rustaveli's attitude toward his sources is intensive rather than extensive; he composed as a great poet rather than a commentator.

The reader should bear the foregoing in mind in order to follow the present writer's argumentation.

We shall first cite a number of well-known examples which are non-controversial for Rustaveli studies. Quatrain 772 reads: "Thou hast read how the apostles write of love... 'love exalteth us', this is as it were the tinkling burden of their song"¹.

This passage is a paraphrase of the following words by the Apostle Paul (the source was pointed out for the first time by Vakhtang VI² and K. Kekelidze³: "Now as touching things offered unto idols, we know that we all have knowledge. Knowledge puffeth up, but charity edifieth" (I Cor. 8,1)⁴.

The following words by Rustaveli also come from this same paragraph of Paul's epistle to the Corinthians: "I will not do it! What avails me the knowledge of the philosophizing of the philosophers" (771) and "Learning avails thee not if thou do not what the wise have said" (882).

It has also been noted that the following line from Rustaveli stems from the same epistle: "The sages say that love in its end will not fail" (1520).

Compare: "Charity suffereth long..." (I Cor. 13, 4) or "Charity never faileth: but whether *there be* prophesies, they shall fail; whether *there be* tongues, they shall cease; whether *there be* knowledge, it shall vanish away" (I Cor. 13, 8).

It will be apparent to the reader that Rustaveli had thoroughly scrutinized the New Testament ("Thou hast read?" asks the poet himself!). He conveys the contents of a number of paragraphs of the first epistle to the Corinthians in condensed form, with slightly modified lexical variations (Rustaveli: "love exalted us", the Apostle: "charity edifieth"). The extended passage from the same epistle on the futility of "Knowledge" (i.e., learning) alone is conveyed briefly by Rustaveli. In the same vein, the teaching about the endurance of love, to which a number of paragraphs are devoted in the epistle in question, is conveyed tersely by Rustaveli: "The sages say that love in its end will not fail". Cf.: "Charity suffereth long" and "Charity never faileth".

Rustaveli was thus fascinated by those paragraphs of Paul's epistle which the entire Christian world knew by heart.

In another example Avtandil's testament says: "I venture to remind thee of the teaching of a certain discourse made by Plato: 'Falsehood

and two-facedness injure the body and then the soul'”(770).

In the opening part of the next quatrain we have: “Since lying in this source of all misfortunes” (771).

The source of these maxims has been traced to a book of Old Georgian apophthegms. Attributed to Plato, they are phrased thus: “Envy and falsehood and two-facedness are the source of all misfortunes”.

It should be noted here that the words of the Greek Philosopher are not considered by some to be genuinely his. In the opinion of some scholars, Rustaveli makes reference to Plato allegedly because he is a universally acknowledged sage and authority. Other scholars declare categorically that the words cited by Rustaveli ‘of course’ (?) do not belong to Plato.

Sir Moris Bowra in his *Inspiration and Poetry* (London, 1955, p. 46) says that Rustaveli is exact in his quotation of Plato. However Bowra does not indicate which treatise Rustaveli drew on.

The immediate source of Rustaveli was of course the collection of Old Georgian apophthegms, but Plato’s authentic maxim may, after all, have found its way into that collection. Hence it is necessary to have some knowledge of some of the great Hellene’s highly popular dialogues in order to avoid drawing a hasty conclusion. The source of Rustaveli’s aphorism may be found in Plato’s dialogue *Lysis (On Friendship)*.

Reference to Plato by Rustaveli is quite natural when set against the background of the literary, philosophical and historiographic documents of the poet’s time. Georgian writers of odes frequently refer to Plato along with other great Greek philosophers (Socrates, Aristotle and others). However, Rustaveli makes only one reference to an Olympian god (Cronus, quatrain 1391), for, being a Christian poet, he dissociated himself from Classical paganism. Yet, the ‘pagan’ Plato is to him the same sage he was to the Georgian chroniclers and ode-writers. Thus, in *Kartlis Tskhovreba* (Georgian Chronicle) we find: “As saith Plato who flourished in the days of the Greeks: ‘Good for the good is good, whereas the same good is evil for the evil’ ”⁵. Or take a passage from the chronicle *The Histories and the Eulogies of the Sovereigns*: “...Solomon, Socrates and Plato among the sages” (Kartlis Tskhovreba, vol. II, p. 3).

Compare with Chakhrukhadze⁶: “Homer, Plato [who] can add a word [in thy praise]” (*Ode* 1); “Plato’s language, David’s harp” (*Ode* 23); “like Plato harmonious order” (*Ode* 50). It should be recalled at this point that “the images of Socrates, Plato and Aristotle — viewed as the precursors of Christianity — were often placed within the precincts of the church” (K. Kekelidze).

Now we shall briefly touch on those quatrains which provide a deeper insight into the realm of Rustaveli's religious credo, and which, like the foregoing examples, also shed light on the poet's attitude toward his sources. On quatrain 1468 Rustaveli mentions 'Divnos the sage'; "This hidden thing Divnos the sage reveals: *God sends good*. He creates no evil...". Here *Divnos* implies Dionysius the Areopagite. Vakhtang VI was the first to observe that *Divnos* referred to Pseudo-Dionysius the Areopagite: "*This thing*: here refers to Dionysius the Areopagite. Dionysius says that God has created all good. But if man does evil, it is his own fault; he [Rustaveli] has said this in the introduction, thus bringing out his wisdom in having read that book too... (*The Man in the Panther's Skin*, Tbilisi, 1712).

Vakhtang VI is right. Rustaveli had made a thorough study of the *Book* of Pseudo-Dionysius the Areopagite (5th century), translated into Georgian by Eprem Mtsire in the 11th century⁷. But before we cite parallels from that source, a fact — usually overlooked in Rustaveli studies — should be noted. In the M. Wardrop English translation (1912) Sir Oliver Wardrop points out in connection with the above quatrain 1468: cf. Migne, *Patrologia*, vol. CXXII, *De divinis nominibus*, cap. IV, 1141C "non igitur ex Deo malum"; 1142C "malum instabile est" (footnote 4, p. 239, ed. 1912). Sir Oliver was sure that 'Divnos' stood for Dionysius the Areopagite. It was undoubtedly Vakhtang VI's commentary that led Sir Oliver to the identification of the relevant passages in Dionysius' treatise *On Divine Names*. That O. Wardrop was familiar with Vakhtang's commentaries is evident from the bibliographical note appended by him: "(2) King Vakhtang: Preface to Tiflis edition of 1713" (*Ibid.*, p. 268).

Thus the Areopagitic teaching on good and evil, reflected in the poets' quatrain, was documented for the first time in Rustaveli studies in the footnotes to the Wardrop translation (1912). The credit for this goes to Sir Oliver Wardrop and it should not be overlooked.

The works of Pseudo-Dionysius the Areopagite have been published (in Greek and with a Latin translation) in Migne's well-known *Patrologia*, vol. III-IV. Indicating the volume, O. Wardrop cites two phrases from the treatise of Pseudo-Dionysius: *De divinis nominibus*. Naturally O. Wardrop was not familiar with the 11th century Georgian translation made by Eprem Mtsire and used by Rustaveli; hence, he quotes the phrases in Latin: "non igitur ex Deo malum" (evil is not inspired by God) and "malum instabile est" (yet evil is unstable).

By means of the Eprem Mtsire translation Rustaveli had not only made a thorough study of the works of Pseudo-Dionysius, particularly his tea-

ching on good and evil, but he also implied the same Dionysius' concrete propositions in his reference to 'Divnos the sage' in the line cited above.

Pseudo-Dionysius discusses the Good and the Evil at length, especially in the treatise *On Divine Names*. As befits its author, Rustaveli's quatrain laconically conveys the gist of a whole chapter of Dionysius' treatise. Demarkation between Good and Evil, the statement of the divinity and eternity of Good (cf. Rustaveli's "the essence of (good) is lasting" [1337]) and the brevity of evil and its ultimate non- and never-existence: this is the essence of the treatise, particularly of its Chapter Four "Concerning Good, Light, Beauty, Love, Ecstasy, Jealousy, and that the Evil is neither existent, nor from existent, nor in things being".

Sections 7 to 10 of Chapter Four are devoted to the substantiation of the Good. In the final, 10th section, Pseudo-Dionysius says: "...or to speak summarily, all things existing are from the Beautiful and Good; and all things non-existing are superessentially in the Beautiful and Good; and it is of all beginning and term, above beginning and above term, because from It, and through, and in It, and to It, are things, as says the Sacred Word".

The understanding of the Evil and its absolute negation are dealt with in Sections 18-34, Chapter IV, of the treatise. Pseudo-Dionysius asserts the absence of the Evil not only in God, but in the Devil as well. Therefore all evil is not only a 'fault', but is ephemeral and unstable: it is in general non-existent. He concludes: "The Evil, then, is not an actual thing, nor is the Evil in things existing. For the evil is nowhere, and the fact that evil comes into being is not in consequence of power, but by reason of weakness. And, as for the demons, what they are both from the Good, and 'Good' (*On Divine Names*, Chapter IV, section XXXIV).

Rustaveli does not accept this mystical and extreme negation of evil (we shall discuss this a little later); however, he takes the following view of Pseudo-Dionysius to be undoubtedly true: "So that the Evil is not in God, and the Evil is not inspired by God" (*Ibid*, Ch. IV, Sec. XXI); and finally: "Yet evil is unstable" (*malum instabile est. Ibid.* Ch. IV, Sec. XXIII).

This is precisely the quotation adduced by Oliver Wardrop from the Latin translation of Dionysius' treatise.

It is from God that all Good comes, he himself is the infinite Good or 'Beauty', which Evil is lacking. This view is often reiterated by Rustaveli. Here is another example — often adduced by others — interesting from the phraseological point of view: "...she said: O God, I will serve Thee, since my darkness is lighted for me. I recognize the shortness of evil, Thy goodness is everlasting" (1411). This motif also runs throughout

the entire poem: “Good hath overcome ill; the essence of (good) is lasting” (1337).

Such close occurrence of antitheses (‘evil’ and ‘good’) over a few lines explains a similar use in quatrain 1468: “God sends good, he creates no evil”. ‘Good’ is a lexical variant of ‘Kind’. This is a characteristic of Rustaveli’s style. Had Rustaveli always created exact stylistic duplicates, he would not have been a great poet.

Nevertheless, the same idea is mainly expressed by the same words in both Pseudo-Dionysius and Rustaveli, extensively in the former and briefly in the latter. As a rule Rustaveli produces a synopsis of an entire thesis. Again, this is a feature not only of Rustaveli’s artistic thinking, but of his poetics as well.

3

The view of Ps.-Dionysius on Good and Evil is considered by a number of scholars to be one of the basic elements of Rustaveli’s world view. However, in spite of Rustaveli’s great dependence on the Pseudo Areopagite (and this will be further illustrated below with other examples), the author of *The Man in the Panther’s Skin* cannot be declared a follower of Ps.-Dionysius. Hence, it would not seem out of place to indicate here the points where they meet and where they diverge.

Rustaveli is well-aware of the Ps.-Dionysian description of God in terms of ‘affirmative’ and ‘negative’ attributes. This is why both predications are often found juxtaposed in the same line: “He who is the invisible Might, the aid of every earthly being”(773). ‘Invisible’ is a negative characteristic of the Most High, whereas ‘aid’ is his affirmative attribute. Pseudo-Dionysius — drawing as he does on the Bible — naturally makes frequent use of these epithets. A number of such definitions of the Deity by Rustaveli fall within the cycle of the theologian propositions of Ps.-Dionysius (‘the wise Divnos’, 5th century). As is well-known the idea quoted above about Good being lasting and Evil short-lived (on the “lasting of the essence” of the former and on the ultimate “non-existence” of the latter) also stems from Pseudo-Dionysius.

It has been proved conclusively that Rustaveli’s ‘one in unity’ (“Who is one in unity of being and Everlasting”) along with the Trinity implies Christ as its second person, and that ‘sunny night’ and ‘being and Everlasting’ refer to our Saviour. Consequently, in Rustaveli studies, denial of the poet’s Trinitarianism should be considered a thing of the past. It may be reiterated here that Rustaveli was not an eclectic thinker; the Christian element in the *Man in the Panther’s Skin* suppresses all the alleged other

elements ('atheism', 'pantheism', 'heresy', 'manichaeism', 'infidelity', 'apostasy', 'stoicism' and so on): the principle of a dominant holds not only for the structural elements of the poem but also for the sphere of artistic thinking. At this point we must recall what we stated in the introduction, viz. that in Queen Tamar's epoch betrayal of the national religion would have amounted not only to religious but also to political apostasy. Had this been the case, the Georgian people would indeed not have taken Rustaveli's poem for just 'another Gospel'. But here a comment is called for. In Pseudo-Dionysius (e.g., in his treatise *On Divine Names*) the negation of evil is absolute: evil is not only 'instable', 'a fault', an accidental property of divine energy, but in general does not exist in any place or anything (not even in the Demon) (on this point see above the excerpts from the treatise of Dionysius). God is characterized by what It is *not* (being 'invisible', i.e. It is not to be seen, 'ineffable' and 'unknowable', i.e., 'incomprehensible', 'unutterable' and so on) and not by what It is (e.g., that It is 'good', 'gives aid', 'is beautiful', 'is the essence', 'gives life', 'is wise', 'Itself is life', It 'grows and protects', 'renovates', 'joins and warms', 'establishes and causes to grow', and so on). To use Pseudo-Dionysius words, "the Most High is not what It is but *what It is not*" (*On the Heavenly Hierarchy*, Ch. II, Sec. II). Ultimately, God is above all 'object of sense' and 'consciousness'. Predicates do not exist that could comprehend the Universe — nor can one define, i.e., 'Know' God. Thus, in Pseudo-Dionysius negative theology is superior to affirmative. Because of Its superiority and power over all things, God, which "is powerful to create energies" is Itself "a power unutterable and unknowable and inconceivable" and 'Most High'. It deprives power of its strength and "renders what is powerless strong". However, in every aspect of the manifestation of power (energy) It is above all things and cannot be encompassed. At the apophatic level, God, dwelling in gloom, is not light either: "neither is It darkness, nor light" (*Mystic Theology*, V). The Divine power is diffused in Nature — in the World as a whole, but It is more than Nature and the World, God is essentially a Universe incomprehensible to the mind; It is deprived of the above quoted attributes, being a mystic 'neither': "...neither is It, nor has It, change, or decay, or division, or deprivation, or flux, — or any other of the objects of sense" (*Mystic Theology*, IV). There is a great chasm between the Christian theism and pantheism. Neither Pseudo-Dionysius nor Rustaveli had even for a moment ever been pantheists. (Discussions of the history of the ascription of pantheism to Pseudo-Dionysius would, in the author's view, lead us too far afield. We shall only observe here that no serious scholar of the Areopagite shares such a fallacious understanding. See the works of V. N. Loski and René Raque, who write about those historians who see no-

thing but a reflection of Neo-Platonic metaphysics in Pseudo-Dionysius, evading the essence of his teaching).

Some scholars have been misled by the fact that in Pseudo-Dionysius apophatics is given priority over cataphatics. God is in general not subject to any definition, all attempts of it being futile. However, this does not in the least imply the elimination of cataphatics. The point is often overlooked that in Pseudo-Dionysius' view the preferential use of apophatic definitions presupposes a demonstration of God's universality along with Its existence: nothing can be 'taken away' from God, nor 'added' to It. Pseudo-Dionysius writes: "... but far rather that It, which is above every abstraction" and definition, as above the privations" (*Mystic Theology*, I, 2). In Dionysius St. John's "Light which is seen in darkness" or God turns into 'neither', that is, at the climax of negative definitions the Universe, as comprehensible and seen by the ordinary mind, vanishes. Man's mind can penetrate into that 'neither' only as into 'darkness' (gnophos) where God dwells and where the 'invention' of anything or 'speaking' (i.e., the need for the use of God's attributes) is completely eliminated (*On Mystic Theology*, Ch. III). Thus, in Pseudo-Dionysius the end of this ascent of man's mind finds man himself in Divine darkness: "As even now, when entering into the gloom which is above mind, we shall find, not little speaking, but a complete absence of speech, and absence of conception" (*On Mystic Theology*, Ch. III). According to Pseudo-Dionysius the 'not seeing' and 'to see and not to know' God by the mind entering into the gloom is just the perfect way of really seeing and knowing It: "We pray to enter within the super-bright gloom, and through not seeing and not knowing, to see and to know that the not to see nor to know is itself the above sight and knowledge" (*On Mystic Theology*, Ch. II). It is for this reason that the 'One' and 'Trinity' or God at the apex of this abstract negative definitions "...neither is number, nor order, nor littleness, nor equality, nor inequality, nor similarity, nor dissimilarity; neither is standing, nor making; nor at rest; neither has power, nor is power, nor light; neither lives, nor is life; neither is essence nor eternity, nor time; neither is Its touch intelligible, neither is Its science, nor truth; nor kingdom; neither one, nor oneness; neither Deity, nor Goodness" (*On Mystic Theology*, Ch. V), and so on and on - this endless 'neither'.

However this 'neither' of Pseudo-Dionysius must not be taken for a negation of God. On the contrary, Dionysius' theosophic-mystic negation —it may be said — is an inimitable apology of transcendental God on a world scale. The road leading to this Universe is not barred: everything has come out God and must return to God; the life purpose of every creature is to become 'like' God. Man can ascend to God and come close to Its dwelling place. But this is the lot of the chosen, and is possible

by going through several stages: by inhibiting or cleansing all that is 'sensual' (*catharsis*), by voiding the mind of all thought, by attaining genuine spiritual clear vision or illumination (*photismos*), by gaining a mystical insight into God or perfection (*teleiosis*)¹⁰ and through praying and ecstasy. This is the way to deify man himself (*theosis*): "Now the assimilation to, and union with God, as far as attainable, is deification" (*On the Ecclesiastical Hierarchy*, Ch. II. 3). Ascetic mysticism never went farther than this. Thus, Dionysius writes: "then he is separate from the multitude, and with the chosen priests goes first to the summit of the divine ascents, although even he does not meet with Almighty God Himself, but views not Him (for he is viewless) but the place where He is" (*On Mystic Theology*, I, 3).

That God may not be seen is stated in Moses too (*Ex.*, 33, 22); "And he said, Thou canst not see my face: for there shall no man see me, and live". But Rustaveli remains in this world, in 'the pretty garden', 'the world given for men', which has also, in part, fallen by lot to the Demon. Rustaveli rejects the Christian-ascetic resignation (calmness and obedience). Whereas in Rustaveli's poem the artistic model of Heaven is built on the pattern of Pseudo-Dionysius' 'heavenly hierarchy', not unlike that of Dante, on earth the poet sees evil alongside good. While assuming the separation of antagonistic principles and the existence of polarization, Rustaveli is a champion of active fight. Hence his uncompromisingly militant ethics: "An evil [more correctly: 'false'] and treacherous man should be pierced with a lance" (161). Lamblike tameness is alien to this Christian poet, but this does not detract from his humanism. It may be recalled here that in the humanist Dante's *Inferno* Judas Iscariot as well as Brutus and Cassius are placed in Lucifer's jaw. *The two giants — Rustaveli and Dante — see eye to eye in punishing the false and the traitorous*. It should be noted that scholarly research into Rustaveli's outlook was initiated by K. Kekelidze in 1924. His successors have essentially been expanding and specifying K. Kekelidze's fundamental propositions on Rustaveli's Christianity and on the negative and affirmative definitions represented in his poetry. Any deviation from this proposition will give rise to 'original conceptions' which will have nothing in common with truth just as was the case in the past. What is puzzling is that this truth has taken forty-five years to be acknowledged, and is, perhaps, questioned by some event today. Be that as it may, K. Kekelidze's theological erudition is not to blame. The following quotation from K. Kekelidze will clarify the point: "The poet's acknowledged principle of the existence of the world and of man is a transcendental being or God — a God that is in his words, not only 'unknowable and unspeakable' (790); 'unheard by ears' (1229), 'invisible might' (773) 'everlasting' (816), 'one' (2), 'living' (852), 'immor-

tal' (773), 'Lord of lordships(790), 'just judge' (1408), 'created the firmament' (1), 'of earth and heavens' (720), 'deeps and heights' (721), 'sends good, creates no evil' (1468), 'is generous' (911), 'good' (560), 'forgives the sinner' (455), 'merciful' (792), 'comforter of woes' (1228), 'Great God of earths and heavens, who sometimes punishest, sometimes art ready to reward' (790), 'the All-seeing, who is tender to all' (112), 'the Aid of every earthly being' (773), 'the upbringer of every thing' (909), and the like. In relevant footnotes K. Kekelidze writes: "1. Represented here is Platonic negational or Pseudo-Dionysian negative conception of Deity, which is common in Christian theology. 2. Here we are dealing with the position attributes of Deity: the affirmative Christian theology" ¹¹.

As is known, the teaching of Pseudo-Dionysius the Areopagite was fully adopted by Christianity from the sixth century. Eprem Mtsires's translations made Pseudo-Dionysius highly popular among the Georgian literati from the eleventh century. Hence, the penetration of his great influence into Georgian clerical poetry of the twelfth century was not accidental. Rustaveli belonged to the literary school of Shavteli and Chakhrukhadze. The latter two were Rustaveli's predecessors not only in poetics but in the sphere of philosophical-religious thinking as well. It is no accident that the poet Chakhrukhadze (12th century) makes several references to Dionysius the Areopagite. His very first ode make reference to Dionysius: "Philosophers, masters of words, / Let us praise Tamar the perspicacious, / Dionos, like Enos" (*Ode I*) ¹². For Chakhrukhadze Dionysius is of course the 1st century Athenian sage whom, according to the New Testament, the Apostle Paul converted to Christianity (*Acts*, 17, 34). He clearly believed that the theologian treatise (5th century) attributed to him had been written by that Athenian. The view that Chakhrukhadze had ascribed these treatise to Peter the Iberian (5th century) is untenable; hence K. Kekelidze was fully justified when he wrote in 1948: "The placing of Dionysius first is due not to his being taken for Peter the Iberian by Chakhrukhadze, but to his being a Christian sage who enjoyed great popularity in Georgian at that time; listed after him in the ode are the pagan philosophers: Socrates, Homer, Plato and Aristotle". This Dionysius is again mentioned in Chakhrukhadze's *Tamariani*: "Thy praises could have been uttered by Aristotle; / and those in Diono's (= Dionysius') books are also thine" (*Ode 86*) ¹³. One could go on citing examples, but the foregoing will suffice, for these examples have been amply adduced in the literature.

4

Let us now revert to quatrain 773 dealing with 'the invisible Might' ¹⁴: "He who is the invisible Might, the Aid of every earthly being, who fixes

the bounds of the finite, sits immortal God as God". That 'the invisible Might' of Avtandil's testament is the Christian God is easily proved by resort to both the Old and the New Testaments. Similarly, it has long been a truism in Christology that the 'Aid of every earthly being' is God. Now, to whom or to what does this 'invisible Might' and 'the Aid of every earthly being' or Christian God 'fix the bounds'? In the Old Testament we read: "When the Most High divided to the nations inheritance, when he separated the sons of Adam, he set the bounds of the people according to the number of children of Israel" (Dt.: 32, 8). In the Georgian version of the above passage, relying as it did on the Greek translation rather than on the Hebrew original, in place of 'children of Israel' we find 'Angels of God', the latter stems from the Greek translation and not the Hebrew original of the Old Testament from which the English and Martin Luther's German translations were made¹⁵.

Pseudo-Dionysius used the Greek translation of the Old Testament in reference to the 'establishing borders' in his treatise *On the Heavenly Hierarchy*: "Hence, the Word of God has assigned our hierarchy to Angels, by naming Michael as Ruler of the Jewish people, and others over other nations. For the Most High established borders of nations according to *number of Angels of God (On the Heavenly Hierarchy, Ch. IX: Concerning the Principalities, Archangels, and Angels, and concerning their last Hierarchy, Section II)*".

It is clear from the foregoing that the Pseudo-Dionysian hierarchy of angels found reflection in Rustaveli's line, for after 'setting the bounds' God 'sits'. Incidentally, God (in the Apostle Paul it is Christ himself) 'sits' above the first triad of the Angels whose 'bounds have been set' (see *On the Heavenly Hierarchy, Ch. VI, Sect. 2*)¹⁶.

Thus the line 'who fixes the bounds of the finite, sits immortal God as God' implies precisely this. God 'sits' also in the Old Testament (e.g., in David's Psalms). The line cited is one of the definitions of Deity. Now, the first half of this line refers not only to the 'setting of bounds' among peoples and languages, but also to bounds in the hierarchy of Angels, in particular between the three triads of 'Heavenly Beings' or 'Powers' developed by Dionysius:

1. Seraphims, Cherubims and Thrones.
2. Lordships, Powers and Authorities.
3. Principalities, Archangels and Angels.

The first triad ends in a band of Thrones, and 'the invisible Might' (God) as a rule 'sits immortally' next to the 'Thrones' ("Sits immortal God as God"; cf. Dionysius' Treatise referred to above, VI, 2). The same is the case in Dante's *Divine Comedy*. That the immortal God 'sits' over the Angels is known from the Old Testament: "Then I looked and behold,

in the firmament that was over the head of the cherubims there appeared over them as it were a sapphire stone, as the appearance of the likeness of throne” (Ezek., 10, 1). Here ‘Cherubims’ are angels and ‘throne’ is the Lord’s seat, whereas in Dionysius ‘thrones’ are already angels.

In the Apostle Paul, too, Christ sits over the Angels inseparably from the Trinity and next to the Father: “...When he had by himself purged our sins, sat down on the right hand of the Majesty on high; being made so much better than the angels, as he hath by inheritance obtained a more excellent name than they” (Heb. I, 3, 4) ¹⁷.

Man cannot see this God sitting ‘in darkness’ (‘who is Might invisible’). Pseudo-Dionysius formed an ordered hierarchy of the incomplete list of angels mentioned in the books of the Old and the New Testaments and referred to by individual authors (apostles), subdividing them into three principal triads and nine ranks and setting the bounds among them. Pseudo-Dionysius’ hierarchy gained such a firm foothold that the Church rejected even the amendment made by the Pope Gregory the Great. Not unlike Dante, Rustaveli proceeds from Pseudo-Dionysius, adopting his principle of the hierarchy of angels. It is only by taking the foregoing into account that the following line from Rustaveli becomes clear: “Who fixes the bounds of the finite, sits immortal God as God” (773).

This line self-evidently implies a Pseudo-Dionysian hierarchy of the hosts of angels.

The artistic pattern of Heaven in Rustaveli is built on the principle of hierarchism. However, lack of a complete list of the Angels in his poem is due to the conventionally Muslim garb of the poem. The ‘Muslim’ Avtandil could not have used an entirely Christian vocabulary (we shall see below that on one occasion he, nevertheless, digresses from this rule).

5

Now we shall turn to first quatrain of the poem and the first line of the second quatrain. “He who created the firmament, by that mighty power made beings inspired from on high with sons celestial; to us men He has given the world, infinite in variety we possess it; from Him is every monarch in His likeness” (1). “O one God! Thou didst create the face of every form”(2). It is especially noteworthy that the poem begins with a reference to God (‘He who’) and that the whole quatrain depicts the creation of the world, with associations that are quite understandable to one versed in the Bible.

‘Who’ is the Christian God, this pronoun being, as a rule, identical the noun ‘God’ in the books of the Old and New Testaments. Thus,

with the Apostle Paul, 1.: “*Who* being the brightness of his glory, and the express image of this person, and upholding all things by the world of this power, when he had by himself purged our sins, sat down on the right hand of the Majesty on high “(Heb. I, 3). Cf. Rustaveli’s “sits immortal God as God” 2. “Which in his times he shall shew, *who* is the blessed and only Potentate, the king of kings, and Lord of lordships” (Tim., VI, 15). Cf. “Lord of lordships” from Avtandil’s prayer ¹⁸. It is precisely this affirmative expression that often occurs in Dionysius — an important argument for the thesis of the present paper. However, the tradition of this expression in Christology derives from the Bible, as clearly seen from Paul’s epistle. 3. “Who only hath immortality, dwelling in the light which no man can approach unto; whom no man hath seen, nor can see: to whom be honour and power everlasting” (Tim., VI, 16). Cf. Rustaveli “who is *might invisible*”. Dionysius ‘light’ flickering ‘in darkness’ stems from St. John’s Gospel and from the Apostle Paul’s ‘light which no man can approach’, and which ‘no man can see’. Rustaveli’s ‘who’ is the Christian God, the same ‘might invisible’ who ‘sits immortal God as God’, ‘unknowable and unspeakable’ and ‘Lord of lordships’.

In Georgian hymnography we find the following: “Who in wisdom gave birth to the high heavens with powers and created the world with all its inhabitants”. In this hymn, too, it is God (‘Who’) that created first the Heavens and Angels (‘Powers’, i.e., Angels), and then the world (Cf. Rustaveli “to us men He gave the world”).

Chakhrukhadze is familiar with the ‘Heavenly powers’: “Faint with fear, I said: *God’s power inspired* Zion with the wisdom of knowledge” (*Ode 65*) ¹⁹. That ‘God’s power’ here refers to ‘Angel’ is borne out by the word ‘inspired’ in the second line.

After all this it should be quite clear that Rustaveli’s “beings inspired from on high with souls celestial” refers to the Angels and to God — a typical Pseudo-Dionysian phrase.

Chakhrukhadze’s line explains that of Rustaveli, and vice versa.

Shavteli’s understanding of ‘powers’ is similar: ‘Incorporeal heavenly powers rejoice for Him’ (*Ode 22*). And: “God and Son the wisdom of God, / created these before all the souls; / to live in light and not to part with / the Heavenly powers, hosts of beings” (*Ode 77*) ²⁰.

Thus, the Christian Shavteli is well aware that God and Son ‘prior to the souls’ (i.e., before all living beings) created the ‘hosts of Heavenly powers’. Nor is Shavteli oblivious of the fact that these ‘hosts of powers’ or angels are ‘incorporeal’. This term, along with ‘incorporeal’, is of frequent occurrence in Byzantine and its derivative Georgian hymnography (7th-11th cc.), as well as in Pseudo-Dionysius, e.g. “the incorporeal properties of the seraphims (*On Eccl. Hier.*, Ch. IV, Sec. VI). The Areopagite

specially refers to the Angels as 'Heavenly beings' and "their divinely inspired nature", e.g. "the supremely Divine inspiration" (*On Heav. Hier.*, Ch. XV. Sec. III). Rustaveli's 'beings inspired from on high *with souls celestial*' are 'inspired' because they are 'incorporeal', i.e., 'fleshless' or pure substances (the same as Dante's 'intelligences'). Incidentally, the reference by Shavteli to the 'hosts' of Angels ('Heavenly powers') implies the Pseudo-Dionysian hierarchy of angels. Shavteli's contemporary Chakhrukhadze (who uses precisely the same Christian definitions as Shavteli) is familiar with Pseudo-Dionysius.

Thus, the Biblical 'setting of the bounds' of the Angels served as the basis for Pseudo-Dionysius' hierarchy, becoming an inalienable part of Christology. Rustaveli too, proceeds from this hierarchy.

That all was created by God in 'Heaven' and in 'Earth', and that He first created the Angels, is also well-known from the Old Testament. Take in particular the Psalms (XXXIII, 6): "By the word of the Lord were the heavens made, and all the host of them by the breath of his mouth". All powers (the same as 'all the host of heaven') are angels.

The Old Testament contains numerous references to these 'powers' or angels, along with their names (Cherubims, Seraphims, Archangels and so on). In this respect the Apostle Paul's words are interesting: "For by him were all things created, that are in heaven, and that are in earth, visible and invisible, whether they be thrones, or dominions, or principalities or powers: all things were created by him, and for him" (Col. I. 16).

'Thrones', 'dominions' (= lordships), 'principalities' and 'powers' (= authorities) are all angels; along with the other Biblical angels, they are included in the heavenly hierarchy of three triads and nine ranks evolved by Pseudo-Dionysius. With him 'powers' form a separate group. Hence, Rustaveli is familiar not only with 'being inspired from on high' in general, but with Pseudo-Dionysius' 'group of powers' as well; to cite a relevant line from the poem; "Loneliness can matter naught if the group of the heavenly powers protect me" (163). This line could only have been written by someone who was well acquainted not only with Bible, but also with Pseudo-Dionysius' treatise *On Heavenly Hierarchy* which contains a detailed discussion of these 'groups' (hosts). The theologians also call the most holy ranks of the highest Beings 'Angels', "...but there is no reason to call the lowest rank of the celestial Minds, Principalities, or Thrones, or Seraphims" (*On the Heavenly Hierarchy*, Ch. V, p. 22).

Thus, according to the Pseudo-Dionysian hierarchy the 'heavenly groups' or 'powers' are higher than the 'very last group of angels' rather than being among the lowest groups. Indeed, the 'powers' in the Pseudo-Dionysian hierarchy of angels enter the second triad ("Lordships, Powers and Au-

thorities’), ‘the group of heavenly powers’ being one group of angels in this triad.

Furthermore, in Rustaveli’s words addressed to God: “...whom the heavenly bodies obey to the jot of a second...” (816) the allusion is to angels (‘heavenly bodies’ here stands for ‘angels’), who, according to the Bible, and in particular, to Christology, ‘obey God’. These angels or ‘heavenly powers’ rule here, i.e., on earth, as can be seen from Rustaveli’s words; “Thanks to God, the Creator, Maker of all, by whom the heavenly powers decree what is to be done here” (1028).

To consider the sun foremost among the heavenly planets, made in God’s image, and obeyed by the other planets is also a Christian notion. In *The Man in the Panther’s Skin* we read: “Again he spoke: O sun, since God has created thee a sun, so that the heavenly planets obey thee wherever they may be...” (134).

A review of the literature on this problem would take us too far afield. However, one thing is without question: Rustaveli belongs wholly to his own epoch; his notions of ‘heavenly powers’ reflect the fact that he shared in the Christian outlook of his time.

6

Now we shall turn to Rustaveli’s ‘one’ which led to his being accused of being an opponent of trinitarianism. The second quatrain begins with a direct appeal to God: “O one God! Thou didst create the face of every form!” (2). That God created “the face of every form” had long been known to the Christian world. Christology declares, however, that God is ‘one’ and at the same time triune. Reference to ‘one’ already implies the triune God. ‘One’ occurs frequently in reference to God in the New Testament and its meaning is extensively dealt with by Pseudo-Dionysius in his treatise *On Divine Names* on which Rustaveli drew directly. The following passage from the treatise in question gives an absolutely clear definition of ‘one’. “But, as we said when we put forth the *Theological Outlines*, it is not possible either to express or to conceive what the One, the Unknown, the superessential self-existing Good is, — I mean the three-fold Unity, the alike God and the alike Good. But even the unions, such as befit angels, of the holy Powers, whether we must call them efforts after, or receptions from, the super-Unknown and surpassing Goodness, are both unutterable and unknown, and exist in those angels alone who, above angelic knowledge, are deemed worthy of them” (*On Divine Names*, Ch. I., Sec. II) (21).

This misunderstanding of Rustaveli’s use of ‘one’ has a long history.

It is well known, for example, that the first quatrain of the poem is prefaced in some manuscripts with the following interpolation: "Chapter one, the opening, is told in Persian, It is called *Man in the Panther's Skin*; its essence is the flesh and not the soul. Being secular, it does not refer to the Trinity as one in being; It will not benefit us in the nether world". The last line has a variant: "If a monk follows it he will be shorn". This truly 'crude interpolation' (K. Kekelidze) was viewed by some scholars as describing the theological side of the poem. There is extensive Georgian literature on this subject.

The interpolator's words 'told in Persian' of course echo Rustaveli's statement that the Trinity is not mentioned in the poem only points to his ignorance. The evidence adduced by K. Kekelidze and some other scholars renders any detailed discussion of the problem superfluous. However, certain points ought to be clarified. The reference in Rustaveli's poem to God of the form: "O God, one in being" was interpreted by some serious foreign scholars, too, as an indication of Rustaveli's denial of the triune God.

To Chakhrukhadze and Shavteli — predecessors of Rustaveli — the hypostatic meaning of 'one' alongside the Trinity as a way of explaining 'one', e.g. Chakhrukhadze: "The High God, triune in one" (*Tamariani*, 20, 1). Shavteli: "Triune God, one in being" (*Abdulmesiani*, 1, 1). Rustaveli had no need of mentioning 'one' along with 'triune', for the former in itself implied the latter. Chakhrukhadze, Shavteli, and Rustaveli shared a common religious credo; they relied on the Bible and on the treatises of Dionysius the Areopagite. Hence it is inadmissible to isolate a poet's theological-philosophical statements from concepts that had long since been universally accepted as elementary truths by every educated Christian of his time. Extracting such notions from their historical contexts is accompanied by inconsistency and errors. Each great work of Christian culture ought to be considered against the background of the literary traditions and theologico-philosophical treatises of its epoch. Rustaveli's poem fits in with the literature of his time. In this respect, then, he is no exception.

In their understanding of Rustaveli's 'one' some scholars are still lagging behind Vakhtang VI, who correctly interpreted it: "O God. The one God the Father, the Son and the Holy Ghost created every form in his likeness". It will now be clear why Rustaveli uses the term 'divinely' with respect to his poem. "Minstrelsy is, first of all, a branch of wisdom; divinely intelligible to the godlike, very wholesome to them that hearken"¹⁹. It is not accidental that Chakhrukhadze, too, relates 'wisdom' with 'triune in one' or 'God'. "God, triune in one, created in wisdom" (*Tamariani*, Ode 20).

The two examples cited have in common not only the main idea but

also the phraseology and lexical composition. However, the question still arise as to why there is no reference to the Trinity or whether it is to be found elsewhere in some other guise. That the Trinity is implied in the *Man in the Panther's Skin* — and even more — that there are several references in the poem to Christ himself has been conclusively demonstrated by a perfect, in-depth analysis of lines 1 and 2 of quatrain 816. This analysis has a long tradition and has recently been substantiated by M. Gigineishvili²². The lines in question are: “He said: ‘O sun, who art said to be the image of the sunny night of Him who is one in unity of being and Everlasting’” (816). After reviewing the available literature on the subject and providing a comprehensive analysis, M. Gigineishvili concludes: “Thus, sun is the image of the sunny night or Christ; ‘sun’ is the image of ‘one in unity’ of the Holy Trinity, and hence of Christ, sun is the image of ‘being and everlasting’ or Christ. This view is so well argued in M. Gigineishvili’s study that there is no need to dwell on the subject any longer.

The interpretations of Vakhtang VI and Teimuraz Bagrationi aside, it will suffice to note that those familiar with the special literature are aware of the fact that Rustaveli’s Trinitarianism was substantiated for the first time in Georgian philology by K. Kekelidze in 1927. On the basis of Rustaveli’s well-known line ‘one in unity of being and everlasting’ when discussing the poet’s ‘manichaeism’ he wrote: “The allegation that there is no reference to the Trinity in the *Man in the Panther's Skin* is wrong; it is said in the poem that the sun is the image of ‘one in unity’ (816), and in theological terminology ‘one in unity’ implies the Trinity, otherwise it is devoid of meaning²³. This observation by K. Kekelidze proved to be of epochal significance in Rustaveli studies. In 1936 E. Ekashvili wrote: “As for Manichaean theosophy, we had rather leave it aside; following prof. K. Kekelidze’s paper it is futile to look for the influence of Manichaeism in the *Man in the Panther's Skin*...”²⁴.

‘One in unity’ — as interpreted by K. Kekelidze (see above) — in itself implies the Trinity of God. This notion was established by the first Oecumenical Council of Nicaea (325) and since that time had entered Christian literature and even divine service as a term designating the symbolic essence of God. In the liturgies of Basil the Great and St. John Chrysostom these words are recited daily by Christians: “It is meet and right to worship the Father, Son, and Holy Ghost, the Trinity Consubstantial and Undivided”. The author of this quotation regarding Rustaveli’s pantheism justifiably writes: “As for (Shota’s) pantheism, after the discussion in the text, it should be considered a misunderstanding”.

In analyzing quatrain 816 (He said: “O sun, who art said to be the image...”) Ekashvili advances a very important and fully acceptable view:

“In the three lines discussed, Rustaveli not only ‘mentions the Trinity’; thereby the pretext for persecuting him is refuted, but he also fully mentions a great portion of Christian which would consume thousand-page treatise and multivolume studies in theology” (*Ibid.* p. 237). The author of the above lines convincingly refutes the groundless accusation of Rustaveli by the Georgian Church which led to his persecution. However, analogously sound views have been voiced on the subject by persons unconnected with the Church, both before and after Ekashvili.

It should be recalled here that K. Kekelidze later reverted to the notion of ‘one in unity’ and made the following categorical statement: “ ‘One in unity’ implies the Trinity (it must not be — as is unfortunately often the case — confounded with ‘monotheism’, which is acknowledged by other religions as well, e.g., Mahommedanism and Judaism, ‘one in unity’ being — according to Christian dogma — the quality of a triune God). Even if there were no other evidence in the *Man in the Panther’s Skin*, this term would suffice as proof of its author’s trinitarianism. *This is a clear truism for those who have an inkling of Christian dogmata*” (italics by the present writer) ²⁵.

Although the point is clear, new ‘theories’ are still being hatched, denouncing Rustaveli as a ‘heretic’, ‘pantheist’, and short ‘atheist’. Theories once discarded for good are now being brought to the fore — all this is dictated either by a desire to modernize the poet or done with the aim of restoring sterile theories long since demolished. The importance of the poet’s Christian credo is seen against the background of other ‘Rustavelological misunderstandings’.

Avtandil’s prayer in the mosque is a remarkable example of how the conventional Muslim exterior often breaks down owing to the dominance of the Christian element; here is the quatrain which reveals Avtandil’s Christianity: “He prayed and said: Great God of earths and heavens, who sometimes punishest, sometimes art ready to reward, Unknowable and Unspeakable, Lord of lordships, give me to endure longings, O ruler of heart utterances!” (790).

The third line contains at the same time Christian negative and affirmative definitions: that God is ‘Unknown’ derives from the Apostle Paul: “For as I passed by, and beheld your devotions. I found an altar with this inscription, *To the Unknown God...*” (*Acts*. XVII, 23). ‘Unspeakable’ is a common apophatic definition of God. The cataphatic ‘Lord of lordships’ also comes from the Apostle Paul (I. Tm., VI, 15). It is with the above quoted negative attributes that Pseudo-Dionysius qualifies ‘one’ and ‘one in unity’ or God: “...it is not possible either to express or to conceive what the One, the Unknown, the Superessential self-existing God is, — I mean the threefold Unity, the alike God, and the alike Good”;

and: "... are both Unutterable and unknown" (*On Divine Names*, I, 5).

Due to the Christian content of Avtandil's prayer, academician I. Orbeli declared that the entire 'prayer' in the poem is an interpolation. He wrote: "Many of these later interpolated lines contradict the great poet's *Weltanschauung* in their meaning and character. Rustaveli was free from all tendency to concretize religious images, and still less inclined to any Muslim or Christian clericalism. Hence, he could not have sent his character to pray in a mosque" ²⁶.

The present writer believes, however, that it was precisely the concretization of Christian religious images, expressed in Avtandil's ingenious prayer and offered at an incongruous place, that betrayed not only the credo of the poet, but also that of his characters, wearing as they are in essentially Muslim garbs. Neither the poet nor his personages are versed in Muslim prayers. Being Christians, they pray in the Christian way even in a 'mosque'. Avtandil's 'prayer' is a great poetic creation, being organically integrated into the artistic fabric of the poem.

Following Orbeli's reasoning, not only analogous lines would have to be deleted from the poem but this splendid quatrain as well: "Avtandil, shedding tears, magnifies God with his heart; he said: "O God, I thank Thee, for Thou art the Comforter of my woes, who wast and art, Unspeakable, Unheard by ears: Your mercy is suddenly spread forth over us" (1228). This is truly a Christian's prayer and not that of a 'Muslim' Avtandil.

A comprehensive analysis of the characteristics of God contained in the third line of the above quatrain would shed light on the poet's theological training and in particular, on his splendid knowledge of the Georgian translations of Pseudo-Dionysius' treatise. This has partially been done by other scholars. Here the fact should be noted that in the quatrain cited the 'Muslim' Avtandil also glorifies the Christian God. Rustaveli's knowledge of theological problems was so profound as to evoke the eminent Georgian theologian Anton I to say: "Had he (i.e. Rustaveli) desired he could have been a superior theologian as well" ²⁷. Let us now consider the opening words of quatrain 176: "Dionisi the wise, Ezros bear me witness in this: It is pitiable when the rose wherewith..." (176). The 'Dionisi' of the first line was thought by Vakhtang VI to refer to Dionysius the Areopagite (*The Man in the Panther's Skin*, 1712, p. 33), who had allegedly been converted to Christianity by the Apostle Paul in Athens and who had written a book. Certainly Vakhtang VI shares the long-established view that Pseudo-Dionysius the Areopagite, the author of theological treatise (5th c.) and the Athenian Dionysius (1st c.) are the same person. In this Vakhtang VI is mistaken: the 'Dionisi' of quatrain 176 is neither the Christianized Athenian, nor the 5th century mystic and theologian Pseudo-Dionysius the Areopagite.

Teimuraz Bagrationi considered Rustaveli's 'Dionisi' to be Dionysius of Halicarnassus²⁸. However, *The Other Ten Books* by the Greek historian Dionysius Halicarnassus had never been translated into Georgian. In one respect Teimuraz was right: Rustaveli's 'Dionisi' is not Dionysius the Aeropagite. Nothing is said in the latter's books about the 'freezing' on the rose or of 'snow', whereas Rustaveli, in referring to any author, always implies a particular or a definite passage or expression from it.

Teimuraz' interpretation of 'Ezros' is also erroneous': "ezros or 'concur with'; that is to say, 'the sage Dionisos concurs with the idea of this poem' " (*ezros / eazros*), v. to concur with', 'to agree')²⁹.

Rustaveli's 'Dionisi' drew the attention of Sir Oliver Wardrop. In a footnote to the word he writes: "? the Areopagite. Cf. 1468? a spurious quatrain³⁰". Thus, Sir Oliver tentatively considers 'Dionisi' to be the Areopagite and the whole quatrain to be spurious. He questions the identity of the 'Dionisi' of quatrain 176 and the 'Divnos' of 1468. Wardrop was right in distinguishing between 'Dionisos' and 'Divnos', but the authenticity of the quatrain is not questionable.

In 1924 A. Shanidze considered the 'Ezro' of the first line to be pseudo-Ezra the Prophet, and 'Dionisi' a distorted spelling of *Diagnosis*, a Greek astrological treatise attributed to that pseudo-Ezra. Shanidze's view will be discussed later in this paper. Since he presented the background of the problem comprehensively, we shall not go into details here.

Some scholars identified 'Divnos' with *Divan*, the Arabic title of collected poems, and 'Ezro' with the 12th century poet Ezra³¹. Hence they concluded that Rustaveli's familiarity with Arab writers in the originals was clear from his reference to Ezra's *Divan*. This Ezra is believed to have spent years in exile and his *Divan* contains melancholic reminiscences of his homeland. Sh. Nutsubidze reasoned along almost the same lines. This view is not corroborated by any concrete evidence. Rustaveli's quatrains do not contain nostalgia of an exiled poet. In addition, nothing has been found in the poems of that poet Ezra to remind us of the 'freezing on the rose' or of 'snow'.

Let us revert to the first two lines of quatrain 176: "Dionisi the wise, Ezros bear me witness in this: It is pitiable when the rose wherewith...". Omitting one quatrain, the theme of snow freezing the rose recurs: "Fresh snow had fallen, and freezing on the rose, blasted it"(178).

Symbolism of the rose is common in *The Man in the Panther's Skin*. Therefore it is useless to look for the term in any other author. We should rather look for a work featuring 'the snowing on', 'the freezing', and 'the blasting of' the rose or some other plant, the author of which is, according to Rustaveli, a certain sage *Ezros*. And a sage in Rustaveli's usage invariably refers to a philosopher or a prophet and implies some

particular treatise of the sage in question. In short, the actual text used by Rustaveli had to be found. It was along these lines that Shanidze directed his quests. In Shanidze's view Pseudo-Ezra the Prophet was credited with the authorship of the astrological treatise *Diagnosis (Ezra Diagnosis)*. A tenth-century Georgian translation is existant in manuscript form and entitled *Calendar Compiled by Ezra the Prophet* ³². Shanidze linked Rustaveli's line with this *Calendar*, considered 'Dionisi' to be an altered reading of Pseudo-Ezra's *Diagnosis*. At the same time Shanidze assumed the possibility that the line was an interpolation. 'Snowing on' or 'freezing' are not found in the *Calendar*. These words do occur in the compendium of astrological treatise, of which the *Calendar* is part, and are attributed to Pseudo-Ezra the Prophet referred to by Shanidze. The compendium comprises three works: 1) "The Wisdom of Philosophers on the Prediction of Season of the Year and the Crops to be expected"; 2) "Calendar Compiled by Ezra the Prophet"; 3) "The Interpretation of Earthquakes and Thunder". These writings had been translated by Joane Petritsi (K. Keke lidze). The *Calendar*, in particular, is known to have reached us in an earlier, 10th century, translation, considerably antedating Rustaveli. It was first published in Georgian by D. Bakradze ³³. The three treatise mentioned above have all been published ³⁴.

Rustaveli appears to have understood the whole compendium as stemming from Ezra the Prophet (The Bible). This is seen from the fact we noted above that 'sage' in the poet's usage predominantly refers to an actual author — either philosopher or prophet. Thus, Rustaveli takes the epithet 'sage' from the title of the first treatise *The Wisdom of Philosophers...*, whereas he borrows 'Ezra' from the title of the second treatise; the two words together yield his 'wise Ezros'. Rustaveli's poetics rules out an alternative interpretation.

It must now be clear to the reader that Rustaveli's poetic reminiscence of the 'snowing on' and 'freezing' of the rose derives not from the *Calendar* but from the first of the three astrological treatises cited above, i.e. *The Wisdom of Philosophers...* attributed by him to Ezra. It is in treatises that we find passages containing these expressions: 1) "...after the end of March there will be rain and snow, and severe frosts will set in" (XV); 2) "If the numerical factor (used in computing the lunar cycle) be seventeen days, the spring of that year will be snowy, frosts causing clamage..." (XVIII); 3) "Frosts in May will clamage the vineyards"; 4) "August frosts will destroy the crops..." (XIX) ³⁵. Thus 'frost' is mentioned four times in the treatise in question. Rustaveli's line: "It is pitiable when the rose wherewith..."(176) and "Fresh snow had fallen and, freezing on the rose, blasted it"(178), derive from the first treatise of the old Georgian translation of an astrological compendium. The oft-repeated 'snow', 'snowy' and

'frost' of this treatise are impressed in the poet's mind. The rose — a victim of this type of weather — evokes the poet's sympathy. The association of the freezing and blasting of plants and flowers in *The Man in the Panther's Skin* derives, in the present writer's view, from the old Georgian translation of a treatise ascribed by Rustaveli to Ezra the Prophet. 'Frost' in the poem occurs in the same context with Ezra (and elsewhere).

The question of the appearance of 'Dionisi' in the poem remains to be answered.

We have analogous cases of reference to the title of a book in the poem, e.g., take the lines: "... in their hands they held the Koran, all of them read" (339); "I looked, and saw on the lectern the Koran lying open" (514) and "what (to him were) Korans and Meccas" (1144). The Georgian text has everywhere *musapi*, correctly rendered as 'Koran' by M. Wardrop.

'Dionisi' must — in Shanidze's view — be a distorted form of the Greek *Diagnosis*. The copyists of the poem could not be expected to match Rustaveli's eruditions. Thus, *saratan* of the poem is an Arabic word meaning 'cancer' (Vakhtang VI, N. Marr). Some later copyists, however, had taken the word for the Georgian *sarostan* (= body fashioned like a cypress; cypress-formed) from *saro*, cypress, and *tani*, body. It should be added here that Rustaveli was familiar with Proclus' *Elements*, translated from the Greek by Joane Petritsi. As pointed out by N. Marr, Rustaveli's words: "Mine elements are dissolved, they are joining the ranks of spirits" (864) derive from the work of Proclus just cited. If the astrological compendium mentioned above had been translated by Petritsi, this serves as additional proof of Rustaveli having relatively full knowledge of Petritsi's literary heritage. Whatever the outcome of this issue may be, the validity of Shanidze's assumption on the identity of Rustaveli's 'Ezro' with Pseudo-Ezra the Prophet can no longer be questioned. 'Freezing' has conclusively displaced all other candidates for this line of Rustaveli.

In conclusion we may share Shanidze's 1924 request that Rustaveli's 'Dionisi' must be read as 'Diagnosis'. Although there can be no fiat in philology, logical analysis would seem to point to a correct choice.

7

Finally, the reader should be warned against interpreting the foregoing as an assertion that Rustaveli does not go beyond the limits of Christian notions or beyond the teaching of Pseudo-Dionysius. His Christianity is the religious credo of a Georgian poet-philosopher of the 12th-13th centuries. This in no way prevented him from creating a great masterpiece

of national culture. On the contrary, Rustaveli's poem is highly original, precisely because he remained faithful to his people's religion; the conventionally Muslim literary garb of the poem (the 'outlandish' elements of the plot, 'Muslim' personages, etc.) often fall to pieces due to the constant participation of the Christian element: in his 'testament' the muslim Avtandil addresses the Sun as the 'sunny night' or the image of Christ, who is one member of the trinity ('one in unity'). This is the reason why the same 'Muslim' Avtandil in the mosque prays not by *suras* from the Koran, but by Christian definitions: his God is a Christian God — 'unknowable and unspeakable', 'Lord of lordships'. It is only Rustaveli's Christianity that shows him to be a great Georgian thinker of the 12th-13th centuries and at the same time the author of a highly national and original work.

This is understanding historically, since it is a very positive phenomenon from a literary point of view: the foundation of the originality of the poem becomes unshakable.

At this point it would not seem amiss to recall the 'pantheist' Goethe's words from his conversation with Eckermann on 11 March 1832 — eleven days before his death. Goethe says to his secretary: "Let mental culture go on advancing, let the natural sciences go on gaining in depth and breadth, and the human mind expand as it may, it will never go beyond the elevation and moral culture of Christianity as it glistens and shines forth in the Gospel!", and again: "Nevertheless, I look upon all the four Gospels as thoroughly genuine; for there is in them the reflection of a greatness which emanated from the person of Jesus, and which was of as divine as kind as ever was seen upon earth"³⁶. Such are the golden words spoken by the sage of Weimar before his death.

This makes it even less likely for this 12th century Georgian genius to have been an apostate of the religion of his people. It would be ludicrous if someone should just to assert that the present view of Rustaveli falls short of pronouncing him a cleric. The author of *The Man in the Panther's Skin* was neither an 'apostate' nor a cleric. Being a great son of an Orthodox nation, Rustaveli adopted Christianity as a criterion of interpreting the supreme phenomena of the world; he never looked for a literary-philosophical clue to the structure of the Heaven in 'heresies', 'pantheism' or 'infidelity'.

Nor should the scholars for a moment become divorced from the ground of historicism.

1) The numbers of the quatrains are indicated according to M.S. Wardrop's English translation (see *The Man in the Panther's Skin*. A Romantic epic by Shot'ha Rust'haveli, a close rendering from the Georgian attempted by Marjory Scott Wardrop, with a preface by sir Oliver Wardrop. London, 1912 and 1966; Tbilisi 1966.

2) *The Man in the Panther's Skin*, ed. by Vakhtang VI, Tbilisi, 1712.

3) K. KEKELIDZE, *History of Georgian Literature*, vol. 1, 2nd. ed., Tbilisi, 1941 (in Georgian).

4) The quotations from the Old and New Testaments throughout the present paper are from the authorized version.

5) *Kartlis Tskhovreba*, ed. by S. Qaukhchishvili, Tbilisi, 1959, vol. II, p. 53; Cf. IOANE PETRITSI, *Works*, vol. II, pp. 32-35 (in Georgian).

6) CHAKHRUKHADZE, *Tamariani*, Tbilisi, 1937.

7) PSEUDO-DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *Works*, translated by Eprem Mtsire. Ed. by S. Enuqashvili, Tbilisi, 1961 (in Georgian).

8) This is a misprint. The correct date is 1712.

9) All quotations in the present paper are made from *The Works of Dionysius the Areopagite*. Transl. by the Rev. John Parker, M. A., vol. I, London, 1897; vol. II, 1899.

10) Cf. HANS-GEORG BECK, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, München, MCMLIX, p. 349.

11) K. KEKELIDZE, *Op. cit.*.

12) CHAKHRUKHADZE, *Op. cit.*; here Enos refers to Aeneas of Ihaza.

13) CHAKHRUKHADZE, *Op. cit.*, Ode 86, p. 43.

14) The following words from the Apostle Paul will clarify Rustaveli's phrase: "For the invisible things of him from the creation of the world are clearly seen, being understood by the things that are made, even his eternal power and Godhead, so that they are without excuse" (Rom. 1, 20). This paragraph from Paul's epistle is also cited by the Ps.-Areopagite in his treatise *On Divine Names*, Ch. IV, Sect. 24.

15) "Da der Allerschöpfung die Völker Zerteilte, und Zerstreute der Menschen Kinder, da setzte er die Grenzen der Völker nach der Zahl der Kinder Israel" (2. Mose, 32, 8).

16) In general, Pseudo-Dionysius the Areopagite never deviates from the Bible, resorting endless citations from the books of the Old and New Testaments for the substantiation of every idea of his own. "...There is not a single point in Dionysius' book without a demonstrable basis in the Scriptures, even such a point as 'deification' of man" (St. John, 10, 34; cf. K. KEKELIDZE, *Etiudebi* (Studies), vol. IV, Tbilisi 1957, pp. 38-39). "The idea of 'theosis' or deification in Pseudo-Dionysius derives from the Bible: "Be ye therefore perfect, even as your Father which is in heaven is perfect" (Mt., 5, 48).

17) Cf. "Which he wrought in Christ when he raised him from the dead, and set him at his own right hand in the heavenly places, far above all might, and dominion..." (Eph. I, 20, 21). This paragraph from Paul's epistle alone will suffice to give us insight into the meaning of the lines in question.

18) These terms, designating the Lord and turned into a stereotype in Georgian ecclesiastical writing, entered the Eristavt-Eristavi's Regulation for the rule of praying: "King of Kings and Lord of lordships, by whose command and order the Principalities and Authorities and Powers of Heaven and Earth were appointed..." (K. KEKELIDZE, *Etiudebi* (Studies) vol. III, p. 163. These names stem mainly from the Apostle Paul and his greatest follower Pseudo-Dionysius the Areopagite. In general after Christ the highest authority for Ps.-Dionysius, as well as for almost all the Apostle Paul.

19) CHAKHRUKHADZE, *Op. cit.*, p. 36.

20) SHAVTELI, *Abdulmesiani*, Tbilisi, 1937, pp. 22 and 40 (in Georgian).

21) It should be noted here that the strict trinitarianism of Ps.-Dionysius was also

acknowledged in hymnography. Thus, the *Canon* of the hymnographer Theophanes was translated into Georgian. Recounting its content Kekelidze writes that according to Theophanes “the main theme of his (i.e. Dionysius) doctrine was ‘one’ God-triune. ‘Preach thou the existence of his nature in one and his tripersonality’; ‘oneness of God, preach thou; ‘the Trinity indivisible in one, preach thou to all’ or ‘Preach one in unity’”. Here the hymnography depends fully on the works of Dionysius in which the problem of God’s oneness and tripersonality is elucidated (see K. Kekelidze, “Dionysius the Areopagite and Peter the Iberian in Old Georgian Hymnography”, *Etiudebi* (Studies), vol. VI, 1960, pp. 334-335).

²²⁾ See her study “*The Sunny Night*” and *Some Problems of Christian World Outlook*, in *Problems of Old Georgian Literature*, vol. III, Tbilisi, 1968 (in Georgian).

²³⁾ *Mnatobi* (periodical), 1927, n. 2, p. 199 (in Georgian).

²⁴⁾ *Shota Rustaveli* (collected papers), Tbilisi, 1966, p. 233 (in Georgian).

²⁵⁾ See K. KEKELIDZE, *Etiudebi*, 1962, vol. III, pp. 163-164.

²⁶⁾ *Kommunisti* (newspaper), Tbilisi, Dec. 24, 1937, p. 3.

²⁷⁾ *Tsqobilsitqvaoba* (Treatise on Poetry) done by Anton the First, Tbilisi, 1853, verse 802, p. 284 (in Georgian).

²⁸⁾ TEIMURAZ BAGRATIONI, *Interpretation of “The Man in the Panther’s Skin”*, Tbilisi, 1960, pp. 31-32 (in Georgian).

²⁹⁾ TEIMURAZ BAGRATIONI, *Op. cit.*, p. 32.

³⁰⁾ *The Man in the Panther’s Skin*, London 1912, p. 30.

³¹⁾ This poet Ezra (Mose-ibn Ezra, d. 1138), was a naturalized Spaniard of Jewish extraction. He wrote his poem in Arabic, in the Epicurean vein. However, there is nothing Epicurean in Rustaveli’s quatrain.

³²⁾ See *Kalandai Tkumuli Ezra Tsinastsarmetquelisa* in: “Chrestomathy of Old Georgian Literature”, vol. 1, compiled by Sol. Qubaneishvili, Tbilisi, 1946, pp. 28-31 (in Georgian).

³³⁾ D. BAKRADZE, *History of Georgian*, Tbilisi, 1889, p. 237 (in Georgian).

³⁴⁾ See *Chrestomathy* in footnote 32.

³⁵⁾ See *Chrestomathy* cited in footnote 32, p. 30.

³⁶⁾ *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, transl. from the German by John Oxenford. Revised ed., London, 1883, pp. 567-568.

LJUDMILA GJUNASHVILI

SU CERTA TIPOLOGIA “EROICA”
NELLA PROSA PERSIANA CONTEMPORANEA

Il dolente Majnun scorse un giorno qualcuno, che in mezzo alla via rovistava, alla polvere chino ed intento. ‘Che cerchi?’, gli chiese. ‘Cerco, non vedi?, la nera mia Leila’. ‘Cerchi simile perla tra simili crete? Ma rizzati, stolto!’ ‘Io la cerco dovunque — rispose — ed ancora domani la cercherò in ogni luogo. Da qualche parte di certo si cela, da qualche parte di certo la trovo!’
‘Attâr

La caratterizzazione dell’eroe e dell’eroico in letteratura è questione centrale nelle correnti realistiche della prosa persiana tra anni Venti e Settanta e si pone come nodo fondamentale dello sviluppo letterario, inscindibilmente connesso alla presa di coscienza e relativa mobilitazione sociale. La difficile e contraddittoria situazione dei primi anni Venti, contrassegnata com’era dalla nascita di nuovi gruppi sociali e dal ribaltamento di ideali consolidati, poneva alla letteratura l’importante incombenza artistico-ideale di interpretare le conseguenze e della rottura, ormai radicale, dei vecchi caposaldi, e dell’inizio del processo di capitalizzazione. Ed è dagli anni Venti che data il rinnovamento delle lettere persiane; siamo finalmente al commiato dalle ultime fumosità di un misticismo stantio, dai paludamenti stilistici e dagli innumerevoli stereotipi cortigiani, come pure dalle rose, dagli usignoli e dalle falene: l’approccio a una percezione di verità vive e vicine si fa concreto, e gli scrittori persiani cominciano a valutare la realtà basandosi su di un’ottica nuova e tentando, col superamento dei dogmi tradizionali, di “rispondere, nella misura delle loro forze, ai

problemi che agitavano la società a loro contemporanea”¹. E lo sforzo di raffigurare un ampio quadro della vita persiana attraverso simili inediti criteri trova la propria espressione nella messa in primo piano della problematica sociologica. La nuova concezione del mondo, insomma, come terreno psicologico-morale per la “soluzione” del problema dell’eroe in letteratura.

I primi passi con i quali si tentò di indagare il processo di formazione dell’uomo del popolo furono quelli mossi da A. Khodādāde nel suo lungo racconto *Il destino dei campi*. L’autore si rivolgeva a una realtà “terra terra”, già elemento periferico e accessorio dell’arte, e abilitando alla descrittività vicende comuni, ne faceva addirittura i suoi protagonisti, rovesciando così la vecchia gerarchia letteraria. Se il primo scrittore persiano che abbia dipinto la quotidianità, senza peraltro sciogliere il groppo dell’“essere sociale”, è stato indubbiamente M. Jamālzāde, anch’egli partendo dalle faccende dei “piccoli”, spetta proprio a Khodādāde il riconoscimento d’aver aperto la “poesia della realtà” alla miseria, al lavoro, alle ovvietà di un contadino qualunque. Il quotidiano, che in Jamālzāde era ancora una quinta, si fa fulcro e anima dell’intreccio.

La descrizione delle cose di ogni giorno, dei fenomeni comuni della vita del popolo, delle piccolezze materiali, stimola lo scrittore alla ricognizione di valori positivi proprio all’interno di tale quotidianità. Dove l’innovazione, in Khodādāde, è peraltro data soprattutto dalla sua indole progressista, espressione immediata del democraticismo naturale di uno scrittore che rifiutava un potenziale eroe da “alte sfere” (Kāzemi, Doulatābādi), per individuarlo invece tra le vittime dell’ineguaglianza sociale, tra i “vinti”. E la rappresentazione della vita di questi strati sociali interrati, la ricerca in tali sotterranei di aspirazioni positive, diciamo pure di ideali, rappresentano una grande conquista delle lettere nuove, in ciò portatrici di una trasformazione di portata rivoluzionaria. L’aver poi ritrovato, all’interno di quella realtà “comune”, le cose che si cercavano, ha offerto spunti copiosi per la raffigurazione di aspetti essenziali di tale realtà, la quale ormai, nella sua trasposizione letteraria, comune non è più: questo, e non è poco, il significato della ‘democratizzazione’ delle lettere persiane dell’epoca. Tutti i problemi sono visti, in Khodādāde, in un’ottica che sposa interessi ed esigenze delle masse sociali: contadini, “poveruomini”, diseredati e oppressi, vittime insomma e della vita e della società. Nel racconto di Khodādāde, quando si traccia con tanta puntuale accuratezza l’intero percorso della vita di un Bakhtyār qualunque, si realizza il tentativo di definire la formazione dell’uomo del popolo. Lo scrittore tende a concentrarsi sulle immagini esistenziali contadine e sull’aspirazione di quello a superare le difficoltà della propria condizione, così come sui primi conati — piuttosto timidi — di presa di coscienza di una predestinazione

vitale. Un posto fondamentale è assegnato alla descrizione del tormento interiore dei singoli, alla base del quale è la sensazione della propria pochezza morale. Lo stesso protagonista agisce come ricercatore consapevole della causa delle sue sofferenze spirituali (e in ciò è attivamente aiutato dal narratore) per giungere alla conclusione che non c'è nulla che gli permetta di guarire. I motivi della profonda cupezza e della desolazione che permeano i monologhi interiori di Bakhtyār e gli stessi interventi del narratore colorano lo stile della descrizione e i tratti paesaggistici del racconto, nel quale risalta con insolita evidenza la solitudine e l'inadeguatezza della personalità del rappresentante del popolo che si batte contro i mali della società. Bakhtyār tenta di lanciarsi a testa bassa addosso all'ingiustizia che lo circonda, ma, raccolti solo insuccessi, abbandona ogni speranza e si fa da parte. E i monologhi chiarificano la tragedia interiore della personalità solitaria del contadino.

La figura del contadino era apparsa la prima volta nella prosa persiana con i cosiddetti scrittori "illuminati". Nel libro di Ṭālebov *Le vie della virtù* era rappresentata una comunità contadina nella quale regnavano pace e prosperità, e che si basava sui reciproci rapporti di uguaglianza tra i membri della medesima. Ebbene, queste vere e proprie astrazioni antropomorfe si sono fatte, con Khodādāde, personaggi vivi, descritti nei diversi loro modi di essere, nelle qualità e nelle contraddizioni.

La linea tracciata da Khodādāde continua a svilupparsi anche nella letteratura degli anni Trenta. Alla base dei racconti di questo periodo sta il conflitto, sempre quotidiano, giornaliero, tra l'umile e il male. Un'interiore, inconscia non accettazione dell'esistente costituisce il canovaccio lungo il quale si muove questo genere di narrazioni. L'eroina della novella di S. Hedāyat *La donna che aveva perduto il marito* oltrepassa il limite che separava il suo mondo interiore, basato sulla morale tradizionale, e quello esterno: è disperazione estrema, e, nel contempo, protesta spontanea². Ma se l'attenzione dello scrittore è in tal modo attirata dalle sofferenze del "piccolo uomo", queste sofferenze sono ancora, e comunque, senza via d'uscita. I racconti dedicati negli anni Trenta a fatti di contadini sono cose piuttosto tristi: i protagonisti sono tutti dei piccoli, insignificanti infelici che non hanno ancora compreso il senso della propria esistenza. L'eroe della letteratura degli anni Venti e Trenta soffre dunque o si agita in inutili tentativi di sottrarsi ad angherie e persecuzioni. Il tratto che caratterizza l'eroe di questo genere di prosa è la rappresentazione di una personalità che si muove all'interno di condizioni di vita che sono il frutto di una stratificazione e sedimentazione secolare: egli tende solo a conservare il precario equilibrio che ha saputo raggiungere in quelle forme di vita a lui famigliari; si propone insomma di schivare infelicità e conflitti, ma per tornare a una situazione di partenza, per riappropriarsi cioè di quello

stato nel quale si trovava prima di piombare nell'infelicità (Bakhtyār, Al-lāhdād). Il credo dell'eroe contadino nella letteratura degli anni Venti e Trenta si esprime dunque quasi in un anelito a riprodurre il ciclo millenario della vita. I protagonisti non sono in condizione di superare, di vincere la loro alienazione sociale, psicologica e spirituale. Non v'è in loro speranza di futuro. La risonanza morale delle opere degli scrittori persiani di questo periodo sta tutta nella raffigurazione della condanna, tragica e buia, inflitta all'eroe popolare, che pienamente avverte quale baratro si sia instaurato, o mantenuto, tra il sogno e la realtà. Si definisce così l'immagine "pigmea" del rappresentante del popolo come solitario, microscopico eroe tragico.

I problemi della vita del popolo, come si sono imposti agli scrittori degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta, sono caratterizzati da nuovi contenuti, e raggiungono risonanze più significative in questo periodo di generale apertura all'ampio fronte del movimento democratico, e di vaste speranze: l'uomo che viene su dal popolo si fa carico di energie e di forze non ancora consumate. Agli inizi di questi anni le condizioni sociali della masse conoscono effettivamente qualche oscillazione, e muta anche il carattere dell'eroe letterario. La collocazione tragica dell'eroe entra in conflitto con la quotidianità stagnante, ma il limite della miserabilità, nella descrizione del medesimo eroe, resta anche limite alla sua ripresa. Nella coscienza della personalità popolana interviene comunque un primo rimescolio, ché rappresentare il contadino equivale, in questo momento, a tentar di estrinsecare un'epoca cruciale della vita del popolo. Il compito si fa storico, e nelle lettere degli anni Quaranta e dei primi Cinquanta, finalmente, le aspirazioni dell'eroe si rivolgono non già al mantenimento, o ripristino, dello status quo, bensì alla sua rottura. Il "tipo" dell'eroe acquista un carattere socialmente attivo, e il risveglio della coscienza contadina si fa l'alveo principale dello sviluppo dell'eroico: il tentativo di operare in questo senso è particolarmente evidente nel racconto di B. 'Alavi *Il contadino del Gilān*, nel quale lo scrittore contrappone alla menzogna, alla ferocia, al fango che imbratta forme e modi della vita contemporanea, un uomo nuovo che ha coraggiosamente intrapreso il cammino di una lotta attiva contro "il male". E pur tuttavia sul protagonista continua a gravare la ristrettezza cieca dell'ambiente che l'ha generato: di qui i dubbi, i ripensamenti, l'indecisione in un momento d'importanza vitale³.

La risultanza artistica dell'impostazione del problema dell'eroico in questi anni si traduce in un attivo ruolo eroico della personalità, nella concretizzazione dell'eroico tramite l'individuale. Così in Nushin: Zulfu, protagonista di *'Alimorādkhān e gli altri*, matura come personalità in condizioni di privilegio rispetto alla grande massa inerte, della quale non condivide

tutte le angustie, senonché rivela il lato decadente di sé addirittura in un aspetto fondamentale come la presa di coscienza del significato umano della propria vita, del destino del popolo e suo proprio. La conquista, da parte dell'eroe, della certezza mediante la sofferenza, simboleggia comunque, nel racconto, la fede dello scrittore nel popolo e nel suo futuro, diventa il segno di un riscuotersi, di una scalfittura se non di rottura vera. Il succo delle cose di Nushin sta tutto nel riflesso del primo scontro tra la coscienza scossa dell'eroe e il vivere opprimente che si dà intorno: scontro che si conclude con l'acquisizione almeno di un equilibrio psicologico e di un punto di riferimento morale. Ecco perché risulta così emozionante la chiusa del racconto, in cui le parole dello scrittore, che valuta gli accadimenti sul piano della prospettiva storica, risuonano cariche di tensione e di passione. Gli autori di questo periodo si concentrano insomma sul processo, arduo e tormentoso, della maturazione dell'autocoscienza da parte dell'eroe popolare.

Ma l'eroe è ancora solo; tragicamente sole sono le figure contadine tipo Aḥmadgol, Māhrokh e altri. I protagonisti della letteratura di questi anni non anelano a una verità generale, la loro vita e i loro interessi non si sono ancora fusi con vita e interessi delle masse, nonostante un sempre più evidente risveglio della coscienza e una sempre maggiore appercezione dei propri valori. La prosa dell'epoca riflette il primo scontro vero tra l'immobile quotidianità di un popolo e il potenziale d'un'evoluzione laboriosa. Ma ecco che nel contempo fa la sua prima comparsa l'eroe "intellettuale", portatore di un principio critico, cioè di un principio di sviluppo, rappresentante di quell'intelligienza persiana che ha assunto la difesa degli interessi della classe lavoratrice (Omid, *La linea bianca dell'orizzonte*; Nushin, *Alimorādkhān e gli altri*).

Nel processo di definizione di questo tipo di eroe il prisma ruota e mostra un'altra sfaccettatura: l'ammirazione per il coraggio, per la "nobiltà dello spirito". Nell'impegno eroico dell'intellettuale la letteratura vede la possibilità di educare le masse con il "gesto" glorioso. Il destino tormentoso di Ḥasan, l'intellettuale rivoluzionario che combatte contro il dispotismo e l'ingiustizia fino a immolare coscientemente la vita, raggiunge nel racconto di Omid un alto livello morale. Certo, il tentativo di calare e isolare nell'eroe i tratti dell'uomo del futuro, e di individuare nel suo gesto il sentire del popolo e una più generale rappresentazione delle vie di sviluppo della società e del paese, rivela soprattutto certi aspetti della riflessuosità morale della coscienza sociale; tuttavia questa "partecipazione" non è priva di una sua vera e propria sostanza estetica.

In Nushin forme e modi di realizzazione del tema sono un po' diversi. La comparsa della figura del suo Binish è il risultato di quel fenomeno per il quale la letteratura persiana del momento tentava di cogliere le

ripercussioni sociali esatte, puntuali, della lotta “autosacrificale” delle avanguardie intellettuali. La natura estetica dell’eroico si conforma in Nushin alle azioni, non solo ovviamente positive, ma concrete, di Binish, e il romanticismo generico che permeava le imprese di Ḥasan acquista realistica, pregnante corposità.

Verso la fine degli anni Cinquanta, quando la reazione passa all’offensiva, i progressisti subiscono prove pesanti. L’atteggiamento decisamente amorfo, sul piano politico, degli autori di questo periodo, pur con tutta la loro intransigenza morale, ha conferito alle loro posizioni un carattere controverso. La tragicità della vita del popolo si concretizza, in questi autori, negli “eroi-vittima”, destinati a “scontare”: così il figlio morente del contadino di Sepanlu (*Il campo delle meditazioni*), così la ragazza contadina che soccombe in Nushin (*Fati*). La condanna di un’esistenza insensata e di una società selvaggia si traduce in questi assurdi olocausti.

Negli anni Quaranta e Cinquanta gli scrittori persiani si sono posti come oggetto di ricerca la presa di coscienza spontanea del rappresentante del popolo, la cui eroicità si manifesta nel fluire della quotidianità, pur se l’eroe stesso non accetta tale sua coscienza come pensiero-ragione. Nei due decenni seguenti si fa strada, per fasi, l’analisi dell’autoanalisi, e il momento più alto della presa di coscienza dell’eroe nel suo rapporto con il mondo è quello dello scontro aperto con varie forme d’ingiustizia (‘Alavi, Daryā).

Gli autori degli anni Venti e Trenta non si proponevano di indicare nella mitezza e nella capacità di sopportazione qualità insite nel carattere popolare; attaccando da posizioni umanistiche classiche i fondamenti della società, essi creavano un’immagine generale del contadino che era il riflesso immediato e immanente delle tragiche condizioni reali del popolo. Negli anni Quaranta e Cinquanta una simile definizione non soddisfa più: muta la situazione politico-sociale, e di conseguenza, in qualche misura, anche il livello di vita del popolo, altrimenti ne viene percepito lo stato d’animo, e la prosa realistica persiana si fa attenta al mondo spirituale del contadino, vorrebbe definire le prospettive della vita delle masse in seno al loro divenire storico (‘Alavi, Behādhin). Nella concezione generale delle opere d’ambiente contadino uscite in questo periodo, fondamento della narrazione si fa l’idea del “primato etico” intellettuale e creativo del popolo, il quale ha saputo conservare i suoi valori morali e le sue energie in condizioni di secolare oppressione.

Il tema conosce sviluppi diversificati in ‘Alavi, Daryā, Omid e Nushin, ma nella letteratura degli anni Quaranta e Cinquanta sono soprattutto, e comunque, importanti i motivi della conflittualità sociale, visti attraverso il prisma della coscienza del “rappresentante del popolo”. E tutto ciò converge nell’esaltazione della categoria del “bello morale”, ovvero sia del-

la bellezza spirituale dell'uomo intesa quale impulso potente all'azione dei principi morali che sono nell'animo umano. Nella letteratura degli anni Sessanta e Settanta vedremo così, poi, immagini di uomini splendidi e forti, coraggiosi e severi come l'incontaminata natura delle loro regioni d'origine: il personaggio che si riconosce come eroe, e il popolo, diventano importanti e significativi; i principi del popolo, nella vita della società, assurgono a un grandioso valore di concezione del mondo: realizzazione artistica del tema popolare come percezione fondamentale della realtà ⁴.

Gli stimoli morali e le intuizioni dei protagonisti letterari precedenti sono sostituiti negli anni Sessanta e Settanta da certezze e da conferme attraverso azioni concrete. La nuova connotazione dell'eroe è quella di un campione morale che "rischiara le tenebre" della vita del popolo e schiude la possibilità, almeno in linea di principio, di rapporti nuovi. L'equilibrio dei principi, quando contadino e proprietario terriero rimangono ognuno sulle proprie posizioni e nessuno riporta sull'altro una piena e definitiva vittoria, è sostituito da una singolare soluzione del contrasto a favore dell'esponente popolare ⁵. Tipica della letteratura dell'ultimo decennio è la stretta connessione tra negazione e affermazione. Le speranze che fornivano talvolta qualche barlume alla malinconica narrazione della vita contadina degli anni precedenti cedono il passo a previsioni o soluzioni. Si afferma in letteratura una figura nuova: tutta d'un pezzo, incrollabile. Il rapporto già vischioso tra pensiero e azione è sciolto, l'eroe si realizza. La "riflessione" degli anni Quaranta e Cinquanta (*Il contadino del Gilan*, Aḥmad-Gol) si tramuta in azione, e il protagonista contadino degli anni Settanta diventa personalità limpidamente concreta, nel mentre che scompare, inghiottita dal passato, la patriarcale chiusura della quotidianità.

L'idea della partecipazione attiva alla vita sociale e alla fabbricazione del proprio destino è espressa, nella letteratura di questo periodo, attraverso la raffigurazione di un contadino che fa, che organizza, che dedica le sue energie alla lotta, e a una lotta fruttuosa (*Gli astragali selavtici*). La nascita di questo tipo nuovo di eroe deve esser vista come presa di coscienza, da parte degli scrittori persiani, dell'inizio di un processo che poteva effettivamente dar luogo (e come oggi sappiamo ha effettivamente dato luogo) a nuovi accadimenti nella vita dell'Iran. Si può allora fondatamente postulare come un simile orientamento, in alcuni racconti degli anni Settanta, abbia messo abbastanza in luce la situazione di crisi nella società persiana della "vigilia". Insomma, nella letteratura degli anni Settanta si fa strada l'eroe efficiente, non più votato alla solitudine e al sacrificio come il suo predecessore ma incarnazione di un nuovo modello di personalità popolare, con i tipici tratti di chi rifiuta il compromesso e ogni compromesso. E non si tratta nemmeno più di una natura spontanea, che istintivamente tende alla giustizia e al bene, perché "il popolo è fatto

così” (Moḥammad, Zulfu); ci troviamo di fronte a nuove ricerche, a un nuovo livello di coscienza, a un uomo del popolo che costantemente mira al proprio obiettivo, e con funzione trainante. L’insieme dei tratti caratteristici di questo eroe (*Gli astragali selvatici*) è presto delineato: efficienza, decisione, e anche mancanza totale di “riflessione”, nel senso di monologo, di rimuginamento. È significativo che un personaggio del genere, che porta in sé la tendenza a infrangere coscientemente la secolare immobilità dell’essere, costituisca in Persia una conquista della letteratura realistica su tema *contadino*.

La questione del limite di negazione della realtà, e delle concezioni ideologiche che ne scaturiscono, si pone materialmente dinanzi all’eroe degli anni Settanta, là dove questi affronta la lotta per la sua affermazione. È come s’egli riunisse in sé i tratti di eroi quali il Moḥammad di Chubak, lo Zulfu di Nushin, e il Rostam di Faqiri; soltanto, egli è il rappresentante tipico di un’epoca di transizione. Com’era accaduto a Moḥammad, anche questo nuovo tipo di eroe percepisce il proprio legame di sangue con il popolo manifestando verso di sé insolite esigenze morali, e, come Zulfu, è anch’egli in qualche misura sottoposto al potere delle tradizioni; però è libero dal ripensamento e non è segnato da un destino tragico e dalle delusioni: al contrario, supera vittoriosamente la lotta, o meglio è la stessa vita che fa di lui un vincitore. La creazione di un protagonista come questo riflette la nascita di ideali estetici nuovi; determinati tratti sparsi si sono ormai fusi in una figura stabile, in un ‘protagonista organizzato’.

Tale azione d’uomo efficiente raggiunge appunto l’acme nel Golmad degli *Astragali selvatici*; tuttavia non ci troviamo qui di fronte a un tipo superiore, bensì a una realizzazione completa, a un “prodotto”. La rappresentazione dell’ideale, negli autori degli anni Settanta, è inseparabile dall’analisi del momento che essi stanno vivendo, oltre che dal carattere “naturalmente progressista” dell’animo umano. È caratteristica, questa, dell’opera di Ebrāhim Ralibar, di Asadollāh ‘Emādi, e anche di altri; l’eroe degli anni Settanta è ben marchiato dai segni del tempo, ma, pur assorbendo le caratteristiche dello sviluppo nazionale a lui contemporaneo, non è privo, tutt’altro, di tipici tratti individuali.

Mostrando la varietà dei caratteri umani che formano l’ambiente popolare e il carattere complesso di ogni personalità, gli scrittori degli anni Settanta cominciano a delineare il popolo come unità inseparabilmente differenziata, nella quale si fa strada il nuovo ideale. L’ambiente sociale si fa eroe collettivo. Così soprattutto in Faqiri, ‘Emādi, Kermānshāhi, Sā’edi.

Negli anni Settanta, peraltro, l’uomo efficiente, l’eroe capace di servire egregiamente l’idea senza badare al sacrificio di sé, può essere anche un intellettuale medio la cui fede nel popolo e nel futuro è fonte di pronte

risposte morali a tutte le difficoltà, e alle più tragiche condizioni della vita. La più recente letteratura ha colto questo risveglio dell'intelligienza impegnata a raggiungere il cuore del popolo e nella ricerca di nuovi sbocchi spirituali dopo la crisi di ogni prospettiva: è una sorta di opera di redenzione della coscienza, di ripulitura dalle incrostazioni delle false norme, dell'ordine esistente.

Gli intellettuali rivoluzionari tipo Ḥasan e Binish, uomini di alta moralità in quanto tali, adatti a stimolare il risveglio di un'autocoscienza e capaci di trascinarsi dietro il popolo, hanno comportato una trattazione nuova del problema del popolo, di quello dell'eroe, e di quello dell'eroico in letteratura; e negli anni Settanta ne nasce una nuova tendenza realistica, che si estrinseca nella descrizione del lavoro intellettuale quotidiano come azione eroica in nome del popolo. La "bellezza" di quest'azione, nelle concezioni di autori quali Pahlavān, Faqiri, Behrangi, consiste nel tentativo di ridestare e chiamare a raccolta forze sommerse, in una accresciuta responsabilizzazione personale in nome dei destini del popolo. E tale eroe acquista tratti sociali più definiti.

La letteratura realistica persiana del periodo delle presunte riforme ha colto le linee principali dello sviluppo sociale, riflettendo l'eroico alla vigilia della sua trasformazione da potenzialità in attualità rivoluzionaria. La tragedia dell'eroe, personale anche se simile alle altre tragedie personali, è stata sostituita dall'avvio dell'azione. Ma la trattazione dell'eroico come precisa pregnante sintesi dell'operare attivo della personalità e del popolo si palesa soltanto nella letteratura del periodo immediatamente prerivoluzionario, nella prassi artistica di scrittori come A. Faqiri (*La piena*), A. Maḥmud (*Gli stranieri*) A. 'Emādi (*Gli astragali selvatici*), L. Kermānshāhi (*Bibi-knānom*). Nelle opere di questi autori è evidente la determinazione sociale dell'azione contadina. Se negli anni Quaranta e Cinquanta questa era latente, negli anni Settanta si fa essenza. Il risveglio della coscienza nell'eroe diventa tendenza sempre più ovvia dello sviluppo sociale. Nell'eroe di questo periodo si percepiscono i mutamenti psicologici e morali che si sono dati nella coscienza del popolo. L'eroe porta su di sé il marchio di processi psicologici e sociali che l'hanno segnato tutti, dando origine all'insoddisfazione e alla protesta su scala vasta, immensa, generale. E su questa base si sviluppa il carattere del contadino cui è ormai chiara la comunanza degli interessi e la necessità di una lotta collettiva. La creazione, in letteratura, di questa tipologia, testimonia della formazione di nuovi tratti del carattere nazionale e della nascita di un nuovo codice morale. Il risveglio di simile coscienza diventa tendenza sempre più rilevante nel realismo delle lettere contemporanee, e il realismo degli anni Settanta introduce i propri correttivi all'interpretazione dell'eroico, ponendo in primo piano l'unità dei fini e dei compiti. L'esegesi dell'eroico negli

anni Sessanta e Settanta denota una percezione anticipatrice della tempesta imminente. I rapporti tra ambiente e personalità, già rilevati soltanto da alcuni “illuminati”, attraversano così un complesso itinerario di evoluzioni letteraria: contraddizioni, ricerche penose, delusioni e speranze si fanno principio attivo nella realtà degli anni Settanta. Non v'è dubbio che tutto questo lavoro creativo e liberatorio abbia fatto registrare progressi qualitativi nello sviluppo del realismo letterario persiano.

1) K. ČAJKIN, *Kratkij očerk novejšej persidskoj literatury*, Moskva 1928, p. 145.

2) Cfr. D. KOMISSAROV, *Očerki sovremennoj persidskoj prozy*, Moskva 1960, pp. 74-75.

3) Cfr. L. GJUNAŠVILI, *Krest'janskij vopros v sovremennoj persidskoj proze*, Tbilisi 1977, p. 33 e segg.

4) Cfr. Dž DORRI, *Osnovnye tendencii razvitija iranskoj realističeskoj prozy (vtoraja polovina 60-h—70-h godov)*, in *Literatura stran zarubežnogo Vostoka 70-h godov*, Moskva 1982, p. 129.

5) Cfr. D. KOMISSAROV e Z. OSMANOVA, *Predislovie in SADEK ČUBAK, Izbranoe*, Moskva 1972, pp. 8-9.

DANIELA MENEGHINI CORREALE

TRA IL SERIO E IL FACETO

parte prima: Ḥāfiẓ e Qārī

“Se io come una tunica / si stira, è una camicia, la mia
l’abbraccio, mente”
(Ḥāfiẓ)
“Affidai il capo a meraviglia / mi si stordì la mente in tanto
d’onde, abisso”
(Qārī)

Leggendo il canzoniere di Qārī abbiamo trovato di particolare interesse i ghazal da lui scritti in risposta a componimenti di poeti celebrati, e ci è parso significativo soprattutto il suo rapporto con Ḥāfiẓ, anche perché il parallelo con quel maestro meglio mette in evidenza l’intervento e la riflessione di Qārī rispetto ad una classicità che con Ḥāfiẓ aveva appunto raggiunto il suo momento più alto.

Al fine di stimolare un’analisi più attenta di simile rapporto e per fornire un primo segno dell’importanza di tale questione, abbiamo pensato di scegliere dieci ghazal di Qārī, con i relativi modelli hafiziani. Nostra principale preoccupazione, in questa sede, è quella di fornire una lettura comparata dei testi, il cui accostamento speriamo provochi almeno esigenze di più ampie e documentate verifiche.

Di tutti i componimenti forniamo dunque prima la traslitterazione e poi la traduzione (il testo di Ḥāfiẓ precede sempre quello di Qārī), limitandoci a riassumere le nostre scelte e alcune ipotesi in una breve nota di appendice. La traduzione degli emistichi comuni ai due poeti è riportata in corsivo. L’edizione del *Dīwān-i Albīsa* di Niẓām al-Dīn Maḥmūd Qārī Yazdī su cui ci basiamo è quella curata da Mīrzā Ḥabīb Iṣfahānī e pubbli-

cata a Istanbul nell'anno 1303/1885. Nella relativa introduzione, il curatore ribadisce più volte l'opinione che il manoscritto da lui utilizzato sia l'unico esistente. Ricerche più attuali, pur contraddicendo tale ipotesi, hanno confermato la validità e la completezza di quella fonte (cfr. *Dīwān-i Albiṣā*, a cura di M. Mushīrī, Tihṙān, 1359/1980, pīshguftār, pp. 5-7; le varianti proposte in questa edizione sono poche e non molto significanti). Il fatto, comunque, che il lavoro di Mīrzā Ḥabīb Iṣfahānī si basi su un solo manoscritto e non sia un'edizione critica, riserva le incognite e i problemi del caso. Si ricordi inoltre che, nel corso della traduzione, si è talvolta riscontrato come i versi di Ḥāfiẓ riportati da Qārī nei propri poemi (al testo originale del maestro scirazeno egli fa allusione sempre e solo con la citazione del relativo maṭla^c) divergono a tratti da quelli registrati nell'edizione che noi utilizziamo, il *Dīwān-i Ḥāfiẓ* curato da Khānlārī e pubblicato a Tihṙān nel 1359/1980. Se fossimo certi di disporre del 'vero' Qārī e potessimo risolvere quelle contraddizioni nei versi di Ḥāfiẓ, il nostro confronto ne verrebbe notevolmente arricchito e potremmo permetterci più precise conclusioni. L'incertezza testuale, invece, lascia aperti molti problemi filologici e di conseguenza irrisolti molti dubbi.

Per quanto concerne il riferimento ai testi originali, i ghazal di Ḥāfiẓ sono numerati, sia in traslitterazione sia in traduzione, come nell'edizione di Khānlārī; i ghazal di Qārī portano l'indicazione della pagina iniziale del relativo testo persiano. I componimenti di entrambi sono inoltre preceduti da un numero progressivo.

La traslitterazione da noi adottata segue esclusivamente criteri di praticità e semplicità ma trova ovviamente qualche limite nelle esigenze tipografiche. Le consonanti sono rappresentate secondo la convenzione cosiddetta inglese, con le seguenti variazioni: ṭ = t, ẓ = z, ḵ = q; la vocalizzazione è all'araba. Per l'individuazione delle vocali 'brevi', ci rifacciamo alla prima forma riportata nel *Lughatnāma-yi Dihkhudā*. Le traslitterazioni evidenziano anche la struttura metrica delle composizioni e sono precedute dagli schemi relativi. Le scelte grafiche proposte non hanno pretese o scopi strettamente linguistici o prosodici (quali, per esempio, l'individuazione di 'parole', 'suffissi', consonanti iniziali o finali di sillaba, ecc.), ed è nostra sola intenzione quella di fornire una rappresentazione convenzionale del testo tale da poter agevolmente risalire all'originale e intuirne la scansione sillabico-quantitativa. Nella sostanza, ci rifacciamo alle relative ipotesi suggerite da R. Zipoli nel suo *Il Marchio Rovente*, in *Per l'Undici di Marzo*, parte settima, vol. I, Venezia, 1983, pp. 13-27, cui si rinvia per una più precisa e particolareggiata trattazione dell'argomento. Qua ci limitiamo a segnalare le soluzioni più importanti o quelle divergenti dal testo di Zipoli:

1) interponiamo un trattino fra i seguenti elementi:

termine e iqāfa (es. dil-i)

” e rā (es. dil-rā)

” e ī, ishāra o waḥdat, (es. dil-ī)

” e forme enclitiche del verbo essere (es. dil-ast)

” e ‘pronomi suffissi’ (es. dil-am)

” e ‘alif enfatica/vocativa’ (es. dil-ā);

2) traslitteriamo senza soluzione di continuità composti del genere dilbar, sangdil, ecc., ma non le forme verbali tipo dar giriftan, ecc.; scriveremo comunque separati sintagmi quali dil-i ‘pā bar jā’;

3) nei casi in cui la forma metrica lo richieda, eliminiamo la prima vocale del tema verbale preceduto dai prefissi mī, bi, na, ma (es. ma-shnaw), la vocale iniziale dei pronomi suffissi (es. rūzī-sh), la vocale del verbo essere nelle sue forme ast, ecc. (es. tu-st). Sempre a seconda delle esigenze metriche, la congiunzione wāw viene traslitterata wu (es. dil wu) oppure u (es. dil u), una vocale o un dittongo che siano iniziali di parola vengono preceduti o meno da hamza (es. dil aṭlas / dil ‘aṭlas); la yā che in fine di parola contribuisca metricamente alla definizione di una sillaba breve viene traslitterata iy (es. shādiy-ast);

4) segnaliamo la quantità di ogni ancipite, ponendo il segno ‘:’ a evidenziarne la eventuale lunghezza (es. hama:); poniamo il segno di breve sopra quelle wāw, normalmente lunghe, che risultino metricamente brevi (es. abrū-yi); evidenziamo le sillabe lunghissime ponendo un punto sopra l’ultima lettera, e ciò anche in fine di emistichio (es. būḍ).

TRASLITTERAZIONE DEI TESTI

ḤĀFIẒ I (221)

- - v - / v - vv / - - v - / v -(v)

- 1) tarsam ki ‘ashk bar gham-i mā pardadar shawad
w īn rāz-i sar ba muhr ba ‘ālam samar shawad
- 2) gūyand sang la^{ci} shawad dar maqām-i ṣabr
‘ārī shawad wu līk ba khūn-i: jigar shawad
- 3) khwāham shudan ba maykada giryān u dādkhwāh
k az dast-i gham khalāṣ-i man ānjā magar shawad
- 4) ‘az har karāna tīr-i du^{ca} karda-‘am rawān
bāshad k az īn miyāna yak-ī kārgar shawad
- 5) ‘ay jān ḥadīth-i mā bar dildār bāz gūy
‘ammā chunān magū ki ṣabā-rā khabar shawad
- 6) dar tangnā-yi ḥayrat-am az nakhwat-i: raqīb

- yā rab mabād 'ān ki gadā mu^ctabar shawad
- 7) 'az kīmiyā-yi mihr-i tu zar gasht rūy-i man
'ārī ba yumn-i luṭf-i shumā khāk zar shawad
 - 8) bas nukta ghayf ḥusn bibāyad ki tā kas-ī
maqbul-i ṭab^c-i mardum-i šāhibnaẓar shawad
 - 9) 'in sarkashī ki dar sar-i sarw-i: buland-i tu-sī
kay bā tu dast-i kūtah-i mā dar kamar shawad
 - 10) ḥāfiẓ chu nāfa-yi: sar-i zulf-ash ba dast-i tu-sī
dam dar kash ar na bād-i šabā pardadar shawad

QĀRĪ I (56)

- - v - / v - v v / - - v - / v -(v)

- 1) yak chand panbadāna ba khāk-ash maqar shawad
gardad ba sa^cy zūda wu dastār-i sar shawad
- 2) dastār'hā digar hama bā gīwahā rawad
w in kibr u nāz jumla zi sarhā ba dar shawad
- 3) garbās-i shāl bīn ki miyāntūy šūf shud
yā rab mabād 'ān ki gadā mu^ctabar shawad
- 4) 'in sarkashī ki dar sar-i pūshī-yi mişriy-asī
kay dast-i kūtah-am ba miyān-ash kamar shawad
- 5) gūyand barg-i sabz shawad 'aṭlas-i: banafsh
'ārī shawad wu līk ba khūn-i: jigar shawad
- 6) 'ay sandalī ki dawlat-i rakht-asī bar sar-at
tan zan wu gar na buqchakashān-rā khabar shawad
- 7) bāwar makun ki jubba chu guftī bibur tamān
bī muzd u gūy u panba wu rū w āštar shawad
- 8) qārī kas az qumāsh nagufta: sukhan zi tu:
'in rāz-i sar ba muhr ba 'ālam samar shawad

ḤĀFIẒ II (199)

v v - - / v v - - / vv - - / vv -(v)

- 1) sālhā daftar-i mā dar giraw-i: šahbā būd
rawnaq-i: maykada 'az dars u du'ā-yi: mā būd
- 2) nīkiy-i: pīr-i mughān bīn ki chu mā badmastān
har chi kardīm ba chashm-i: karam-ash zībā būd
- 3) daftar-i: dānish-i mā jumla bishū'id ba may

- ki falak dīdam u dar kīn-i man-i: dānā būd
- 4) 'az butān ān ṭalab ar ḥusnshinās-ī 'ay dil
k īn kas-ī guft̄ ki dar ʿilm-i naẓar binā būd
 - 5) dil chu pargār̄ ba har sū dawrānī mīkard
w andar ān dāyira sargashta-yi pā bar jā būd
 - 6) muṭrib az dard-i muḥabbat ʿamal-ī mīpardākht
ki ḥakīmān-i jahān-rā muzha khūnpālā būd
 - 7) mīshikuftam zi ṭarab z ān ki chu gul bar lab-i jūy
bar sar-am sāya-yi 'ān sarw-i saḥalā būd
 - 8) pīr-i gulrang-i man andar ḥaq-i 'azraqpūshān
rukḥṣat-i: khubth̄ nadād ar na ḥikāyathā būd
 - 9) qalb-i 'andūda-yi ḥāfiẓ bar 'ū kharj̄ nashud
ki muʿāmil ba hama: ʿayb-i nihān binā būd

QĀRĪ II (56)

v v - - / v v - - / vv - - / vv -(v)

- 1) sālḥā tār-i tan-am tāfta-yi: kamkhā būd
dil-i chūn parr-i magas shīfta-yi: wālā būd
- 2) pīsh az ān rūz̄ ki wālā shawad āb-i: sar-i sang
mīhr-i 'ū hamchu khashīshī ba dil-i: khārā būd
- 3) qadd-i sanjāb̄ ba rūy-ash zada 'aṭlas dīdam
hamchu 'āb-ī ki dar ū rū zi ṣafā paydā būd
- 4) ṣūfiy-i: ṣūf̄ ma-rā dar ḥaq-i pashmīnshalwār̄
rukḥṣat-i: khubth̄ nadād ar na ḥikāyathā būd
- 5) ba nihāyat narasānīd badāyāt-i qumāsh̄
garchi gaz dar rah-i 'ū payk-i qadamfarsā būd
- 6) dukma mīgashī chu pargār̄ ba pīrāman-i jayb̄
w andar ān dāyira sargashta-yi pā bar jā būd
- 7) ṣanam-ī dī binamūd-asī ma-rā wālā-ī
k az laṭāfat hama kālā-shī 'az ān paydā būd
- 8) 'az jahān raft u kafan nīz̄ ba rūzī-shī nashud
'ān ki 'ū munkir-i 'awṣāf-i libās-i: mā būd

ḤĀFIẒ III (157)

- - v / v - - - / - - v / v - - -(v)

- 1) kay shīʿr-i khwush angīzad khāṭir ki ḥazīn bāshad
yak nukta 'az īn daftar guftīm u hamīn bāshad

- 2) 'az la^l-i tu gar yābam 'angushtariy-i: zinhār
şad mulk-i sulaymān-am dar zīr-i nigīn bāshad
- 3) ghamnāk nabāyad būd az ṭaⁿ-i ḥasūd ay dil
shāyad ki chu wā bīnī khayr-i: tu dar īn bāshad
- 4) har k ū nakunad fahm-ī z īn kilk-i khiyālangīz
naqsh-ash ba ḥarām ar khwud şuratgar-i chīn bāshad
- 5) jā-m-i: may u khūn-i: dil har yak ba kas-ī dādand
dar dāyira-yi: qismat 'awḏā^č chunīn bāshad
- 6) dar kār-i gulāb u: gul ḥukm-i: 'azalī 'īn būd
k ān shāhid-i bāzārī w ān pardanishīn bāshad
- 7) 'ān nīst ki ḥāfiẓ-rā rindī bishud az khāṭir
k ān sābiqa-yi: pīshīn tā rūz-i pasīn bāshad

QĀRĪ III (57)

- - v / v - - - / - - v / v - - -(v)

- 1) bakhshad kuhan ān k-ash naw pūshī-yi thamīn bāshad
yak nukta dar īn daftar guftīm u hamīn bāshad
- 2) gar 'angala chūn khātam 'āram ba sar-i: 'angusht
şad mulk-i sulaymān-am dar zīr-i nigīn bāshad
- 3) wālā wu mushalshal-rā qismat zi 'azal 'īn būd
k īn shāhid-i bāzārī w ān pardanishīn bāshad
- 4) shud dalq jarazdān-ash rūzī wu qabā chamta:
dar dāyira-yi: qismat 'awḏā^č chunīn bāshad
- 5) kamkhā-yi khaṭā'ī gū har k ū ba khaṭā bīnad
naqsh-ash nakharam 'ar khwud şuratgar-i chīn bāshad
- 6) mashnaw tu ki sajjāda: dil bar kanad az miswāk
'īn sābiqa-yi: pīshīn tā rūz-i pasīn bāshad
- 7) qārī ba 'umīd-i: naw gū kuhna bidar dar bar
shāyad ki chu wā bīnī khayr-i: tu dar īn bāshad

ḤĀFIẒ IV (194)

- v - - / - v - - / - v - - / - v -(v)

- 1) wā^čizān k īn jilwa dar miḥrāb u minbar mīkunand
chūn ba khalwat mīrawand ān kār-i dīgar mīkunand
- 2) mushkil-ī dāram zi dānishmand-i majlis bāz purś
tawbafarmāyān chirā khwud tawba kamtar mīkunand

- 3) gū'iy-ā bāwar namidārand rūz-i: dāwarī
k īn hama: qalb u: daghal dar kār-i dāwar mīkunand
- 4) banda-yi: pīr-i: kharābāt-am ki darwīshān-i 'ū
ganj-rā 'az bīniyāzī khāk bar sar mīkunand
- 5) yā rab īn nawdawlatān-rā bā khar-i: khwud-shān nishān
k īn hama: nāz az ghulām-i: turk u 'astar mīkunand
- 6) bar dar-i: maykhāna-yi: 'ishq ay malik tasbīḥ gūy
k andar ānjā ṭīnat-i: 'ādam mukhammar mīkunand
- 7) ḥusn-i bīpāyān-i 'ū chandānki 'āshiq mīkushad
zumra-yi: dīgar ba 'ishq az ghayb sar bar mīkunand
- 8) 'ay gadā-yi: khānaqah bar jah ki dar dayr-i: mughān
mīdihand āb-ī wu dilhā-rā tawāngar mīkunand
- 9) khāna khālī kun dil-ā tā manzil-i: sulṭān shawad
k īn hawasnākān dil u: jān jāy-i lashkar mīkunand
- 10) waqt-i ṣubḥ az 'arsī mīyāmad khurūsh-ī 'caqlī guft
qudsiyān gū'ī ki shi'r-i: ḥāfiẓ az bar mīkunand

QĀRĪ IV (58)

- v - - / - v - - / - v - - / - v -(v)

- 1) nāzukān k īn mūza-yi: barjashta bar pā mīkunand
chakma-rā bahr-i: tana^{CC}um zīr u bālā mīkunand
- 2) yā rab īn nawkhill^Catān bā milak u: mīkhak rasān
k īn takabbur 'az qabā-yi: ṣūf u dībā mīkunand
- 3) mushkil-ī dāram bipurs az jāmapūshān-i: zamān
nīm gaz 'īn yaqqahā-rā 'az chi pahnā mīkunand
- 4) 'az dawāl-i: 'iḥtisāb-i: sharb gū'ī ghāfil-and
k īn hama: qalb u: daghal dar lā-yi kamkhā mīkunand
- 5) hasī bārīkī wu narmī mawjib-i: madḥ-i: qumāsh
tājirān-ash waṣf-i pahnā wu: darāzā mīkunand
- 6) 'angala: bā gūy-i ṣūf-i: mawjzan dar 'ittiṣāī
ḥalqā'ī gū'ī ba gūsh-i: mawj-i daryā mīkunand
- 7) 'īn hama: bar jāma-yi: wālā ghidād-i: mushk u zar
shāhidān khwush 'az barāy-i: 'arḍ-i kālā mīkunand
- 8) zīr-i har tū'ī zi kamsānbāf tū'ī dīgar-asī
z ān ki ta^Clīm-i khiyāl-i: 'ān zi wālā mīkunand
- 9) khāzinān-i: khuld qārī dar ma^Cānī 'īn durar
bahr-i jayb-i: ḥullahā gū'ī muhayyā mīkunand

HĀFIZ V (207)

v v - - / v v - - / v v - - / vv -(v)

- 1) gawhar-i: makhzan-i 'asrār hamān-asī ki būd
huqqa-yi: mihr bad ān muhr u nishān-asī ki būd
- 2) ʿashiqān zumra-yi 'arbāb-i 'amānat bāshand
lājaram chashm-i guharbār hamān-asī ki būd
- 3) 'az šabā purš ki mā-rā hama shab tā dam-i šubḥ
būy-i zulf-i: tu hamān mawnis-i jān-asī ki būd
- 4) ṭālib-i: la^{cl} u guhar nīst wu gar na: khwushīd
hamchunān dar ʿamal-i: ma^{cd}dan u kān-asī ki būd
- 5) kushta-yi: ghamza-yi khwud-rā ba ziyārat miyāy
z ān ki bīchāra hamān dil nigarān-asī ki būd
- 6) rang-i khūn-i: dil-i mā-rā ki nihān mīkardī
hamchunān dar lab-i la^{cl}-i: tu ʿiyān-asī ki būd
- 7) zulf-i hindū-yi tu guftam ki digar rah nazanad
sālhā raft u bad ān sīrat u sān-asī ki būd
- 8) ḥāfiz-ā bāz numā qiṣṣa-yi khūnāba-yi chashm
ki dar īn chashma hamān āb-i rawān-asī ki būd

QĀRĪ V (59)

- v - - / v v - - / v v - - / vv -(v)

- 1) jawhar-i: šūf u saqarlāṭ hamān-asī ki būd
'urmak u khāš bad ān muhr u nishān-asī ki būd
- 2) kīsa-yi: 'aṭlas-i pur gard-i ʿabīr u: ʿanbar
dar bar-i: rakht hamān mushkfishān-asī ki būd
- 3) sūy-i madfūn-i khwud ay shāhid-i mashkū bāz āy
z ān ki bīchāra hamān dil nigarān-asī ki būd
- 4) chūn nabakhshand u napūshand bakhīlān nāchār
jāmadān-shān ba hamān muhr u nishān-asī ki būd
- 5) jayb tā nagsalad az gūy-i dur u: zar khwushīd
hamchunān dar ʿamal-i: ma^{cd}dan u kān-asī ki būd
- 6) muddat-ī shud ki zi ham bāz nakardam dastār
gawhar-i: makhzan-i 'asrār hamān-asī ki būd
- 7) latta-yi: giwa shuda: jāma-yi mun^{cam} qārī
dalq-i darwīsh bad ān sīrat u sān-asī ki būd

ḤAFIẒ VI (176)

v - v - / vv - - / v - v - / vv -(v)

- 1) rasīd muzhda ki 'ayyām-i gham nakhwāhad mānd
chunān namānd u chunīn nīz ham nakhwāhad mānd
- 2) man archi dar nazar-i: yāf khāksāf shudam
raqīb nīz chunīn muḥtaram nakhwāhad mānd
- 3) chu pardadār ba shamshīr mīzanad hama-rā
kas-ī muqīm-i ḥarīm-i: ḥaram nakhwāhad mānd
- 4) chi jāy-i shukr u shikāyat zi naqsh-i nīk u bad-ast
ki bar ṣahīfa-yi hastī raqam nakhwāhad mānd
- 5) surūd-i majlis-i jamshīd gufta'and īn būd
ki jāy-i bāda biyāwar ki jam nakhwāhad mānd
- 6) tawāngar-ā dil-i darwīsh-i khwud ba dast āwar
ki makhzan-i: zar u ganj-i: diram nakhwāhad mānd
- 7) ghanīmat-ī shumur ay sham^č waṣl-i parwāna:
ki 'īn mu^čāmala tā ṣubḥdam nakhwāhad mānd
- 8) bar īn rawāq-i zabarjad niwishta'and ba zar
ki juz nikū'iy-i 'ahl-i karam nakhwāhad mānd
- 9) zi mihrbāniy-i jānān ṭama^č mabar ḥāfiẓ
ki naqsh-i jūr u nishān-i: sitam nakhwāhad mānd

QĀRĪ VI (61)

v - v - / vv - - / v - v - / vv -(v)

- 1) nishān-i pūshiy u naqsh-i: Ḥalam nakhwāhad mānd
namānd bunduqiy u: rīsha ham nakhwāhad mānd
- 2) ba pūštīn-i tawāngar ḥasad mabar darwīsh
ki pusht-i 'ablaq u rūy-i: shikam nakhwāhad mānd
- 3) 'agarchi dar bar-i garmā shud-ast zīlū khwāf
ḥaṣīr nīz chunīn muḥtaram nakhwāhad mānd
- 4) bipūsh jāma-yi 'imsāl u rakth-i pār bibakhsī
namānd kuhna wu naw nīz ham nakhwāhad mānd
- 5) ṭarīq-i gīwa qadamdāriy-ast u 'īn awlī
zi mīkh chūn ba kaf-ash yak diram nakhwāhad mānd
- 6) ba gird-i rāyat-i khwurshīd būd 'īn masṭūr
ki khargah u: tutuq u: chatr-i jam nakhwāhad mānd
- 7) sukhan magū ba libās ay ḥasūd bā qārī
ki ṣūf-i qibrisiy u: jul ba ham nakhwāhad mānd

ḤAFIẒ VII (201)

v v - - / v v - - / v v - - / vv -(v)

- 1) tā zi maykhāna wu may nām u nishān khwāhad būd
sar-i mā khāk-i rah-i: pīr-i mughān khwāhad būd
- 2) ḥalqa-yi: pīr-i mughān az 'azal-am dar gūsh-ast
bar hamān-īm ki būdīm u hamān khwāhad būd
- 3) bar sar-i: turbat-i mā chūn gudharī himmat khwāh
ki ziyāratgah-i rindān-i jahān khwāhad būd
- 4) biraw ay zāhid-i khwudbīn ki zi chashm-i: man u tu:
rāz-i 'īn parda nihān-ast u nihān khwāhad būd
- 5) turk-i 'āshiqkush-i man mast birūn raft imrūz
tā digar khūn-i ki 'az dīda rawān khwāhad būd
- 6) chashm-am ān shab ki zi shawq-i: tu niham sar ba laḥad
tā dam-i: ṣubḥ-i qiyāmat nigarān khwāhad būd
- 7) bakht-i ḥāfiẓ gar az īn dasī madad khwāhad dād
zulf-i ma^cshūqa ba dast-i: digarān khwāhad būd

QĀRĪ VII (61)

v v - - / vv - - / v v - - / vv -(v)

- 1) tā zi quṭnī wu qadak nām u nishān khwāhad būd
tan-am az shawq-i shamaṭ jāmadarān khwāhad būd
- 2) bar zamīn-ī ki dar ū sandaliy-i: rakht nihand
sālhā sajdagah-i: buqchakashān khwāhad būd
- 3) ḥalqa-yi: 'angala-yi: jayḅ ba gūsh az 'azal-ast
bar hamān-īm ki būdīm u hamān khwāhad būd
- 4) chashm-i madfūn chu nihad sar ba kanār-i: jāma:
bar rukh-i: shāhid-i kamkhā nigarān khwāhad būd
- 5) ba^cd-i mā wu: tu basī ṣūf-i sifīd u: sabz-ī
ki libās-i: tan-i har pīr u jawān khwāhad būd
- 6) biraw ay dāmak-i shalwār ki bar dīda-yi tu:
rāz-i langūta nihān-ast u nihān khwāhad būd
- 7) rakht-i qārī 'agar az buqcha-yi yārān bāshad
khil^cat-i: ṣūf ba dūsh-i: digarān khwāhad būd

ḤAFIẒ VIII (129)

- v - / v - v v / - - v - / v -(v)

- 1) şūfī nihād dām u sar-i ḥuqqa bāz kard
bunyād-i makī bā falak-i: ḥuqqabāz kard
- 2) bāzī-yi dahī bishkanad-ash bayḍa dar kulāh
zīrā ki 'arḍ-i sha^cbada bā 'ahl-i rāz kard
- 3) sāqī biyā ki shāhid-i ra^cnā-yi şūfiyān
dīgar ba jilwa 'āmad u 'āghāz-i nāz kard
- 4) 'īn muṭrib az kujā-sī ki sāz-i: 'irāq sākhī
w āhang-i bāzgasht zi rāh-i: ḥijāz kard
- 5) 'ay dil biyā ki mā ba panāh-i: khudā rawīm
z ān ch āstīn-i kūtah u dast-i: darāz kard
- 6) şan^cat makun ki har ki muḥabbat na pāk bākhī
ḥishq-ash ba rūy-i dil dar-i ma^cnī farāz kard
- 7) fardā ki pīshgāh-i ḥaqīqat shawad padīd
sharmanda rahraw-ī ki ḥamal bar majāz kard
- 8) 'ay kabk-i khwushkharām kujā mīrawī biyīst
ghurra: mashaw ki gurba-yi ḥābid namāz kard
- 9) ḥāfiẓ makun malāmat-i rindān ki dar 'azal
mā-rā khudā zi zuhd-i riyā bīniyāz kard

QĀRĪ VIII (63)

- v - / v - v v / - - v - / v -(v)

- 1) khurram tan-ī ki gūy shab az jāma bāz kard
pā-rā ba narīndast-i nihālī darāz kard
- 2) bā 'ān ki yak diram natawān bast 'andar ū
dastār-i kuhna bīn ki ma-rā sarfarāz kard
- 3) minnatpadhīr kard zi zilū ki bā namad
'az būryā wu pūstak-at bīniyāz kard
- 4) ḥaqqan ki 'az ḥaqīqat-i miswāk ghāfil-asī
ḥaml-i: ḥimāma 'ān ki ba rūy-i: majāz kard
- 5) dāman fishānd bar qadak ān dam tan-am ki dast
bar 'āstīn-i şūf-i murabba^c darāz kard
- 6) gar gusna'ī qiyām ba ṭā^cat tawān namūd
pīsh u: pas-i: birahna nashāyad namāz kard
- 7) qārī ba gird-i bālīshak-i: mā zi rūy-i kat
'ān k ū nadād takya chi ḥishrat chi nāz kard

HĀFIZ IX (119)

v v - - / v v - - / v v - - / vv -(v)

- 1) muṭrib-i: ʿishq ʿajab sâz u nawâ'î dârad
naqsh-i har zakhm ki zad râh ba jâ'î dârad
- 2) ʿalam az nâla-yi ʿushshâq mabâd-â khâlî
ki khwushâhang u faraḥbakhshî ṣadâ'î dârad
- 3) pîr-i durdikash-i mâ garchi nadârad zar u zûr
khwush ʿaṭâbakhsh u khaṭâpûshî khudâ'î dârad
- 4) muḥtaram dâr dil-am k in magas-i: qandparast
tâ hawâkhwâh-i tu shud farr-i humâ'î dârad
- 5) 'az ʿadâlat nabuwad dûr gar-ash pursad ḥâl
pâdshâh-î ki ba hamsâya gadâ'î dârad
- 6) 'ashk-i khûnîn binumûdam ba ṭabîbân guftand
dard-i ʿishq-ast u jigarsûz dawâ'î dârad
- 7) sitam az ghamza mayâmûz ki dar madhhab-i ʿishq
har ʿamal 'ijriy u har karda jazâ'î dârad
- 8) naghz guft ân but-i tarsâ bacha-yi: bādaparast
shādiy-i: rūy-i kas-î khwur ki ṣafâ'î dârad
- 9) khusraw-â ḥāfiz-i dargāhnishîn fātiḥa khwānd
w az zabān-i: tu tamannā-yi duʿâ'î dârad

QĀRĪ IX (64)

v v - - / vv - - / v v - - / vv -(v)

- 1) gul bar-i: 'aṭlas agarchand qabâ'î dârad
na qabâ'î-st ki gūyand bahâ'î dârad
- 2) mashnaw ay khwāja tu dar madhhab-i 'arbâb-i libās
ki qabâ-yi: mala bî ṣūf ṣafâ'î dârad
- 3) ṭaylisân ṣūfiy-i 'urmak buwad az bunduqiy-ash
w az gilim-i: ʿasalî nîz ridâ'î dârad
- 4) khwush giriftand ba sanjâb zamistân khargâh
dawlati 'ân ki chunîn âb u hawâ'î dârad
- 5) dar bar-i shāhid-i mā 'aṭlas-i wālā nigarid
chāk dar dāman-i 'û râh ba jâ'î dârad
- 6) ghayr-i shish mâh kutân tāb nayârad dar bar
banda-yi: 'urmak-i khwîsh-am ki wafâ'î dârad
- 7) khirqapûsh archi shud az mafrash u markab ʿārî
khūb u marghūb jarazdân u ʿaṣâ'î dârad

- 8) nīst̄ juz 'aṭlas u 'albāgh u miyāntū kāsar
pādshāh-ī ki ba hamsāya gadā'ī dārad
- 9) par ba dastār-i ṭalā dūz nigah kun qārī
k ān ki binhāda ba sar farr-i humā'ī dārad

ḤĀFIẒ X (113)

v v - v / - v - - / vv - v / - v - -

- 1) dil-i mā ba dawr-i rūy-at zi chaman farāgh̄ dārad
ki chu sarw̄ pāyband-ast u chu lāla dāgh̄ dārad
- 2) sar-i mā furū nayāyad ba kamān-i 'abrū-yi: kas
ki darūn-i gūshagīrān zi jahān farāgh̄ dārad
- 3) shab-i tīra chūn sar āram rah-i pīchpīch-i zulf-ash
magar ān ki Ḥaks-i rūy-ash ba rah-am charāgh̄ dārad
- 4) zi banafsha tāb dāram ki zi zulf-i 'ū zanad dam
tu siyāh-i kambahā bīn ki chi dar dimāgh̄ dārad
- 5) man u sham̄ ṣubḥgāh-ī sazaḍ ar ba khwud bigiryīm
ki bisūkhtīm u 'az mā but-i mā farāgh̄ dārad
- 6) sar-i dars-i Ḥishq̄ dārad dil-i dardmand-i ḥāfiz
ki na khāṭir-i: tamāshā na hawā-yi bāgh̄ dārad
- 7) ba chaman kharām u bingar bar-i takht-i gul ki lāla:
ba nadīm-i shāh̄ mānad ki ba kaff ayāgh̄ dārad

QĀRĪ X (66)

v v - v / - v - - / vv - v / - v - -(v)

- 1) dil-i mā ba waṣl-i 'urmak zi qabā farāgh̄ dārad
ki ba dukma pāyband-ast u zi darz̄ dāgh̄ dārad
- 2) shuda'am ba jayb-i 'aṭlas shab-i Ḥanbarīna gumrah
magar ān ki kīf-i gulgūn ba rah-am charāgh̄ dārad
- 3) qad-i ṣūf-i zāghakī bīn bar-i ṣūf-i sabz-i ṭāqayn̄
sar-i hamparī-yi ṭūṭī Ḥajab īn ki zāgh̄ dārad
- 4) zi shaba: Ḥajīb-am āyad shuda gūy-i jayb-i kamkhā
tu siyāh-i kambahā bīn ki chi dar dimāgh̄ dārad
- 5) zi bahāriy u: gulī 'ān ki Ḥimāma kard u jāma:
na hawā-yi * sarw-i bustān na hawā-yi bāgh̄ dārad
- 6) ba maṣāf-i jāmapūshān binigar ba shāh-i 'aṭlas
ki zi pūstīn-i 'ablaq̄ chi nikū 'ulāgh̄ dārad

- 7) ba kawal chu waqt-i sarmā shuda pushīgarī qārī
zi hama: namadfurūshān-i jahān farāghī dārad

TRADUZIONE DEI TESTI

ḤĀFĪZ I (221)

- 1) Temo che laceri il pianto del nostro dolore ogni velo
e che si diffonda, l'oscuro segreto, nel mondo.
- 2) Dicono che con pazienza si faccia la pietra rubino;
è così, certo, ma a qual alto prezzo di sangue versato!
- 3) In lacrime andrò alla taverna, giustizia a invocare,
potrò forse laggiù dalla stretta del male strapparmi.
- 4) Da ogni lato ho scoccato le frecce di supplica mie,
Dio voglia che sorta almen una di quelle il suo effetto.
- 5) La nostra storia all'amato, tu anima, narra,
ma non farlo sì che ne giunga notizia alla brezza!
- 6) Lo stupore mi vince per tanta arroganza rivale,
o Signore, non mai che sia dato valore a un mendico!
- 7) Per l'alchimia del tuo amore il mio volto s'è fatto dorato,
la terra, certo, sarà pure d'oro per grazia dei vostri favori.
- 8) Oltre a bellezza ben altro dev'essere in dote a persona
per farsi all'animo accetta di chi sa vedere!
- 9) Se tant'ha tua figura alterigia di snello cipresso,
dove, quando sarà che la breve mia mano ti cinga la vita?
- 10) Ḥāfīz, ora che stringi la punta del suo riccio ambrato,
non fiatare, che zefiro non ne diffonda il segreto.

QĀRĪ I (56)

- 1) Se il seme di cotone un poco nella terra si trattiene,
si fa lesto stoffa a camice, turbante si fa per la testa.
- 2) Tutti i turbanti a babbucce si fanno oramai
e l'alterigia tutta e la boria svanisce dal capo.
- 3) Guarda il ruvido cotone dello scialle, è imbottito di lana,
o Signore, non mai che sia dato valore a un mendico!
- 4) Che alterigia in cima a quella veste di foggia egiziana,
ohimè, quando sarà che la stringa la mia breve mano?

* Il testo persiano porterebbe "sard", che noi abbiamo corretto in "sarw" seguendo il consiglio di alcuni letterati persiani.

- 5) Si trasforma il verde fogliame, si dice, in violaceo raso di seta;
è così, certo, ma a qual alto prezzo di sangue versato!
- 6) O attaccapanni che tanta opulenza di vesti raccogli,
non farti notare, altrimenti ne giunge notizia al cenciaio.
- 7) Non crederai basti, per fare un mantello, di dir di cucirlo,
bottoni occorrono e al dritto cotone, e la fodera occorre, non-
ché ricompensa.
- 8) O Qārī! Mai nessuno parlò delle vesti, ed è grazie a te oggi
che questo oscuro segreto si va diffondendo nel mondo.

ḤĀFĪZ II (199)

- 1) Per anni ostaggio del vino fu il nostro quaderno
e venne splendore a taverna da nostre lezioni e preghiere.
- 2) Guarda il Vecchio dei Magi, che agli occhi suoi buoni
tutte belle apparivan le azioni di noi, gli ebbri, i folli!
- 3) Tergete bene il quaderno di nostra saggezza col vino,
guardato ho il cielo e per ogni mio atto sapiente ho notato il
malanimo suo.
- 4) Se, cuore, conosci bellezza davvero, tu agli idoli chiedi
ciò che ha detto l'esperto di scienza e di sguardo.
- 5) Il cuore, pari a compasso, per ogni verso rotava
e gli girava in quel cerchio la testa, ma il piede era fisso.
- 6) Il menestrello ha intonato un bel canto sul male d'amore
e anche agli occhi dei saggi del mondo s'intriser di sangue le ci-
glia.
- 7) Presi a sbocciar per la gioia allorché, come a fiore su riva di
fiume,
si posò l'ombra su me di quell'alto cipresso.
- 8) Il mio Vecchio in veste di rosa, a difesa di tuniche azzurre,
di parlare il permesso non diede, se no, quante storie!
- 9) La sorda moneta di Ḥāfīz non fu adoperata con lui,
poiché questo compagno d'affari li scorge, i difetti nascosti.

QĀRĪ II (56)

- 1) Anni a un abito liscio fu legato l'ordito del mio corpo
e il mio cuore, sottile com'ala d'insetto, fu amante di seta di
Cina.
- 2) Prima però che la seta di Cina divenga com'acqua su pietra,
fu inamidata camicia il suo amore su trama di pietra.
- 3) Ho visto un taglio d'ermellino con sopra raso di seta,

- acqua limpida era, che un volto a lei sopra si specchi.
- 4) Il sufi di lana ammantato, a difesa di veste di lana,
di parlare il permesso non diede, se no, quante storie!
 - 5) Non giunse il metro da inizio alla fine dell'abito,
benché messaggero veloce per quella sua strada esso fosse.
 - 6) Intorno al colletto il bottone era come compasso
e gli girava in quel cerchio la testa, ma il piede era fisso.
 - 7) Un idolo, in seta di Cina vestito, ier notte m'apparve,
sì fine che ne traspariva la merce sua tutta.
 - 8) Se n'andò dal mondo ed a sorte non ebbe una funebre veste!
È il destino di chi nega in vita il valore degli abiti nostri.

ḤĀFIZ III (157)

- 1) Quando mai un'anima afflitta potrà dolci versi creare?
Un sol punto abbiám detto del nostro quaderno, ed è questo.
- 2) Se ho nel tuo rubino l'anello garante certezza,
di Salomone ho in dominio, per quella sua pietra, più regni.
- 3) O cuore, non rattristarti, se pur l'invidioso t'accusa:
forse, se guardi con cura, il tuo bene sta in questo.
- 4) Chiunque non sappia comprendere di questa penna creatrice le
immagini,
i suoi disegni son senza valore, anche fosse il pittore di Cina.
- 5) A uno hanno dato una coppa di vino, a uno il sangue del
cuore;
nel ciclo, sai, del destino, le cose pur stanno così.
- 6) All'acqua di rosa e alla rosa toccò dai primordi per sorte
che questa fosse un'amante da strada e quell'altra da alcova.
- 7) Non è vero che Ḥāfīz perdette la voglia di fare baldoria:
è situazione di sempre che dura fin l'ultimo giorno.

QĀRĪ III (57)

- 1) Regali l'abito vecchio colui che uno nuovo e prezioso possiede,
un solo punto abbiám detto del nostro quaderno, ed è questo.
- 2) Se porto l'asola al dito sì come sigillo ed anello,
di Salomone ho in dominio, per quella sua pietra, più regni.
- 3) Alla veste di seta ed a quella con frange da sempre fu in sorte
che questa fosse un'amante da strada e quell'altra da alcova.
- 4) La veste povera a ruvida pelle di capra è compagna, di stivali
la tunica a morbido cuoio;
nel ciclo, sai, del destino, le cose pur stanno così.

- 5) L'ornata stoffa cinese, a chiunque in difetto la trova,
io non compro i disegni, pur fosse il pittore di Cina.
- 6) Non credere che gli distolga, il tappeto, da spazzola il cuore:
è situazione di sempre che dura fin l'ultimo giorno.
- 7) O Qārī, nella speranza di nuovo tu strappati l'abito vecchio sul
petto:
forse, se guardi con cura, il tuo bene sta in questo.

ḤĀFIZ IV (194)

- 1) I predicatori sul pulpito solo e l'altare ci appaiono tali,
son, ritirati in privato, ben altre le cose che fanno!
- 2) Ho un problema da porre al sapiente dell'assemblea:
"Perché proprio loro, che pur la dispongono, fan penitenza sì
poca?"
- 3) Diresti ch'essi non credono al giorno del gran Rendiconto,
se nelle cose di Legge fan simili inganni e fan frodi.
- 4) Io son devoto del Vecchio delle rovine ove liberi
da necessità, risotterrano il loro tesoro i dervisci.
- 5) Alle lor stalle, o Signore, questi arricchiti riporta,
d'un sol schiavo turco orgogliosi e d'un mulo.
- 6) E recita, principe, la tua preghiera a taverna d'amore,
chè in quel luogo soltanto si plasma la terra del corpo d'A-
damo.
- 7) Per quanti amanti riesca ad uccidere la sua bellezza infinita,
un'altra schiera di gente fedele da occulto risorge all'amore.
- 8) Levati su, mendicante del monastero, al convento dei Magi
l'acqua di vita dispensano, e forza dei cuori!
- 9) O cuore, svuota le stanze tue, fatti del principe reggia,
chè gli appassionati del cuore e dell'anima campo agli eserciti
fanno.
- 10) Dalla sfera celeste un mattino fu un grido, Saggezza diceva:
"Corre voce che gli angeli il canto di Ḥāfīz imparino a mente".

QĀRĪ IV (58)

- 1) Quelle figure sottili che calzan stivali eleganti
li rovesciano innanzi a ricchezza, ora sopra, ora sotto.
- 2) O Signore, riporta chi vuol rivestirsi a stoffa grezza ed a spilli,
chè s'inorgoliscono quelli per una veste di lana ed un solo
broccato.
- 3) Ho un problema da porre a chi è coperto così bene di vesti in
questo tempo:

- “Perché mai stendono quelli di ben mezzo metro i colletti?”
- 4) Del censore di stoffe essi ignorano forse la frusta,
se tanti inganni poi fanno ed in pieghe di veste tal frode.
 - 5) Il pregio sta, d’ogni stoffa, in gran morbidezza e finezza,
ma i commercianti ne lodano solo lunghezza ed altezza.
 - 6) L’asola è unita al bottone di quella lana arricciata;
hanno messo, diresti, un anello all’orecchio dell’onda del mare.
 - 7) Per vendere bene la merce arricchiscono i belli
le loro vesti di seta cinese con oro e con muschio.
 - 8) Il tappeziere nasconde una piega di sotto a ogni piega
e quest’arte gli apprese di vesti muliebri la seta.
 - 9) Si direbbe, o Qārī, che i guardiani al tesoro, lassù in Paradiso,
queste perle preparino acconce al colletto dei loro mantelli.

ḤĀFĪZ V (207)

- 1) La perla nel forziere dei segreti è ora la stessa di allora
e lo scrigno dell’amore ha il sigillo ed il marchio che aveva.
- 2) Gli amanti se non schiera di custodi fedeli, altro non sono,
ed è l’occhio che lacrima perle lo stesso di un tempo.
- 3) Chiedilo pure allo zefiro e all’anima nostra: ogni notte, sin che
l’alba spunta,
è ancora il profumo del ricciolo tuo il confidente.
- 4) Non c’è più chi va in cerca di gemme e rubini, chè il sole
*di suo daffare, fra cave e miniere, ne avrebbe così come un
tempo.*
- 5) Per amor del tuo sguardo chi è morto vieni a vedere,
il suo misero cuore sta ancora nell’ansia di un tempo.
- 6) Di serbare nascosto cercavi il colore di sangue del cuore,
ma come sempre è visibile, ch’è sul tuo labbro rubino.
- 7) Dal tuo ricciolo indiano speravo non più scorrerie,
ma sono gli anni trascorsi, e ha condotta, ed i modi ha di al-
lora.
- 8) O Ḥāfīz, conta ancora la storia di lacrime e sangue,
che un’acqua sgorga da questa sorgente, la stessa di un tempo.

QĀRĪ V (59)

- 1) Natura di lana ch’è buona e ch’è grossa è la stessa di un
tempo,
comuni e pregiate le vesti, hanno ancora il sigillo e quei marchi
di un tempo.

- 2) Una borsetta di raso ripiena di ambra e di essenze
sempre esala sull'abito olezzo del muschio di un tempo.
- 3) O idolo in tempio, ritorna a colui che hai sepolto,
il suo misero cuore sta ancora nell'ansia di un tempo.
- 4) Giacché gli avari non danno, e neppure indossano vesti,
i lor guardaroba hanno ancora quei segni e sigilli di un tempo.
- 5) Il sole, se dai bottoni dorati e di perle non si dischiudesse il
colletto,
*di suo daffare, fra cave e miniere, ne avrebbe così come un
tempo.*
- 6) È un po' di tempo oramai che il turbante non srotolo, dentro
lo scrigno
dei segreti la gemma sarà dunque quella di un tempo.
- 7) O Qārī, di babbucce è oggi giorno la veste dei ricchi uno
straccio,
reca ancora la veste derviscia i disegni e le forme di un tempo.

ḤĀFĪZ VI (176)

- 1) Arrivò un lieto annuncio: coi giorni di pena ora basta!
Non restarono infatti, e neppure di nuovo verranno.
- 2) Son stato certo umiliato allo sguardo d'amico,
ma il rivale, anche lui, non verrà poi sì tanto onorato.
- 3) Quando tutti colpisce il guardiano di spada,
nessuno poi nei recessi inviolabili resta.
- 4) Perché mai ringraziare o lagnarsi a propositi buoni o cattivi,
se poi nulla traccia sul foglio dell'esistenza rimane?
- 5) Di Jamshīd, del convito, cantarono l'inno e con queste parole:
"Porta dunque la coppa del vino, Jamshīd, sai, non resta".
- 6) O potente, abbi cura di questo tuo povero cuore,
non dura il deposito d'oro, né delle monete lo scrigno.
- 7) O candela, considera un bel privilegio l'unione a farfalla,
tale stato non supererà mai le luci dell'alba.
- 8) Su questa cupola han scritto, caratteri d'oro poggiati a smeraldo,
che nulla resti, se non la bontà di chi sia generoso.
- 9) Del tuo bello all'amore non fare, tu Ḥāfīz, rinuncia,
ché i segni del male e violenza subita non restano sempre.

QĀRĪ VI (61)

- 1) Non rimarrà traccia alcuna degli abiti e loro disegni,
non è rimasta la stoffa, neppur rimarranno le frange.

- 2) Non invidiare, derviscio, pelliccia d'un uomo potente,
non reggeranno né dietro né sullo sparato i colori.
- 3) Certo, se è caldo, si spregia il tappeto di lana,
ma poi anche alla stuoia la sorte medesima tocca.
- 4) Indossa la veste dell'anno e fa' dono di quella dell'anno pas-
sato,
non resta il vecchio e anche al nuovo poi tocca medesima sorte.
- 5) Non c'è miglior via per babbucce che solido passo,
ché a quelle d'un chiodo non resta sul palmo neppure un gra-
nello.
- 6) Sulla bandiera del sole era scritto, d'intorno, un messaggio:
non tenda, non veli, di Jamshīd non il parasole rimane!
- 7) Con Qārī non parlare, o invidioso, di vesti,
ché con la lana di Cipro coperta per asino insieme non resta.

HĀFIZ VII (201)

- 1) Finché durerà nome e traccia di vino e taverna,
la terra della via del Vecchio Mago sul nostro capo cenere sarà.
- 2) Ho all'orecchio da sempre l'anello del Vecchio de Magi,
quella stessa situazione si perpetua in me di allora.
- 3) Chiedi pure una grazia se passi dal nostro sepolcro,
sarà certo un santuario pei ribaldi del mondo.
- 4) Vattene, asceta, sol te stesso guardi, e tanto agli occhi tuoi che
agli occhi miei
tal rimarrà il segreto che questa tenda asconde.
- 5) Ahi, che ubriaco uscì quest'oggi il mio turco uccisore d'amanti,
dall'occhio di chi, dunque, scorrerà sangue ancora?
- 6) Dalla notte che a passione di te poserò il capo sulla tomba,
resterà il mio occhio ansioso fino all'alba del risveglio.
- 7) Se tal continua il soccorso che a Hāfīz la sorte fornisce,
certo il ricciolo amato finisce in mano altrui.

QĀRĪ VII (61)

- 1) Finché di buon cotone vi sarà traccia e di cotone grezzo,
si straccerà la veste il corpo mio per l'ansia di un morbido lino.
- 2) Il luogo in cui tu posi, attaccapanni,
sarà meta di preghiera di tutti i cenciaioli.
- 3) C'è da sempre all'orecchio l'anello di quell'asola al colletto,
quella stessa situazione si perpetua in noi di allora.
- 4) Quando l'occhio dell'orlo di rete s'appoggia sopra il lembo della
veste,

- ansioso verso il volto guarda su di quella veste leggiadra.
- 5) Ancora dopo te, dopo me ancora, molta lana, bianca e verde,
si farà vestito al corpo d'ogni vecchio e d'ogni imberbe.
 - 6) Vattene via, velame di pantalone, agli occhi tuoi
tal rimarrà il segreto che il perizoma asconde.
 - 7) Se di Qārī gli indumenti son presi dal fagotto degli amici,
l'onorifica veste fatta in lana va a finir sempre sopra spalle al-
trui.

ḤĀFĪZ VIII (129)

- 1) Messa il sufi la trappola ed aperta la scatola fatata,
a giocare cominciò scherzi al cielo imbrogliatore.
- 2) Ma a lui i giochi della sorte sotto il cappello rompono le uova,
poiché ha osato i suoi trucchi proprio con chi bene ne sa i se-
greti.
- 3) Vieni, o coppiere, vieni ch'è il tenero bello dei sufi
è già arrivato, sai, ha già iniziato a far civetterie.
- 4) Quel menestrello dunque donde arriva che intona il canto ira-
cheno
e se ne torna poi agli accordi sonori del Ḥijāz?
- 5) Affrettati mio cuore, rifugiamoci in Dio
dal male che può farci mano lunga e veste corta.
- 6) Abbandona ogni trucco nell'amore, ch'è, se il gioco non è
onesto,
l'amore stesso sbatte la porta del suo senso in faccia al cuore.
- 7) Quando in futuro sarà manifesto il regno di qualunque verità,
del suo insincero agire il viandante avrà vergogna.
- 8) Dove vai, o pernice dall'andatura bella, aspetta! Aspetta!
Non sentirti al sicuro se il gatto fa il devoto e par che preghi.
- 9) Ḥāfīz, non biasimare i buontemponi, ch'è ben sai, dall'inizio
proprio Dio ci ha liberato da un ipocrita ascetismo.

QĀRĪ VIII (63)

- 1) Felice il corpo di quello che a notte la veste sbottona
e sulla stoffa morbida d'una coperta quindi allunga i piedi.
- 2) Anche se ormai non tiene più una dracma,
guarda con gran rispetto quel vecchio mio turbante, orgoglio
mio.
- 3) Allo zerbino grave ti ha reso ben riconoscente,
chi col feltro ti ha dato autonomia da quello in pelle e pur da
quello in canne.

- 4) È certamente ignaro di ogni verità di spazzolino
chi il peso del turbante porta in modo insincero.
- 5) Il mio corpo a spregiare cominciò la veste di cotone colorata,
poi che allungò una mano sul fazzoletto di quadrata lana.
- 6) Anche affamato certo, nell'atto di preghiera puoi levarti,
però pregar non puoi davanti e dietro a qualche nudità.
- 7) Colui che rifiutò, Qārī, l'appoggio al cuscino del nostro giaciglio,
a quale gioia, a quali moine si è poi dato?

ḤĀFĪZ IX (119)

- 1) Che strumento e che voce ha il menestrello d'amore!
la forma d'ogni canto che esegue ha tono adeguato.
- 2) Non fia che mai si svuoti il mondo dai lamenti dell'amore,
ch'essi han suono melodioso e diffondono la gioia.
- 3) Il nostro vecchio bevitore non è ricco né potente,
eppure è generoso, come un dio misericorde.
- 4) Rendi a me onorato il cuore, chè pur la mosca a zucchero devota,
da che ti segue, è splendida Fenice.
- 5) Non è dal giusto lontano quel sovrano che accetta
per vicino un mendicante e gli chiede come va.
- 6) Le mie lacrime di sangue ai medici ho mostrato e m'hanno
detto
che soffro pena d'amore e medicina è uno strazio.
- 7) Dall'occhiolino inganni non apprendere poiché in fede d'amore
ogni atto, in bene e in male, ha sua giusta ricompensa.
- 8) E l'idolo cristiano adorator di vino, il bimbo, ha detto:
"Inebriati alla gioia di chi ha fattezze pure!"
- 9) O principe, questo Ḥāfīz che siede a corte e recita l'esordio,
dalla tua lingua vuole benedizione alle preghiere sue.

QĀRĪ IX (64)

- 1) Il fiore, accostalo al raso, ha una veste esso stesso,
ma non è un capo ch'abbia un prezzo sul mercato.
- 2) Non pensare, o signore, che nella fede dei credenti in abiti
sia di certa qualità, senza lana una tunica di anchina.
- 3) Il mantello verde e grezzo del sufi è fatto del miglior cotone
e la tunica è stoffa color miele.
- 4) Per l'inverno han foderato i tendaggi con pelli d'ermellino,

fortunato chi potrà godersi clima siffatto!

- 5) Guarda al petto dell'amato il nobile raso di seta:
v'è uno spacco nella veste che è il segno di una meta.
- 6) Il cotone non più dura di mesi sei sul corpo,
io son schiavo della veste più grezza che però mi è più fedele.
- 7) Chi indossa veste misera, non ha tappeti o destrieri;
apprezza ed ama un abito stracciato e pur la mazza.
- 8) Veste pura e sottile riempita di spregevoli tessuti
ricorda un re che abita vicino a un mendicante.
- 9) Cucì una piuma sul turbante d'oro, o Qārī, guarda, guarda,
chi l'ha fatto ha raggiunto splendore di Fenice.

ḤĀFĪZ X (113)

- 1) Non ha il nostro cuore bisogno del prato se è presso il tuo
volto,
i piedi come a cipresso legati, come a tulipano il suo marchio.
- 2) La nostra testa non piega di sopracciglio arco nessuno,
coloro che vivono a parte son liberi infatti dal mondo.
- 3) Come posso a notte scura correre la via torta del suo ricciolo,
se il riflesso del suo volto non m'illumina la via?
- 4) Mi sorprende che la viola si vanti di quel ricciolo di lui:
a quel neretto di poco prezzo, che saltò in testa?
- 5) È ben giusto che al mattino e la candela ed io si pianga as-
sieme:
siamo bruciati entrambi, ma quell'idolo nostro non ci cura.
- 6) Vuole andare a lezione d'amore il cuore affranto di Ḥāfīz,
non vuol più camminare in giardino o restare a guardare.
- 7) Passeggia per il prato, mira il trono della rosa,
chè somiglia il tulipano al compagno del re, la coppa in mano.

QĀRĪ X (65)

- 1) S'unì a veste di lana pesante, gettò via la tunica, il cuore,
con legami di bottone, con il marchio d'uno spacco.
- 2) La notte ambrata mi perdo in colletto di raso,
se a farmi strada non trovo quale lampada borsa color rosa.
- 3) Lana nera e lana verde tu scorgi su una tunica a due facce,
oh, che strano, piumaggio di corvo a pappagallo è pari in di-
gnità.
- 4) Mi sorprende che nera conchiglietta sia un bottone al colletto di
veste variopinta:

a quel neretto di poco prezzo, che saltò in testa?

- 5) Chi ha la veste ed il turbante con motivi di fiori e primavera, non desidera cipresso di giardino, non roseto.
- 6) Fra chi un abito porta tu osserva il sovrano del raso:
che splendido destriero s'è egli fatto con la pelle d'un asino
chiazzata!
- 7) Quando è freddo, Qārī, ecco rozza pelliccia e calda schiena,
più non cura i venditori di feltro, quanti al mondo sono.

NOTA AI TESTI

Se il ghazal, lo strumento per eccellenza della lirica persiana, è il veicolo poetico, nelle sue forme tradizionali, di una riflessione altamente e variamente codificata, possiamo ascrivere a tale categoria anche questi componimenti di Qārī.

Ma se la convenzione classica vuole la natura, l'amore e il vino in qualità di ispiratori della suddetta riflessione, ecco che dovremmo già contestare la nostra affermazione precedente. Ci troviamo infatti di fronte ad un canzoniere degli abiti, a una raccolta di versi, cioè, in cui il Poeta canta esclusivamente i pregi e i difetti di svariati capi di vestiario.

Gli spazi e gli elementi naturali cedono il loro posto agli strumenti e alle stoffe dei sarti, l'Uno oggetto d'amore appare nelle forme di un tessuto o di un indumento, del vino resta solo, in mutata veste poetica, il senso antico di un desiderio inappagabile da cui resta impossibile liberarsi. Le funzioni e i ruoli dei nuovi soggetti, però, ricalcano pressappoco gli schemi tradizionali e le vicende poetiche non mutano di tanto. Si ritrovano quindi le trame passate, storie d'amore soprattutto, e di altri sentimenti. L'operazione, in sostanza, si risolve in un semplice e forzato cambio dei singoli elementi del codice, e non dei meccanismi relativi: cambio reso tanto più trasparente in quanto sullo sfondo di questo nuovo insieme appaiono talvolta, sebbene ridotti a personaggi secondari, proprio quella natura, quell'amore e quel vino di un tempo, quasi a ricordare quanto provvisoria ed utopica sia la proposta sostituzione. Non v'è dunque un intento sinceramente trasgressivo, ma solo un'intenzione provocatoria, un differente utilizzo di spazi consolidati. Così, pur andando contro un repertorio regolare di temi, non necessariamente si va contro la convenzione letteraria stessa, la quale anzi, proprio in tale momentanea ed innocua violazione, risulta trovare nuova forza e conferma. Possiamo allora far rientrare anche questi di Qārī nella definizione di ghazal, e non soltanto dal punto di vista tecnico, a proposito del quale, d'altronde, non c'erano

mai stati dubbi. Questo puntiglio, naturalmente, ad uno scopo: accertare i presupposti necessari alla liceità del paragone Ḥāfiẓ-Qārī.

Giacchè il fatto che lo stesso Qārī si ponga ‘dar jawāb-i ū’ non basta. Questa pratica della risposta è molto diffusa in tutta la letteratura persiana, ma i motivi che determinano la scelta di tale artificio non sempre sono immediatamente evidenti: talora si vuole contraddire oppure approvare il modello prescelto, talora nobilitare la propria composizione ponendola in parallelo a quella di un prestigioso poeta, talora lo scopo è quello della satira, della parodia o magari di un semplice dialogo.

Nel caso di Qārī la situazione non è perfettamente chiara e le ipotesi possibili sono più d’una, forse, e contraddittorie fra loro.

Il suo predecessore e ispiratore Bushāq (Abū Ishāq, i cui rapporti con Ḥāfiẓ verranno presi in esame nella “parte seconda” di questo nostro lavoro) aveva dichiarato apertamente le proprie intenzioni, affermando nell’introduzione al Dīwān: “...Poiché Dio, l’Unico, ha concesso a questo schiavo la grazia di un’indole poetica, dono sublime, avrei pensato di scrivere scherzi leciti, fra il serio e il faceto:

‘Lo scherzo quotidiano è una vergogna
e serietà continua è sofferenza’ ” (*Dīwān-i Aṭīma*, Shīrāz,
1360/1981, p. 1).

A sfondo di simili scherzi egli elegge il mondo della cucina e tra i bersagli della sua satira non mancano illustri colleghi. È emblematica, in proposito, questa sua risposta a una critica rivoltagli dal mistico e poeta Ni‘matu’llāh Walī: “Visto che non sono all’altezza di parlare di Dio, parlerò di Ni‘matu’llāh” (Riḍā Qūlī-Khān, *Majma‘ al-Fuṣṣahā*, 2 voll., s.l., s.d., vol. II, p. 10), ove l’ultimo sintagma, oltre ad essere il nome del celebre poeta, significa anche “la grazia di Dio”, ovviamente da intendersi qui in senso gastronomico. Nasce così un curioso Dīwān di poesie profanamente composte su varie delicatezze culinarie in risposta ad altrettanti għazal di celebrati maestri, secondo quel canone dell’istiqbāl e del taḍmīn che anche Qārī, nella sua variante sartoriale, seguirà integralmente. Un Qārī però più sibillino, la cui unica intenzione dichiarata, e che fra l’altro immediatamente gli riconosciamo, è quella di utilizzare la terminologia sartoriale della Persia a lui contemporanea.

Ci narra egli stesso: “...Per un certo periodo sono stato tentato dall’idea di presentarmi agli occhi del mondo in una veste insolita, mai indossata da alcuno e che divenisse segno della mia distinzione. Capitò che un giorno si riunissero esperti di abiti, fra i quali gente con turbante e indosso vesti variopinte e sfarzose. Pensai allora tra me di mettermi a tessere i fili del significato delle vesti nel laboratorio della sapienza, così come Bushāq, Dio l’abbia in gloria, aveva posto la pentola dell’immaginazione sul fuoco del pensiero a proposito dei cibi. È a tutti svelato che, come non v’è

rimedio dai cibi, così non c'è scampo dai vestiti. Inoltre, come i sovrani del regno della poesia (i poeti sono i principi della parola) gli concessero la carica di assaggiatore della mensa del piacere e gli affidarono la cucina, così anche al richiedente hanno dato mano libera nel guardaroba della poesia, facendomi sarto e dandomi l'incombenza della decorazione delle stoffe. E chi ben vede sa che non c'è alcun paragone fra i due ruoli. Infatti:

‘Con un menù confronti lista d’abiti?

Vuoi comparar le pieghe del turbante

a meandri ingozzati d’intestino?’ ” (*Dīwān-i Albīsa* ed. Mīrzā Ḥabīb Iṣfahānī, cit., pp. 8-9).

Con simile professione di tecnicità ci troviamo ovviamente d'accordo. Non è certo quella di Qārī vera poesia (nel senso canonico persiano), ma soprattutto un'attenta esercitazione sintattico-lessicale impostata secondo le regole poetiche del tempo e, come tale, di notevole interesse critico-letterario. Priva di contenuti tradizionali, infatti, la relativa struttura poetica rivela le sue forme in tutta evidenza, assurgendo addirittura a principale valore estetico e mostrando in assoluta trasparenza i meccanismi utilizzati.

E di questo lo stesso Qārī sembra più o meno consapevole. Ma al di là di ogni ostentata dichiarazione, è possibile individuare, se non proprio nella mente di Qārī certamente nei suoi versi, un qualcosa di più importante e magari di più significativo, tenendo ben presente il corso storico del ghazal.

A quell'epoca infatti (Qārī visse a Shīrāz nella seconda metà del XV sec.) era ancora dominante il modello hafiziano e del grande poeta scirazeno fiorivano imitatori ed epigoni dalla penna più o meno felice. L'operazione poetica condotta da Qārī assume, in questo contesto, un'innegabile funzione storica e poco ci concerne qua l'originale intenzione dell'Autore. Non si tratta di un ennesimo e presuntuoso tentativo di seguire le orme del maestro, ma solo di una dichiarata prova di inferiorità nei confronti di quel modello e di impotenza a percorrere nuove vie. Al di là dell'ostentata parodia, si può cogliere infatti una certa esigenza di rinnovamento e una critica, sia essa voluta o meno dal Poeta, nei confronti dell'inflazionata imitazione della poetica hafiziana.

L'indiscutibile carattere parodistico della poesia di Qārī, quindi, ci pare investire non tanto lo stile del caposcuola riconosciuto (che è fra l'altro quello dello stesso Qārī), quanto i tentativi di chi quello stile vorrebbe riprodurre, se non addirittura superare, e che per cotanta ambizione non fa che perdersi nei meandri di scelte difficili, spesso prive di originalità o di acume concettuale. Nei versi di Qārī non v'è dunque beffa della poesia (la parodia di per sè non ha una funzione unicamente denigratoria ed i versi di Ḥāfīz da lui scelti, in effetti, ci paiono risaltare per contrasto

in tutta la loro bellezza), bensì un semplice ma critico rimando alle pallide imitazioni e a certa scrittura incolore del tempo.

Tali esiti poetici del Nostro, inoltre, ci paiono piuttosto circoscritti all'universo stilistico e solo di rado estendersi al tessuto sociale e politico. Per questo ci sembra azzardato quel continuo riferimento a Zākānī che si riscontra nei pochissimi e svogliati appunti dedicati all'opera di Qārī dagli storici della letteratura (cfr. per es. Jan Rypka, *History of Iranian Literature*, Dordrecht, 1968, p. 273; E. G. Browne, *Literary History of Persia*, vol. 3, repr. Cambridge, 1964, pp. 351-3; Khayyāmpūr, *Farhang-i Sukhanwarān*, Tabrīz, 1340/1961, p. 462 Q. Ghanī, *Baḥth dar āthār wa afkār wa aḥwāl-i Ḥāfiz*, Tih-rān, 1321/1942, pp. mh-nj). A nostro avviso non c'è in Qārī un programma dichiarato di satira sociale, di impegno critico, di cruda e disincantata osservazione del reale. Si tratta al massimo di giudizi negativi, di insofferenza morale, di epidermico fastidio nei confronti dei vizi, delle debolezze, dei difetti umani di sempre: un altro tema convenzionale.

Quelli di Qārī, comunque, restano dei ghazal piuttosto insoliti se non altro per la scelta di un lessico e di un contenuto imperniati instancabilmente su stoffe, vestiti, calzature e vari tipi di copricapo. Il suo canzoniere risulta quindi un esperimento interessante ed assai singolare all'interno di tutta la storia letteraria di Persia (una imitazione più recente, ed anche più diretta, di Bushāq è quella operata dal poeta Dānish, scomparso nel 1326/1947, nel suo *Dīwān-i Ḥakīm Sūrī*).

Naturalmente, un approccio più valido per un primo studio dei rapporti Qārī-Ḥāfiz avrebbe avuto come presupposto irrinunciabile la traduzione integrale sia di tutti i ghazal scritti da Qārī in risposta a Ḥāfiz sia dei relativi modelli del maestro scirazeno. La scelta che siamo stati costretti a operare risponde a un criterio del tutto formale. Abbiamo isolato alcuni ghazal col radīf in dāl, pur sapendo di non poter sperare in una qualche unità interna di contenuto, con il proposito di analizzare in futuro, nella totalità degli esempi, il diverso utilizzo stilistico di quella costante tecnica. Ma, pur con questo limite, la lettura dei ghazal paralleli può subito condurre ad alcune osservazioni.

Qārī si serve sempre dello stesso metro, dello stesso radīf e, in 9 dei 10 casi considerati, della stessa rima dei ghazal di Ḥāfiz. Egli riprende alcuni vocaboli (a volte molti) dai suoi modelli, ne riproduce, se necessario, interi miṣrā^c e, dal punto di vista del contenuto, non fa altro che riadattare o trasporre, con efficacia reale o dubbia, i temi di Ḥāfiz nel suo stile sartoriale.

I ghazal cui Qārī si propone di rispondere non sono però ghazal qualsiasi. La sua scelta sembra indirizzata preferibilmente verso composizioni che presentino a loro volta alcuni insoliti (in Ḥāfiz) termini tecnici, argo-

menti piuttosto specifici, un vocabolario relativamente ricercato, in una parola ghazal caratteristici. E certamente non a caso. Probabilmente un simile contesto facilitava il lavoro di Qārī, in quanto riprodurre in quella nuova veste i più tipici e canonizzati ghazal mistico-amorosi di Ḥāfīz avrebbe certo creato ardue difficoltà, nonché, forse, una certa insofferenza da parte dell'ascoltatore-lettore che tanta audacia poteva sentire addirittura come profanazione. Inoltre, così scegliendo, Qārī fa sortire il procedimento dell'istiqbāl al suo effetto opposto e particolarmente efficace di non nobilitare più la propria composizione, bensì di ridicolizzarla maggiormente attraverso un accostamento stridente e ben studiato. A sostegno di questa osservazione si confronti, per esempio, la coppia di ghazal (201)-VII-(61) dove, attraverso il recupero della struttura del verso di Ḥāfīz, Qārī sostituisce i debosciati con i cencioli e il mistico velo col perizoma. Si vedano anche, in tale ottica, i ghazal (113)-X-(66) in cui il volto dell'amato (fonte in Ḥāfīz di mistica conoscenza) viene sostituito da una ambigua, non meglio identificata borsetta rosa.

Ci sembra tra l'altro che i ghazal cui Qārī si propone di rispondere siano particolarmente belli, riusciti, originali e poeticamente validi. Il che aumenta quell'effetto di rimprovero che pare levarsi contro i deludenti epigoni del poeta di Shīrāz.

Ciò che assicura una certa importanza all'opera di Qārī da un punto di vista stilistico-letterario, oltre a quella formalizzazione della struttura poetica più sopra brevemente descritta, è un certo qual sintomo di alcune tendenze 'indiane', che se da Qārī furono usate soprattutto con intenti parodistici, confluiscono comunque nel passato storico di una via che successivamente sarà in modo più ampio battuta. Ci riferiamo alla presenza di un vocabolario tecnico specializzato, all'esplorazione attenta e dettagliata di un'area semantica tradizionalmente non poetica (in un'ottica khorasanica e irachena), all'ampliamento della terminologia, a certe sottili costruzioni di immagini e di paragoni, per quanto ancor ben radicati nel rispetto della classica analogia formale. A proposito di questo rispetto si noti, a livello esemplificativo, la sostituzione cuore-bottone nei ghazal (119)-II-(56) e anello-asola nei ghazal (157)-III-(57). Anche a livello funzionale non si ha alcuna trasgressione del modello da parte di Qārī, ma soltanto sostituzione. Si confrontino per esempio i ghazal (113)-X-(66) con le corrispondenze: "cipresso dai piedi legati — bottone cucito" e "marchio del tulipano — spacco della veste"; e ancora i ghazal (221)-I-(55) dove, con lo stesso processo, la pietra diventa rubino e le foglie verdi diventano raso di seta, e i ghazal (194)-IV-(58) dove Dio giudice è sostituito dal censore di stoffe.

La tendenziosità del nostro Poeta è evidente. Qārī sceglie quella particolare area lessicale naturalmente a suo uso e consumo, per le amplissime

possibilità di riferimenti e analogie che a quella erano inerenti, per l'efficacia con cui poteva prestarsi al grottesco. Non manca addirittura un certo senso dell'umore, a ulteriore prova di una lontananza dalla seria dignità del ghazal e di una riforma impegnata come sarà, a tratti, quella indiana.

Noi, posteri, dobbiamo comunque essergli grati per la sua spiritosa divagazione letteraria, non soltanto perché ci ha fatto spesso divertire, ma anche perché perpetua, con quel suo esperimento, un bagaglio lessicale dei costumi sartoriali della sua epoca, facendo al contempo intuire alcune carenze e attese poetiche di quel mondo.

INGA KALADZE

UN IGNOTO INTRECCIO ROMANZESCO CLASSICO
NELLA LETTERATURA PERSIANA

Alle origini stesse del romanzo epico persiano-tagico si staglia, nella corte di Maḥmud di Ghazna, la figura del “re dei poeti” Abu’l-Qāsem Ḥasan ebn Aḥmad ‘Onṣori Balkhi (morto nel 1039); autore, secondo quanto ci è stato tramandato, di più di 30.000 versi, di un divano lirico e dei tre poemi *Vāmeq o ‘Adhrā*, *Khengbot o Sorkhbot*, *Shādbahr o ‘Eynolḥayāt*. Di questa enorme produzione, però, solo una piccola parte è giunta sino a noi: il divano in una stesura incompleta e singoli frammenti dei poemi.

Fra i tre poemi di ‘Onṣori ha sempre attirato l’attenzione degli orientalisti soprattutto *Vāmeq o ‘Adhrā*. Motivo di tale interesse, tuttavia, non è stata soltanto la grande popolarità dell’intreccio, che, con titoli analoghi, si ritrova ancora nelle letterature persiana e turca, bensì anche la possibilità, più o meno concreta, di studiare i frammenti del poema in questione. Nei dizionari medievali infatti, a partire da quello di Asadi Ṭusi che fu quasi contemporaneo di ‘Onṣori, e fino a Nakhchevāni (sec. XIV), Ḥāfez Ubakhi (sec. XVI), Soruri (sec. XVII), Sho‘uri (sec. XVII), ecc., a chiarimento di questo o di quel vocabolo si riportano, a mo’ d’esempio, citazioni da ‘Onṣori. La provenienza non è indicata. Ma tenendo presente il metro, ben diverso nella poesia lirica e in quella epica, non è stato particolarmente difficile stabilire una prima linea di demarcazione: distinti secondo tale principio, i frammenti epici di ‘Onṣori si sono rivelati composti ora in *motaqāreb* ora in *khafif*, e poiché nei versi in metro *motaqāreb* comparivano spesso i personaggi di *Vāmeq o ‘Adhrā* i versi superstiti in *motaqāreb* sono stati ritenuti afferenti a *Vāmeq o ‘Adhrā*, quelli in *khafif* agli altri due poemi. Supposizione un po’ azzardata: nel trattato, infatti, di Moḥammad bn ‘Omar Rādüyāni (sec. XI-XII), *Tarjomān ol-balāghat* (cfr. ed. Tehran 1960), sono riportati esempi poetici persiani dei sec. X e XI tra i quali anche due *motaqāreb* tratti da *Khengbot o Sorkhbot*.

I frammenti dunque, se in *motaqāreb*, non vanno attribuiti a un solo poema ma a due, laddove i frammenti in *khafif* dovevano far parte di *Shādbahr* o *'Eynolḥayāt*.

Nelle letterature medievali persiano-tagica e turca sappiamo di circa trenta opere dedicate al tema dell'amore tra Vāmeq e 'Adhrā, la coppia per eccellenza, cui i classici fanno continuo riferimento accanto a Vis e Ramin, Yusof e Zoleykhā, Khosrow e Shirin, Leylā e Majnun. A differenza però di questi altri, con i quali si associa un determinato contenuto simbolico insorgente dalla relativa stabilità dell'intreccio in questione, alla vicenda di Vāmeq e 'Adhrā non può essere riconosciuta alcuna implicazione del genere. Le relative avventure si dissolvono in immagini astratte, e anche se in certi autori si scoprono rappresentazioni concrete del loro amore, bisogna dire che esse non sono dello stesso tipo. Se da un lato, per esempio, la figura di Vāmeq vagante per amore di 'Adhrā tra montagne e deserti può sembrare in Nezāmi una sorta di prototipo di Majnun, e tale tipologia torna in uno Zahir Faryābi, in un Sa'di, Joveini (lo storico di Gengiscan del sec. XIII) parla dei fatti di Vāmeq come di un esempio di amore felice e realizzato.

Una tale discordanza circa figure letterarie così popolari è spiegabile con l'esistenza di versioni diverse, distinte l'una dall'altra e per intreccio e per fabula. Resta comunque singolare il fatto stesso di una tal pluralità di versioni, un fatto atipico nelle lettere persiane medievali. Come si può giustificare? Le versioni più antiche del racconto sono purtroppo perdute e le fonti danno notizie differenti, spesso contraddittorie, sulla genesi di quell'intreccio. Secondo Ibn Nadim (sec. X) c'era un *Vāmiq wa 'Adhrā* arabo di Sahl bn Hārūn (sec. IX), mentre altre informazioni tendono a evidenziare, in maniera piuttosto precisa, un legame tra *Vāmiq wa 'Adhrā* e il mondo greco: stando al *Mojmal ot-tavārikh* (sec. XII) i due sarebbero stati ben noti laggiù ai tempi di Alessandro, anzi già di Filippo, e nel *Tārikh-e gozide* (sec. XIV) la storia del Macedone si conclude addirittura con le parole "e ai suoi tempi vissero Vāmeq e 'Adhrā". D'altra parte, ed è la variante di storia dell'intreccio in oggetto più famosa tra gli iranisti, Doulatshāh (sec. XV) così riferisce in relazione a un incidente che sarebbe occorso al momento della presentazione del libro all'emiro 'Abdollah Ṭāher (sec. IX): alla domanda dell'emiro, di che si trattasse, il latore avrebbe risposto: È un piacevole racconto, *messo insieme (jam' kardand)* dai saggi per il re Anushirvān"; al che l'emiro, preso da orrore per un'opera composta da "magi" (*moghān*), avrebbe ordinato di gettar nell'*acqua* quello, e di dare alle *fiamme* qualsiasi altro libro scritto da "persiani e magi" (*'ajam* o *moghān*) che fosse stato reperito nel suo regno.

Anche a Biruni, (sec. XI) si attribuisce un *Vāmeq e 'Adhrā*, esso pure perduto, e non ci sono informazioni sul nesso con i precedenti intrecci

dello stesso poema. Né si sono conservati quelli, con lo stesso titolo, dei contemporanei più giovani di 'Onşori, Faşihî, Gorgāni e Amir Farkhari.

La più antica versione di cui frammenti siano pervenuti fino a noi appartiene dunque a 'Onşori, che per primo avrebbe elaborato il tema in neopersiano: tema peraltro, sino a non molto tempo fa, noto solo per i versi che si incontrano nei dizionari ricordati sopra.

Di fronte a tanta scarsità di materiale, gli studiosi hanno dovuto far ricorso ad altri strumenti di indagine, tra cui la versione turca, pervenutaci intatta, del *Vāmeq* e 'Adhrā di Lāmi'ī (sec. XVI), il quale, nella sua introduzione, menziona 'Onşori come autore di un'antica elaborazione del tema. Partendo da tale fatto, gli iranisti (e ci limitiamo a ricordare qui I. Hammer, H. Éthé, E. Blochet, P. Horn, E. Browne, A. Krimskij) hanno a lungo ribadito l'identità degli intrecci dei poemi, omonimi, di 'Onşori e di Lāmi'ī, mentre fonte primaria veniva ritenuta la versione mediopersiana menzionata da Doulatshāh. In tal modo si è consolidata, sulla genesi dell'intreccio, la trafila: versione pahlavica → 'Onşori → Lāmi'ī.

Verso la metà del nostro secolo, lo studioso pachistano Muḥammad Shafī scopri però un corposo frammento del poema di 'Onşori (cfr. *Mathnavi-ye Vāmeq o 'Adhrā-ye 'Onşori, bā moqaddame o taşḥih o taşḥih-e doktor Moḥammad Shafī*, Lahore 1967) comprendente, oltre ad alcuni versi già noti da dizionari, l'episodio relativo a un'avventura di 'Adhrā contenuto nel *Dārābnāme* di Abu Ṭāher Ṭarsusi (sec. XII) (cfr. *Dārābnāme-ye Ṭarsusi*, be-kushesh-e doktor Dhabiḥollāh Şafā, Tehran 1344/1965), libro, com'è noto, dedicato alla storia di Alessandro il Macedone e di suo padre. Il che confermò alcune precedenti ipotesi, ne confutò altre, e altre ancora ne produsse. In particolare, 'Onşori e Lāmi'ī si rivelarono non correlati fra loro, corroborando ciò un'idea espressa già negli Anni Trenta dal Čajkin (K. I. Čajkin, *Vamek i Azra*, in "Hakani-Nezami-Rustaveli", Moskva-Leningrad 1935, p. 49). A questo punto ci dobbiamo chiedere: è proprio sicuro che debbano rimanere in piedi i primi due elementi della trafila, ossia il tratto versione pahlavica-'Onşori?

Per rispondere a questa domanda è necessario ricostruire e analizzare l'intreccio del poema di 'Onşori. L'ipotesi, sostenuta oltre che dal Čajkin dal Tarbiyat (cfr. *Vāmeq o 'Adhrā az tārikh-e adabiyāt-e Irān*, ta'lif-e āqāye Tarbiyat, in "Armaghān" XII, 8, 1310/1931), favorevole all'esistenza di un legame con la letteratura greca, par confermata in pieno dalla scoperta del frammento, tuttavia non è stato ancora chiarito il carattere di tale legame, non è stato cioè ancora detto se si tratta di una cosa "alla greca", com'è per esempio il *Salmān o Absāl* di Jāmi, oppure dell'esito di una trasposizione di materiale concreto. Senza dire che va anche precisato a quale periodo della storia del romanzo greco sia da rapportare il supposto prototipo dell'intreccio di 'Onşori.

L'età bizantina va esclusa perché il romanzo mondano bizantino si afferma in letteratura nel sec. XII, e al tempo di 'Onşori non si era ancora formato come genere. Per quanto riguarda poi le precedenti riletture cristiane dei romanzi antichi, trasformati in periodo bizantino in agiografie di martiri, difficilmente esse avrebbero potuto ispirare un poeta musulmano che scrivesse d'amore terreno. Di conseguenza il prototipo dell'intreccio che ci interessa dev'essere ricercato in età ellenistica, tempi di ultima affermazione dei generi antichi, che hanno conosciuto i momenti migliori tra il primo e il quarto secolo d.C., e che sono rappresentati oggi soltanto da alcune opere e da scarni frammenti superstiti.

A un attento esame del ricostruito intreccio del poema di 'Onşori (cfr. *Appendici*) si vede che esso è legato al romanzo antico non solo dai nomi geografici e di persona, i quali potevano realmente essere 'stilizzati' alla greca (Bertel's, *Istorija Persidsko-tadžikskoj literatury*, Moskva 1960, p. 315), ma anche dall'evidente concordanza di tutte le componenti fondamentali dell'intreccio con gli immutabili canoni del romanzo antico. Già nella parte espositiva degli intrecci si rilevano coincidenze interessanti. C'è l'incontro, occasionale o reiterato, dei protagonisti presso il tempio, protettore del loro amore, come per es. l'incontro di Cherea e Calliroe presso il tempio di Artemide, e di Calliroe con Dionisio vicino al tempio di Afrodite (Caritone, *Vicende di Cherea e Calliroe*, I, 1; II, 3); di Teagene e Cariclea presso il tempio di Artemide (Eliodoro, *Etiopiche*, III, 5); di Anzia e Abrocome alla festa in onore di Artemide, e, ancora, non lontano dal tempio di Iside (Senofonte Efesio, *Le vicende efesie di Anzia e Abrocome*, I. 3; V. 13); e, appunto, di Vāmeq e 'Adhrā presso il famoso tempio sull'isola di Samo (Shāmos) ('Onşori, *Framm.*, 84-85, e *Appendice I*). C'è il sogno profetico, come quello di Calliroe, di Dionisio (Caritone, II, 1; III, 7; V, 5), di Clitofonte, Panfilo e Leucippe (Achille Tazio, *I fatti di Leucippe e Clitofonte*, I, 3; II, 2, 3; IV, 1), di Driante, Lamone e Briaxide (Longo Sofista, *Amori pastorali di Dafne e Cloe*, I, 7; II, 26), e, appunto di Folekrāt, padre di 'Adhrā ('Onşori, *Framm.*, 16-19). C'è l'ostilità ai figli, cfr. Nino e Semiramide nei frammenti papiracei del romanzo di Nino, e il suo superamento, v. Clitofonte e Calligone (Tazio, I, 4), e, appunto, la madre di 'Adhrā e Ādhārṭus ('Onşori, *Shaft'*, 13-14). Gli innamorati risultano poi i veri figli dei loro genitori, mentre infauste vicende li allontanano per lungo tempo dalla casa natia; questo motivo generale di tutti i romanzi antichi si ripete nel poema di 'Onşori. C'è l'opposizione all'amore tra i protagonisti da parte dei parenti, come la madre di Leucippe nella camera da letto della figlia (Tazio, II. 23), il padre, la madre e il precettore di 'Adhrā, Falāṭus ('Onşori, *Framm.*, 289-319, 322-340, 358, e *Appendice II*). C'è l'amico fedele (o l'ancella), devoto e servizievole, come Policarmo e Plangona in Caritone, Leucon e Rode

in Senofonte, Cnemone in Eliodoro, e, appunto, Ṭufān in 'Onṣori. Si potrebbe obiettare che parte di questi motivi è propria non solo del romanzo antico ma anche di quelli medievali; pure, i topoi legati alla linea fondamentale di sviluppo dell'intreccio sono più stabili e specifici proprio nel caso del romanzo antico e dei generi che ne derivano. La parte centrale della narrazione è solitamente occupata dalle peripezie e dalle disavventure degli eroi, quali: ripetuti rapimenti e prigionie, loro acquisto, vendita e rivendita; azioni di banditi e mercanti di schiavi; violenze sui personaggi, di cui molti si innamorano per via della loro non comune bellezza; seduzione dei medesimi e, talora, perfino ineluttabile violazione della fedeltà in amore da parte di un protagonista (Calliroe, Clitofonte); vagabondaggio per mari e per isole; pericolo di morte imminente e anche morte apparente; e, verso la fine, immancabile superamento di tutte le avversità, grazie a qualche accadimento fortunato (vittoria in una lotta, riscatto, indulgenza di un proprietario di schiavi dall'animo tenero), e liberazione dalla schiavitù con conseguente unione dei protagonisti, che tanto a lungo hanno sofferto.

L'intreccio del poema di 'Onṣori ha tutto quanto occorre in proposito (cfr. *Appendice* II e III). Benché le parti del poema a noi pervenute non includano il finale, si può affermare con sufficiente sicurezza che anche questa componente fondamentale dell'intreccio era conseguente, cioè si aveva il lieto fine. Tale precisa norma del romanzo greco, basata sulle concezioni estetiche dei tempi di Cesare e di Cicerone, era strettamente osservata dai romanzieri, che si attenevano all'intenzione di "risarcire il lettore della cupezza degli avvenimenti precedenti" (Caritone, VIII, 1). È difficile immaginare che l'intreccio del prototipo di 'Onṣori avesse un altro finale, tanto più che, a quanto da ogni indizio è dato capire, gli innamorati erano assistiti da Era in persona, protettrice del matrimonio e dell'amore coniugale. 'Onṣori, dopo aver seguito così fedelmente il prototipo, non avrebbe avuto ragione di cambiare proprio il finale. In un caso del genere tutto il complicato pathos dell'intrigo sarebbe rimasto sospeso in aria. Inoltre, le tendenze della letteratura che gli era contemporanea non inducevano certo a cambiare certi finali, tutt'altro. 'Ayyuqi, per es., il quale nel suo *Varqa o Golshāh* (cfr. ed. Şafa, Tehran 1343/1964-65) riprende abbastanza fedelmente la leggenda araba del poeta Urwah e della sua innamorata Afra, partendo appunto dalle concezioni estetiche della sua epoca sostituisce il triste finale di quella leggenda con un happy end. Perciò ci pare poco convincente l'ipotesi, circolante tra gli iranisti, secondo la quale, sulla base dell'amore cosiddetto 'udhrā'ī, di cui parlano gli arabi, il nome dell'eroina 'Adhrā, in arabo "vergine", "casta", starebbe a indicare che nel poema di 'Onṣori i protagonisti non riuscivano a pervenire alla loro unione (cfr. A. Afsahzod, *Qissai Vomiq va Uzro*, in "Sadoi Sharq" n 1970, 10, p. 129). Notiamo pure in proposito che la poetica

dei cosiddetti intrecci 'udhrā'ī (Leyla e Qays, Lubna e Qays, Urwah e Afra...) si discosta radicalmente dalla poetica dell'intreccio di 'Onṣori; quelli sono assai più statici, più sentimentali. Per quanto riguarda poi il nome 'Adhrā, esso trova una sua non meno importante coerenza con un altro elemento tipico del romanzo antico. Il motivo, infatti, della castità degli innamorati (sia dell'uomo sia della donna) è tenacemente affermato in tutti i romanzi in cui tema fondamentale è un amore passato attraverso dure prove e che quelle ha felicemente superato. È il caso di supporre che, malgrado tutte le avversità, 'Adhrā sia riuscita a conservare la sua verginità, tanto più che la forzata violazione della fedeltà d'amore era già stata attribuita una volta a Vāmeq, e il romanzo antico non pretende questo elemento da entrambi i protagonisti. Non è neanche escluso che la conclusione del poema di 'Onṣori, seguendo l'antico prototipo, contenesse un episodio d'effetto, un'ordalia, una prova, con mezzi diversi ottenuta, della castità degli eroi, così come si dà ad esempio per Leucippe e Melite (Tazio, VIII, 13-14), o per Teagene e Cariclea (Eliodoro, VIII, 9; X, 9): il nome dell'eroina avrebbe trovato, in un tal contesto, tutta la sua naturale risonanza.

Significativo è lo sfondo storico del prototipo, grazie al quale esso si allinea nella serie degli intrecci storici presenti nel primo periodo del romanzo antico e rappresentati oggi da due soli esempi, considerati tra i primi romanzi storici delle lettere europee: i frammenti del romanzo sull'amore del re assiro Nino per Semiramide e le *Vicende di Cherea e Calliroe* di Caritone, in cui agiscono personaggi storicamente noti quali Ermocrate, padre di Calliroe — eroe della guerra del Peloponneso e noto stratega della repubblica siracusana che nel 413 a.C. vinse la flotta di Atene — e il re persiano Artaserse II. Anche in 'Onṣori sono presenti personaggi storici: il re di Samo Foleqrāt, discendente di "Āqus figlio di Giove" (*tokhm-e Āqus ebn-e Moshtari*) (Shafī, 27-28) e suo fratello Selisun (*Shaft'*, 57), nei quali sono senza dubbio adombrate le figure del tiranno di Samo del sec. VI Policrate e di suo fratello Silosante, figli di Eace, dei quali ampiamente tratta Erodoto. Tale analogia è stata già rilevata dal Čajkin. Nella descrizione del tempio di Samo presso il quale occorre l'incontro dei protagonisti bisogna riconoscere, secondo che giustamente dice Shafī', il noto tempio di Samo dedicato a Era, particolarmente venerato, come scrive Erodoto, dal popolo e dallo stesso Policrate.

Non minore interesse suscita lo sfondo geografico del poema di 'Onṣori, la cui azione, come nei romanzi antichi, si svolge in un mondo fatto di isole: Samo, Chio (Keyus), Chersoneso (Kerunis), Sifanto (Zifenun). È evidente che ci troviamo in presenza del cosiddetto "motivo insulare", già in nuce nell'epos omerico e nella letteratura religiosa greca, razionalizzato nelle *Leggi* di Platone, e impiantatosi poi così tenacemente nel roman-

zo da funzionare fino all'*Utopia* di Tommaso Moro o al *Robinson* di Defoe: motivo, come scrisse A. I. Egunov a commento di Eliodoro (Geliodor, *Efiopika*, Moskva-Leningrad 1932, p. 41), tipicamente e originariamente greco. Altri toponimi greci del poema sono Tartaneyush (Taranto), Lukariye (Lucera), Difiriye (Zefiriye, promontorio di Cipro); sono tutti in Strabone: V, 3; VI, I, 3; XIV, 6.

Nel poema di 'Onşori, oltre alla dinamica di cui abbiamo già parlato, si riflette anche la statica dell'intreccio del romanzo antico: elementi di retorica, ragionamenti e discussioni, che costituiscono, nella loro veste di episodi aggiuntivi (narrazione di miti e di leggende), digressioni ritardanti. Sotto questo profilo è molto interessante la prova in arte della parola cui è sottoposto Vāmeq (*Framm.* 140; *Appendice I*). L'enigma propostogli ("Chi è colui che è nato con te ma per sapere è più vecchio?", *Framm.*, 149) è ricco di artifici verbali nello stile dei *Sofisti a banchetto* di Ateneo (X, 71, 73, 75, 76). La discussione tra Vāmeq e 'Adhrā sul tema della raffigurazione del simbolo dell'amore si svolge nello spirito del dialogo di tipo socratico, con la sua esigenza che uno dei due interlocutori sia più debole dell'altro, e l'ultima parola, con la conseguente palma di vittoria, spetta a 'Adhrā, la quale sostiene che l'amore deve rimanere sempre giovane, così come l'amore stesso va praticato tra giovani (*Framm.*, 170-176), secondo il noto assioma classico (cfr. Longo, II, 7: "L'amore è un dio giovane, bello e ispirato; ecco perché ama la giovinezza, vola dietro la bellezza e ispira le anime"). Nelle parole con cui Vāmeq descrive il simbolo dell'amore (*Framm.*, 156-161: "Un giovane bello, marziale e coraggioso, con una fiaccola ardente in mano e l'arco e la freccia nell'altro") non è difficile riconoscere Eros, immancabile oggetto di riflessione nel romanzo antico e nella letteratura filosofica, con tutti i suoi attributi (cfr. i frammenti del romanzo su Metioco e Partenope, Longo, Tazio, Eliodoro, il trattato di Plotino su Eros).

In realtà, nelle opere sopra citate, così come nell'arte della tarda antichità, Eros è il dio dell'amore sensuale, rappresentato proprio da un bel giovane, oppure da un fanciullo eternamente birichino. La riflessione di Vāmeq introduce però un altro simbolo dell'amore (un vecchio decrepito, infermo, contro il quale è inutile lottare, tanto nessuno sfugge alle sue grinfie: *Framm.*, 162-165) che è atipico, anzi estraneo allo spirito dei romanzi antichi a noi pervenuti. Il prototipo di 'Onşori rifletteva, forse, una più arcaica raffigurazione greca di questa divinità, che ai tempi di Esiodo si rappresentava come Keros (dio della morte violenta, prematura), e anche come divinità della vecchiaia e del dolore, partendo dalla considerazione che l'indomita passione sensuale può essere tale da infrangere l'ordine sociale. Certo è comunque che i poeti più tardi, come ha rilevato il Graves (R. Graves, *The Greek myths*, I, Baltimore-Maryland 1969, pp.

58-59) sono più benevoli verso le birichinate del ragazzo-amore, e al tempo di Prassitele Eros era già inteso come un bel giovane. Il poema di 'Onşori pare fondere entrambi questi punti di vista, pur lontani nel tempo e contraddittori, facendoli coincidere nella risposta all'enigma ricordato: è il dio dell'amore che nasce insieme all'uomo, ma è più vecchio di lui per esperienza. Eros, com'è noto, era considerato nel contempo energia iniziale del cosmo, dio delle forze spontanee, creative, della natura, figlio del Caos e di Urano (cfr. il monologo del dio dell'amore in Longo II, 5: "Nell'aspetto io sono un bambino, ma in realtà sono più vecchio di Saturno, più vecchio di tutti i secoli").

Tra tutti gli elementi di tipo sofisticato, nel prototipo di 'Onşori è opportuno soprattutto rilevare l'inserimento di leggende, fenomeno questo caratteristico delle fasi più tarde del genere romanzesco, che coincide con la cosiddetta seconda sofisticata (Achille Tazio, Longo). Nei frammenti del poema che ci sono pervenuti si ritrovano tre leggende, una delle quali, sulla fabbricazione del *barbaṭ*, da parte di Hermes (Hermez), con il guscio d'una tartaruga (*Framm.*, 182-218), è pressochè integra, Essa corrisponde alla leggenda di Hermes che con lo stesso materiale crea la lira, di cui è parola negli inni omerici (e cfr. i motivi dell'invenzione della siringa e del flauto in Achille Tazio VIII, 6, e Longo II, 34). Nei versi sparsi del poema di 'Onşori, poi, si riscontra la presenza di altre leggende: su Minosse (*Shafti*, 10-12) e sull'amore di Ero e Leandro (*Shafti*, 76).

L'intreccio del *Vāmeq o 'Adhrā* di 'Onşori, così come esso si presenta dopo la ricostruzione, non è identificabile con nessuno dei romanzi antichi giunti sino a noi. Si può peraltro supporre che 'Onşori, non necessariamente conducendo un'imitazione di qualche modello di romanzo antico, abbia comunque seguito abbastanza fedelmente una fonte concreta (cfr. gli episodi, le leggende e le discussioni su temi tipicamente greci inseriti in uno schema di intreccio più generale). Tale supposizione, è ovvio, non implica che il poema di 'Onşori sia del tutto privo di una sua aura "nazionale": il suo ordito artistico è tutto basato sulle convenzioni della poesia persiana; come fenomeno letterario, *Vāmeq o 'Adhrā* riflette in pieno, nell'insieme, lo spirito della sua epoca, si distingue per il particolare interesse dedicato alle vicende personali, individuali, e colpisce specialmente per l'originalità della sintesi operata tra due culture. Ci riferiamo in particolare a identificazioni come quella dell'antico dio greco Dioniso con l'angelo musulmano Hārut, o della lira greca con il *barbaṭ* persiano. In quel testo convivono pacificamente spiriti greci, mazdei e musulmani (Hermes, Dioniso, Ahriman, Hārut).

L'analisi testuale fin qui accennata ci permette di azzardare due conclusioni di un certo peso per la storia delle lettere antiche:

1) Il *Vāmeq o 'Adhrā*, di 'Onşori, pur riproducendo non solo la

fabula, ma anche, e in maniera integrale, l'intreccio del romanzo antico cosiddetto "erotico", o "sofistico", si inserisce nella tipologia in questione ma nello stesso tempo non coincide totalmente, che a noi risulti, con nessuno di quei romanzi. E ciò potrebbe indicare che il poema non è una pura reminiscenza di tema greco, ma nasce da materiale concreto, aumentando in tal caso il ristretto numero di intrecci romanzeschi antichi pervenuti fino a noi.

2) La supposta fonte di 'Onşori è rappresentata da un tipo di intreccio che non si è conservato nella letteratura classica e nel quale è ancora viva l'inerzia della stilizzazione storica propria dei modelli antichi del genere ma nello stesso tempo sono già presenti le tendenze della seconda sofistica. Un simile intreccio doveva occupare, nella storia dell'evoluzione del genere, un posto intermedio tra Caritone e Achille Tazio. (È stata comunque avanzata anche la poco convincente ipotesi di un legame dell'intreccio di 'Onşori con il romanzo di Metioco e Partenope: cfr. V. A. Sahranov, *Persidskaja versija grečeskogo romana*, in "Internacional'noe i nacional'noe v literaturah Vostoka", Moskva 1972).

A ciò consegue l'implausibilità di una filiazione dalla versione pahlavica. Non è pensabile che un intreccio così palesemente estraneo, e così ricco di nomi di difficile pronuncia, abbia potuto conservare la propria popolarità per cinque secoli interi (da Anushirvān fino a 'Onşori), senza parlare della popolarità precedente, in forza della quale sarebbe stato raccolto e tramandato. Tanto più se, come oltre a Shafī' sostiene Khānlari (P. Nātel Khānlari, *Vāmeq o 'Adhrā-ye 'Onşori va Shāhnāme-ye Ferdousi*, in "Sokhan", 5, 1350/1972), l'intreccio scompare quasi subito, dopo 'Onşori, proprio a causa delle difficoltà, per il lettore, di recepire i nomi stranieri. Una difesa aprioristica del legame del poema di 'Onşori con l'elaborazione mediopersiana del tema si fonda sulla testimonianza di Doulatshāh, il quale ben difficilmente avrà inteso riferirsi proprio all'intreccio presente nella versione di 'Onşori. In Doulatshāh sono sottolineate le parole di Ṭāher secondo le quali *Vāmeq o 'Adhrā* è creazione di "magi", cioè di sacerdoti zoroastriani, perciò inaccettabile per i seguaci del Corano: se l'intreccio ricordato avesse avuto un carattere così dichiaratamente greco (e questo Doulatshāh l'avrebbe pur saputo), egli avrebbe dovuto esser portato a mettere in bocca all'emiro altre parole, per giustificare l'ordine di distruzione, piuttosto che contrapporre musulmani e *zoroastriani*. Non v'è dubbio che con quel suo "piacevole racconto" l'erudito intendeva un qualche intreccio amoroso del folclore iranico antico, con onomastica e toponimica nazionale, che dopo la conquista araba aveva assunto il nome di *Vāmeq o 'Adhrā*.

Si può supporre con un certo fondamento che pressappoco ai tempi di 'Onşori, comunque entro il sec. XII, circolassero per il Vicino Oriente,

nella letteratura in lingua persiana, uno o più intrecci sugli amori di Vāmeq e ‘Adhrā, nettamente distinti dalla versione di ‘Onsori. La spiegazione più sopra fornita dell’immagine di Vāmeq in Nezāmi è già una testimonianza in questo senso, ma interesse ancor maggiore in proposito riveste un riferimento che possiamo trovare nella letteratura georgiana antica. Nella sua nota ode *Abdulmesiani*, che è una panegirico della regina Tamara, I. Shavteli (sec. XII) collega l’immagine poetica di Vāmeq alla distruzione del Yemen, del quale era stata sterminata la popolazione. Non v’è dubbio che il poeta georgiano non potesse prender le mosse da ‘Onsori, nella cui toponimica greca non si doveva trovare il termine Yemen; viceversa, il Yemen s’incontra molto spesso nelle versioni tarde di *Vāmeq o ‘Adhrā*, tutte afferenti al modello orientale di intreccio del romanzo medievale, con toponimica e onomastica orientale. Sarebbe stato più logico guardare a tali stesure più tarde come a varianti originali di un antico intreccio nazionale che non come a “falsificazioni” del poema di ‘Onsori, come talora si continua a fare (M. J. Maḥjub, *Vāmeq o ‘Adhrā-ye ‘Onṣori*, in “Sokhan”, 1, 1968): ‘Onṣori, data la scomparsa del poema stesso, non doveva essere noto agli autori più tardi. Insomma, il termine Yemen ricordato nell’*Abdulmesiani* par quasi rappresentare un anello di congiunzione fra le prime e le più tarde stesure del poema, funzionando quale indice di continuità.

Si può altresì supporre che la prima stesura condotta sotto il titolo di *Vāmeq o ‘Adhrā*, naturalmente dopo l’islamizzazione dell’Iran, sia andata ben presto perduta, lasciando soltanto il ricordo, per così dire senza referente, dei due eroi, utilizzati in seguito da successivi autori per nuove stesure: tendenza e propensione a rielaborare fattasi ancora più agevole dopo ‘Onṣori, il celeberrimo “re dei poeti”, la cui stesura non era destinata a sfidare i secoli, ma comunque sarà servita a render vieppiù popolare il nome della coppia.

Dietro i nomi di Vāmeq e di ‘Adhrā non si era evidentemente consolidata una tradizione narrativa concreta, la qual cosa può spiegare una così atipica varietà, su questo tema così popolare, degli intrecci e delle relative immagini letterarie, nonché i ricordati diversi punti di vista delle fonti circa la genesi dell’intreccio. Tutte le fonti possono rivelarsi veridiche se si tiene presente che esse possono riferirsi a stesure diverse e che i personaggi della stesura di ‘Onṣori (alla quale risale senz’altro il *Dārābnāme*, mentre a quest’ultimo si rifanno, con ogni probabilità, il *Mojmal ot-tavārikh* e il *Tārikh-e gozide*) erano “vissuti” non già ai tempi di Alessandro il Macedone, bensì due secoli prima. Non è escluso che tale “spostamento” nel tempo sia dovuto a Ṭarsusi, il quale fece coincidere il materiale greco del poema di ‘Onṣori con l’oggetto della sua narrazione: appunto la storia di Alessandro e del padre di quello.

In relazione alle vicende dell'intreccio di *Vāmeq o 'Adhrā* sorge però spontanea una domanda: quale può essere stato il cammino percorso dall'intreccio medesimo fra antichi Greci e 'Onṣori? Gli specialisti che si sono occupati di questo tema hanno aprioristicamente suggerito una mediazione siriano-pahlavica, e talvolta anche araba (Čajkin, Bertel's, Šafi'). Bisogna rilevare che ogni opinione in proposito non può essere che mera ipotesi, dato che mancano sia una fonte originale greca sia le più antiche stesure persiane ovvero fondate testimonianze sulle stesse. Tuttavia, un'analisi fonetica dei nomi conservatisi, lo spiccato interesse di 'Onṣori per il mondo ellenico (il tema greco è riflesso anche nei frammenti dell'altro suo poema *Šādbahr e 'Eynolḥayat*), e le informazioni di alcuni biografi del poeta (secondo i quali 'Onṣori avrebbe trascorso parte della vita a Nisibin, centro di cultura bizantina, dove sarebbe pur potuto venire a conoscenza di lingua e lettere greche) ci permettono di prospettare anche l'ipotesi che 'Onṣori abbia avuto un contatto per così dire diretto con il materiale greco.

Non c'è dubbio che molte questioni legate allo studio dell'eredità epica di 'Onṣori restano a tutt'oggi irrisolte. Tuttavia, nella fase attuale delle ricerche, non c'è nemmeno dubbio che *Vāmeq o 'Adhrā*, e con tutta probabilità anche i suoi due altri poemi, rappresentano i più antichi modelli di epos romanzesco in lingua neopersiana. Lo stile e la semplicità e la concisione della lingua e dei mezzi artistici avvicinano il poema ai migliori esempi della prima lirica persiano-tagica; le figure poetiche sono libere da complicazioni fine a se stesse, proprie dell'epica più tarda, e nel lessico non si riscontrano arabismi. *Vāmeq o 'Adhrā* ha un suo colorito specifico, tipico del momento storico in cui il genere si afferma, che ben presto sarà organicamente rivisto da 'Ayyuqi e da Gorgāni.

APPENDICI

I. *Testo dell'analizzato frammento di Vāmeq o 'Adhrā*

...Nell'isola di Samo si teneva festa grande. In quella direzione si movevano, addobbate, le navi greche. Il re di quei luoghi, Foleqrāt, prendeva in sposa la bella Yāni. Per una settimana intera hanno risonato le corde del čang e del rebāb, e nessuno si è preoccupato di sonno o tranquillità.

Dopo il matrimonio, una notte, il re fece uno strano sogno: gli pareva che nel cortile fosse cresciuto un olivo, che poi si fosse spostato, avesse fatto il giro dell'isola e fosse ritornato indietro. Per il re Foleqrāt il sogno era di buon auspicio: gli sarebbe nato un erede che avrebbe accresciuto la gloria paterna.

Passò il tempo, e al re nacque una figlia simile a luna. Cresceva così in fretta, la bimba, che a un mese sembrava di un anno, a sette mesi già camminava, a dieci parlava, a due anni cominciò a studiare, a otto era una dotta bibliofila

e un'astrologa, a dieci incominciò a giocare al polo e imparò a tirar d'arco. Il re mise alla prova la figlia, si convinse delle sue capacità, e le diede il nome di 'Adhrā, che in arabo significa ragazza pura, irraggiungibile. Da quel momento il re non permise più che la figlia si allontanasse da lui, si recava con lei alle feste e tra la gente, e, quando il nemico attaccava il suo paese, le affidava il comando delle truppe. Amava la figlia più che l'anima sua, più che la luce degli occhi.

.....

Vāmeq era un giovane bellissimo. Dovunque passasse, nessuno gli poteva togliere lo sguardo di dosso. Dopo la morte della madre, suo padre si risposò con una donna a nome Mashquliye, e la cattiva matrigna istillò nel padre l'odio verso il figlio. Per di più Vāmeq venne una volta a sapere che la matrigna lo voleva avvelenare. Allora decise di andarsene da casa e di cercarsi una nuova dimora.

Vāmeq aveva un amico chiamato Ṭufān, uomo di grande esperienza, che molto aveva visto di questo mondo, e Vāmeq gli esternò i suoi pensieri. Ṭufān gli consigliò di andare a Samo, dal re Foleqrāt, lontano parente dello stesso Vāmeq: là avrebbe trovato rifugio. A Vāmeq piacque il consiglio di Ṭufān, e quella sera stessa, senza dir niente a nessuno, i due amici salirono su una nave e salparono per Samo.

A Samo era stato eretto un famoso tempio pagano, in cui si raccoglieva di continuo una folla di fedeli: persino i re coronati si recavano spesso laggiù a pregare gli idoli. E così avvenne che, mentre Vāmeq si avvicinava a quel tempio, dalla porta dello stesso uscisse 'Adhrā. I loro sguardi s'incrociarono e i loro cuori furono in subbuglio. 'Adhrā chiese al giovane chi egli fosse, e Vāmeq raccontò perché avesse deciso di cercar rifugio presso il grande Foleqrāt. Gli si avvicinò la madre di 'Adhrā: quel giovane dall'aspetto regale le piacque subito e promise di presentarlo al suo sposo. Quindi, in stato di grande agitazione, madre e figlia fecero ritorno a palazzo. L'emozionatissimo Vāmeq non riuscì a lungo a muoversi dal luogo in cui si trovava, pensando alle vicissitudini del destino e a quel fatto straordinario che gli aveva permesso di vedere la luna, scesa dal cielo. Ṭufān indovinò che cosa stava accadendo all'amico, entrò nel tempio e cominciò a pregare per lui.

'Adhrā, ritornata a casa, prese ad angosciarsi ancor di più, e sperava solo nell'aiuto della madre...

.....

Come la regina si ricordò di Vāmeq, ne parlò al marito, il quale ordinò subito a un cortigiano (*salārbār*) di montare a cavallo, rearsi subito al tempio e condurgli il giovane. Vāmeq fu portato davanti a Foleqrāt, e al re piacquero le nobili maniere del giovane, al quale riserbò accoglienza calorosa e offrì asilo. Quando, durante i banchetti, ai quali partecipava anche 'Adhrā, Vāmeq la rivide, il suo cuore prese a sussultare come un pesce buttato fuori dell'acqua; e anche il luccichio degli occhi di 'Adhrā trasmetteva il segreto del suo. Un consigliere di re Foleqrāt, il saggio e perspicace Majinus, intuì l'amore che c'era fra Vāmeq e 'Adhrā: ed egli a Foleqrāt sottoposero Vāmeq a una prova sull'arte della parola, per convincersi della sua saggezza. Gli presentarono un enigma amfibologico,

gli chiesero una rappresentazione simbolica dell'amore e di raccontare una leggenda sull'invenzione del *barbaṭ*. Nella disputa intervenne anche 'Adhrā. Vāmeq superò la prova con onore, dimostrando profonda conoscenza ed eloquenza... poi ebbe modo di mettersi in luce in un torneo, e al banchetto regale, durante il quale oscurò nel canto il famoso musicista di corte Ranqadus/Zalqadus, Foleqrāṭ e tutti i dignitari erano entusiasti del giovane ospite.

Ma le pene d'amore di Vāmeq e di 'Adhrā continuavano a crescere. Per ordine della madre di 'Adhrā, Falātus, precettore della ragazza, la seguiva sempre quando ella si recava da Vāmeq, e cominciò a riprenderla con dure parole, e una volta si rivolse anche a Vāmeq, esigendo che smettesse di amare 'Adhrā. Vāmeq, suo malgrado acconsentendo, si votò a crudeli sofferenze. Foleqrāṭ comunicò soddisfatto all'infelice 'Adhrā la risposta di Vāmeq e quella, convintasi del cambiamento di lui, e presa da disperazione, si mise a pensare alla morte...

.....

'Adhrā prese un cavallo, vi montò su e andò sul campo del torneo a far vedere al pubblico la sua bravura. Anche Vāmeq entrò nello stesso momento in campo...

II. *Le avventure di 'Adhrā secondo il Dārābnāme di Ṭarsusi*

Un mercante di schiavi, il greco Harnqālis, aveva una schiava a nome 'Adhrā, che soffriva e piangeva giorno e notte. Un giorno il mercante ordinò alle proprie schiave di raccontare la loro storia e 'Adhrā, con le lacrime agli occhi, incominciò a narrare: "Sappiate che mio padre era un re greco. Sulla nostra isola c'era un grande tempio. Una volta, io e mia madre andammo colà per pregare. Quando uscii dal tempio notai un giovane molto bello. Fin dal primo sguardo, pur non sapendo chi fosse, mi innamorai di lui. Poi si rivelò nostro parente e ci chiese qualcosa. Mia madre promise di esaudire la sua preghiera. Ritornate che fummo a palazzo, mia madre si dimenticò della preghiera del giovane e io non mi sentivo di ricordargliela. Poi io vi feci allusione dicendo a mia madre che un tempio simile al nostro non si sarebbe trovato da nessuna parte. Allora mia madre si ricordò di quel giovane e mandò qualcuno a prenderlo. Lo condussero e lo presentarono a mio padre, che lo accolse amorevolmente, anche perché egli aveva saputo dimostrare la propria erudizione. Dopo qualche tempo io mi incontrai con quel giovane a un banchetto e la notte seguente mi apprestavo ad andare da lui, quando venne a saperlo il mio precettore (*ostād*) e lo riferì a mia madre. Questa incominciò a rimproverarmi, ma io mi difesi dicendo: 'O madre! Il palazzo del mio pudore è incantato da quel giovane, e, se voi non mi concederete in sposa a lui, io mi ucciderò'.

Dopo aver sentito ciò, mia madre si recò da mio padre per consigliarsi. Fu deciso di preparare le nostre nozze. Ma di lì a poco morì mia madre e mio padre cambiò la sua decisione, rifiutando quel giovane. Proprio allora ci attaccarono i nemici, vi fu battaglia, e durante un combattimento, mio padre fu fatto prigioniero e poi impiccato. I nemici occuparono il nostro paese. Io e quel giovane cademmo prigionieri del conquistatore straniero, che mi voleva sua, ma io rifiutai. Allora mi fecero schiava e mi vendettero. Oggi sono esattamente quattro anni che sono schiava e da quel giorno non ho smesso di piangere".

Harnqālis disse: “Io ti capisco! per quanto sofferenze tu abbia provato, per quanto tempo sia passato, il tuo amore non è mutato”. Cominciò a piangere assieme alla schiava e chiese: “Come si chiamava quel giovane, tuo innamorato?” “Il suo nome era Vāmeq”, rispose la schiava. Harnqālis disse sbalordito: “Così tu sei ‘Adhrā, la figlia del re Foleqrāt?” “Sì”, rispose ‘Adhrā. “Perché fino ad oggi non mi hai detto chi sei? Io mi sarei comportato meglio con te e ti avrei onorata secondo il tuo rango. In nome del grande dio, io ti rendo libera, così che non ci debba essere una schiava nata libera. E io stesso ti condurrò da Vāmeq”.

‘Adhrā si mise a ridere dalla felicità e le si illuminò il volto: a lei che fino ad allora non aveva riso una volta sola!

III. *Contenuto dei versi sparsi di ‘Onšori (dai lessicografi)*

Il re Folekrāt, discendente di Āqus, regnava felicemente sulla città di Samo. Aveva un fratello a nome Selisun. A palazzo prestava la sua opera il dotto e saggio Mokhsenus (cfr. Majinus), e anche un musico famoso a nome Dhifenus (cfr. Ranqadus/Zalqadus).

‘Adhrā fu comprata da un certo Manqalus (non è esclusa l’equivalenza con Harnqālis: l’errore potrebbe essere imputato a fatti di grafia araba), arrivato nella città di Fizidyus nell’isola di Keyus. Damkhasinus rapì ‘Adhrā a Manqalus. Il capo dei briganti era Dayānush. L’uomo coraggioso e di grande esperienza Vadānush/Dānush vendette ‘Adhrā. Gli eroi raggiunsero per nave la città di Zifenun, che si trovava in mezzo al mare. In questa città volevano uccidere ‘Adhrā, ma qualcuno colpì il mancato omicida con una spada, gli staccò la testa e prese ‘Adhrā per mano. Dopo lunghe sofferenze gli eroi raggiunsero l’isola di Ṭarṭāneyush, dove regnava il re Nukeyush, e dove ‘Adhrā trovò la sua salvezza (evidentemente dalla schiavitù e dalla morte). Il perfido e infame sovrano Bekhselus condusse via ‘Adhrā con la forza. Un certo Mandāres, che voleva anch’egli far del male a ‘Adhrā, le inviò Adānush, affinché questi fosse trovato con la ragazza, ma ‘Adhrā, in un gesto d’ira, gli strappò gli occhi (cfr., in Caritone, VI, 5, l’analoga reazione di Calliroe alla proposta dell’eunuco tentatore, inviato dal re persiano Artaserse II: “Sulle prime Calliroe era pronta a strappare gli occhi, se questo fosse stato possibile, al seduttore”). Un certo Afrutshāl, marito di Alfatish, fu ucciso nel “combattimento di ‘Adhrā” (*u-rā dar jang-e ‘Adhrā koshtand*, dove *jang-e ‘Adhrā* può significare sia combattimento per la liberazione di ‘Adhrā sia combattimento con la partecipazione di ‘Adhrā, la qual cosa non è esclusa dal momento che ‘Adhrā era bravissima nelle arti marziali: cfr. ‘Onšori, *Framm.*, I, 38-39, 365-368. Con simili qualità, all’Atena o alla Camilla, ella ci ricorda la Cariclea di Eliodoro, V, 32). Una certa Māshalā, donna malefica, si avvicinò al capezzale di ‘Adhrā e la credette morta (chiaro riferimento alla morte apparente dell’eroina). Signore della città di Afranje era il famoso Afrātan. Per qualche tempo Vāmeq soggiornò nell’isola di Kerunis. A quanto pare, fu costretto a infrangere il principio di fedeltà in amore, e a sposare la figlia di Āsenestān, il quale, in seguito, fu ucciso dallo stesso Vāmeq.

CECILIA COSSIO

LA TERRA OVE SCORRE LA GAṄĠĀ

La canzone nel cinema popolare hindī

Un cast di star, un soggetto avventuroso a lieto fine, un'ambientazione idillicamente improbabile e una pletora di canzoni: questa è la formula di successo del cinema popolare hindī, la cui produzione si concentra negli studi di Bombay. Talora, anche i film d'evasione prodotti nelle altre due sedi dell'industria cinematografica indiana, Calcutta e Madras, con ostile disprezzo vengono definiti dai critici indiani *bambaiyā filmeṇ*, film di Bombay, a significare il sinonimo di un insieme di banalità, volgarità, vocazioni reazionarie. Tanta idiosincrasia critica, tuttavia, non si giustifica se non per un confronto equivoco con la fascia più colta del cinema indiano, ricco di autori fecondi e celebrati, come D. G. Phālke, ovvero "Dādā-sāhab Phālke", Himāṇśu Rāy, V. Śāntārām, K. A. Abbās, Vimalrāy, Sa-tyjit Rāy, Ṛtvik Ghaṭak, Mṛṇāl Sen, per giungere a Maṇi Kaul, nome autorevole tra i giovani registi del cinema contemporaneo ¹. D'altra parte, la ripugnanza sospettosa dell'intellettuale indiano verso il cinema popolare è ripagata dall'indifferenza cinica degli operatori di tale settore, che si limitano a constatare la desolata diserzione del pubblico nelle sale in cui si proiettano "film d'autore".

Bisogna ricordare che la maggiore industria cinematografica mondiale è proprio quella indiana: negli ultimi anni ha prodotto 700/800 film all'anno, con una media settimanale di 80 milioni di spettatori. La scarsissima diffusione della televisione, per motivi tecnici, ma soprattutto economici, rafforza l'egemonia del cinema come forma/luogo di intrattenimento di massa; la rilevanza sociale del cinema è amplificata dal basso costo dell'ingresso, che ne permette la fruizione a un pubblico vastissimo, soprattutto nelle megalopoli. Far dimenticare momentaneamente le miserie quotidiane, i mali e gli orrori endemici del paese con pellicole di 'omnibus entertain-

ment” — secondo l’acuta definizione del regista K. A. Abbās — è l’obiettivo esplicito dei produttori di film popolari. La proposizione di ideali pacificanti e di valori illusori che permea questi film trova, del resto, una fin troppo prevedibile, corale ed entusiastica risposta nel pubblico.

Jis deś meṅ Gaṅgā bahtī hai ² (La terra ove scorre la Gaṅgā) è il titolo emblematico di una canzone della colonna sonora dell’omonimo film di successo — un racconto di avventura e di banditi redenti — diretto nel 1960 da Rādhū Karmkar, prodotto e interpretato da Rāj Kapūr, una delle figure più geniali del cinema popolare. Il testo della canzone è dovuto alla penna di Śailendr ³, una delle firme prestigiose tra i “parolieri” del firmamento musical-cinematografico del paese. In effetti, sono le canzoni, per lo spettatore occidentale, l’aspetto peculiare del cinema popolare indiano. Le canzoni, non meno di sei o sette, sono una presenza obbligatoria per il successo di qualsiasi tipo di produzione. Anche le opere “d’autore” cedono spesso a questa tradizione, nata cinquant’anni fa con l’avvento del sonoro.

Il primo film sonoro indiano viene proiettato il 14 marzo 1931 al Majestic Cinema di Bombay: si tratta di *Ālam Ārā* (Ālam Ārā), diretto dal regista Ārdeśir Īrānī, che conta già una dozzina di canzoni; *Śīrīṅ-Fariyād* (Śīrīṅ e Fariyād), nello stesso anno, ne propone ben quarantadue. Si consolida immediatamente la fisionomia del cinema popolare, in cui le canzoni hanno generalmente la funzione di allentare le scene di forte tensione.

A vigilare sulle emozioni e la morale del pubblico si esercita, sin dagli inizi, un controllo statale che finalmente, nel 1952, con un testo unico coordina la legislazione, stabilendo le direttive e gli obiettivi di una rigida politica censoria. Rappresentazioni assai pudiche dell’eros o un convenzionale realismo nella narrazione delle condizioni di vita quotidiane del paese sono per i catoni del cinema assai facilmente offensive della pubblica sensibilità, lesive della dignità dello Stato, atte a generare attività sovversive. E possono compromettere il visto della censura, senza il quale nessun film può circolare. A buon motivo, il cinema popolare è assai prudente nella manipolazione visiva di temi di passione fisica o civile, affidando alle canzoni il compito di affrontare tali temi per sublimare in musica l’eros degli spettatori e appagarne la brama di giustizia. Perciò, i testi delle canzoni ⁴ hanno una rilevanza pari alla musica e i loro autori godono di una fama spropositata e talora grottesca ⁵. Non solo le raccolte di canti di questi poeti sono di norma dei successi editoriali, ma spesso la riuscita di un film è legata alla loro partecipazione. È il caso di *Strī* (Donna), diretto e interpretato nel 1961 da V. Śāntārām, noto soprattutto per le canzoni di Bharat Vyās ⁵, della cui vena è esemplare *Kaun ho, kaun ho tum* (Chi sei, chi sei tu):

Chi sei, chi sei tu,
 la cui fragranza nessuno ha sentito,
 tu come fiore non ancora profumato,
 delicata e gentile come foglia novella
 non ancora segnata dal tempo,
 tu come il nuovo vino non ancora gustato,
 come perla non ancora forata,
 per quale incontro nella notte
 brilla questa luce nella foresta?
 Chi sei, chi sei tu,
 sei tu la dolce immagine del poeta
 o del cantore le note più dolci
 o sei l'onda nell'acqua del fiume
 o il sorriso di primavera del loto rosso?
 Sei tu il primo boccio della bella stagione,
 la prima pioggia d'autunno
 o la lunga separazione di due cuori,
 la prima notte di un dolce incontro?
 Sei tu il primo verso di un canto d'amore o di Manu la prima pro-
 genie,
 sei la prima visione della giovinezza
 o la forma che prima ravvisano gli occhi?
 Chi sei, chi sei tu,
 il primo nuvolo di luglio
 o la folgore del primo lampo
 o le prime stille di pioggia,
 come lacrime della separazione,
 o la goccia struggente nell'inquieto oceano,
 come la luna in un velo di nuvole,
 sei tu la pena celata dell'anima muta,
 il tremulo sospiro della terra dolente? ⁷

Le canzoni del cinema hindī non sono, tuttavia, così inermi come potrebbero apparire. Il linguaggio immediato del cinema, soprattutto di quello popolare, raggiunge facilmente ogni strato sociale; tanto maggiore, perché accompagnato dalla musica, l'impatto delle canzoni delle colonne sonore.

Il cinema indiano è sottoposto al controllo della censura fin dal 1918, quando, sul modello inglese, viene emanato l'*India Cinematograph Act*, per regolamentare la concessione delle licenze per le sale e il rilascio dei certificati di approvazione per i film. Le maglie della censura, tuttavia, non sono particolarmente strette fino all'inizio degli anni '40, quando gli effetti del conflitto mondiale si fanno sentire anche in questo settore. Nel 1939 l'Inghilterra dichiara l'India paese belligerante, senza consultare i leader politici indiani. Tale gesto, benché formalmente e giuridicamente ineccepibile, viene esperito come un'umiliazione nazionale. Ciò nonostan-

te, il Congresso è, in linea di massima, favorevole alla collaborazione nello sforzo bellico, a condizione che all'India sia garantita l'indipendenza — una campana che l'Inghilterra non è ancora disposta ad ascoltare. Il problema della collaborazione indiana si fa grave nel 1942, dopo l'entrata in guerra del Giappone e la sua vittoriosa avanzata. L'Inghilterra offre all'India lo stato di *dominion*, ma l'offerta viene respinta, mentre Gandhi lancia la risoluzione *Quit India*: via gli inglesi per mobilitarsi contro il Giappone. L'industria cinematografica vive una situazione difficile, sia per la carenza di materiali, sia per la rigida supervisione governativa a cui è sottoposta. Anche la durata dei lungometraggi viene fortemente ridotta. Per favorire la produzione di film di propaganda bellica, nel 1941 viene costituito il *Film Advisory Board*, divenuto successivamente *Information Films of India*. Il sistema delle autorizzazioni alla circolazione dei film viene irrigidito, mentre le produzioni poco sensibili allo sforzo bellico vengono severamente recensite. Le case cinematografiche si limitavano a realizzare un film di propaganda ogni tanto, per assicurarsi la fornitura di materie prime, aumentando contemporaneamente il numero delle produzioni musicali di intrattenimento e conformandosi in tal modo alla politica del Congresso. La censura si era fatta rigidissima: è vietato qualsiasi elemento nazionalistico, nelle canzoni, nei riferimenti ai leader carismatici e perfino nel lessico. Nonostante la censura, il sentimento nazionale riemerge dissimulato dalla lingua nelle canzoni, un fine vigorosamente perseguito e spesso con successo. È il caso di *Bandhan* (Vincolo), un film del 1940 diretto da N. R. Ācāry, che narra la vicenda dell'amore contrastato della figlia di un proprietario terriero, contesa tra un maestro di scuola e un ricco "cattivo", tornato al villaggio dopo un soggiorno in Inghilterra e naturalmente destinato a perderla. Una delle canzoni del film, *Cal cal re naujavān* (Cammina, cammina, o giovane), su testo di Pradīp⁸ — forse il più famoso dei parolieri indiani — ottiene un immediato e duraturo successo popolare, interpretato come un invito a non cedere nella lotta per la libertà:

Cammina, cammina, o giovane, ascolta le mie parole, cammina, o
giovane.
Il villaggio è lontano e i piedi sono stanchi, avanza d'un passo ad
ogni respiro.
Non devi fermarti, nell'avanzare è la tua grandezza. Cammina, cammi-
na, o giovane...
Avanza, lotta contro il fato avverso, nella bufera
o nel tifone, crollasse anche il cielo,
non devi fermarti, nell'avanzare è la tua grandezza. Cammina, cammi-
na, o giovane...

Paradigmatica è la fortuna di *Kismat* (Destino), girato nel 1943 da Jñān Mukharjī: un film poliziesco che nella colonna sonora accoglie tra le canzoni, sempre di Pradīp, anche *Dūr haṭo ai duniyāvālo! Hindustān hamārā hai* (Andatevene, signori del mondo! L'India è nostra). Il testo esprime i sentimenti popolari della coscienza nazionale, che la censura tenta di soffocare, riproponendoli sotto le spoglie di una canzone rivolta contro le forze dell'Asse, fino a farne l'equivalente canoro del motto gandhiano "quit India":

Oggi dalla vetta dell'Himālay di nuovo abbiamo lanciato il nostro grido di sfida.

Andatevene, signori del mondo! L'India è nostra.
È un tiranno colui che osa porre il piede
sulla terra ove sorge il Tāj Mahal e il Kutubmīnār,
ove si leva il tempio e la moschea e il *gurudvārā* dei Sikh.
Andatevene, signori del mondo! L'India è nostra.
La guerra è cominciata, alzati o indiano,
non piegarti davanti a nessuno, sia tedesco o giapponese.
Oggi per tutti risuona questo mio canto nazionale.
Andatevene, signori del mondo! L'India è nostra.

Mentre il controllo della censura, con la fine della guerra, diventa più morbido, il tema della libertà si fa più insistente, per restare argomento prediletto del cinema e delle sue canzoni anche negli anni seguiti all'indipendenza. *Śahīd* (Il martire), un film diretto da Rameś Sahgal nel 1948 e interpretato da una star famosissima con Dilīp Kumār, è la storia di un martire che lotta per l'indipendenza con mezzi non violenti (Gandhi era stato ucciso nel gennaio dello stesso anno). Tra le canzoni del film, *Vatan kī rāh meṅ* (Sulla via della patria), di Rājā Meṅhdīālī Khāṅ; ottiene un grande successo:

Sulla via della patria, i giovani siano martiri.
Gridano la terra e il cielo, siate martiri,
difendete l'onore della patria con la vita!
Come avanza glorioso oggi quel giovane!
Sulla via della patria, i giovani siano martiri.
O martire, la tua morte sia la vita della patria,
il tuo sangue desterà la vita di questo paradiso,
sbocceranno fiori nel luogo del tuo martirio.
Sulla via della patria, i giovani siano martiri.

Jāgṛti (Risveglio), diretto nel 1954 da Satyen Bos, è un film di rilievo sul mondo della scuola e su un maestro aperto a moderni orientamenti

pedagogici; anche in questo caso, le canzoni di Pradīp si ispirano al tema “patria e libertà”:

Venite bambini, vi mostreremo una scena dell’India.
Segnatevi la fronte con questa terra, questa è la terra del sacrificio.

Saluto la Madre, saluto la Madre,
saluto la Madre, saluto la Madre.
A nord, il possente re dei monti sta a sua difesa.
A sud, l’imperatore dei mari le bagna i piedi.
Sulla riva della Jamunā guardate il ghāt della Gaṅgā.
Guardate queste immagini della vostra gloria, del vostro orgoglio.
Segnatevi la fronte con questa terra, questa è la terra del sacrificio.

Questo è il nostro Rājputānā orgoglioso di spade,
che modella la sua vita con daghe, frecce e pugnali.
Qui si erano gettate nelle fiamme innumeri Padminī.
In ogni atomo echeggia il sacrificio del Rājasthān.
Segnatevi la fronte con questa terra, questa è la terra del sacrificio.

Guardate Jaliyānvālā Bāg, qui avevano aperto il fuoco.
Non chiedete chi mai giocò qui la Holī del sangue.
I morituri avevano sulle labbra parole di rivoluzione.
Anche le nostre sorelle giocarono qui la loro vita.
Segnatevi la fronte con questa terra, questa è la terra del sacrificio.

A temi patriottici si ispira anche Bharat Vyās; è sua, infatti, *Jannī janmbhūmi svarg se mahān hai* (La terra natale è più grande del cielo), tratta dal film *Samrāt Pṛthvīrāj Cauhān* (L’imperatore Pṛthvīrāj Cahuān), diretto da Harsukh Bhaṭṭ nel 1959 e ispirato alle gesta del principe rājput, sconfitto nella battaglia del 1192 contro Muhammad di Gūr:

La terra natale è più grande del cielo,
lei ci ha dato questo corpo, questa mente, questa vita.
In ogni suo atomo è scritto il nome di Rām e di Kṛṣṇ.
Col sangue dei martiri è scura di raccolti.
È il luogo del *dharm*, a lei sempre il nostro saluto.
Qui la terra è libera, libero il cielo.
La terra natale è più grande del cielo.
Se qualcuno macchiasse il suo onore,
se dinanzi a lei si levassero le montagne della tirannide,
se tutto il mondo le fosse nemico,
noi ci ergeremmo a sua difesa, noi che partecipiamo di questa es-
senza.
La terra natale è più grande del cielo.

Nel suo grembo scorrono innumeri Gaṅgā e Jamunā,
le vette dei suoi monti baciano il cielo.
Grande è questa terra, senza uguali la sua gloria.
La sua vittrice bandiera porta il segno della vittoria.
La terra natale è più grande del cielo.

L'indipendenza, è noto, viene conquistata a costo della spartizione del paese in due nazioni e del massacro che ne segue. Il cinema riflette queste tragiche vicende. Del 1946, infatti, è il film *Bacchoṅ kā khel* (Gioco di bimbi), di Rājā Nene: mentre nello stesso anno a Calcutta gli scontri tra le comunità hindū e musulmana provocano migliaia di morti, Gopālśaraṅ Sīṅh "Nepālī"¹⁰, l'autore delle canzoni del film, esprime l'illusoria speranza di unità:

Nessuno riuscirà a dividere il nostro paese.
Qui, hindū e musulmani sono una sola famiglia,
un solo mondo.
Il popolo dell'India vive all'ombra dell'Himālay,
di cui hindū e musulmani sono gli occhi amati.
Il coltello della religione non potrà fare a pezzi
chi ha una sola nazione e un solo soldato.
Qui, hindū e musulmani sono una sola famiglia,
un solo mondo.
Se l'hindū ha sete, ha sete anche il musulmano
ed entrambi trovano nel pane il conforto della fame,
entrambi hanno gioie, entrambi hanno dolori,
le pene affliggono entrambi.
Qui, hindū e musulmani sono una sola famiglia,
un solo mondo.

Il paese, invece, venne diviso come si sa; tuttavia, il messaggio di conciliazione, con accenti più o meno formali, continua a permeare le canzoni da film per molti anni. Tale è il messaggio di *Dhūl kā phūl* (Il fiore nella polvere), diretto nel 1959 da Yaś Copṛā, da cui è tratta questa canzone di Sāhir Ludhiyāpvi¹¹:

Tu non sarai né hindū né musulmano,
sei figlio dell'uomo, sarai un uomo.
Ciò che ti insegna l'odio non è il tuo *dharm*,
ciò che calpesta l'uomo non è il tuo passo.
Non è il tuo tempio quello che non ha il Corano,
non è il tuo *haram* quello che non ha la Gītā.
Tu sarai l'anelito di pace e di amicizia,
tu non sarai né hindu, né musulmano,
sei figlio dell'uomo, sarai un uomo.

Con l'inasprirsi della questione pakistana, da un lato, e le pretese territoriali della Cina, dall'altro, i testi delle canzoni dei film, dai primi anni Sessanta, manifestano sensibili cambiamenti. Anche se negli anni precedenti si trovano produzioni contrarie alla conciliazione e al compromesso, come il film *Kaśmīr hamāra hai* (Il Kaśmīr è nostro), girato nel 1950 da K. K. Varmā, la linea generale del cinema popolare è favorevole a una soluzione pacifica dei contrasti, attraverso l'appello a sentimenti di fratellanza. È perciò interessante il caso di *Dharmputr* (Dharmputr), diretto nel 1962 da Yaś Coprā; il soggetto ha per protagonista un hindū ferocemente anti-musulmano, che scopre di essere musulmano per nascita. Ma tra il plot narrativo e il testo delle immancabili canzoni si avverte un esplicito conflitto. Il messaggio che Sāhir Ludhiyānvī al pubblico con questi versi non è certo di pace:

Io rivolgo ai giovani un chiaro messaggio di rivolta,
alzatevi e cancellate il marchio della schiavitù.
Lunga vita alla Terra Madre, lunga vita alla Madre India!
Alzatevi dal grembo della Gaṅgā alzatevi dalle rive della Satluj,
Alzatevi dal petto del Dakkan, alzatevi dal cuore del Baṅgāl!
Strappate la nostra terra ai dominatori stranieri,
affrancate il deserto giardino dai piombi della decadenza.
La nostra terra, la nostra patria dobbiamo affrancare.
Persuadete i figli di chi vi insegna il tradimento!
I mercanti che hanno usurpato questa terra
hanno colmato del nostro sangue il loro tesoro.
Sappiano che è giunta l'ora di rendere tutto.
Ci colpirono a lungo le sventure della schiavitù, ora basta!
Saliremo sulla forca, affronteremo il fuoco ridendo,
volgeremo contro di loro le bocche dei loro cannoni.

Del 1964, anno della morte di Nehrū, è il film *Līḍar* (Il capo), di Rām Mukharjī, in cui si ascoltano i versi infuocati di Śakīl Badāyūnnī:

La nostra libertà non si può cancellare,
possiamo abbandonare la testa al carnefice, ma non possiamo chinarla.
Abbiamo conquistato nei secoli il baluardo della libertà,
Con immani sacrifici abbiamo conquistato tale ricchezza,
con un sorriso abbiamo ricevuto le pallottole nel petto,
quanti deserti abbiamo attraversato per trovare il paradiso,
non possiamo ora gettare nella polvere il nostro onore.
Noi siamo i figli della patria, chi muoverà contro di noi
cadrà nella polvere sotto i nostri colpi.
Nel tifone del tempo saranno trascinati tirannia e oppressione,

per la vita sventolerà contro il cielo il nostro tricolore.
Non scorderemo l'insegnamento del padre Gandhi.
Siamo nemici al nemico, amici all'amico,
fiori siamo in tempo di pace, armi siamo in guerra.
Ci affronti chi l'osa.
Per amore della vita siam pronti a morire.
il passo compiuto non può retrocedere.

Innegabilmente, le canzoni ispirate alla "Madre India" hanno contribuito ad alimentare, con toni sciovinistici, un'idea popolare di patria, nata durante le lotte per l'indipendenza. A prescindere dal fatto che si tratti di prodotti occasionali, la loro azione risulta profonda e duratura sullo spettatore: molte diventano popolarissime, reiterate dalla radio, che diffonde diversi programmi dedicati alla canzone da film. Trasparente sotto il profilo dello sciovinismo e del sospetto di inferiorità culturale è una canzone di Bharat Vyās, trasformata in vero slogan, *Tum paścim ho, ham pūrab hain* (Voi siete l'Occidente, noi l'Oriente), tratta da *Navraṅg* (Il bocciolo), un film diretto nel 1959 da V. Śāntārām:

Voi siete l'Occidente, noi l'Oriente, non ci possiamo incontrare.
Il sole che a Oriente sorge, a Occidente tramonta,
la prospera brezza d'Oriente reca un messaggio augurale,
l'aria d'Occidente è colma di veleno che brucia ogni cosa.
Voi legate il mondo con le catene della legge,
noi avviciniamo il cuore con l'esile filo dell'amore.
Siate pure i signori del mondo con la forza delle armi,
noi sempre regnammo sui cuori con la voce della nostra Gītā.
Voi cercate negli occhi della donna la danza della giovinezza,
noi cerchiamo nel cuore della donna la fanciullezza dell'affetto.
Voi vi inebriate di vino e assaporate il gusto della carne,
a noi basta un pane e un panno per copirci.
Tra noi c'è un vuoto che non si può colmare.
L'Himālay d'Oriente non tremerà al turbine d'Occidente.
Il sole mai sorgerà a Occidente, né mai tramonterà ad Oriente.
Voi non potrete vivere, noi non potremo morire, né mai cambierà
questa Legge divina.
Voi siete i distruttori, noi i protettori, la nostra unione non sarà mai
feconda.

Affermare il primato morale dell'India contro la civiltà materialistica dell'Occidente, attingendo al patrimonio culturale del passato, è infatti la via privilegiata di ricerca di una *indianità* che maschera un frustrante sentimento di inferiorità, un esito a cui non approdano soltanto le canzoni da film.

Il riferimento ai gloriosi monumenti del passato si fa concitato quando l'oggetto della canzone è la donna:

O donna, riconosci la tua forza,
grida la terra e tuona il cielo.
Se tu lo vuoi l'acqua si incendierà, il tifone scuoterà la terra,
nel cielo tuoneranno i lampi, lo stesso Signore si desterà,
o casta Sītā, Gāytrī e Gītā, progenie di Sāvitrī.
Nutri la bellezza di Lakṣmī, come Sarasvatī donaci la conoscenza,
come Durgā difendici e dona a noi la forza,
come sposa offri i tuoi servigi, poni il tuo capo ai piedi dello sposo,
come madre moltiplica la vita e come sorella donaci la tua bened-
zione,
tu, con le tue innumeri forme e sembianze, vaso di innumeri qualità.

La canzone è di Bharat Vyās, da *Patitā* (Traviata), girato nel 1953 da Amiy Cakrvarī. Il film racconta le vicende di una fanciulla, violentata, traviata, redenta e reinserita nella società grazie all'amore di un giovane di buona famiglia.

Il richiamo alla Gītā come etica della vita e a Sītā come l'ideale di sposa indiana, castissima, fedelissima e completamente sottomessa allo sposo e alla famiglia, è il *leit-motiv* delle canzoni filmiche ispirate alla donna. Anche nei versi di *Tum paścim ho, ham pūrab hain* si nota l'enfasi posta sul diverso atteggiamento nei confronti della donna che distingue, l'orientale, cioè l'indiano: egli non è mai preda di passioni indegne, ma solo di casti e mistici affetti. Pradīp non si discosta dallo stereotipo, come prova una canzone del film *Talak* (Divorzio), realizzato nel 1958 da Māheś Kaul:

Boccioli nel fiore degli anni, il mondo intero vi guarda,
grande è il peso della vostra responsabilità.
Fate di ogni casa un paradiso, di ogni cortile un giardino.
Voi avete visto la luce nella terra di Sītā,
voi siete figlie della terra ove risuona la Gītā.
Mai, neppure per gioco, appiccate una favilla alla vita.
Non dimenticate che dov'è la rosa c'è anche la spina,
vivate nella gioia e non gravate la mente,
non vi perdetevi in falsi godimenti.
Vigilate, sorelle, verrà anche il vostro momento.

Ancora di Bharat Vyās sono i versi di questa canzone, tratta dal film *Faiśnebil vāif* (La moglie alla moda), diretto da Ādarś nel 1959:

Cambia la terra, cambia il cielo,
 cambiano i venti e cambia il mondo.
 Sorelle, davanti a voi c'è un grave dilemma,
 se avete a cuore il futuro dell'uomo.
 Voi che vi togliete il velo e abbassate le palpebre,
 che avete gli occhi scuri di *kājal* e profumate come fiori,
 il corpo fasciato nelle *sārī* di nylon,
 la vostra vita è una sfilata di moda.
 Si cancelleranno questi luoghi e queste genti
 che voi non tratterrete con le redini del tempo?
 Sorelle, sulle vostre spalle è il peso del mondo,
 a voi sale il grido del *dharm* e del paese.
 Destatevi, o madri del futuro, destatevi, o Site della terra, destatevi,
 Corani e Gite, destatevi!

In questi versi, gli appelli affinché la donna torni al buon tempo antico, al posto che le Scritture le hanno assegnato, senza lasciarsi tentare da sogni ingannatori di autonomia, assumono i toni più frementi e allarmati: l'intero codice etico e religioso viene chiamato in soccorso. E come se la tradizione hindū non bastasse, Bharat Vyās, nell'empito di creare una diga contro le ideologie occidentali, chiama in appoggio anche la tradizione musulmana. Contro la donna si esercita la vera e più profonda oppressione della società indiana. Sia essa di casta alta o infima, la donna è comunque vittima per eccellenza; dell'uomo e delle strutture sociali. È Sītā, che segue con animo lieto il suo sposo nell'esilio; che rapita contro la sua volontà, riesce a conservare la sua purezza; che dopo la liberazione, è di nuovo bandita incinta nella foresta, perché sospettata di infedeltà dallo sposo e dal popolo, pur avendo superato l'ordalia del fuoco a testimonianza della sua purezza. È Satī, la sposa fedele di Śiv che si immola tra le fiamme perché il padre ha offeso il consorte. È la *satī* che fedele oltre la morte brucia viva sulla pira del marito. La sua "occidentalizzazione" — in questo caso sinonimo di emancipazione — appare come un pericolo di trasformazione rivoluzionaria di un modello culturale millenario, di nuovo rivisitato come baluardo dell'indianità. Il tono allarmato di queste canzoni appare tanto più sincero se lo si paragona alla superficialità con cui, ad esempio, Sāhir Ludhiyānvī canta la storia di una prostituta che anela a una famiglia, in *Sādhnā* (Devozione), un film diretto nel 1958 da B. R. Coprā:

La donna ha messo al mondo l'uomo, gli uomini l'hanno messa in vendita.
 A loro piacere, la calpestando, la ingiuriano.
 A un tempo preziosa come l'oro e svenduta al mercato,

costretta a danzare nuda nelle corti dei dissoluti,
è quella cosa priva d'onore che viene spartita tra uomini onorati.
Dei seni da cui presero il latte, essi fanno commercio.
Del grembo che li ha generati, essi traggono profitto.
Il fusto da cui spuntarono come foglie, essi umiliano e offendono.
La donna è la fortuna del mondo, ma è l'umiliazione della provvidenza.
È messaggera divina, ma è figlia del demonio,
è la madre sventurata, china sul letto dei figli.

Altrettanto epidermici sono i versi di una canzone, di autore sconosciuto, tratta dal film *Ablā* (Donna), realizzato nel 1941 da R. N. Vāḍiyā:

La vedova dell'India afflitta dal dolore
è un campo senza padrone su cui mettono gli occhi ladri e imbroglioni.
Il fuoco acceso diventa cenere, giardino di vita inaridita,
la vedova dell'India afflitta dal dolore.
Suocera e cognati la maledicono, la chiamano strega,
anche i genitori la disprezzano, lei già aggravata dal peso della sofferenza,
la vedova dell'India afflitta dal dolore.
Svegliati, svegliati, torna in te, spegni il fuoco acceso nella casa,
cancella le pene delle vedove, saggezza terrena d'un paese migliore.

È raro, comunque, che i film d'evasione siano imperniati su figure femminili, in genere semplice ornamento dell'uomo-eroe. Curiosamente, tra le canzoni che dovrebbero dipingere le affezioni della condizione femminile, emerge per freschezza il canto della prostituta di *Sādhnā*, di Sāhir Ludhiyānvī:

Ascolta, dimmi, che vuoi comprare?
Qui si vende ogni cosa.
Questi riccioli che fiaccano le forze, queste braccia sinuose,
questa giovane ebbrezza delle labbra, questo incanto ridente degli occhi,
i tesori delle lusinghe, i canti della giovinezza, i giorni di primavera.
Io ti darò gaiezze dolenti, ti darò burle moleste,
se mi chiedi un bocciolo, ti darò l'intero giardino,
questi assedi d'ebbrezza, queste tenebre odorose, queste fila colorate.
Io vendo l'amore, vendo la dolcezza.
Se sei privo d'onore, eccolo, è tuo, io l'onore lo vendo.
Non tentare lusinghe, guardami negli occhi, senza pudore.
Ascolta, dimmi, che vuoi comprare?
Qui si vende ogni cosa.

Come la figura femminile non è mai al centro del cinema popolare, così anche i mali endemici dell'India vengono solo sfiorati. Le canzoni, legate a tematiche più civili che politiche, le affrontano per accenni e più con lacrimevole sentimentalismo che con reale partecipazione. Sono generalmente evitati riferimenti troppo specifici al caso indiano, a favore di una generica lamentazione sull'iniquità della sorte e sulla durezza della condizione umana. Con questa ottica, ad esempio, Sāhir Ludhiyānvī tratta il tema delle diseguaglianze sociali in una canzone del film *Kabhī andherā, kabhī ujālā* (Talora buio, talora luce), realizzato nel 1958 da C.P. Dīkṣit:

Nell'artiglio del potere il polso degli sventurati,
nelle braccia della ricchezza le figlie dei poveri.
Qui c'è un tiranno e là c'è una vittima, guardate,
guardate, signori della terra, questo è ciò che chiamano mondo.
Gli occhi sono colmi di lacrime di dolore, che non possono scorrere.
Davanti a voi siamo depredati, ma non possiamo parlare.
Se non l'avete ancora visto, venite ad assistere allo spettacolo,
signori della terra, guardate ciò che chiamano mondo.
Nella nostra debolezza, chiedemmo aiuto alla Madre Terra,
nella nostra afflizione, ci appellammo al Signore del mondo,
ma dorme il Signore del mondo, guardate,
signori della terra, guardate ciò che chiamano mondo.

Esemplari per la loro "universalità" sono i versi della canzone che segue, l'autore dei quali è ancora Sāhir Ludhiyānvī. È tratta dai *Phir subah hogī* (Tornerà l'alba), un film diretto da Rāmeś Sahgal nel 1958, ispirato a *Delitto e castigo* e interpretato da Rāj Kapūr:

Tornerà quell'alba,
quando il lembo della notte scivolerà via dal capo di questi secoli
bui,
quando si scioglieranno le nubi del dolore, quando traboccherà il ma-
re della gioia,
quando il cielo si chinerà a danzare, quando la terra diverrà un
canto.
Passeranno i giorni infine, si spezzeranno allora
gli idoli della fame e della disoccupazione, del monopolio della ric-
chezza,
quando saranno gettate le fondamenta di un mondo nuovo.
Tornerà quell'alba,
quando la vecchiaia inerme non finirà nella polvere di strade deserte,
quando l'infanzia innocente non mendicherà nei vicoli sporchi,
quando non apparirà la forza a chi reclama il suo diritto.
Tornerà quell'alba,

quando la terra girerà dall'altra parte, quando i prigionieri lasceranno
le prigionie,
quando esploderanno le case del peccato, quando si spezzeranno i lac-
ci della tirannia.
Saremo noi a portare quell'alba, quell'alba verrà con noi.
Verrà quell'alba,
quando i crimini non saranno alimentati,
quando le mani non saranno tagliate, quando le teste non saranno
mozzate,
quando i governi del mondo saranno retti senza galere.

Quand'anche sia necessario affrontare una piaga indigena come l'intoc-
cabilità, anche allora l'ostacolo è superato agilmente, assumendolo quasi
a simbolo della fatalità del destino, per toglierlo così alla responsabilità
umana:

Nel tempio di Rām si accoglie il topo, il gatto, il corvo,
ma non può attingere la soglia questo spauracchio umano.
Perché sono io il peccatore e tu l'onesto, dammi una risposta.
Perché sono io il servo e tu il padrone, dammi una risposta.
Perché sono io la pietra e tu la perla, dammi una risposta.
Perché sono io l'intoccabile e tu il puro, dammi una risposta.
Sono un uomo anch'io, figlio di Dio;
perché dunque per te sono intoccabile?
Perché sei tu il puro e il l'intoccabile?

La retorica di questi versi — è una canzone di Bharat Vyās, tratta
dal film *Faiśnebil vāif* — risalta nel confronto con una composizione dallo
stesso tema, tratta da *Achūt* (Intoccabile), un'opera diretta nel 1940 da
Candūlāl Śāh. *Achūt*, comunque, appartiene all'epoca d'oro del cinema
hindī e affronta con intensa partecipazione il tema dell'intoccabilità, pro-
ponendone come soluzione la lotta non violenta:

Ascolta, ascolta, mio Signore, acconsenti a venire da me.
Il prete ti tiene prigioniero nel tempio, ti guarda vigile.
Spezza le catene d'oro, la misera Rādhā ti chiama,
vieni, vita degli esseri viventi.
Mi riempirò gli occhi della Jamunā, edificherò nella mente il villaggio
di Gokul,
farò sbocciare nel cortile il bosco di primavera, in ogni luogo silvano
ci sarà una danza,
innumeri flauti suoneranno.
A me è negato di venire presso di te,
ma tu puoi venire a me, o Kṛṣṇ Kaṇhāī,
fammi il dono della tua visione.

Benché talora, per esigenze narrative, il film popolare sia costretto a toccare i tasti pericolosi dell'aspra realtà indiana, li sfiora appena con tanta consumata perizia da non farli risuonare. E come potrebbe? I realizzatori di film destinati al vasto pubblico si sentono socialmente utili proprio perché distraggono gli spettatori dalle miserie che ne accompagnano l'esistenza; e su ciò basano la loro fortuna. Allo stesso scopo contribuisce la canzone, che deve sublimare le passioni e non acuire le tensioni, rassicurando lo spettatore che lassù qualcuno lo ama, anche se pare un po' distratto. E "sul cuore bruciante degli ascoltatori si spande un fresco balsamo" — dice Phanīśvar Nāth "Reṇu"¹³.

Coerentemente, dunque, la canzone per il cinema è pervasa da uno spirito ottimistico, conservatore, religioso, sostanzialmente hindū — benché si accolgano i buoni di ogni fede, che alla fine immancabilmente trionfano, come i cattivi sono immancabilmente puniti. Come i film che accompagna, è lo specchio fedele di ciò che il pubblico è condizionato a desiderare e che continua a domandare, una condizione di perfetto equilibrio che né i produttori, né i fruitori sono interessati ad alterare.

¹) Sul cinema indiano, cfr. SRĪDHAR ŚĀSTRĪ, *Bhārtīy calcitr kā itihās*, (Storia del cinema indiano), Ilāhābād, Navbhārtī Prakāśan, 1958; BACCAN SRĪVĀSTAV, *Bhārtīy filmoṅ kī kahānī* (Storia dei film indiani), Dillī, Rājpal and Saṅs, 1962; FIROZE RANGONWALLA, *Indian Filmography. Silent & Hindi Films (1897-1969)*, Bombay, J. Udeshi, 1970; dello stesso autore, *Indian Cinema. Past & Present*, New Delhi, Clarion Books, 1983; SATYAJIT RAY, *Our Films, Their Films*, Calcutta, Orient Longman, 1976. In italiano, cfr. M. OFFREDI, *Gli anni Settanta nella stampa hindi: alla ricerca di un'identità nazionale nel mondo moderno*, in particolare il capitolo *Lo spettacolo cinematografico e televisivo*, in M. OFFREDI, C. COSSIO, A. SIMONELLI, *Contributo a uno studio sui rapporti tra Occidente e Terzo Mondo. Il caso indiano*, Milano, Cesviet, 1977, pp. 62-69.

²) Questo il testo della canzone:

Sulle labbra la verità, nel cuore la purezza:
noi siamo i figli della terra ove scorre la Gaṅgā.
L'ospite a noi è più caro della vita,
non siamo avidi, viviamo di poco.
Chi ha molta scienza, conosce poco l'uomo.
Questo è l'Oriente, l'orientale conosce il valore di ogni esistenza.
Stare insieme ed amarsi: ecco ciò che conta.
Da tutti abbiamo tratto insegnamento, anche gli stranieri
abbiamo accolto come fratelli,
non abbiamo adorato il pane, fingendo d'esser ciechi.
E ora noi diciamo al mondo intero:
noi siamo i figli della terra ove scorre la Gaṅgā.

3) Śailendr nacque a Rawalpindi nel 1923. Studiò a Rawalpindi e a Mathura, ma abbandonò gli studi per difficoltà economiche. Scrisse la sua prima canzone nel 1943 per un film dal titolo *Ākāśvārī* (L'oracolo), che non circolò perché non fu approvato dalla censura. Nel 1947, durante una festa in onore di Pṛthvīrāj Kapūr, un famoso attore-produttore, Śailendr recitò con successo una sua poesia. Il figlio di Pṛthvīrāj, l'ancor più noto Rāj Kapūr, lo invitò a scrivere le canzoni del film che stava girando, *Āg* (Il fuoco, 1948). In un primo momento Śailendr rifiutò, ma poi si convinse ad accettare l'invito. Rāj Kapūr stava girando *Barsāt* (La stagione delle piogge, 1949) ed aveva già affidato l'incarico di scriverne le canzoni a un altro paroliere, Hasrat Jaypurī. Śailendr ebbe tuttavia la possibilità di scriverne due, che incontrarono il favore del pubblico e gli aprirono le porte del cinema. Tra i film per cui ha lavorato, si trovano: *Āvārā* (Il vagabondo, 1951); *Būt pālīs* (Lucido da scarpe, 1954); e *Jis des Gahgā bahī hai*, 1960, tutti di Rāj Kapūr; *Do bighā zamīn* (Due bighā di terra, 1953), un importante film di Vimalrāj (Bimal Roy) che vinse il premio della giuria di Cannes nel 1954. Nel 1966 ebbe l'incarico di scrivere le canzoni per il film *Tisrī kasam* (Il terzo giuramento), tratto dall'omonima novella di Phanīśvar Nāth "Reṇu" (1921-1977). Il film, di cui Śailendr fu anche co-produttore, ottenne il massimo riconoscimento nazionale per il cinema, la Medaglia d'Oro Presidenziale, per il 1966. Fu l'ultimo film prima della sua morte, avvenuta nello stesso anno.

Cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *Hindī-citrpaṭ kā gīti-sāhity* (La lirica nel cinema hindī), Āgrā, Vinod Pustak Mandir, 1978, pp. 321-324; MĀDHAV MOHOLKAR, *Hamsafar, ek din to bicharṇā hī thā* (Amico, un giorno dovevamo pur separarci), "Dharmyug", 3 ottobre 1971.

4) I testi delle canzoni (dal 1940 al 1964) che presentiamo e le biografie degli autori si trovano nell'opera di Onkārprasād Māheśvarī, citata nella nota 3. Si tratta dello studio con cui l'autore ha ottenuto il Ph. D. all'università di Agra.

5) Uno degli autori più celebrati, Sāhir Ludhiyānvī (cfr. nota 11), si è visto arrivare una lettera in cui un ufficiale dell'esercito indiano gli chiedeva il permesso di chiamare con il suo nome due avamposti sul confine pakistano: Sahir Ludhiyanvi 1 e Sahir Ludhiyanvi 2. Cfr. "Illustrated Weekly of India", 14 marzo 1972, p. 45.

6) Nato a Bikaner nel 1917, Bharat Vyās rimase orfano in tenerissima età e fu allevato da uno zio. Dopo le scuole superiori, andò a Calcutta all'università e scriveva poesie, commedie e canti popolari per mantenersi agli studi. Una sua commedia musicale, *Rangilā Rājasthān* (Il pittoresco Rājasthān), ebbe molto successo e segnò la fine dei suoi problemi economici. Trasferitosi a Bombay, decise di tentare la via del cinema come regista. Assunto negli studi cinematografici Shalimar grazie al produttore e regista W. J. Ahmad, si accingeva alla regia del suo *Rangilā Rājasthān*, ma, con la divisione del paese, Ahmad si trasferì in Pakistan e Bharat Vyās rimase senza lavoro. Nel 1947 gli fu offerto di scrivere le canzoni di *Candriekhā* (Candriekhā, 1948), un film diretto da S. S. Vasan. Da allora è uno dei nomi più prestigiosi della canzone per il cinema. Paladino dell'"indianità" e avverso sia alla civiltà materialistica dell'Occidente — a suo dire, velenosa e portatrice di tenebre — sia della tradizione urdū — sempre a suo dire, decadente e dissoluta — Bharat Vyās ha illustrato il suo pensiero delle canzoni di molti film: *Patitā* (Traviata, 1953), di Amiy Cakrvartī; *Do ānkheṅ bārah hāth* (Due occhi dodici mani, 1957); *Navrang* (Il bocciolo, 1959) e *Strī* (Donna, 1961), tutti di V. Śāntārām. Nel 1963 la Hindi Pracārak Pustakālay ha pubblicato, a cura di Ghanśyām Ghalsāsī, una raccolta delle sue composizioni dal titolo *Tere sur mere git* (Le tue note i miei canti), che comprende ottanta canzoni da film e trentacinque poesie.

Cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *op. cit.*, pp. 314-319.

7) È indubbia una patente eco letteraria, individuabile nella poesia *Chāyā* (L'ombra)

del grande poeta *chāyāvādī* Sumitrānand Pant (1900-1978). Il risultato è comunque interessante, al di là del rapporto tra cultura “alta” e “bassa”. Anche Pant, d'altronde, sotto lo pseudonimo di Lakṣmaṇ, ha scritto canzoni per il cinema e precisamente per *Kalpṇā* (Fantasia, 1948) diretto, coreografato e interpretato dal celebre danzatore Uday Śaṅkar, fratello del musicista Ravi Śaṅkar.

⁸⁾ Il vero nome è Rāmcandrnārāyaṅ Dvivedī. Nacque a Gwalior nel 1915 da una famiglia brāhmaṇ della media borghesia. Compì gli studi ad Allahabad e a Lucknow, dove ottenne il B. A. nel 1939. Aveva cominciato molto giovane a comporre poesie, che soleva recitare in occasione di feste e celebrazioni. Si era guadagnato in questo modo il soprannome di “Pradīp”, che significa “lampada”, ma indica anche colui che si distingue in qualche campo. Durante una di queste sue esibizioni, fu notato da un funzionario della casa cinematografica Bombay Talkies, che lo presentò al grande regista Himāṅśu Rāy. Pradīp non aveva mai pensato di scrivere per il cinema, anzi, voleva fare l'insegnante, ma accettò ben volentieri di provare. Il primo film per cui scrisse le canzoni fu *Kaṅgan* (Il bracciale, 1939), diretto dal tedesco Franz Osten, allora collaboratore di Himāṅśu Rāy. Pradīp ottenne una grande affermazione personale. I film che seguirono lo confermarono nel successo. Tra questi: *Bandhan* (Il vincolo, 1940), diretto da N. R. Ācāry; *Nayā Saṅsār* (Il nuovo mondo, 1941), diretto da N. R. Ācāry con la sceneggiatura di K. A. Abbās; *Kismat* (Destino, 1943), di Jñān Mukharjī; *Masāl* (La fiaccola, 1950), di Nitin Bos; *Paigām* (Il messaggio, 1959), di S. S. Vasan. Fervente patriota, Pradīp è molto noto e apprezzato nell'ambiente letterario. Nel 1944 è uscita una sua raccolta di poesie dal titolo *Pūrhimā* (Plenilunio), curata da Jyotiṣī Rādheśyām Dvivedī.

Cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *op. cit.*, pp. 304-309.

⁹⁾ Su questo poeta del mondo urdū, non disponiamo di dati biografici.

¹⁰⁾ Nato a Betya Champaran, nel Bihar, nel 1911 e morto nel 1963, Nepālī, insieme a Pradīp, è uno dei più amati autori di canzoni per il cinema, ma è noto soprattutto come poeta. Dopo gli studi, terminati nel 1931, lavorò nella redazione della rivista letteraria “Sudhā” (Il nettare) di Allahabad, dove conobbe e divenne amico del poeta Nirālā (1898-1961), il massino esponente del *Chāyāvād* o Scuola delle Ombre. Nel 1944, durante un simposio poetico a Bombay, entrò in contatto con il mondo del cinema. Il primo film per cui lavorò fu *Mazdūr* (L'operaio, 1945), la cui sceneggiatura era dello scrittore Upendrnāth Ask. Per le canzoni di questo film, Nepālī ottenne il premio come miglior autore di canzoni per il cinema dalla Bengal Film Journalist Association di Calcutta. Numerosi i film per cui ha lavorato, tra i quali: *Nāgpañcmī* (La festa del cobra, 1953), di Rāman Desāi; *Śivrātri* (La notte di Śiv, 1954), di Jayant Desāi; *Tulśdās* (Tulśdās, 1954), di Balcandr e Harsukh Bhaṭṭ; *Pavan-putr Hanumān* (Hanumān figlio del Vento, 1957), di Bābūbhāi Mistrī. Di Nepālī sono state pubblicate diverse raccolte di poesie, tra cui *Umahg* (Aspirazione, 1933), con prefazione di Pant, e *Pañchī* (Uccelli, 1934), con prefazione di Nirālā.

Su Nepālī e il cinema, cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *op. cit.*, pp. 309-314.

¹¹⁾ Sāhir Ludhiyāṅvī, il cui vero nome è Abdulhayī, è nato a Ludhiana nel 1921. Unico figlio di un ricco proprietario terriero, Sāhir compì gli studi a Ludhiana, ma nel 1944 dovette lasciare la scuola, per difficoltà economiche. La madre, infatti, aveva divorziato dal marito — che si era sposato sette volte — e Sāhir era rimasto con lei. Ciò aveva scatenato le ire del padre che aveva giurato di ucciderli entrambi. Nel 1945 fu a Lahore, redattore di una rivista letteraria, e nello stesso anno pubblicò la sua prima raccolta di poesie, *Talkhiyān* (Amarezze). Sempre nel 1945, mentre si trovava a Bombay per lavoro, un amico lo invitò a scrivere per il cinema, ma solo nel 1948 Sāhir decise di tentare questa strada. Ebbe qualche difficoltà a inserirsi nell'ambiente cinematografico, ma dopo aver lavorato per *Bāzī* (La scommessa, 1951), un film diretto da Gurudatt.

il suo nome divenne una garanzia di successo. Tra i suoi film: *Pyāsā* (Assettato, 1957), diretto da Gurudatt; *Sādhnā* (Devozione, 1958), di B. R. Copra; *Dhūl kā phūl* (Il fiore nella polvere, 1959), di Yaś Copra; *Phir subah hogī* (Tornerà il mattino, 1958), di Rāmeś Sahgal; *Dharmputr* (Dharmputr), 1962), di Yaś Copra. Nel 1958 ha pubblicato una raccolta delle sue migliori canzoni con il titolo *Gātā jāe bañjārā* (Continui a cantare lo zingaro). Cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *op. cit.*, pp. 333-336.

¹²⁾ Nato nel 1913 a Badayun, nell'Uttar Pradesh, e morto intorno al 1961 (manca la data di morte). Si chiamava in realtà Śakīl Ahmad Kādrī ed era figlio di un religioso musulmano. Dal padre imparò arabo, persiano, urdū e hindī e frequentò poi le scuole superiori inglesi. Nel 1933 andò all'università di Aligarh, dove ottenne il B. A. nel 1941. Quando si laureò era già abbastanza conosciuto e apprezzato come poeta. Entrò nel cinema perché cercava un lavoro che gli desse fama e benessere. Conobbe anche lui un regista, A. R. Kārdār, a Bombay, nel 1946 durante un simposio poetico, l'occasione privilegiata per il reclutamento dei parolieri di successo. Si affermò con le canzoni che scrisse per il primo film: *Dard* (Dolore, 1947), diretto da A. R. Kārdār. Tra gli altri film: *Dillagī* (Scherzo, 1949), ancora di A. R. Kārdār; *Ān* (Onore, 1952) e *Mother India*, 1957, entrambi diretti da Mahbūb; *Gaṅgā-Jamnā* (Gaṅgā e Jamnā, 1961), diretto da Nitin Bos. Nel 1959, a cura di Prakāś Paṇḍit, è uscita un'antologia di Śakīl dal titolo *Śakīl Badayūṇī (Jīvnī aur saṅkalan)* [Śakīl Badayūṇī (Vita e opere)].

Cfr. ONKĀRPRASĀD MĀHEŚVARĪ, *op. cit.*, pp. 327-331.

¹³⁾ Phaṇīsvar Nāth "Reṇu", *Mailā āñcal* (Il lembo sporco), Dillī, Rājkamal Prakāśan, 1969⁶, 1954¹, p. 158.

DOMENICO DI VIRGILIO

UNA VOCE POPOLARE NEL MOVIMENTO INDIANO
PER L'INDIPENDENZA

Il racconto di Pārasnāth Tripāṭhī, di casta brahmana, residente nel villaggio di Roh Khurd nel distretto di Pratāpgarh, Uttar Prades̄ orientale, è stato raccolto il 12 ottobre 1979 nel vicino villaggio di Āsāpūr su una cassetta C90 per complessivi settantacinque minuti di registrazione alla velocità di 4,75 cm/s.

“Pārasnāth figlio di Horirām Tripāṭhī. Io nacqui nel villaggio di Belvar, distretto di Jaunpur, nel 1905. Nel 1910 cominciai ad andare a scuola e dal 1910 fui studente alle elementari. Dopo aver passato le elementari fino al 1927 rimasi a casa. Nel 1927 nel mese di luglio me ne andai a Bambaī. A Bambaī trovai lavoro in una ditta di vernici. Lì lavorai tre anni, dal 1927 fino al 1930. Nel 1930 era in corso il movimento del Congresso, in quella occasione il Congresso diede ordine di formare dei cortei mattutini. A Bambaī si formarono i cortei. Uomini molto ricchi ed importanti, grossi mercanti, tutti, il mattino alle quattro, lavatisi, bevuto il tè, uscivano di casa formando gruppi di venticinque-trenta persone. E andando per ogni vicolo cantavano questo canto:

Facendo andare il telaio prenderemo l'indipendenza
Il rumore dei telai saranno le trombe di guerra
Facendole sentire agli inglesi prenderemo l'indipendenza

vi erano anche canti di passione ed entusiasmo come questo:

Quanto le donne entrano sul campo di battaglia

(...)

Ahimè non ho nessuno tutti devono morire un giorno
Sarà la vittoria della verità o sappi piangerai nel cuore

La bocca sacra di Rādhā Vallabh ha detto la conoscenza della Gītā¹

Ascoltando questi canti il cuore fu scosso: “Questo canto è contro la virilità. Uomini ricchi ed importanti si danno da fare in questo lavoro, anche io devo fare qualcosa”. Così andai a parlare con i capi di quei cortei che uscivano in quel quartiere: “Prendete anche me, rimarrò insieme a voi”. Essi non accettarono. Poi avendo raccolto un gruppo di ventidue uomini con quelli del nord India e quelli dell’Uttar Pradeś, io stesso lo registrai come corteo mattutino presso il Congresso. Ci toccò il numero di registro 289. E con ḍholak, jhāñjh² ed altro io stesso cantando andavo insieme a tutti. I cortei mattutini andarono avanti circa un mese e mezzo-due mesi, poi il Governo si accorse che ciò che al mattino appena alzati viene fatto uscire dal cervello e dalla bocca, questo risuona tutto il giorno nel cervello di chi ascolta. Questa era una importante propaganda di Gāndhījī. Allora gli inglesi diedero l’ordine: “I cortei siano vietati chiudete costoro in prigione”. Quando fu dato l’ordine di incarcerazione allora anche il Congresso diede ordine di sospendere i cortei: “Per una cosa di così poco conto non è il caso di andare in prigione”.

I cortei mattutini finirono, poi in pochi giorni, dopo venti-trenta giorni iniziò la campagna del sale. A Bambaī nella baia si estraeva il sale. Lì si radunarono migliaia di uomini per rubare il sale, né portarono via una grande quantità. Chi prese cento grammi, chi duecento, chi cinquecento, ognuno prese qualcosa e lo portavano a raccolta al Congresso. Di ognuno veniva scritto il nome: “Questo, tanto sale ha rubato e portato”. Nella città di Bambaī dieci grammi di sale costavano cento rupie, da questo il Congresso ebbe molto guadagno. Dopo ciò io rimasi a Bambaī un anno. Nel frattempo arrivò una lettera da casa, tornai a casa. Qui al mattino facevo i lavori di casa, nel pomeriggio o in altre occasioni andavo ovunque ci fossero riunioni del Congresso, quattro o cinque miglia distante, facevo propaganda, reclutavo membri per il Congresso, ero completamente preso da questo lavoro. Dal 1932 al 1935 vissi a casa e lavorai per il Congresso. Nel 1936 il Congresso era impegnato nelle elezioni amministrative. Durante le elezioni amministrative i miei famigliari obiettarono: “Tu te ne vai dal pomeriggio e il lavoro di casa ne risente. — Allora io dissi — Me ne andrò di casa piuttosto ma la via del Congresso e la vita politica non abbandonerò ora». Me ne andai di casa. Vivendo fuori per giorni e mesi, percorrendo tutte e cinque le circoscrizioni del distretto di Jaunpur, scrivendo canti con parole proprio per quelle elezioni, cantavo nelle riunioni. E cantando feci vincere dei seggi al Congresso. Il presidente del Consiglio di distretto fu del Congresso. Nel 1936, continuai a vivere così. Nel 1937 ci furono le elezioni dell’Assemblea. Anche nell’elezioni per l’Assemblea vi erano otto seggi, tutti e otto furono vinti dal Congresso. Anche in

questa occasione scrivendo i canti, canti per il voto, componendo canti per preparare ovunque la gente dei villaggi, in quelle elezioni, nelle elezioni per l'Assemblea esso ottenne otto posti. Vi faccio ascoltare il canto che si cantava in quell'elezioni?

Corri corri fratello contadino
Ho sentito che partecipi anche tu oh elettore.
Tuo padre tuo nonno non furono elettori
Tua fu la ricchezza oh elettore.
Del padre ottenesti la casa di lui i campi
Il servizio del voto come ottenesti oh elettore.
Per fare te elettore Gāndhī bābā
Trent'anni combattè la lotta oh elettore.
Per fare te elettore nel parco di Jāliyāṅvāla
Lottò Madan Gopāl oh elettore.
Rājguru Sukhdev Bismil Bhagat Siṅh
Alla forca furono appesi oh elettore.
Principi e signori non rimasero tali

(...)

Con il voto ottieni l'indipendenza oh elettore ³.

Nel distretto di Jaunpur concorreva un candidato, era cieco ad un occhio, si chiamava Guptā. Egli faceva il gradasso, diceva: "Io vincerò, con la forza delle rupie vincerò — Sua madre gli aveva detto — Spendi tutti i soldi di cui hai bisogno ma non farti sconfiggere". Per quell'orbo avevo composto tre versi speciali:

Con l'auspicio di buona fortuna l'orbo si fece avanti
Molto votarono quelli di Śāhgañj
Nessuno diede il voto all'orbo oh elettore.

Dopo aver speso trentacinquemila rupie, avendo perso, si ritirò.
Poi cominciò la propaganda del Congresso, i miei fratelli mi cacciarono di casa. Dissero: "Questo è diventato un vagabondo, a casa chi si preoccupa dei suoi figli.". Tutti allora mi cacciarono. Io andai alla sede del Congresso a raccontare la cosa, i funzionari del Congresso mi dissero: "Non ti preoccupare, fai propaganda lavora per il Congresso, per il mangiare dei tuoi figli noi spediremo un vaglia di dodici rupie al mese. A quel tempo qui si vendevano venticinque chili di grano, trentadue etti di ghī ⁴ si vendeva; era un tempo in cui tutto costava poco. Cominciai a dare a casa dodici rupie al mese, i bambini mangiavano, io comodamente facevo il lavoro per il Congresso. I fratelli mi avevano cacciato.

Nel 1936-37-38-39 la propaganda andò avanti, nel '40 iniziò il satyāgrah individuale, nel dicembre del '40. Il satyāgrah individuale durante la guerra col Giappone. Per avere l'aiuto gli inglesi dicevano: "Aiutateci, noi vi daremo l'indipendenza.", ma noi avevamo spinto ad un punto da non dare aiuto. Gāndhījī diede l'ordine: "Dare aiuto a questa guerra degli inglesi in soldi e in uomini è peccato?". Sentito questo la gente cominciò ad andare in prigione. Ci fu un annuncio. La gente consegnava la propria domanda al funzionario del distretto: "Io dal giorno venti prossimo nel tale villaggio farò satyāgrah?". Lì veniva l'ispettore di polizia e dapprima rimaneva seduto, collane di decine e decine di fiori venivano appese al loro collo. Quando arrestatili l'ispettore li aveva fatti sedere su un carretto, e faceva per portarli in prigione, allora la moglie, le figlie, la madre, le sorelle cominciavano a piangere. Al sentire il nome della prigione: "Nostro fratello sta andando in prigione!". Allora per rendere forti quelle donne io composi un genuino canto popolare, sul motivo del sohar⁵: una donna ama il suo paese, nel suo cuore vi sono sentimenti di libertà, e seduta nella sua casa pensa — "I valorosi giovani del paese col sorriso sulle labbra, indossando collane di fiori vanno in prigione per la libertà del paese. Il mio sposo è incapace, rimane seduto in casa. In futuro sarà considerato incapace, i miei figli e figlie saranno considerati figli di un incapace. Il mondo dirà — "Tu non essere incapace, tuo padre tuo nonno furono incapaci, al loro tempo c'era la lotta per la indipendenza, quegli uomini da poco non diedero alcun aiuto." — Stava pensando a queste parole quando da fuori venne la vecchia suocera, la suocera chiese: "Nuora cosa stai pensando?". Su questo argomento io scrissi un canto sohar:

Seduta sullo sgabello la suocera chiede alla nuora oh
Nuora perché sei triste non ridi e non parli oh.
Sono fuori di me suocera tu non hai visto oh
Suocera nel paese è in corso la lotta per la libertà oh.
I valorosi figli del Congresso sono chiusi in prigione oh
Suocera tuo figlio seduto non spezza la schiavitù oh.

(...)

Suocera di nove mesi incinta il mio grembo è appesantito oh.

(...)

Tuo figlio ha la stessa età di Rām in gioventù oh
Rām lasciò il regno di Ayodhyā per il bene del mondo oh.
Il figlio Bhagat Sinh all'età di ventidue oh
Suocera è diventato preda della forca, il mondo canta il suo nome
oh.

Capisci ciò che per spezzare la schiavitù bisogna andare in prigione
oh
Non indosserò questi braccialetti, voglio andare in prigione oh.
Fra noi ci furono la Rānī Durgā, Mainā, la Rānī di Jhāṅsī oh
Suocera la loro grandezza non cancelleranno gli inglesi né nessuno oh.

(...)

Suocera non sopporto il legame di schiavitù oh ⁶.

La comprensione della vecchia era all'antica, ella disse: “Nuora le donne non sono così pazze che per la libertà del paese insieme spalla a spalla con gli uomini possano far libero il paese. — Quella donna rispose che — Vecchia madre, il cuore e il tuo cervello sono diventati vecchi, tu non riesci a capire o a pensare. Fino ad oggi le valorose donne del nostro paese hanno fatto le maggiori azioni patriottiche, le stanno facendo anche oggi e le faranno in futuro. Anche se le donne sono considerate inferiori.”. Su ciò cantando un altro canto disse, sul motivo del canto che viene cantato durante il pranzo: gārī, su quel motivo ella cantò:

Rit. Arè perché più di tutti impure le donne perché
Perché così impure le donne perché.
A Śiv e Dadhīc demmo i natali, a Rām e Lakṣmaṇ da bere il latte
Tenemmo in grembo Dhruv e Prahlād, rendemmo eroe Parśurām
Da noi nacque Kṛṣṇ oh. Perché. Rit.
Ad Abhimānyu insegnammo l'orgoglio, di Arjun facemmo la forza
Droṇi e Droṇ da dove vennero, a Bhiṣam insegnammo il brahmçary
Come fu sconfitto il mondo. Perché. Rit.
Śivā Pratāp nostro degno figlio, Tilak Gokhle stelle degli occhi
Motilāl Javāhar cari, quanti morirono per migliorare il paese
Come Dayānand brahmçary oh. Perché. Rit.
Durgā Padmā, Pannādāi, Kamlā e Lakṣmībāi
Rānī Svarūpā prese bastonate, Sarojnī fece tremare Londra
Per proteggere il tuo onore. Perché. Rit.
Dov'è che rimasero indietro all'uomo, quante bruciarono sulla pira
Quante morirono per il paese, quante marciarono in prigione
Quante divennero mendicanti oh. Perché. Rit. ⁷

(...)

Con questo nasceva un così grande entusiasmo nel cuore dei coraggiosi che moltissime persone furono pronte. Nel distretto vi erano cinque circoscrizioni. Di queste cinque, quante persone vennero per il satyāgrah da

quattro circoscrizioni del distretto, la maggior parte che andarono in prigione erano della circoscrizione di Machlisār, per l'influenza di questo canto. Allora l'esattore di quel distretto scrisse ai tre ufficiali di polizia, scrisse all'ispettore: "Che succede che solo dalla circoscrizione di Machlisār stanno arrivando tanti uomini — L'ispettore di polizia rispose — Qui c'è un uomo che canta un tale tipo di canti che ascoltandoli si crea l'elettricità. La sua influenza è molta, per questo molte persone si stanno preparando." Allora dall'ufficio dell'ufficiale amministrativo venne il mandato di cattura per me. Io fatta indossare a tutti la collana di fiori stavo mandando ogni uomo con indosso decine e decine di collane, ma sulla strada mentre andavo a far propaganda, a otto miglia da casa, su quella strada mi presero, mi arrestarono, da lì mi mandarono in prigione. Fu preparato un uomo a testimoniare che io incitavo al satyāgrah, quello testimoniò, ebbi la condanna a sei mesi.

Rimasi sei mesi in prigione, a Jaunpur, poi fui rilasciato e venni a casa. Fui rilasciato da Jaunpur nel mese di ottobre. Da ottobre ad agosto rimasi a casa. Ad agosto iniziò il movimento del '42. Ad agosto iniziò il movimento, nel corso del movimento la prima azione fu a una stazione di polizia di Śāhgañj. Con cinquemila uomini, all'una e mezza del giorno, lanciammo l'attacco. E lì tra quei cinquemila uomini io cantai solo venti versi del canto Ālhā, che è proprio un canto popolare di villaggio, ma che fa nascere molto entusiasmo. Avendo ascoltato questi venti versi di Ālhā nessuno pensò cosa stava per fare, e tra di essi c'erano centinaia di appartenenti a famiglie di proprietari terrieri, ventine di maestri di scuola, decine di impiegati del catasto, erano tutti funzionari governativi e capi villaggio. Tutti diedero l'assalto e depredarono la stazione di polizia. Portarono via i quattro fucili, sulla stazione fu issata la bandiera e tutte le carte, i tavoli, le sedie, i registri furono portati fuori e fu dato loro fuoco, lì fuori la stazione di polizia. Fu deciso questo: "Non bruciate l'edificio, che ora è venuta la libertà e questo edificio è nostro. Ora il governo è nostro, perché bruciare l'edificio." Tutti i registri furono bruciati, e dopo averli bruciati la gente si diede alla macchia. Nella latitanza ognuno sopravviveva come poteva. Vi faccio ascoltare l'Ālhā?

Invoco Nārāyaṇ e la dea Śārdā

(...)

Mostrando il petto il ragazzo disse, inglesi non parlate

Sparate una pallottola al mio petto, vediamo come sono colpito.

Detto questo lottarono coi nemici, per te fratello contadino

(...)

Nessuno è immortale al mondo, chi muore oggi chi muore domani.
Se con la bandiera in mano morite, il vostro cadavere sarà portato
nel cielo di Indr

Così facendo tutti andarono.

Sentito il canto tutti furono pronti, attaccarono e depredarono la stazione di polizia. Dopo di che fu emesso il mandato di cattura. Io bruciai due uffici postali, ruppi un canale di scolo, un esattore del catasto fu pestato per la strada, a un fattorino della circoscrizione fu strappato e portato via tutto, fu bruciata la casa di un guardiano e lui fu riempito di botte, due poliziotti furono uccisi. Che io avevo commesso queste sette-otto cose era vero, ma di altre veramente avvenute la polizia non poté dare rapporto. Due erano false accuse su di me, ma accusandomi emisero dieci mandati di cattura. Cinque-sei mesi giorni dopo l'inizio del movimento mi fu bruciata la casa. In casa erano sette donne, tutte e sette furono fatte uscire fuori a sedere sulla porta, alle tre di notte, sparso il kerosene la casa fu bruciata. La famiglia era di diciotto persone, la casa era fatta per viverci una famiglia di diciotto persone, in due parti. Una era il soggiorno ed insieme il posto per le bestie, erano due case dal tetto di paglia. Alle tre di notte furono bruciate nove stanze e i due tetti, tutti i beni degli abitanti furono portati via, quelli che non poterono portare via furono bruciati, rotti, tutti distrutti. Una parte della casa, una parte di sette stanze, considerandola la parte di mio zio fu lasciata. La gente del villaggio cominciò a dire: "Questa parte di casa è dello zio, non bruciatela.". La polizia allora la lasciò perdere. Dopo aver bruciata la casa furono lasciati tre-quattro a fare la guardia affinché nessuno del villaggio potesse spegnere l'incendio. Nessuno riuscì a spegnerlo, andò tutto distrutto. Gli animali furono portati presso i parenti, le donne se ne andarono dai propri genitori. Quello anche che si era salvato della casa rimase abbandonato per un anno e mezzo. Dopo sedici mesi io ero latitante nel distretto di Jaunpur, e fui preso nel distretto di Pratāpgarh, a sei miglia da casa. Rimasi latitante per sedici mesi. In sedici mesi di vita alla macchia bisognava vivere mangiando foglie di acacia, in un mese ogni cinque-sei giorni, bevendo acqua di stagno o di canale. Non si aveva da mangiare. Quello che in genere si chiama mangiare è cosa molto semplice. Semplicemente dāl e roṭī è mangiare, semplicemente dāl e riso è mangiare, semplicemente verdure e roṭī è mangiare. Ma ciò che si dice pasto è composto di sedici cose assieme, allora può chiamarsi pasto: dāl, riso bollito, roṭī⁸, verdure, ghī, salse, aceto, sottoaceti, latte, ecc. brocca, bicchiere di Murādābād, ecc. e bella gente che offre da mangiare. Se ci sono sedici cose allora il suo nome è pasto. In un mese un tale mangiare noi una o due volte in qualche posto avevamo, altrimenti a volte pane e legumi, a volte pane e verdura cotta, a volte pane e melassa.

Era un gruppo di venticinque uomini. Per tre mesi, fin quando non ci fu l'uccisione dei poliziotti, tutti e venticinque rimanemmo insieme. Quando ci fu l'uccisione dei poliziotti allora il gruppo si sciolse. Il giorno dell'uccisione dei poliziotti la banda era di venticinque uomini. Di venticinque, undici rimasero indietro ed io con quattordici andai avanti. Per un po' aspettammo nel luogo dove era deciso l'incontro, quando quelli non vennero quel giorno, quando quelli non giunsero, quel giorno c'era mercato. Il mercato era lì vicino. Così andammo via, io con i quattordici me ne andai. Circa quarantacinque minuti dopo che noi eravamo andati via giunsero gli altri undici. Al sopraggiungere degli undici tre soldati del distretto di Pratāpgarh, fattisi coraggiosi, si trovarono per arrestare i fuggitivi del distretto di Jaunpur. Essi dicevano: "Come è debole la polizia di Jaunpur, là vanno in giro tanti latitanti e non riesce ad arrestarli.". Tre soldati giunsero in abiti civili, ognuno con la bicicletta. Dei tre uno fu riconosciuto da un mio amico, un altro fu riconosciuto dal capo gruppo, riconosciutine due fu certo anche per il terzo che: "Anche questo è un soldato.". Fu chiesto l'ordine al capobanda: "Che fare di loro? — Il capobanda diede ordine — Prima arrestateli e legateli. Poi tre uomini prendano le biciclette e le portino al villaggio, serviranno alla banda. Otto uomini li prendano e li portino lungo il canale e 'sentence of death', appesili a un albero impiccateli.". Otto uomini li arrestarono e li portarono verso il canale, tre uomini con le biciclette stavano andando verso il villaggio. Da lì stavano arrivando alcuni ragazzi di corsa. I ragazzi diedero la notizia: "Fuori del villaggio stanno venendo sei soldati col fucile in divisa, soldati di polizia. Non andate di là.". La gente tutta ci dava aiuto per mangiare, per far giungere i messaggi in ogni posto. Se noi eravamo da qualche parte per portare le provviste dal mercato, tutta la gente ci aiutava, i bambini, le donne, gli adulti, i vecchi, tutti. I ragazzi diedero la notizia; "Di là stanno venendo sei soldati, non andate di là.". Quelli tornarono verso il canale, portarono le biciclette in un posto vicino al canale e le lasciarono. Poi procedendo, chiamato da parte il comandante lo avvisarono che: "Di là stanno arrivando sei soldati, ciò che bisogna fare fatelo subito. — Il capobanda diede ordine — ora ad impiccarli ad un albero ci vorrà tempo, fateli fuori subito con la lancia." Cominciò ad andare la lancia. Tra essi vi era un soldato del C.I.D. Il capitano di Pratāpgarh gli aveva dato questo compito: "Tu per me, per Rāy Sāhab Ambikā Singh, per tre uomini, uno fanne arrestare, e io ti farò ufficiale del C.I.D.". Egli era venuto con la tentazione di diventare ufficiale e subito divenne capitano del regno dei cieli. Un soldato fu ferito e morì dopo sei ore all'ospedale, presso la stazione di polizia. Il terzo per grazia del Signore, la sua vita era salda, si salvò. Quello fu poi il testimone. Ad uccidere erano undici uomini. il mandato di cattura fu fatto per quin-

dici. Io non ero tra coloro che uccisero, ma l'ufficiale di polizia emise un mandato di cattura anche per me. Ed insieme a me anche altri tre uomini che apparentemente era gente importante, anche per essi fu emesso il mandato. Ad uccidere erano in undici, il mandato fu emesso per quindici. In tre anni furono arrestati dieci uomini, gli arresti andarono avanti per tre anni, in tre anni ci furono dieci arresti. Dei dieci uno fu assolto dall'ufficiale di distretto, uno dal giudice, ad otto uomini il giudice di Jaunpur comunicò la sentenza di impiccagione. Tutti separatamente furono mandati nelle celle della morte. Due amici miei furono mandati a Fai-zābād, un compagno andò nel distretto di Goṇḍā, un compagno andò ad Agrā, due andarono a Nainītāl, uno a Malaka, io fui mandato a Gorakhpur. Ventisette giorni rimasi in prigione a Gorakhpur. Il venticinquesimo giorno arrivò un ordine: quattro processi rimanevano pendenti su di me, con la sentenza di impiccagione. Da Jaunpur venne l'ordine: "Mandatelo indietro a Jaunpur, su di lui rimangono processi.". Śiv Dayāl Sak-senā è il nome di un importante e forte rivoluzionario congressista che lavorava nel distretto di Jaunpur, egli era rinchiuso con me nella cella della morte. Egli non aveva la condanna all'impiccagione, ma l'ufficiale amministrativo di Gorakpur ritenendolo un grande e pericoloso rivoluzionario lo aveva rinchiuso insieme a noi nella cella della morte. Era un uomo molto istruito, era avvocato. Aveva con sé l'intero incartamento del proprio processo. Al momento di andare, quando stavo andando via di lì, egli mi disse: "Io ho capito il suo caso, lei non era tra coloro che uccisero, era tra coloro che portarono via le biciclette. Lei sarà assolto dall'Alta Corte. Io le suggerisco una via. Lei vada a Jaunpur, segua questa via e non dovrà tornare nella cella della morte di Gorakhpur. Da lì sarà assolto. — Io dissi — Cioè cosa? — Egli disse — C'è un articolo del codice penale indiano per cui se a qualcuno viene data la sentenza di impiccagione e se è pendente su di lui qualche altro processo, allora quell'imputato di fronte a quello stesso giudice, una seconda volta, per un altro processo non deve comparire. Non deve essere così. Così lei giunto a Jaunpur mandi una petizione all'Alta Corte: — Da quel giudice mi è stata data la pena dell'impiccagione, di fronte allo stesso non voglio andare. Per il mio caso sia mandato un altro giudice, oppure il mio processo sia trasferito in un altro distretto. Perché venga la risposta passeranno tre-quattro mesi, nel frattempo il giudizio su di lei arriverà all'Alta Corte, lei sarà assolto, lì sarà condannato solo al carcere."

Andato via io dalla prigione feci la petizione. La domanda andò all'Alta Corte. Rimasi nella attesa della risposta quattro mesi, a Jaunpur non c'è la cella della morte. Lì vivevo in una stanza della stazione di polizia, e componevo canti, canti popolari. Io pensai: "Star seduto senza far niente 'time is money', perder tempo senza far niente non è giusto, è una

buona occasione per comporre canti. In qualche maniera carta matita penna e calamaio, l'espedito è la lingua principale della prigione. L'espedito, con l'espedito mandai a chiedere carta matita penna e calamaio e iniziai la composizione di canti. Davanti a me non avevo nessun programma: "Su cosa scrivo? — Non c'era un argomento, dovevo pensare ogni giorno — Oggi scrivo un canto su questo, oggi su questo, oggi su questo. Bene! Scrivo su questo, ma su che motivo? Che si adatti bene.". Così in due mesi e quattordici giorni composi centoncinque canti. Ve li faccio ascoltare?

Nei tempi antiche Hariścandr fu re del nostro paese, avrete sentito il nome di Hariścandr! Era un re molto giusto. Egli per la propria verità abbandonò il regno, vendette se stesso, la regina, il figlio, fece la guardia alla casa di un becchino nel crematorio, ma non permise alla sua lingua di mentire. Del nostro paese fu re Dadhīc, il quale per il bene del paese diede in elemosina le ossa del proprio corpo. Ma Dadhīc non fu chiamato 'Siṅh', Hariścandr non fu chiamato 'Siṅh' 9. Ma gli kṣatriy oggi nelle azioni sono certo inferiori e il nome di Siṅh, le due sillabe di Siṅh hanno unito al proprio nome. Pensando a questo un giorno io scrissi un canto sui Siṅh di due sillabe: i signori della vecchie famiglie che erano kṣatriy, lo erano davvero, erano certo inferiori per le azioni, ma dimenticando la grandezza del passato giunti al tramonto, ora cominciarono a scrivere se stessi 'Siṅh', Siṅh con due sillabe. Aggiuntolo dopo il proprio nome essi non pensano che: "Avendo aggiunto Siṅh di due sillabe dopo il nostro nome quale rischio stiamo correndo sulla nostra testa. Si deve fare il dovere di un Siṅh, comportarsi come un Siṅh, assolvere l'onore del Siṅh.". Ma essi non pensarono a questo e cominciarono a scrivere Siṅh con due sillabe. Su 'Siṅh con due sillabe' io scrissi un birhā:

Al proprio nome hanno unito il Siṅh

(...)

Kṣatriy fu Aśok e Candrgupt
Kṣatriy Durgā Dās e Pṛthvīrāj
Kṣatriy Jaymal Pattā e Govind

(...)

Dopo aver scritto su Siṅh, allora pensai che gli kṣatriy diranno: "Paṇḍitjī era brahmano, ha scritto sui nostri errori ma non sui suoi. E in quanto a errori i brahmani non sono inferiori a noi.". I nostri guru e purohit sono grandi nella religione, ma i nostri errori non sono pochi, sono molti.

E io scrissi anche su di noi, la parola ‘mahārāj’ di quattro sillabe. Anticamente vissero Garg, Gautam, Kapil, Aṅgiras, Marīci, Vaśiṣṭh ¹¹. Essi non furono chiamati ‘mahārāj’, ma oggi sono ignoranti e sono chiamati ‘mahārāj’, mahārāj di quattro sillabe. Perciò scrissi un genuino canto popolare sul motivo del canto gārī:

Se non conoscono né Ved né Purāṇ come sono diventati mahārāj
Se non conoscono né Ved né Purāṇ come sono diventati mahārāj
In forza dell’errore sono diventati mahārāj
In forza dell’errore ahimè sono diventati mahārāj
Questo non va, di mahārāj oggi non ce ne sono.

Se qualcuno chiede a qualche stupido brahmano del villaggio: “Lei di che casta è?”, egli non sa dire se stesso ‘brahmano’. Quello non sa pronunciare la parola ‘śudh brāhmaṇ’, egli dice ‘bānbhan, bānbhan’:

Se chiedi la casta dicono bānbhan
Non sanno neanche pronunciare il gotr
Come sono diventati mahārāj.

Un canto contro gli inglesi, ve lo faccio ascoltare? Dunque: una donna patriota, con un cuore molto coraggioso, non aveva figli maschi, adorava il dio Sole. In piedi nel cortile, di fronte al sole fa la richiesta, dice. Il canto è su questa richiesta:

Signore dammi un figlio che sia eroe nel mondo oh
Signore del tuo mondo eroe otterrà la libertà oh
(...)

Un altro canto, un genuino canto popolare sul motivo gārī:

Gli stranieri subirono più inganni di noi oh figlio mio
Gli stranieri subirono più inganni di noi oh figlio mio
(...)

E così ce ne sono tante altre, ve le faccio ascoltare? Come durante il movimento del 1942, quello che avevo passato durante il movimento del ’42, proprio su quella cosa io scrissi un genuino canto popolare. È un canto di centoventicinque versi, molto lungo, sul movimento del ’42. Quello che avevo passato:

Ti racconto le mie disgrazie fratello oh nā
Gli inglesi stanno devastando il paese di Bhārat oh nā

Nel paese furono fatti comitati del Congresso oh nā
Le mie e le tue tremende disgrazie oh nā
(...)

Chi a quel tempo ha provato questo, lui lo sa. Questo motivo in campagna è detto nirvāhī, lo cantano le donne durante il lavoro nei campi di riso.

Io ero stato arrestato il cinque ottobre, rimasi sotto processo sei mesi, il quarto mese in un processo che era basato su una calunnia fui condannato a tre anni. Scontai otto giorni di pena, poi in due processi, due cose che erano vere, uno sull'incendio all'ufficio postale, in un sol giorno ebbi la condanna di due anni ognuno. Con la condanna a sette anni rimasi in prigione quattro mesi, nel frattempo fui assolto in due-tre casi. Il sesto mese fui condannato all'impiccagione. Rimasi sei mesi nella cella della morte, poi con l'appello all'Alta Corte fui assolto dall'impiccagione. Così furono undici anni di pena, sette anni che erano in corso e quattro anni dati nel caso dell'impiccagione. Per avere formato una banda per azioni illegali e per aver poi partecipato nella banda ad azioni illegali, con un nuovo giudizio per questi due capi d'accusa ebbi una condanna a quattro anni. Sette anni prima quattro adesso, rimasi in prigione con una condanna a undici anni. Rimasi sette mesi nella prigione centrale di Banāras, il settimo mese venne un ordine da Pratāpgarh: "Qui rimane ancora un processo su di lui, speditelo qui.". Quando fui arrestato insieme a me erano stati presi due libri di canti. Erano canti che avevo scritto contro gli inglesi per la propaganda del Congresso, quando andavo a fare propaganda nelle riunioni. Nei due libri vi erano trentadue canti. Basandosi su due versi di un canto l'ispettore istruì il processo. Era una kajrī, del mese di sāvan:

Tu inglese hai saccheggiato i gioielli della madre di Āsafuddaulā
Hai derubato in casa di Vājid Alī Śāh ¹².

L'ispettore di polizia affermò che: "Lui ha dichiarato ladro il governo. — Io chiesi al magistrato — Vorrei chiedere fino a che punto il signor ispettore ha studiato. A che punto è arrivato con gli studi. — Il magistrato disse — Con questo cosa vuol dire. — Io dissi — Sembra che non conosca la storia, questo è tutto scritto chiaramente nelle pagine della storia. Di ciò che ho scritto non ho inventato bugie. — Il magistrato disse — Va bene, non fa niente, ciò che è stato è stato, io le ho dato un anno di condanna, la sua vecchia condanna quant'è? — Undici anni — Condonati quanti sono? — Tre anni — Io la riduco a tre anni.". Poi io ebbi il coraggio di dire, accanto a me erano quattro avvocati per aiutarmi, erano del Congresso, lavoravano gratuitamente. Chiesi l'opinione degli avvocati:

“Dì quello che devi dire. — Il canto l’ho composto io, i libri li ho fatti stampar io, io facevo questo, questo cantavo, la condanna che lei ha dato ha dato, faccia ciò che deve ancora fare, ma ascolti anche lei qualcosa. — disse — No no, di fronte alla corte non si può, lasci andare, lasci perdere.”. Venni via. Il caso volle che rimasi sei mesi nella prigione di Pratāpgarh. Alla fine ci fu il compromesso di pace tra il Governo inglese ed il Congresso. Era il 1946, nel 1946 ci fu il patto. La mia prima condanna fu il ventidue aprile, e il quattordici aprile ci fu il trattato. Mancavano nove giorni a terminare due anni della condanna di dodici anni quando fui liberato e venni a casa. La mia famiglia era dallo zio materno, andai direttamente là.

Nella cella della morte avevo dato il ‘guru mantr’¹³ a cinque uomini. Io dissi: “Sei venuto a morire, ascolta il nome del Signore, altrimenti non sarai salvato. — Cominciarono a piangere — A che serve il mantr! — Io dissi — Là dove é scritto ‘al guru sia data l’offerta’ lì è anche scritto ‘foglie fiori frutti acqua’, qui non c’è niente di tutto questo, unisci le mani siedti e ascolta il mantr.”. Ai cinque dando i fiori feci ascoltare il mantr.. tre furono impiccati due si salvarono. Questo avvenne nella cella della morte di Gorakhpur. Quelli vennero a Pratāpgarh e ne parlarono. Allora un uomo di un villaggio qui vicino disse: “Mahārāj ho sentito che lei nella cella della morte ha dato il mantr a cinque uomini. Io non ho nessuno, dia il mantr anche a me. Io ho cinque acri di terra, una casa, tutto ciò che serve in casa, buoi, bufale, grano, rupie, gioielli, io dono tutto. — Io dissi — Va bene, ad aprile sarò libero, ti darò il mantr. — Egli disse — No me lo dia ora.”. Quello insisteva, allora fattolo lavare e sedere sotto un albero di pīpal gli diedi il ‘guru mantr’. Passò un mese prima che io fossi liberato, poi anche io fui libero. Andai dallo zio materno, mi fermai tre-quattro giorni, presi dei soldi dallo zio andai ad Allahabad e comprai del khaddar. Poi vestito tutto di khaddar¹⁴ tornai a casa dello zio. La casa dello zio era distante dalla mia diciotto miglia. Da lì venni a casa, al villaggio, mi incontrai con tutto il villaggio e con tutti quelli di casa e tutta la famiglia. La sera mi fermai a mangiare a casa di un altro. Al mattino venne ad incontrarmi il discepolo, prese a dire: “Venga ora, prenda su tutte le sue cose. — Io dissi — Aspetta qualche giorno, porto i miei figli.”. Andai dallo zio e vi rimasi quattro mesi, non mi lasciava andare. Egli disse: “Dove andrai. Il Signore ha voluto che ti aiutassi, ti darò dieci bighe¹⁵ di terra, farò fare la casa, comprerò i buoi, farò il matrimonio dei tuoi figli e figlie, non andare altrove.”. Ma io avevo letto un distico del Pañctantr¹⁶: (...). Io pensai che anche se guadagnassi e portassi a casa diecimila rupie al mese, il mondo dirà che vivo alle spalle della nonna e della suocera. Io sarò considerato un

ragazzo di terzo ordine. Andai subito dal discepolo. Dissi al discepolo: “Oggi nella tua casa non faremo preparare il pasto, né mangeremo. Mangeremo fuori la porta. — Egli disse — Perché questo? - Io dissi - Domani mattina faremo fare le pulizie nella tua casa e dopodomani faremo fare ventiquattro ore di kīrtan, ascolteremo la storia di Satynārāyaṇ¹⁷. Solo allora mangeremo nella tua casa.”. Così facemmo: facemmo fare ventiquattro ore di kīrtan, ascoltammo la storia di Satynārāyaṇ. Erano raccolti gli uomini di quattro villaggi, per suonare il ḍhol, facevano rumore: “Questo è il suo guru, a cui ha dato tutto di fronte a tutti.”. Da allora io iniziai a vivere in quella casa. Questa è una grande fortuna che qualcuno in un tempio affidi il suo servizio al proprio guru, al brahmano, e diventi yogī. Ma quello non ebbe tanto profitto nella fortuna. Per sei-sette mesi stette bene, dopo sette mesi cominciò a stare male. Cominciò a dire: “La mia vita ora è ancora lunga, non vado a chiedere l’elemosina! Ora mahārāj lei può andarsene, poi quando sarò vecchio la chiamerò e le darò tutto.”. Mia moglie si lamentò: “Il suo carattere non è a posto, vivendo a casa sua ti farai una brutta reputazione, lascia perdere”... Lasciai la sua casa giusto dopo dieci mesi.

Cercai posto e vissi nella casa di un altro presso dei vicini, come un affittuario di città, rimasi sei mesi. Nel frattempo venne un ordine dal distretto di Jaunpur: “Il valore della tua casa di Belvar, che era stata bruciata, è di milleseicento rupie. Il Governo ha disposto uno stanziamento per fare una nuova casa, vieni a prenderlo.”. Ritirai le rupie dal deposito del Governo e le depositai alla posta. In questo villaggio vivevano dei brahmani, essi poveretti erano molto cordiali, molto cari, e suonavano il ḍhol. C’erano uomini molto valorosi. C’era una coppia, marito e moglie senza figli. Li conoscevo, un giorno venni a trovarli e ‘volere del Signore’ quello che doveva succedere successe. Io dissi: “Vicino la tua casa c’è molta terra, tu suoni il ḍhol, io canto, c’è posto per costruire la casa, io rimango qui! — Egli disse — Rimarrai solo col posto per la casa? — Io dissi — Sì! — Egli disse — Va bene brahmano, vai!”. Mi diede cinque bisvā di terra per fare la casa vicino alla sua. C’era una piccola stanza, la liberò e fece fare le pulizie, poi disse: “Venga qui, nel frattempo stia qui. Poi a ottobre-novembre avrà una nuova casa.”. Venni e cominciai a vivere lì. Poi andai ad incontrare tutti e due i magistrati del distretto, allora non c’era ancora stata l’abolizione del latifondismo¹⁸. Il magistrato mi diede gratis sette acri di terra senza l’omaggio obbligatorio, spesi una rupia e otto ānā. Registrai i sette acri di terra al catasto. Oltre quell’investimento spesi le milleseicento rupie che avevo avuto per costruire la casa. Dopo la casa qui feci il matrimonio di figli e figlie. Nel frattempo il figlio più piccolo passate le superiori era andato a Bambaī. Nel 1948 il paese era indipendente. Nel 1946 io fui liberato e il quindici agosto 1947

il paese era diventato indipendente. Anche dopo partecipai alla propaganda politica: dopo l'indipendenza qual'è il vostro dovere, come devi difendere l'indipendenza, anche per questo composi dei canti.

Su questo argomento composi dei canti dopo l'indipendenza: una donna colta ed intelligente dice al proprio marito: "Il paese ora è diventato indipendente, ma l'uso dell'indipendenza, un giusto uso dell'indipendenza non viene fatto dalla gente. Stanno facendo derisione, stanno facendo un cattivo uso dell'indipendenza." Allora composi questo canto:

Centomila volte fratello hanno rovinata la tua indipendenza
Centomila volte fratello hanno rovinata l'indipendenza
(...)

Ora chiudi.".

Pārasnāth Tripāṭhī, originario del distretto di Jaunpur ma abitante nel villaggio di Roh Khurd nel distretto di Pratāpgarh, ha settantaquattro anni all'epoca della registrazione ed è un piccolo contadino di casta brahmana. Partecipa attivamente alla lotta per l'indipendenza militando nelle file del Partito del Congresso Nazionale Indiano, ed è per questo famoso nel suo villaggio e nel circondario. Pārasnāth Tripāṭhī era conosciuto personalmente dal suocero del mio amico Candrśekhhar Miśr, anche loro di casta brahmana. Insieme ad essi mi recai al villaggio di Roh Khurd e di qui ci spostammo in quello vicino di Āsāpur dove la sera ebbe luogo la registrazione ¹⁹.

Consideriamo il racconto nella prospettiva analitica di un confronto critico tra cultura osservante (lo storico ufficiale - la Storia) e cultura osservata (quella della storia raccontata), sottolineando che struttura socio-economica e sovrastruttura mentale (background culturale) sono comuni, in questo caso, alla storia ufficiale e al narratore ²⁰.

Un primo termine di confronto è nei fatti: gli avvenimenti storici in sé e la successione temporale, che coincidono con quelli della storia ufficiale.

Un secondo è la motivazione ideologica, il racconto come *medium*, cioè strumento per trasmettere una informazione e quindi dotato di forma e contenuto. Nella cultura popolare, a tradizione orale, è noto come il racconto, la fiaba, il canto etc. siano usati per la conservazione e la trasmissione di indicazioni, valori etc. patrimonio della cultura stessa, e nei momenti di crisi la necessità e quindi la capacità di produzione di questi *mezzi* aumenti ²¹. Ed è anche usuale l'uso di strumenti di derivazione popolare da parte della cultura dominante nella massificazione di eventi di ogni tipo. Nel processo narrativo di formazione ed enunciazione del racconto l'informazione coincide ed è data dal rapporto tra le due culture nel narratore, che condivide alcuni elementi e l'ideologia della cultura os-

servante ma che agisce nella cultura osservata. Nel panorama indiano i due termini del confronto sono dati da una tradizione storica religiosa e sociale hindū, gerarchizzata ma con forte solidarietà di gruppo all'interno della gerarchia, egemone nei confronti di uno strato socio-culturale originariamente eterogeneo, ma unificato dalle *informazioni* imposte dall'alto e che costituisce il terreno della cosiddetta *cultura popolare*. Più semplicemente possiamo parlare di classi/ caste alte (egemoni) e classi/ caste emarginate, ovverosia di piccola e media borghesia e di proletariato e sottoproletariato. Gruppi sociali che avranno il loro ruolo e la loro importanza nel movimento per l'indipendenza.

La forma. Il racconto è narrato in lingua hindī mentre i canti sono nella lingua locale avdhī. La lingua hindī è mezzo di comunicazione della storia ufficiale e *medium* naturale di Pārasnāth Tripāṭhī nei confronti di persone estranee, anche se probabilmente egli conosce un po' di inglese. L'uso della avdhī è intimamente connesso all'uso e al contesto cui sono indirizzati i canti ²². Come espressione inoltre della cultura della propria casta egli usa il sanscrito: citazioni religiose, morali, di etimologie.

La narrazione avviene sul cortile antistante la porta della casa dove eravamo ospitati. Essa procede senza interruzioni (domande, inviti a ricordare o stimoli di altro genere) da parte mia o di terzi presenti (il mio amico, il suocero e altre tre o quattro persone, tutti uomini, probabilmente della casa), e nel silenzio degli ascoltatori. Le modalità (ora, situazione etc.) sono perciò parallele a quelle di altre forme popolari di racconto, sia religioso (*Rāmāyaṇ*) sia epico (*Ālhā*, *Lorikī*) dove nell'alternanza tra parlato-cantato, hindī-dialetto, discorso indiretto-discorso diretto, tempo passato-tempo presente, si formano due piani narrativi funzionali l'uno all'altro e insieme al processo narrazione-ascolto in generale ²³.

Il contenuto. Il racconto di Pārasnāth Tripāṭhī racchiude in poche pagine gli avvenimenti più importanti e significativi del movimento, evitando gerarchie e commenti ma proponendosi attraverso la successione temporale dei fatti e un'ottica *dal basso* che contrappone dialetticamente il leader (Gāndhī-Congresso) al movimento popolare. Tutti gli altri personaggi non appaiono nel racconto ma solo nei canti. Nel 1930, anno da cui inizia la narrazione, viene pubblicato il rapporto della Commissione Simon, che prevede solo concessioni di scarsa importanza rispetto alla proposta fatta dallo stesso Governatore generale Lord Irwin per uno status di Dominion nel paese. La leadership del movimento nazionale è già nelle mani del Partito del Congresso: è una leadership di stampo prettamente borghese ma anche estremamente popolare e Gāndhī è il leader che sa attirare l'at-

tenzione e mobilitare il popolo. Con lui il movimento assume contorni molto più larghi pur rimanendo entro i binari di una impostazione ideologica che rispetti gli interessi delle classi al potere. Vengono così frenate le spinte indipendenti che si creano spontaneamente alla base e che invece sono temute al vertice perché possono divenire incontrollabili e minacciare seriamente gli interessi acquisiti di una borghesia che vuole eliminare lo straniero, ma per poi subentrare al suo posto nella guida del paese. L'io narrante non si pone al centro del racconto stesso, ma cerca di descrivere l'io di altre migliaia di persone e del movimento stesso per testimoniare una verità storica di partecipazione popolare. Né si annulla, anzi determinante è la sua impronta: il suo ruolo nel movimento, il suo status all'interno della società la cui storia egli racconta e rappresenta. Nell'ottica dal basso abbiamo perciò la visione del mondo che la gente normale dei villaggi ritrova in un leader apparentemente semplice e capace di instaurare un dialogo diretto con loro; e quella certamente più politicizzata di Pārasnāt Tripāthī, l'ottica del militante che ha come interlocutori da un lato il partito dall'altro la base, di un militante culturalmente omogeneo alla politica del Congresso. Quando Gāndhī il 12 marzo 1930 lancia la campagna del sale in risposta alle decisioni della Commissione Simon, la pubblicizzazione dell'avvenimento è massima, e altrettanto la risposta su tutto il territorio nazionale ²⁴; per le sue caratteristiche la disobbedienza civile si estende rapidamente e trova pronta tutta la popolazione ²⁵. Da un lato il leader dall'altro il popolo, e tra questo gli attivisti completamente assorbiti, come testimonia Pārasnāth Tripāthī, in una causa che coinvolge non tanto il loro futuro quanto il passato. Le due forze che muovono questo insieme eterogeneo alla base sono l'ideologia e l'economia. Nel racconto si menziona il prezzo del sale a quell'epoca a Bambaī, cosa che certamente deve avere spinto molti all'assalto delle saline, e al profitto che giustamente anche il Congresso ne fece come aiuto alla propria attività politica. In quel periodo la crisi internazionale del 1929 si era fatta sentire anche in India, facendo cadere i prezzi dei prodotti agricoli quasi del 50%, mentre la sterlina aveva aumentato il proprio cambio rispetto alla rupia accrescendo così dell'11% il debito dell'India: "Ogni classe sociale aveva motivi di malcontento ed il movimento, naturalmente, prendeva piede con rapidità. L'alchimia gandhiana era ancora una volta in azione e gli eroi venivano creati dal nulla." ²⁶. Nelle campagne il Partito del Congresso operava attraverso la All India Kisān Sabhā (Assemblea panindiana dei contadini) formata nel 1936 dell'ala radicale del partito e nel quale erano confluiti anche alcuni comunisti e appartenenti ad altri gruppi di sinistra; nonostante questo prevaleva l'indirizzo congressista riformista ²⁷. Numerose però erano anche le proteste spontanee contro l'esosità dei fitti e i sorpresi dei latifondisti. Nelle Province Unite (odierno Uttar Pradesh)

dal 1918 in poi nascono molti movimenti contadini, che rimangono confinati per lo più a livello di distretto. In quello di Pratāpgarh sarà attivo negli anni 1919-21 il *movimento contadino dell'Avadh* (Avadh Kisān Sabhā, nota poi come Bābā Rām Candr Avadh Kisān Sabhā, dal nome del suo leader ²⁸. Furono queste spinte dal basso che attirarono l'attenzione dei leader congressisti su alcuni problemi che, pur lontani dagli ideali nazionalisti, erano molto più urgenti per la gran massa della popolazione indiana e quindi alla fin fine funzionali alla lotta generale. Il Congresso si mobilitò per la concessione di condoni, e fu così che "I contadini di alcuni dei principali distretti delle Province Unite risposero con slancio all'invito alla disobbedienza civile che fu inevitabilmente associata alla lotta per gli equi affitti e i condoni." ²⁹. Il 4 marzo 1931 fu firmato il patto Gāndhī-Irwin che pose fine alla campagna del sale. Nel 1936 in seguito all'approvazione del 1935 del Government of India Act (noto come Costituzione del 1935), il Congresso partecipa alle elezioni amministrative e poi nel 1937 a quelle per le assemblee legislative. Ottiene in queste ultime la vittoria in sette province con 715 seggi sui 1585 nei quali era presente ³⁰. Nel 1940 Gāndhī lancia una campagna di disobbedienza individuale in appoggio alla linea politica del Congresso che cercava di boicottare gli inglesi, già entrati in guerra contro la Germania e dal 1941 anche contro il Giappone. Questo tipo di disobbedienza consisteva "Nell'esecuzione di atti illegali simbolici da parte di individui scelti" ³¹.

L'ideologia che muoveva il nazionalismo indiano non poteva che essere funzionale alle origini e caratteristiche del movimento stesso e per questo abbiamo chiamato Pārsnāth Tripāṭhī omogeneo a questa politica. Egli appartiene alla casta brahmana, depositaria della *visione del mondo* hindū, è un piccolo proprietario e in quanto tale capace di accettare l'indirizzo riformista. Al contrario della massa, Pārsnāt Tripāṭhī, e i militanti come lui, recepisce con piena coscienza i valori gandhiani e ancor più quelli politico-culturali del Congresso e di questi si fa voce, ne scrive e canta. In questi anni il risveglio politico e quello culturale dell'India vanno di pari passo, è quello che è stata chiamata la rinascita hindū. Una cultura egemone da sempre che di fronte al nuovo e al pericolo di essere superata recupera il proprio passato e lo rilegge. L'élite riformista che allora sta nascendo da un lato si incammina verso il capitalismo dall'altro cerca di salvare la credibilità della propria tradizione. Ecco la rilettura dei Veda, il richiamo alla purezza dell'induismo delle origini, la condanna delle degenerazioni. Nascono società di riforma sociale e religiosa come il Brāhm Samāj di Rām Mohan Rāy a Kalkattā e l'Āry Samāj di Svāmī Dayānand Sarasvatī a Bambaī. Alla luce di questo risveglio di modernismo e partecipazione si può intendere l'apparizione in primo piano sulla scena nazionale anche delle donne, di tutte le donne, e non solo di alcune *elette* come

sempre era stato. È importante che Pārasnāth Tripāṭhī sia vissuto alcuni anni a Bambaī e che proprio là si sia avvicinato alla politica attiva. Egli, come hindū e come politico, è simbolo del nuovo ed insieme della tradizione: esemplare è il suo recupero di ciò che ha alle spalle in sintonia con l'atmosfera nazionale. Ma certo non può avere gli strumenti della borghesia illuminata e il suo modernismo si ferma al totale recupero del passato: l'ortodossia religiosa e le origini popolate di semidei e gesta esemplari. Nei testi della tradizione tutto è stato detto e scritto, e le gesta di quegli eroi insieme con la convinzione di uno speciale genio dell'India, dell'unicità del popolo hindū dotato di una particolare consapevolezza spirituale, ispirano i nazionalisti indiani nella politica e nelle azioni ³². Nei canti di Pārasnāth Tripāṭhī come in tutte le testimonianze scritte ed orali dell'epoca, tornano i più famosi nomi, eredi della tradizione etico-religiosa (i principi, i saggi della tradizione vedica) ed epicocavalleresca (gli eroi Rājput delle guerre contro i Mugal, del Mutiny antiinglese del 1857), o dei momenti più fortunati della storia e della cultura pre-musulmana (gli imperi di Aśoka e Candragupta). A queste citazioni colte si affiancano quelle che io considero più popolari, di maggiore presa sulla gente. Sono più comprensibili perché più vicini nel tempo i nomi dei leader del movimento (i Nehrū, Tilak), e citarli inoltre può servire ad aumentare il consenso attorno alla loro politica; i protagonisti di azioni esemplari (Bhagat Siṅh etc.), gente comune e tali quindi da poter essere presa ad esempio da tutti.

Nel 1942 il Congresso lancia il movimento *Quit India* contro il Governo inglese perché abbandoni il subcontinente indiano pena una nuova e più vasta campagna di disobbedienza civile ³³. Esplodono violentemente i sentimenti anti-inglesi: l'episodio del nostro racconto ne è solo un esempio.

La violenza, assente come problema dal racconto, è però testimoniata e descritta senza censure morali. Alla violenza in quanto tale è sempre da preferire la disobbedienza civile. Ma lo stesso Gāndhī poi si spinge fino ad affermare "Uccidere può essere un dovere. Esaminiamo questa affermazione.", e a spiegarne i significati ³⁴. La violenza fu d'altronde parte del movimento per l'indipendenza, usata dall'una e dall'altra parte (inglesi e indiani): Jāliyāpvalā Bāg, Caurī Caurā etc ³⁵. Sebbene avversata da Gāndhī e dagli altri leaders con giustificazioni etiche filosofiche e morali, essa era ed è inevitabile in situazioni di per sé già violente come quelle che si vivono nel colonialismo, nello sfruttamento dell'uomo sull'uomo e in tutte le situazioni di discriminazione sociale. Problemi dell'India di ieri e di oggi, sempre latenti in una società che vive grazie ad essi sul confine perenne tra anormalità/sopportazione e normalità/sfogo istintivo ³⁶. Problemi con cui spesso i governanti coprono le loro lacune e indecisioni, ma che altrettanto spesso sfuggono loro di mano. Gli indiani rispettavano certamente Gāndhī, ma le sue campagne di lotta andavano

poi nella pratica della loro vita ben oltre i confini delle teorizzazioni, a soddisfare i bisogni materiali e culturali-psicologici quotidianamente repressi. Insieme a questo la non eccezionalità degli episodi narrati va spiegata con il recupero che il nazionalismo aveva fatto della tradizione epico-cavalleresca (gesta eroiche, ma violente), così che anche gli elementi più coscienti come Pārasnāth Tripāṭhī si sentono (in particolari momenti) eredi diretti di questo passato. E con il momento storico che vede sorgere in varie regioni del paese gruppi di terroristi ³⁷.

Pārasnāth Tripāṭhī esce di prigione nel 1946 ed il 15 agosto 1947 l'India diventa una nazione indipendente.

1) Rādhā Vallabha: appellativo di Kṛṣṇa; la *Gītā* è la parte del *Māhābhārata* in cui egli si mostra al principe Arjuna rivelandogli i principi del karma yoga.

2) Strumenti popolari, il ḍholak è un tamburo a due facce, jhāñjh sono dei campanellini.

3) Nel parco di Jāliyāpvalā gli inglesi sparano sulla folla nel 1920. Rājgurū, Sukhdev, Bismil e Bhagat Siṅh fu arrestato nel 1929 e condannato all'ergastolo per aver gettato una bomba e dei fogli di propaganda nell'Assemblea Legislativa Centrale durante una sessione di questa. In seguito lo stesso Bhagat Siṅh con Sukhdev e Rājgurū furono condannati a morte, in quello che fu chiamato il Lahore Conspiracy Case, con l'accusa di aver ucciso il Sopraintendente di Polizia di Lāhaur.

4) Ghī: burro chiarificato usato nella cucina indiana.

5) Sohar: canto popolare eseguito dalle donne in occasione della nascita di un figlio maschio.

6) Ayodhyā: mitica capitale del regno di Rām, situata nell'odierno Avadh (Uttar Pradeś centro orientale). Rānī Durgā: Durgāvati, regina di Goṇḍvānā (Mandhy Pradeś, India Centrale) che combatté contro il sovrano Mugal Akbar. Rānī di Jhāṅsī: Lakṣmibāī regina di Jhāṅsī e figura rilevante della rivolta anti-inglese (Mutiny) del 1857.

7) Sivi: figlio di Uśīnara e re del paese chiamato con tale nome vicino le regioni di Gandhāra, famoso per la sua carità e devozione. Dadhīci: ṛṣi vedico, i ṛṣi sono saggi e poeti ispirati a cui furono rivelati gli inni dei *Veda*, col nome dei quali sono conosciuti. Nella tradizione si parla di *sette ṛṣi* (saptaṛṣi) nati dalla mente di Brahmā. Lakṣmaṇa: figlio di re Daśaratha e della regina Sumitrā, compagno di esilio di Rāma. Dhruva: figlio di Sunīti e Uttānapāda, figlio di Manu Svayaṃbhuva. Kṣatriy di nascita ma privato del trono, divenne un ṛṣi ottenendo il favore di Viṣṇu che lo trasformò in stella polare. Prahlāda: discendente di una stirpe di titani (Daitya) e seguace di Viṣṇu che lo difese contro le ire del genitore e gli donò la liberazione dal ciclo delle rinascite. Paraśurāma: *Rāma con la scure*, sesta reincarnazione (avatāra) di Viṣṇu. Abhimanyu: figlio di Arjuna e Subhadrā, morì combattendo il secondo giorno della grande battaglia del *Māhābhārata*. Arjuna: principe di stirpe Pāṇḍu figlio di Indra. Eroe della battaglia del *Māhābhārata* durante la quale a lui Kṛṣṇa appare in veste di auriga e rivela la dottrina del karma yoga (lo yoga dell'agire) nel capitolo chiamato *Bhagavadgītā*. Droṇa: brahmano che divenuto *ācārya* (guida spirituale) insegnò l'arte militare ai principi Kaurava e Pāṇḍava, Droṇī: moglie di Droṇa. Bhīṣma: figlio del re Śāntanu e della fiumana Gaṅgā. Brahmācārya: uno dei quattro momenti (āśrama) della vita del brahmano, in cui si dedica allo studio dei *Veda*

sotto la guida spirituale di un precettore. (Cfr. J. Dowson, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology*, Delhi, 1978, XV-411 pp.). Śivā Pratāp: Rānā Pratāp Singh del Mevār, combattè per venticinque anni contro gli eserciti dell'imperatore mughal Akbar (1556-1605). Tilak: Lokmāny Bālgāngādhār Tilak (1856-1920), leader nativo del Mahārāṣṭr (India centro-occidentale) a capo del movimento per l'indipendenza e dell'ala estremista del Congresso, a cui per un certo periodo impose la sua linea politica. Gokhle: Gopālkrṣṇ Gokhle (1866-1915), leader marāṭhā dell'ala moderata del Congresso. Motīlāl: Motīlāl Nehrū (1861-1931), avvocato di Ilāhābād (Uttar Pradeś) padre di Javāharlāl Nehrū e leader del partito dello Svarāj. Javāhar: Javāharlāl Nehrū (1889-1964), leader del Congresso e poi primo ministro dell'India indipendente. Dayānand: Svāmī Dayānand Sarasvatī (1824-1883) fondatore dell'Āry Samāj (società degli Aarii), fautrice di un ritorno alla purezza e all'ortodossia vedica e di riforme all'interno di un induismo corrotto. Fu contro il matrimonio giovanile, per la emancipazione delle donne, e contro l'adorazione delle immagini. Durgā Padmā: Durgāvati Padmāvati (1300 circa) moglie del Rānā di Cittaur (Rājasthān), quando Alāud-dīn, sultano di Dillī, conquistò il forte per non cadere nelle sue mani si bruciò viva. Sull'episodio scrisse un'opera (la *Padumāvati*) il poeta Malik Muhammad Jāysī (intorno 1540). Kamlā: Kamlā Nehrū sorella di Javāharlāl e attiva nel movimento per l'indipendenza. Rānī Svarūpā: Rānī Svarūpā Nehrū, madre di Javāharlāl e attiva anche ella nel movimento, Sarojnī: Sarojnī Nāyḍū, figura femminile molto importante sia nel movimento e nel Congresso che come simbolo dell'emancipazione femminile in quel periodo.

8) Dāl: zuppa di lenticchie o altro legume. Roṭī: focaccia di farina di grano non lievitata.

9) Sīṅh: lett. leone, 'cognome' comune tra gli kṣatriy.

10) Aśoka: re della dinastia Maurya, regnò dal 234 al 198 a. C. succedendo al padre Bindusāra e al nonno Candragupta. Egli è unanimamente riconosciuto come una delle più grandi figure della storia indiana, riunì sotto il suo regno l'intero subcontinente indiano e contribuì a rendere popolare la religione buddhista di cui era seguace. Candragupta: fondatore della dinastia Maurya, regnò dal 320 al 293 a.C. Pṛthvīrāj Rāso. Guru Govind Sīṅh (1675-1708) decimo e ultimo guru della setta dei Sikh. Birhā: canto popolare tradizionalmente della casta degli ahīr (pastori, lattai).

11) Purohita: colui che esegue e presiede al sacrificio religioso. Mahārāja: lett. grande re, imperatore; indica anche un brahmano, o è appellativo rispettoso per un sādhu, Gautama, Vaśiṣṭha, Marīci, Aṅgīras: quattro dei sette ṛṣi. Garga: antico saggio che scrisse di astronomia. Kapila: antico saggio fondatore della filosofia sāṅkhya (Cfr. J. DOWSON, *op. cit.*)

12) Kajrī: canto popolare eseguito durante la stagione delle piogge; sāvan (15 luglio-15 agosto circa) è il quinto mese dell'anno lunare hindū e il secondo della stagione delle piogge. Vājid Alī Śāh, ultimo navāb dell'Avadh. Āsafuddaulā: navāb dell'Avadh dal 1774 al 1797.

13) Mantra: inno vedico, formula magica. Guru mantra: è quello dato al discepolo dal guru, ha carattere personale ed è noto solo a loro due.

14) Khaddar: panno di cotone filato e tessuto a mano; durante la lotta per l'indipendenza e sotto l'esempio di Gāndhī fu uno dei simboli dell'autogoverno.

15) Bīghā: misura di superficie corrispondente a 5/8 di un acro, e a venti bisvā.

16) *Pañcatantra*: raccolta di racconti e novelle a carattere didascalico, risalente probabilmente al IV-V secolo.

17) Satynārāyaṅ: Satypīr, nome hindū di Allah (pīr è un santo musulmano) usato dalle correnti sincretiste derivate dall'induismo del sedicesimo secolo.

18) Nell'Uttar Pradeś il latifondo fu abolito nel 1951 con il Land Reform Act; le terre tolte ai grossi proprietari furono trasferite allo stato dietro indennizzo.

¹⁹⁾ Pratāpgarh è un grosso centro prevalentemente agricolo, capoluogo dell'omonimo distretto situato nell'Uttar Pradeś orientale. Roh Khurd è un piccolo villaggio distante circa otto chilometri di sentiero attraverso i campi dalla strada asfaltata che porta a Pratāpgarh. Āsāpur è il villaggio di origine del suocero di Candrēkhar Miśr, è leggermente più grande ed è collegato alla strada asfaltata da una strada bianca. È situato nei pressi di un canale di irrigazione, il che consente una discreta disponibilità di acqua anche nei periodi di siccità.

²⁰⁾ “Un confronto critico, cioè tra una cultura ‘osservante’ (quella a cui appartiene tradizionalmente, ad esempio, lo studioso eurocolto) ed una cultura ‘osservata’ (quella, ad esempio, a cui appartengono i contadini o i pastori della koinè mediterranea). Il confronto critico tra un insieme di culture non può che operarsi attraverso un’analisi differenziale, che consiste, appunto, nella individuazione e nell’accertamento di dati che distinguono i due elementi dell’insieme a confronto. Intendendo per ‘cultura’ di una comunità (piccola o grande che sia) l’insieme della struttura socio-economica e della sovrastruttura mentale, marxianamente intese in un reciproco rapporto dialettico,” (D. CARPITELLA, *Folklore e analisi differenziale di cultura*, Roma, 1976, XXI-388 pp., pp. V-VI). Pārasnāth Tripāthī per proprio status personale, casta brahmana, è espressione della tradizione hindū-aria-colta.

²¹⁾ “Quando la sensibilità nazionale fu toccata sotto il giogo della dominazione straniera, sorsero innumerevoli canti e ballate. Nello scorso secolo molti canti furono composti in stile popolare da poeti regionali o cantanti di villaggio per sollevare la gente contro il dominio straniero. Coloro che impugnarono le armi contro il Rāj britannico ricevettero grande tributo dagli autori di canti popolari (...). Il movimento nazionale guidato dal Congresso e dal Mahātmā Gāndhī lasciò una notevole impronta nei canti popolari. La storia ci mostra che in tempi di guerre o tumulti popolari, lo stile musicale evolve particolari messaggi per infiammare l’animo dei soldati e mobilitare i lavoratori e i contadini.” (S. PARMAR, *Traditional Folk Media in India*, New Delhi 1975, VI-176 pp., p. 56).

²²⁾ La lingua usata nei canti è la avdhī parlata nella zona di Pratāpgarh. Pārasnāth Tripāthī è comunque originario del distretto di Jaunpur dove è parlata anche la bhojpurī, anche essa usata nella propaganda data la zona cui si riferiscono gli avvenimenti. Queste due lingue sono quelle parlate nei distretti dell’Uttar Pradeś centro orientale e quindi da una grossa fetta della popolazione di questo stato. In molti distretti le due parlate convivono e sfumano (se così si può dire) una nell’altra con coincidenze o somiglianze grammaticali, lessicali e di pronuncia. Una demarcazione delle loro aree di estensione non può essere che approssimativa. La bhojpurī è parlata su un territorio di circa 75.000 kmq. negli stati dell’Uttar Pradeś e del Bihār, e da circa 20 milioni di persone. Viene suddivisa in: bhojpurī standard (distretti di Śāhābād e Chaprā nel Bihār, Baliyā, Gāzīpur orientale, Gorakhpur e Bastī nell’Uttar Pradeś); bhojpurī occidentale (Āzamgarh, Jaunpur, Banāras, Faizābād orientale, Mirzāpur e Gāzīpur occidentale); nāgpuriyā (lingua dell’altopiano di Choṭā Nāgpur, cioè della zona sud-est del Bihār fino a Rānchī). Vi sono poi le varianti madhesī (distretto di Campāran) e thārū (zone prossime alla tarāī nepalese dai distretti di Bahrāic fino a Campāran). La avdhī, lingua dell’Avadh, la regione che ha come centro oggi Lakhnaū (capitale dell’Uttar Pradeś), è parlata da circa 30 milioni di persone su un territorio di circa 87.500 kmq. tutti all’interno di questo stato. Si può dividere in: avdhī occidentale (distretti di Kherī, Sītāpur, Lakhnaū, Unnāv, Fatehpur); avdhī centrale (distretti di Bahrāic, Bārābankī, Rāybarelī); avdhī orientale (Goṇḍā, Faizābād, Sultānpur, Pratāpgarh, Ilāhābād, alcune zone di Jaunpur e Mirzāpur occidentale) (cfr. M. OFFREDI, *I tessitori di Banaras e Mau*, Milano, 1984, 264 pp., p. 190; SATYVRAT SINHĀ, *Bhojpurī lokgāthā*, Prayāg, 1957, 20-346 pp., p. 13; KRṢṂDEV UPĀDHYĀY, *Bhojpurī lok gīt*, Prayāg, 1953, 512 pp., p. 27; KRṢṂDEV UPĀDHYĀY, *Avdhī lok gīt*, Ilāhābād, 1978, 311 pp., pp. 1-2). La avdhī

è la più orientale delle lingue che il Grierson pone nel gruppo 'hindī orientale' (con bagheli e chattisgarhī). "La pronuncia delle lingue hindī orientali è simile a quella bhojpurī, così anche sono simili le declinazioni dei sostantivi, i pronomi e le posposizioni. (...) Maggiori sono le differenze nella coniugazione dei verbi, ad esempio 'io sono' è in hindī orientale *ahēūṇ*, in bhojpurī *bāṭōṇ*, in avdhī orientale *bāṭeuṇ*. Nel passato remoto la hindī orientale ha la *i* caratteristica della śaurasenī, mentre la bhojpurī ha la *l* caratteristica della magdhī. (...) Quindi, per quanto riguarda la declinazione, la hindī orientale si avvicina alle lingue che derivano direttamente dalla magdhī (bhojpurī, magahī, maithilī), per la coniugazione del verbo la sua posizione è intermedia tra queste ultime e il gruppo della hindī occidentale (brajbhāṣā, kanaujī, bundelī, bāṅgrū, hindustānī) (D. DI VIRGILIO, *I canti politici dell'India del nord*, tesi inedita, 214 pp., pp. 6-7). D'altronde Satyvrāt Sinhā afferma che la bhojpurī occidentale è tra le lingue arie del gruppo orientale la più occidentale e presenta somiglianze con la avdhī etc. (cfr. SATYVRAT SINHĀ, *op. cit.* p. 13).

²³⁾ Cfr. D. DI VIRGILIO, *La ballata di Dūngjī e Javārjī*, in "Annali" della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari, XIX, 3, 1980 (Serie Orientale 11), pp. 67-84.

²⁴⁾ Il 12 marzo 1930 Gāndhī con alcuni seguaci lascia il suo āśram di Sabarmatī nel Gujrāt per recarsi sulla riva del mare e qui simbolicamente viola la legge estraendo il sale dall'acqua marina. Per il suo tipo di lotta non violenta Gāndhī coniò il termine di 'satyāgrah' (insistenza sulla verità) a distinzione dalla 'resistenza passiva' di tradizione occidentale. "Il suo significato profondo è l'adesione alla verità, e dunque la forza della verità. Lo ho definito anche forza dell'amore o forza dell'anima. Nell'applicazione del satyagraha ho scoperto fin dai primi momenti che la ricerca della verità non ammette l'uso della violenza contro l'avversario, ma che questo deve essere distolto dall'errore con la pazienza e la comprensione. Infatti ciò che sembra la verità ad uno può sembrare un errore ad un altro. E la pazienza significa disposizione a soffrire. Dunque il senso della dottrina è la difesa della verità attuata non infliggendo sofferenze all'avversario ma a se stessi. Ma in campo politico la lotta per il bene del popolo consiste soprattutto nell'opporsi all'errore nella forma delle leggi ingiuste. Quando non si è riusciti a convincere il legislatore dell'errore attraverso petizioni e cose del genere, l'unica strada che rimane aperta, se non ci si vuole sottomettere all'ingiustizia, è di costringerlo a cedere con la forza o di soffrire nella propria persona esponendosi alla punizione per la violazione della legge. Per questo satyagraha per la maggior parte della gente significa Disobbedienza Civile o Resistenza Civile. È civile perché non è criminale." (M. K. GANDHI, *Teoria e pratica della non violenza*, Torino, 1973, CXXXVII-407 pp., p. 15).

²⁵⁾ "Ne risultò una paralisi quasi completa di tutta la vita nazionale. Gli atti di disobbedienza alle leggi venivano compiuti da folle silenziose, in generale tranquille. La polizia cercò di intervenire. I componenti di quelle folle anonime si lasciarono imprigionare in massa senza far resistenza, subito rimpiazzati da nuovi satyagrahi. (...) man mano che i capi venivano arrestati, erano subito rimpiazzati. Capi locali improvvisati sembravano scaturire dal suolo per organizzare ovunque la resistenza. I contadini non pagavano più i fitti preferendo rifugiarsi negli stati indiani semi-indipendenti. Il boicottaggio dei tessuti stranieri divenne generale, picchetti armati di uomini e di donne piantonavano i negozi ove si vendevano stoffe straniere impedendone l'acquisto. (...) Le prigioni governative rigurgitavano di detenuti politici e la gara per farsi arrestare continuava sempre più intensa. Alla fine di ottobre vi erano 23.000 persone in carcere per reati politici; in dicembre queste erano quasi 50.000! (G. BORSA, *Gandhi e il risorgimento indiano*, Milano, 1942, 305 pp., pp. 168-69).

²⁶⁾ H. MUKHERJEE, *India's struggle for Freedom*, Calcutta, 1962, pp. 178-86, cit. in E. C. PISCHEL (a cura di), *La lotta dell'India per l'indipendenza*, Firenze, 1973, 195 pp., p. 158).

27) Il Partito Comunista dell'India (CPI) e le organizzazioni sindacali rimangono un po' defilate rispetto al racconto di Pārasnāth Tripāthī, diamo tuttavia alcune indicazioni. IL CPI fu fondato ufficialmente a Kānpur nel 1925 e a livello sindacale all'inizio seguì una politica di adesione a quelle che erano allora le organizzazioni sindacali del Congresso (All India Trade Union Congress), cercando di formare forti correnti di sinistra in seno ad esse. Nel 1928-29 le organizzazioni della sinistra hanno già un notevole impatto e organizzano riusciti scioperi a Bambaī e nel resto del paese sotto la guida dei Workers and Peasants Parties. Durante gli anni della lotta per l'indipendenza i rapporti tra i due partiti, del Congresso e Comunista, subirono alterne vicende e il governo inglese cercò di approfittarne varie volte. Il caso più famoso è quello della 'cospirazione di Merath' del 1929, in cui trentuno militanti del partito comunista e sindacalisti furono arrestati e accusati di sentimenti antinazionali e contrari al Congresso. Per altre notizie sull'argomento vedi: M. RAM, *Il Comunismo in India*, Milano, 1971; 314 pp.; D. HIRO, *Inside India Today*, Londra, 1978, 337 pp.; A. R. DESAI, *Social Background of Indian Nationalism*, Bombay, 1966⁴, XIX-461 pp.

28) Sull'argomento cfr. il libro di M. H. SIDDIQI, *Agrarian Unrest in North India (United Provinces 1918-22)*, New Delhi, 1978, 247 pp., e la recensione ad esso: D. HARDIMAN, *Peasant Movement in Avadh*, pp. 1006-7 in "Economic and Political Weekly", XIV, 24, 16 giugno 1979.

29) J. NEHRU, *Autobiografia*, Milano, 1955, 654 pp., p. 343. Sempre di Javāharlāl Nehrū vedi anche *The discovery of India*, Bombay, 1969⁵, 581 pp. La politica del Congresso che cerca di bilanciare gli opposti interessi di due fazioni ugualmente importanti nella lotta per l'indipendenza nazionale può condensarsi in queste parole di Nehrū e in quelle di Gāndhī a Faizābād nel 1921: "Voi dovete avere un po' di pazienza se i zamindar vi tormentano, noi non vogliamo combattere i zamindar (...) anche essi sono schiavi e noi non vogliamo creare loro dei problemi." (Discorsi di Gandhi a Banāras Faizābād e Lakhnaū, File n. 87, Home Political Deposit 1921, cit. in M. H. SIDDIQI, op. cit., p. 180); e nel 1934: "Io non contribuirò a privare le classi proprietarie dei loro averi senza una giusta accusa. Il mio obiettivo è di raggiungere i vostri cuori e convincervi che voi potete conservare tutte le vostre proprietà e usarle per il bene dei vostri affittuari. (...) Potete essere sicuri che io userò tutta la mia influenza per evitare un conflitto di classe." (Dichiarazione di Gāndhī ai proprietari terrieri dell'Uttar Pradeś nel giugno del 1934, pubblicata nel periodico inglese "Maratha", 12 agosto 1934, cit. in A. R. DESAI, op. cit., p. 369).

30) Il Government of India Act intendeva essere una nuova Costituzione per l'India e prevedeva una federazione delle province ex-britanniche e degli stati principeschi che avrebbero però dovuto aderire liberamente ad essa. Le singole province erano autonome e vi era una assemblea federale bicamerale, composta di una Camera bassa o Assemblea legislativa e di una Camera Alta o Consiglio di Stato. Il Governatore generale diveniva il rappresentante della Corona Imperiale e riassumeva tutti i poteri ridistribuiti, inoltre riservava per sé la difesa nazionale, gli affari esteri, gli affari del culto. "La campagna elettorale del 1936-37 e la campagna dei contatti con le masse avevano arrecato grandi adesioni al Congresso, sebbene quasi unicamente tra gli indù. Dai 457.000 iscritti della primavera del 1936, esso era balzato a più di tre milioni all'inizio del 1938. Un anno dopo essi si avvicinavano ai cinque milioni. Anche le kisān sabhā erano cresciute rapidamente e stavano assumendo un atteggiamento bellicoso nei riguardi della riforma agraria. In qualche modo incominciavano anzi a rivaleggiare nelle campagne con i comitati locali del Congresso, cagionando perciò qualche allarme nei settori più ortodossi del partito." (M. BRECHER, *Vita di Nehru*, Milano, 1965, 838 pp., p. 304). In quegli stessi anni Nehrū viene eletto presidente del Congresso.

³¹) P. SPEAR, *Storia dell'India*, Milano, 1970, 654 pp., p. 516.

³²) Cfr. A. R. DESAI, op. cit., p. 328.

³³⁾ Il 'Quit India' fu proclamato dall'esecutivo del Congresso riunito a Wardha il 14 luglio, e approvato dalla Commissione Panindiana del Congresso. In esso si chiedeva la fine immediata del dominio britannico in India. Gli inglesi dichiararono illegale il Congresso e ne arrestarono i leader più noti. "Segui una breve ma violenta esplosione di terrorismo, che provocò disorganizzazione e disagio specialmente nell'Uttar Pradesh, nel Bihar e nel Bengala. Le cifre ufficiali registravano entro la fine dell'anno oltre 1000 morti e 3000 feriti, mentre venivano arrestate più di 60.000 persone. Il Governo definì il movimento la 'ribellione del Congresso' e cercò di farne ricadere la responsabilità sui suoi leader; il Congresso ne indicò la causa nella tensione intollerabile creata nel popolo dall'intrasigenza del governo." (P. SPEAR, *op. cit.*, p. 518.

³⁴⁾ M. K. GANDHI, *op. cit.*, p. 69.

³⁵⁾ Nel 1920 durante le dimostrazioni contro i 'Rowlatt Bills' il 13 aprile nel parco di Jāliyāpvalā nella città di Amṛtsar (Pañjāb) un contingente di truppa inglese apre il fuoco sulla folla di manifestanti: 379 rimangono uccisi, oltre mille i feriti. Nella località di Caurī Caurā (Uttar Pradesh) durante il satyāgrah del 1922 la folla assale venti poliziotti che dileggiavano un corteo di dimostranti e li brucia vivi. Episodi come questi e di assalti ad armerie se ne contano moltissimi: "Il 14 aprile 1930 il Governo confermò all'Assemblea legislativa che dal primo aprile alla data del dibattito c'erano stati ventinove casi di sparatorie sulla folla, con 130 morti e 420 feriti" (H. MUKHERJEE, *op. cit.*, p. 186). Si potrebbe fare una distinzione tra la violenza inglese e quella indiana? Conservatrice l'una e progressista l'altra? E all'interno di quella indiana tra una di segno tradizionale e riformista e l'altra, quella delle masse operaie-contadine, realmente rivoluzionaria? Forse, ma questo prolungerebbe un po' la discussione.

³⁶⁾ Emblematici anche di questo gli episodi recenti seguiti all'assassinio di Indirā Gāndhī.

³⁷⁾ "La disillusione sull'efficacia dei programmi e metodi liberali insieme con lo studio dei movimenti rivoluzionari europei per la libertà e i metodi di cospirazione adottati dai nichilisti russi e da altri gruppi clandestini europei, influenzarono una parte di indiani a organizzare e operare simili organizzazioni e metodi in India. (...) Il loro programma consisteva nell'assassinio politico generalmente di pubblici ufficiali impopolari; essi speravano così di spargere il terrore nella burocrazia e spezzarne la volontà. Essi pensavano anche che una campagna di assassinio politico, se portata avanti su larga scala, avrebbe creato una atmosfera favorevole per l'insurrezione armata. (...) Sorsero anche gruppi rivoluzionari che avevano un programma più esteso, come fomentare ammutinamenti nell'esercito e rivolte nelle campagne. I centri maggiori di queste attività rivoluzionarie e terroristiche furono il Bengala, il Punjab e il Maharashtra. In Bengala vi era una considerevole disoccupazione tra i giovani istruiti. Questo fatto insieme al temperamento emotivo dei bengalesi può spigare perché il Bengala divenne l'occhio del ciclone del terrorismo." (A. R. DESAI, *op. cit.*, pp. 339-40.

DONATELLA DOLCINI

PER UNA RILETTURA DI *CANDRĀV'TI OSSIA IL RACCONTO DEL
NATO DAL NASO* (*Candrāv'tī ath'vā Nāsiketopākhyān*) di SADAL
MIŚRA

Candrāv'tī ath'vā Nāsiketopākhyān (1803), citato generalmente soltanto con la seconda parte del titolo, è un'operetta assai famosa nella letteratura *hindī* moderna, per essere con il *Prem sāgar* (1803) di Lallūjī 'Lāl Kavi' (1763-1825) la prima stesura ufficiale della prosa *kharī bolī*, anzi, secondo alcuni, addirittura di qualsiasi genere di forma scritta in questa lingua ¹. Senza indulgere ad un approfondimento della questione, che certamente ci porterebbe troppo lontano ai fini del presente lavoro ², ci basta qui affermare che effettivamente con le due opere succitate prende regolare avvio il processo che porterà in poco più di un secolo al consolidamento della *kharī bolī* come forma predominante e maggiormente diffusa di *hindī*, a livello non solo orale, come era avvenuto fino ad allora ³, ma anche scritto.

Questa posizione di pionierismo ha fatto sì che al *Nāsiketopākhyān* venisse assegnato un ruolo di rilievo nella storia e della lingua e della letteratura appunto in *kharī bolī*, ma un ruolo per così dire cristallizzato, cui non sembra convenire una revisione o anche semplicemente una meccanica rilettura. Per la critica, cioè, esso è a tutti gli effetti un *documento* storico, che, una volta assolto al suo compito di *testimoniare* lo stato di quell'idioma nel momento della sua prima formulazione, viene archiviato, debitamente etichettato per sempre come libro di testo sostenuto sì da uno "stile molto piacevole e felice", ma "la cui particolare importanza deriva dal fatto di porsi come esempio di valida forma di prosa in *hindī kharī bolī* iniziale" ⁴.

Per giungere ad una verifica di queste classiche valutazioni del *Nāsiketopākhyān* alla luce del progresso compiuto nel frattempo dalla lingua — progresso linguistico e progresso letterario —, prendiamo anzitutto in

esame i punti su cui tali giudizi si basano: l'ambiente di composizione dell'opera, la scelta dell'argomento trattato, la lingua e lo stile adottati.

a) *Il Fort William College*

Nel 1784 Warren Hastings (1732-1818) ⁵ ebbe a scrivere: “Every accumulation of knowledge and especially such as is obtained by social communication with people over whom we exercise a dominion founded on the right of conquest, is useful to the state: it is the gain of humanity...” ⁶. L'allora Governatore Generale dell'East India Company si riferiva in questo passo alla fondazione di quella che sarebbe stata la gloriosa Asiatic Society of Bengal (1784); ma circa sedici anni dopo Lord Wellesley ⁷ con la *Minute on the Foundation of a College at Fort William* (10 luglio 1800) portò ancora più in là le ambizioni orientalistiche britanniche, annunciando la sua intenzione di istituire un *College*, che, con programmi ideati sulla falsariga di quelli di Cambridge e Oxford, aprisse più vasti orizzonti culturali agli appartenenti al Civil Service, specialmente per quanto riguardava l'approfondimento della conoscenza e quindi della comprensione del grande Paese dominato. In quest'ottica i Dipartimenti previsti (*Minute* del 18 agosto 1800) e poi effettivamente attuati all'apertura dei corsi, il 24 novembre del medesimo anno, furono pertanto: Arabo e Bengalese; Studi legali comparati; Classici europei; Storia europea; Lingua hindu (*sic*); Hindustani; Storia e antichità del Hindustan e del Deccan; Persiano; Istruzione religiosa; Sanscrito; Scienza e matematica (occidentali).

Nel presente lavoro ci interessa specificamente il sesto, Hindustani, la cui completa denominazione era in realtà: Dipartimento di Lingua e Letteratura Hindustani. A dirigerlo venne chiamato John B. Gilchrist (1762-1817), uno scozzese giunto in Bengala come medico chirurgo dell'East India Company verso il 1787; implicato in traffici commerciali piuttosto rapinosi nei confronti della popolazione locale secondo il malcostume dell'epoca, era poi passato a studi linguistici di indirizzo “vernacolare” ⁸ e quindi moderno, che nella Calcutta di allora (ca. 1790) facevano prevedere la possibilità di più brillanti carriere nell'amministrazione coloniale. Infatti, quale autore di una grammatica e di un vocabolario di *urdū*, egli si guadagnò una buona fama di orientalista attento alle cose contemporanee ed ottenne dapprima la direzione del settore “Hindustani” nell'ambito del progetto pilota del 1798, poi quella dell'analogo Dipartimento al Fort William, dopo una breve parentesi come segretario dell'Asiatic Society of Bengal (dal 2 aprile 1800).

All'apertura dei corsi, il problema principale si rivelò subito essere quello dei libri di testo per l'apprendimento delle lingue moderne, e Gil-

christ si dimostrò abilissimo nell'approntare, nel proporre e, nei limiti del possibile, nel realizzare vari programmi intesi a risolvere la questione. I "limiti del possibile" risultarono esser le disponibilità finanziarie del College, che verso la fine del 1803 cominciò a trovare troppo ramificati e di conseguenza troppo dispendiosi i progetti dello scozzese, che di lì a pochi mesi, infatti, si vide costretto a lasciare il suo posto ed a tornare in Inghilterra (1804) ⁹.

In quei tre anni di direzione, tuttavia, Gilchrist era riuscito a preparare egli stesso o a far preparare da studiosi locali circa quarantacinque libri di testo, tra cui faceva spicco il *The Oriental Fabulist* (1803), traduzione delle antiche favole esopiche o di altra origine, in *urdū*, persiano, arabo, sanscrito, bengalese, *hindī*. Inoltre aveva curato la pubblicazione del foglio "Hindoostanee Press" (dal 1802) ed aveva alacramente lavorato a mettere quasi completamente a punto un sistema di traslitterazione in caratteri latini dei maggiori alfabeti del Paese — persiano, arabo e *Dev'nā-g'rī* —, opera quest'ultima cui egli annetteva particolare importanza per raggiungere migliori risultati nella didattica delle lingue indiane rivolta agli impiegati del Civil Service. Allo stesso modo gli parevano fondamentali strumenti di apprendimento pratico e di ampliamento culturale le traduzioni: "The translation of these Fables (quelle del *The Oriental Fabulist*) has now diffused a taste among the Hindoostanees for such exercises, which may yet be attended with a most beneficial consequence on the literature of India..." ¹⁰. A riprova di ciò sta il fatto che, quando Gilchrist nell'agosto del 1803 presentò alla Direzione del College l'elenco dei libri composti nel suo Dipartimento fino ad allora, la maggior parte di questi risultò consistere in traduzioni di classici (arabi e persiani).

A quest'ultimo proposito va infatti sottolineato che le preferenze linguistiche di Gilchrist andavano da sempre all'*urdū*, non ancora in posizione di aperto antagonismo con la lingua *hindī*, ma proprio anche da questa predilezione, quindi dal maggior impulso didattico ricevuto al Fort William, sulla strada per raggiungerla; va notato, del resto, che uno degli scopi che si proponeva il multiforme lavoro condotto per la redazione del *The Oriental Fabulist* era proprio quello di porre in luce i punti di somiglianza e le differenze tra le due lingue ¹¹.

Data questa inclinazione di Gilchrist, non deve stupire che lo *staff* di docenti e studiosi organizzato sotto la sua direzione comprendesse più musulmani che *hindū*, e che alle opere in *hindī* venissero preferite quelle in *urdū*; tuttavia Gilchrist si premurò di assicurarsi anche la collaborazione di 'specialisti' del primo dei due idiomi, convinto che "... questo stile del *hindustānī* si sarebbe dimostrato molto utile per gli studenti di quella lingua" ¹², ed avrebbe arrecato "...un reale vantaggio alla grande massa degli *hindū* dell'India inglese" ¹³.

Bramino *sākadvīpīyā* di Ara (Bihar), Sadal Mīśra (1767?-1847?) giunse a Calcutta probabilmente verso il 1793 e, profondo conoscitore del sanscrito e di varie lingue moderne, venne chiamato al Fort William (o forse sollecitò egli stesso la nomina) ad insegnare la cosiddetta *bhāṣā* o *bhākhā*, come veniva allora generalmente denominato l'idioma moderno (solitamente *braj* o *hindī* in senso generico ¹⁴) per venire distinto da quelli antichi (sanskrito e pracriti). Dietro suggerimento del suo direttore Gilchrist, nel 1803 il Nostro compose *Candrāv'tī ath'va Nāsiketopākhyān* e *Rām'carit*, parte traducendo e parte rielaborando antichi testi puranici, upaniṣadici, epici ecc.

b) *L'argomento*

Come indica il titolo, i protagonisti della vicenda sono due, Candrāv'tī e suo figlio Nāsiket, cui fanno da contorno, con rilievo peraltro assai diverso da personaggio a personaggio, l'asceta Uddālak, rispettivo marito e padre; il re Raghu e la moglie, genitori di Candrāv'tī; il santo Pippalād; il ṛṣī ¹⁵ Vēśampāyan; il re Jan'mejaya ¹⁵, oltre a Brahmā ed al dio Yāma, con tutta la sua corte 'infernale' ¹⁶.

Il racconto prende l'avvio con la richiesta del re Jan'mejaya a Vēśampāyan di fargli sentire una storia talmente sublime da liberarlo da ogni colpa, così che "nessun male ci sia, tutto il mondo goda in giusta misura, alla fine si attui la salvezza." ¹⁷. Tale potere si può sprigionare, secondo il santo narratore così interpellato, dalla vicenda di Candrāv'tī. Ella, bellissima fanciulla figlia del re Raghu, è rimasta misteriosamente incinta dopo aver aspirato il profumo di uno splendido loto giunto sulla corrente del Gange nel luogo del bagno sacro della principessa. In realtà dentro la corolla "fatta come d'oro" era stato racchiuso lo sperma del ṛṣī Uddālak, al quale, dopo quarantaseimila anni di vita ascetica, Pippalād aveva consigliato di pensare a perpetuare la sua stirpe, ed ai cui dubbi in proposito Brahmā in persona aveva risposto che egli prima avrebbe avuto un bambino di grandissima santità, poi una moglie di alto lignaggio, di superba bellezza e di ammirevole virtù.

Cacciata dal padre all'inconfondibile manifestarsi della sua prossima maternità, Candrāv'tī trova rifugio nella foresta in un gruppo di *muni*, con i quali conduce vita di grande ascetismo fino al momento del parto; parto del tutto singolare, poiché come il concepimento, anch'esso avviene tramite il naso: "Un giorno, appena cominciò ad avere le doglie, ella si alzò in piedi con le mani giunte verso il sole che filtrava tra il fogliame e si mise a dire: «O signore dei tre mondi! Tu proprio di tutti pervadi l'anima. E voi, dèi e dee di questa foresta! Fate udire le mie parole anche

a tutti gli altri [nel mondo]. Finora non ho mai visto un uomo in faccia neppure in sogno, perciò così come è venuta questa gravidanza si scarichi».

Così pregando, andò a sedersi all'interno [di una specie di *berceau* naturale in cui i *muni* l'avevano alloggiata negli ultimi giorni di gestazione] e con gli occhi chiusi si mise a meditare. Intanto il feto dall'ombelico si spostò fino al cuore. Da là passò alla gola e attraverso il naso nacque un bambino splendido come il sole''¹⁸.

Ma la gioia della giovane mamma è di breve durata: irata con il figlio perché con il suo pianto la disturba durante il servizio (*sevā-tahal*) reso ai *muni*, Candrāv'tī lo depone in un cesto d'erba e lo affida alla corrente del Gange, che, naturalmente, lo porta all'*āśram* di Uddālak. Dal racconto della sua singolare nascita, questi capisce che il fanciullo deve essere quel figlio miracoloso che Brahmā gli aveva promesso; perciò lo tiene con sé e lo avvia alla vita ascetica.

Ma un giorno Candrāv'tī, vagando pentita e disperata in cerca di Nāsiket, giunge dove il ragazzo, in prossimità dell'*āśram* paterno, sta prendendo un bagno sacro nel fiume. Madre e figlio si ricongiungono, ed è proprio il fanciullo che, fattosi messaggero tra i genitori ancora all'oscuro l'uno dell'altra, permette il loro reciproco riconoscimento. Candrāv'tī, però, per il rispetto dovuto al suo lignaggio ed alla sua stessa virtù intatta, rifiuta di recarsi in casa di Uddālak prima che sia stato celebrato un regolare matrimonio; quindi il *ṛṣi* si presenta al re Raghu a chiedere la mano della figlia. Enorme è la gioia del monarca, della regina, della famiglia, del popolo tutto nell'apprendere la vera storia dell'infamata principessa: le nozze si compiono con grande pompa, poi i tre, finalmente riuniti, tornano all'*āśram* a dedicarsi con rinnovato zelo alle pratiche ascetiche.

Non era però destino che la vita continuasse a trascorrere tranquilla per lungo tempo. Un giorno, inviato dal padre a raccogliere parte delle offerte necessarie al sacrificio, Nāsiket giunge sulle rive di un lago talmente bello da indurlo a fermarsi là a compiere sacri riti di adorazione ed a sprofondarsi in *samādhi* per cento anni. Al suo ritorno, Uddālak, irato per tanto ritardo e per le risposte del figlio, lo caccia di casa, condannandolo ad andare nella città di Yāma, il dio della morte. Nāsiket, anche quando il padre, pentito del suo scatto d'ira, vorrebbe ritirare la maledizione, parte ugualmente per la sua triste destinazione, al fine di impedire che le parole di Uddālak, pur pronunciate in un momento di obnubilamento, si dimostrino false.

Il viaggio si compie in un baleno grazie alla forza yogica del ragazzo, ed anche al cospetto di Yāma le sue virtù ascetiche risplendono a tal punto da meritargli l'ammirazione di tutti. Nāsiket ottiene pertanto il permesso di interrogare sui misteri del giudizio e della vita *post-mortem* colui che tiene il 'registro' dei fatti e dei misfatti di tutti coloro che passano la

soglia del mondo infero: il divino scrivano Citragupta; quindi di tornare all'*āśram* paterno provvisto per sé e per i suoi del dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza.

Il suo arrivo a casa è salutato con grande gioia e sollievo dai genitori e da una folla di *ṛṣi* e *muni*, cui egli racconta tutte le meraviglie di cui è stato spettatore: “Quanti voi siete, *sadhu* e *sānt*, ascoltante con attenzione. Questa storia è così stupefacente da far venire i brividi a chi la ode...”¹⁹. Infatti al termine del suo resoconto, “... i *ṛṣi* furono molto meravigliati delle notizie che avevano ascoltato, e dopo ripetuti solenni saluti e parole di lode, si congedarono da lui e, andato ciascuno al suo *āśram*, si dedicarono con accresciuto zelo ascetico alla preghiera (*jap*) all'adorazione alla meditazione per ottenere la beatitudine nell' al di là”²⁰.

c) *Lingua e stile*

Nella prefazione all'opera l'Autore dà precisa indicazione della forma linguistica cui si è attenuto: “Avendo sentito parlare [degli Inglesi] anche il paṇḍit Sadal Miśra giunse là [a Calcutta] e, venuto a conoscenza della grande grandezza, incontrò l'arca di scienza universale l'eccellente studioso illustre grande e potente (*mahārāj*) signor John Gilchrist (*Jān Gil'krst*) che insegna (*ācāryya hēṃ*) nella scuola. Per disposizione da lui ricevuta compose un paio di libri dal sanscrito in *bhāṣā* e dalla *bhāṣā* in sanscrito.

Ora nell'anno *saṃvat* 1860 (1803 d.C.) proprio nessuno avrebbe potuto capire in sanscrito il *Nāsiketopākhyān* in cui si narra la storia di Candrāv'tī, perciò lo compose in *kharī bolī*”²¹.

È questa una delle prime volte in cui tale denominazione viene posta in uso. In precedenza non la si era mai incontrata, mentre in questo torno di anni— 1803-1804 — compare almeno sette volte nei primi lavori prodotti al Fort William College, e precisamente:

I) nella prefazione del *Nāsiketopākhyān*, come abbiamo già visto;

II) nell'introduzione del *Premśāgar* di Lallūji 'Lāl Kavi': “Per ordine di John Gilchrist, persona di grande competenza e lungimiranza, nell'anno 1803, io (...), avendone [del *Rāmāyaṇa*] preso lo spirito, lasciata da parte la lingua *yaminī*, parlando nella *kharī bolī* di Delhi e Agra [scrissi un'opera che] intitolai *Premśāgar*.”²²;

III) nella presentazione del secondo volume del *The Hindee Story Teller* (1803) di J. Gilchrist: “Molti di questi [racconti] sono in *kharī bolī* o puro stile *hindavī* del *hindustānī*...”²³;

IV) e V) in due passi della presentazione del *The Oriental Fabulist* (1803): “Mi dispiace molto che con la *braj bhāṣā* anche la *kharī bolī* sia stata sacrificata, perché questo particolare idioma o stile del *hindustānī*

si sarebbe dimostrato molto utile per gli studenti...”²⁴;

“La vera *kharī bolī* si distingue per l’osservanza in generale della grammatica *hindustānī* e per la quasi totale esclusione di termini arabi e persiani.”²⁵;

VI) e VII) in due luoghi del *The Hindee-Roman Ortho-epigraphic Ultimatum (1804)*, ancora di J. Gilchrist: “Un’altra traduzione della *Śa-kuntalā* è in *kharī bolī* o pura lingua dell’India. Questa differisce dal *hindustānī* semplicemente per il fatto che esclude ogni vocabolo arabo e persiano.”²⁶;

“Il *Premśāgar*, che è un libro davvero molto interessante, trascritto con eleganza e fedeltà dalla *braj bhāṣā* in *kharī bolī*, Lallūjī Lāl lo compose apposta per raggiungere l’intento di insegnare ai nostri studiosi il *hindustānī* e...”²⁷.

Come si vede, queste documentazioni dirette non forniscono alcuna spiegazione del termine chiave, *kharī*, la ricerca della cui pregnanza semantica da allora in poi impegna tutta una serie di studiosi, giustamente convinti che proprio in quel suo essere ‘*kharī*’ stia l’anima di questo idioma ‘*hindavī*’, che sta ritagliandosi un suo posto sempre più preciso in seno al più vasto ‘*hindustānī*’²⁸. Certo la questione è assai interessante, tuttavia non può costituire un momento determinante per lo svolgimento del nostro lavoro, perciò, mentre ne rimandiamo la disamina alla lettura di specifici studi in materia²⁹, mettiamo in evidenza che per quanto ci concerne in questo assunto è di fondamentale importanza non tanto stabilire perché questa *bolī* (= ‘parlata’) sia *kharī*, quanto constatare che *comunque* quelli che a buon diritto si possono definire gli ‘inventori’ della denominazione, seppure mancanti sul piano teorico, tuttavia si dimostrano pienamente soddisfacenti in quello pratico, poiché in quest’ultimo danno chiarissima dimostrazione di che tipo di idioma essi intendano fare esemplificazione. Nei lavori commissionati da Gilchrist o da lui stesso redatti con questo programma linguistico, infatti, non ci troviamo davvero più davanti alla “*yaminī*”, ma ad una “pura lingua dell’India” “che esclude ogni vocabolo arabo e persiano”.

Per tornare a Sadal Mīśra ed al suo *Nāsiketopākhyān*, ecco appunto che tale ricerca purista ottiene conferma e successo: nelle circa quaranta pagine dell’opera non ricorre una sola parola al di fuori del patrimonio lessicale *hindī*³⁰.

D’altra parte, come abbiamo ricordato in precedenza, la *kharī bolī* era allora allo stadio iniziale del suo sviluppo letterario, perciò le molte incertezze che a livello funzionale, ma soprattutto lessicale ed ortografico, la caratterizzavano in quel momento inducono più di una volta gli Autori ad una scelta di termini e grafie che in realtà non appartengono al patrimonio ed al corretto uso dell’idioma originario della zona di Delhi-Merat,

cioè della *khaṛī bolī* vera e propria, ma rientrano in aree diverse, anche se ancora *hindī: braj e pūrvī (bihārī)*, e da queste aree vengono inconsciamente ripresi o per familiarità d'uso quotidiano o per domestichezza letteraria.

Così Sadal Miśra, ricco di cultura classica, ma non indifferente alle influenze 'vive' del natio Bihar, inserisce con spontanea ed inconsapevole disinvoltura nella sua prosa aggettivi, congiunzioni, forme verbali *braj* accanto a sostantivi, grafie, usi diversi di chiara matrice *pūrvī*. Al primo gruppo appartengono un certo numero di sostantivi con desinenza *-nha* (*sonanha, phūlanha* ecc.), il gerundio passato *sunī*, l'avverbio *cahundisi*, la congiunzione *ō*, ecc.; al secondo l'avverbio *ihām*, il sostantivo *matari* (sintomatico che proprio un termine che significa "madre" compaia nella forma più usuale all'interno della famiglia di provenienza dell'Autore, anche ove questa — la forma — non sia stilisticamente omogenea con il resto del linguaggio adottato!), verbi come *bar'te the, jurām bāj'ne lagā* ecc.

Veri e propri errori sono invece uno o due plurali femminili privi della caratteristica desinenza nasalizzata (*kanyā*, ecc.) e l'uso costante del rafforzativo *ki* davanti al pronome relativo, in conformità a modi del linguaggio orale popolare (*ki jo, ki jismem*, ecc.).

Quanto allo stile con cui la narrazione si dipana, se ne distinguono diversi elementi costitutivi, di tipo sia strutturale sia retorico, in ovvio rapporto consequenziale tra di loro. Così il meccanismo di svolgimento, concepito sul tradizionale schema del racconto a cornice e impostato in prima istanza sul dialogo — a partire dalla richiesta di Jan'mejaya a Vēśampāyan, con cui si apre l'opera fino a giungere all'episodio conclusivo della vicenda, cioè la descrizione della città di Yāma resa da Nāsiket al suo auditorio di asceti — porta con sé una netta preponderanza del discorso diretto rispetto all'indiretto (ed è, questo, tratto tipico anche del *hindī* contemporaneo), della spiegazione 'orale' di un fenomeno o di un evento rispetto alla descrizione 'pittorica' dello stesso.

Questa scarsa propensione per il motivo descrittivo fa anche sì che i personaggi o gli ambienti vengano rappresentati o attraverso luoghi comuni o attraverso cenni assai scarni, ridotti all'essenziale. Nel primo caso lo stilema stereotipato risveglia nella mente del lettore un 'effettivo' ritratto, senza necessità di un qualche apporto innovatore da parte dell'Autore, ma solo in forza di analogie e similitudini consacrate dalla tradizione: "Splendida come Lakṣmī nell'Oceano e come Candramā nel firmamento, nel gineceo reale non c'era nessuna che avesse anche solo un quarto della sua bellezza [di Candrāv'ti]..."³¹; nel secondo l'inventiva dell'Autore nulla o quasi di artistico aggiunge all'oggetto rappresentato: "...se ne viene galleggiando un fiore di loto fatto come d'oro, di grande profumo"³².

Naturalmente il ricorso a questi *topoi* non coinvolge solo la sfera espositiva, ma si riscontra anche a livello contenutistico: la storia principale

e le altre secondarie che su di essa si innestano accolgono tutta una serie di episodi o comunque di momenti che rappresentano vere e proprie tappe fisse nella narrativa — in prosa ed in poesia — indiana, a partire dalle fonti più antiche — epica, *Purāṇa*, *Jātaka* ecc. — fino all'epoca attuale, tanto che tracciarne la storia diventa un'inutile prolissità. Ci riferiamo con ciò a descrizioni quali quella della gravidanza, contraddistinta mese per mese da particolari cambiamenti fisici della gestante, puntualmente ricorrenti con le medesime modalità chiunque sia la madre rappresentata: “Nel primo mese il corpo della fanciulla assunse un aspetto un po' più rotondo e nel secondo divenne evidente lo stato del suo grembo. Nel terzo il viso diventò pallido. Nel quarto la peluria cominciò a dividersi, nel quinto seni e lombi si fecero così pesanti che ella non poteva parlare un po' con qualcuno senza sentirsi stremata dal loro peso. Nel sesto mese sua madre, vedendo il suo ventre piuttosto ingrossato, subito cadde svenuta per l'angoscia”³³.

Ugualmente tradizionale è il motivo della sospensione della pratica del *brahmachārya* (castità) da parte dell'asceta, che in modo del tutto anomalo trasmette il suo seme ad una 'fattrice' — donna o femmina d'animale — così che la sua santa stirpe possa essere perpetuata: “...Uddālak, venuto a casa, si mise di nuovo a dedicarsi alle sue pratiche ascetiche con il medesimo spirito [di prima]. Ma giorno e notte era tutto preso dalla preoccupazione di [prendere] moglie, per cui si ammalò d'amore.

Infine un giorno in cui era tutto intento in quello stesso pensiero, il suo seme sgorgò. Subito lo rattenne nella mano e, postolo in un loto, legò [la corolla] con fili d'erba sacrificale e lo lasciò andare nel Gange. Quello se ne andò a caso, galleggiando, e così arrivò davanti alla città del re Raghu”³⁴. “[Candrav'ti] arrivò alla riva del Gange. Là dopo aver alquanto passeggiato cominciò a fare il bagno (...) quando che cosa vede? Un fiore di loto fatto come d'oro, grandemente profumato, legato con fili d'erba sacrificale se ne va galleggiando lì davanti. (...) una delle compagne subito lo portò e lo mise in mano alla principessa. Ella, tutta felice, l'aprì e cominciò ad aspirarne il profumo, così che il seme che il *muni* Uddālak vi aveva deposto le andò a finire nel ventre attraverso il naso”³⁵.

E altrettanto fissati dalla tradizione sono i cerimoniali di benvenuto da parte del monarca e della sua corte per l'arrivo di un ospite di grande importanza, qui riportati a proposito della visita di Uddālak a Raghu e di Nāsiket a Yāma; oppure gli atteggiamenti di incrollabile fermezza con cui l'eroe (o l'eroina) non si sottrae a terribili prove, pur di obbedire al padre (alla madre, al *guru* ecc.) o di mantenere la propria o l'altrui parola o di adempiere ad un voto, atteggiamenti qui riscontrabili nella sopportazione dell'esilio nella foresta da parte di Candrāv'ti, nel viaggio

di Nāsiket nel regno dei morti ed anche, seppure con modalità diverse, in quanto viene a mancare una volontà cosciente di compiere quell'azione, nell'eiaculazione di Uddālak ³⁶.

Ora che abbiamo esaminato i punti chiave di valore obiettivo del *Nāsiketopākhyān*, quali si ricavano dalla lettura nuda e cruda del testo, possiamo usarli come strumento critico di rivisitazione di esso, nell'intento di rispondere agli interrogativi che ne possono nascere. Innanzi tutto, l'opera di Sadal Mīśra è un buon libro di testo, così come l'aveva voluto il suo Autore e la critica tradizionale ha da sempre riconosciuto?

Non ci è noto quale fosse la specifica funzione destinata a questo lavoro. Basandoci sulle direttive generali in vigore all'interno del College, che per il perseguimento di un vasto arricchimento intellettuale da parte dei discenti reputavano necessari *curricula* ben equilibrati tra materie orientalistiche e materie occidentalistiche, in esse includendo discipline varie non solo *de langue* ma anche *de civilization*, basandoci dunque su tale programma di massima, ci pare ragionevole ipotizzare per il *Nāsiketopākhyān* una duplice utilizzazione. Da una parte, è incontestabile che esso dovesse porsi come esempio di stesura prosastica scritta della *kharī bolī*, che veniva per ciò stesso riconosciuta lingua di insostituibile impiego per i contatti con la parte *hindū* della popolazione già soggetta al dominio coloniale britannico. Le migliori testimonianze di questa visualizzazione si hanno nelle dirette parole di Sadal Mīśra e di John Gilchrist, che abbiamo riportato già prima; mentre anche certi passi dell'opera si presentano con un andamento stilistico che parrebbe assai influenzato da uno scopo didattico. Si veda per esempio il passo in cui i *ṛṣi* richiedono a Nāsiket un resoconto del suo portentoso viaggio nella città di Yāma: aggettivi, avverbi, semplici particelle interrogative (*kyā*) si dispiegano in tutta la gamma delle loro flessioni grammaticali, delle loro posizioni sintattiche, dei loro usi idiomatici, proprio come se l'Autore avesse voluto esemplificare in modo esauriente, definitivo, l'argomento degli interrogativi ³⁷. E si veda anche l'esempio di discorso indiretto, praticamente l'unico di tutto il *Nāsiketopākhyān*, immesso nel colloquio tra Uddālak e Raghu alla reggia di quest'ultimo: "Allora il *muni* Uddālak cominciò a raccontare al sovrano la seguente notizia. Il modo in cui, ottenuta egli la grazia da Brahmā e deposto il suo seme nel fiore di loto, aspirando il profumo di quest'ultimo, che egli aveva affidato alla corrente del Gange, Candrāv'tī era rimasta incinta. Accortosi di ciò il re la esiliò nella foresta. Là nell'*āśram* di un *muni* ella ebbe un figlio dal naso. Ed il *muni* raccontò al re particolareggiatamente tutta la storia della venuta nel suo *āśram* prima di Nāsiket, poi di Candrāv'tī" ³⁸.

Ora, una costruzione indiretta di questo tipo è così anomala non solo nello stile peculiare di Sadal Mīśra, ma proprio nel tessuto sintattico della

lingua stessa, da indurci a pensare che essa sia stata motivata dalla necessità di rappresentare nell'opera in esame tutte le possibilità di costrutto permesse nell'uso *hindī*. Naturalmente perché ciò servisse da esempio pratico per gli studenti del College.

D'altra parte il *Nāsiketopākhyān* non può certo essere considerato un testo semplicemente esemplificativo della *kharī bolī* nel momento del suo apprendimento funzionale. lessicale ecc.; piuttosto, data la sua impostazione narrativa che, sia nell'impianto ben configurato sia nell'economia compositiva giustamente scandita sia nella resa stilistica alquanto efficace, rivela il gusto e la volontà di proporre un'opera organica e conclusa in se stessa, nell'ambizione probabile di crearle una sua autonoma fisionomia e quindi una sua 'libera' esistenza nel confuso universo letterario del Fort William; data questa impostazione, dunque, possiamo postularne una seconda, concomitante utilizzazione come testo capace di ampliare negli studenti la conoscenza della mitologia indiana.

Sotto questo punto di vista l'opera può dirsi abbastanza adatta, poiché molti sono i filoni discesi da antichi miti che in essa vengono convogliati, mescolati e rielaborati per ottenere una certa omogeneità di racconto: la narrazione di Vēśampāyan a Jan'mejaya trovava già ampio spazio nel *Mahābhārata* (*Ādi Parvan*, I, 20 etc.) Pippalād e Uddālak sono nominati e ricordati in vario modo in ogni *guruparāmparā* (= catena di *guru* secondo la tradizione); Raghu è forse lo stesso grande sovrano della stirpe solare la cui casata è celebrata da Kālīdāsa nel *Raghuvamśa* (IV sec.); Nāsiket è il Nāciketās che nella *Kathopaniṣad* si reca da Yāma e con lui lungamente disserta su ciò che sarà dell'uomo dopo questa vita; e così via per tutti gli altri personaggi o le situazioni rappresentate. È innegabile, tuttavia, che il vastissimo repertorio mitologico indiano avrebbe potuto offrire non uno, ma tutta una serie di eroi e di leggende assai più note e diffuse, quindi più utili a chi, come gli impiegati del Civil Service, avevano necessità di avvicinarsi il più possibile alla cultura del Paese e della gente in ambienti certo più popolati da commercianti, artigiani, contadini, soldati che non paṇḍit avvezzi all'uso del sanscrito ed esperti dei segreti dell'antica letteratura religiosa e profana. Si noti a questo proposito che già l'identificazione della protagonista femminile dell'opera, Candrāv'tī, con qualche eroina del mito crea non poche difficoltà, al punto che nessuno dei critici indiani che si sono occupati di questo testo hanno mai fatto esplicite affermazioni in materia, limitandosi ad un vago accenno ai *Purāṇa* nel loro complesso.

Perché allora la scelta di questo argomento da parte di Gilchrist prima e di Sadal Miśra poi? Non c'è nulla che possa far luce al riguardo, e possiamo solo ipotizzare o una simpatia personale per qualche precedente lettura variamente interpolata, o il gusto di mescolare ingredienti in una

ricetta inedita, pensando di poterli trasmettere non più disparati, quindi difficilmente recepibili, ma riuniti in un complesso organico di più agevole comprensione e memorizzazione. In ogni caso l'affermazione di Sadal Miśra di aver composto l'opera dal sanscrito in *bhāṣā* non va intesa nel significato di una effettiva traduzione, in linea con le preferenze di Gilchrist per questo tipo di operazione linguistica, ma piuttosto di una libera trasposizione, se non addirittura di una libera rielaborazione: basta mettere a diretto confronto la *Kathopaniṣad* con il racconto di Nāsiket sulla città di Yāma per rendersi conto di quanto il testo sanscrito abbia mutato volto.

Che nei corsi del Fort William College il *Nāsiketopākhyān* venisse impiegato come testo di esercitazione linguistica *tout court* o che avesse un'importanza didattica anche per il contenuto narrativo, in ambedue i casi ci pare che esso ben abbia soddisfatto i suoi compiti: la *kharī bolī* si presenta priva di apporti lessicali arabi e persiani; errori, imperfezioni, imprestiti da altri idiomi del *hindī* non sono molto frequenti né molto determinanti; gli usi grammaticali ed i costrutti sintattici evitano un'eccessiva ripetitività o una piatta sciatteria grazie ad improvvisi ed inopinati inserimenti di variazioni anche ardite, per i tempi, quale, ad esempio, il racconto in forma indiretta, riportato più sopra; *topoi* stilistici e contenutistici e miti — a spezzoni o conchiusi in se stessi — ricorrono numerosi, appropriati e ben legati tra di loro.

Ma al di fuori di quest'ambito didattico l'opera ha un suo valore, una sua ragione di esistere, una sua dignità letteraria? A noi pare che anche oggi, cadute ormai le finalità pratiche all'origine della sua composizione, maturata la lingua e mutato il gusto letterario, essa si legga volentieri e non certo perché si collochi tra i primi esempi di prosa *kharī bolī*. Senza dubbio l'insistito ricorso al dialogo, punteggiato da innumerevoli "disse", "diceva", "avendo detto" ecc., come pure il tradizionale rispetto della *consecutio temporum* che impone anche quattro o cinque gerundi passati in fila prima che venga espressa l'azione principale del costrutto, sono elementi raffrenanti nella lettura ed apportatori di una certa noia; d'altro canto quello stesso abuso di gerundi, cioè in genere l'impiego di proposizioni implicite numericamente superiori a quelle esplicite, poiché questo modo verbale viene reso generalmente con la sola radice del verbo — forma oggi caduta in disuso, ma allora assai comune — giova alla concisione del racconto pur nella salvaguardia anche dei particolari ed imprime alla narrazione un andamento più rapido, perfino concitato in alcuni momenti, a tutto vantaggio della presa del testo sul lettore. Al quale, inoltre, ove si tratti di un occidentale, sono riservate due o tre sorprese che non pensiamo l'Autore voglia provocare coscientemente: una è senz'altro il fenomeno del concepimento e del parto tramite il naso; l'altra è uno degli argomenti a cui Pippalād ricorre per convincere Uddā-

lak che procreare un figlio non va contro alla scelta di una vita dedicata all'ascetismo: "...anche gli antichi *muni* hanno ordinato di andare da una donna per avere figli. *L'uomo che va da lei nel periodo fecondo è ugualmente considerato brahmacārī*"³⁹. La legge di Ogino-Knaus è stata enunciata nel XX secolo: abbiamo qui allora un'altra dimostrazione che le antiche scritture indiane contengono da sempre e per sempre tutto quanto il mondo racchiude?

1) È questa la tesi di coloro che reputano la *kharī bolī* una lingua artificiosamente forgiata dagli Inglesi, perciò inesistente prima del 1803. Cfr. GRIERSON GEORGE A., *Modern Vernacular Literature of Hindustani*, prefazione.

2) Si rimanda a ŚĪTĪ KANTHA MĪŚRA, *Kharī bolī kā andolān*, Benares 1956 e SUNĪTĪ KUMĀR CHATTERJEE, *Bhārat kī bhāṣāem ṛ bhāṣā sambandhī samasyāem*, Allahabad 1957² e *Bhār'tīya āryabhāṣā ṛ hindī*, Delhi 1963³.

3) A partire da circa il XIII secolo della nostra era la *kharī bolī*, in forme più o meno ibride e naturalmente sotto diverse denominazioni, si era andata diffondendo un po' in tutto il sub-continente come lingua franca, rimanendo però sempre limitata all'uso orale.

4) RĀMCANDRA TIVĀRI, *Nāsiketopākhyān*, in Dhirendra Varmā (a cura di), *Hindī Sāhitya Koś*, parte II, Benares 1963, pag. 284.

5) Fu Governatore Generale dell'East India Company dal 1772 al 1785.

6) Lettera di Hastings a N. Smith del 4 ottobre 1784, citata in KOPF D., *British Orientalism and Bengal Renaissance*, Berkeley e Los Angeles 1969, pag. 18.

8) Il termine è particolarmente caro a tutti gli studiosi inglesi che si sono interessati alle lingue moderne dell'India.

9) Pare che all'origine delle sue dimissioni dal Fort William College e del suo rientro in patria ci fosse anche una questione di debiti non assolti.

10) GILCHRIST J., *The Oriental Fabulist*, pag. XV, citato in Kopf D., *op. cit.*, pag. 84.

11) Cfr. KOPF D., *op. cit.*, pag. 83.

12) GILCHRIST J., *The Oriental Fabulist*, Calcutta 1803, pag. 5.

13) GILCHRIST J., *The Hindee-Roman Ortho-epigraphic Ultimatum*, Calcutta 1804, pag. 20.

14) Come noto, il termine '*hindī*' raggruppa sotto un'unica dizione almeno una decina di lingue, simili ma non coincidenti, tra cui *kharī bolī*, *braj*, *bundelī*, *āv'dhī*, *baghelī* ecc.

15) Per la traslitterazione dei termini in *Dev'nag'ri* ci si è attenuti al sistema proposto nel vocabolario *hindī*-italiano di prossima pubblicazione a cura del prof. L. P. Mīshra. Per i nomi in uso sia nel sanscrito sia in *hindī*, fatta eccezione per quelli delle divinità, date le discrepanze di pronuncia, quindi di traslitterazione, si è data preferenza all'appartenenza di essi al patrimonio onomastico *hindī*.

16) Il termine non va inteso in senso occidentale, ma piuttosto etimologico, in quanto la città di Yāma si trova in una sfera *inferiore* a quella terrestre.

17) SADAL MĪŚRA, *Candrāv'tī ath'vā Nāsiketopākhyān*, a cura di Śyām Sundar Dās, Benares 1950 (rist.), pag. 2. Lo citeremo come N.

18) *Ibidem*, pag. 12.

19) *Ibidem*, pag. 28.

- 20) *Ibidem*, pag. 44.
- 21) *Ibidem*, pag. 2.
- 22) LALLUJI 'Lal Kavi', *Premśāgar*, Calcutta 1803, Intr. pag. 1.
- 23) GILCHRIST J., *The Hindee Story Teller*, Calcutta 1803, vol. II, pag. 2.
- 24) GILCHRIST J., *The Oriental Fabulist*, *cit.*, pag. 19.
- 25) *Ibidem*, pag. 5.
- 26) GILCHRIST J., *The Hindee-Roman...*, *cit.*, pag. 19.
- 27) *Ibidem*, pag. 20.
- 28) Per la questione 'Hindustānī', si rimanda alle opere indicate nella nota 2).
- 29) Vedi nota precedente.
- 30) A differenza di quanto avviene per esempio nel *Premśāgar*. Cfr. RĀM CANDRA ŚUKLA, *Hindī Sāhitya kā Itihās*, Benares 1978¹⁸, pag. 286-7.
- 31) N, pag. 6.
- 32) *Ibidem*. Annoveriamo tra questi luoghi comuni anche l'espedito stilistico di intercalare il racconto, quasi a scandirne i passaggi di argomento, *con dohā* (pagg. 5 e 38), *cōpāi* (pagg. 14, 22, 23, 24, 35) e *kavita* (pag. 39). Il che dà un'impronta tradizionale alla prosa di così recente formazione e aiuta la ritenzione mnemonica, ambedue obiettivi di non secondaria importanza ai fini della didattica.
- 33) *Ibidem*, pag. 7.
- 34) *Ibidem*, pag. 5.
- 35) *Ibidem*, pag. 7. Per l'argomento della sospensione della castità, dell'inseminazione e della nascita anomala si rimanda a RESTELLI M., *Orientalis Unicornis*, Venezia, A.A. '83-'84 (Tesi inedita, cap. II, ed alla bibliografia ivi riportata).
- 36) Il fatto avviene perché la promessa di Brahmā non si dimostri vana anche a tale proposito i riferimenti al mito ed alla letteratura sono innumerevoli: basti pensare al *Rāmāyaṇa*.
- 37) N, pag. 27.
- 38) *Ibidem*, pagg. 18-19.
- 39) *Ibidem*, pag. 4.

LAXMAN PRASAD MISHRA

IL CONTRIBUTO DI NĀM'DEV
ALLA FORMAZIONE E ALL'EVOLUZIONE
DELLE LETTERATURE E DELLE RELIGIONI DELL'INDIA
MEDIEVALE*

Osservazioni preliminari

La figura e l'opera di *sant* Nām'dev (1270-1350), che devono ritenersi centrali per lo sviluppo della spiritualità *nirguṇ*¹, e dunque anche per la sua corretta analisi e interpretazione, sono state oggetto di un numero relativamente ristretto di studi critici. La ragione principale di tale debito va individuata specificamente nella particolarità linguistica della produzione letteraria del nostro *sant*, produzione equamente suddivisa tra marāṭhī e hindī e conseguentemente studiata, nei due distinti settori, da ricercatori dell'uno o dell'altro campo linguistico, senza alcuna reciproca comunicazione². Va da sé che tale rigida partizione delle indagini ha generato, oltre al debito di studi di cui s'è detto, tutta una serie di questioni collaterali che nelle presenti osservazioni preliminari è doveroso almeno indicare.

Una prima osservazione riguarda il problema dell'autenticità delle composizioni, tanto in marāṭhī quanto in hindī, di Nām'dev. È indubbio, infatti, che un'analisi comparata degli *abhang* e dei *pad* consentirebbe la circoscrizione di un nucleo di canti sicuramente autentico, almeno per l'individuazione di temi poetici comuni, di comuni figure letterarie e di un'unica ispirazione spirituale. Fra *abhang* marāṭhī e *pad* hindī, vengono tradizionalmente, e acriticamente, ascritti a Nām'dev più di 4.000 brani poetici; di questi, solo una metà può ritenersi sicuramente autentica³, dovendosi gli altri ritenere *prakṣipt*, e cioè o scritti da discepoli anonimi e a lui piamente attribuiti, o composti da poeti non necessariamente suoi seguaci, che però dietro lo scudo del suo nome volevano assicurare alle proprie opere la prospettiva sicura di un'ampia divulgazione.

Il fatto che sino ad oggi, ancor dopo la pubblicazione di opere di vasto respiro critico ⁴, il problema della autenticità dei canti di Nām'dev rimanga per la massima parte irrisolto, deve attribuirsi proprio a quella limitazione linguistica degli studi di cui prima s'è detto. In attesa di indagini di ricercatori bilingui, o di équipe congiunte di ricercatori, il presente studio valga dunque come esposizione e introduzione del problema.

Un'altra considerazione di grande rilievo — che per contrasto aggrava il debito di opere critiche — è che *sant* Nām'dev deve ritenersi, oltre che il primo esponente, e dunque l'iniziatore, della corrente religiosa *nirguṇ*, anche il primo *sant* dell'India settentrionale che tanta parte dei suoi canti dedicò ai racconti, ai miti e alle leggende dei *Purāna*, in ciò privilegiando le gesta del dio Viṣṇu e dei suoi *avatāra* terreni. D'altra parte, non si può dimenticare che il dio Viṭṭhal, l'*iṣṭ'dev* di Nām'dev, pur dotato di tratti caratteristici e individuali, viene tradizionalmente ⁵ identificato con Viṣṇu. Fu sicuramente l'originaria formazione come devoto *saguṇ*, che conferì a Nām'dev quella dolcezza di toni e quella passione sentimentale che caratterizzano i suoi canti dedicati a Viṭṭhal ⁶; se è vero, infatti, che anche Kabīr cantò Rām, ben diverso è l'atteggiamento sentimentale dei due maestri *nirguṇ*: alcune strofe di Nām'dev posseggono una dolcezza e una commozione tali da potersi avvicinare a quelle dei più celebrati poeti della *vaiṣṇava bhakti*, fino agli stessi Tul'sī Dās e Mīrābāī ⁷.

Il rapporto fra *saguṇ bhakti* e spiritualità *nirguṇ* rappresenta in effetti un campo di indagine che — ben evidenziato dalle stesse esperienze religiose di Nām'dev — è peraltro ancor oggi in larga parte inesplorato. A questo riguardo, si renderà utile una nuova considerazione, che va ad aggiungersi al novero delle presenti osservazioni preliminari: la *premā-bhakti* di Nām'dev, sicuramente in ragione della sua originaria professione di fede *saguṇ* ha un carattere sorprendentemente tradizionale. Questo carattere diventa tanto più evidente quanto più radicata e accentuata è la tendenza religiosa anti-tradizionalista e in genere critica nei confronti della *bhakti* dei *sant* suoi successori, Kabīr in testa. Costoro, infatti, profondamente influenzati dalla tradizione e dall'insegnamento dei *Nāth-yogī* censurarono, spesso con parole di fuoco, tutto il complesso di rituali e strumenti di culto dei devoti *bhakta*, utilmente reinterpretando — in funzione della definizione di una organica *nirguṇ sād'h'nā* — solo quelle pratiche devozionali che potessero assumere una più marcata connotazione gnoseologica, prima fra tutte quella della ripetizione del Nome divino (*nām-jap*).

Nām'dev, per contro, si mostra solo raramente polemico verso la *saguṇ sād'h'nā*, e le occasioni di polemica sono tutte dovute all'isterilimento del sentimento devozionale ⁸. A nostro avviso, questo atteggiamento dell'insigne *sant* deve motivarsi, oltre che con i suoi esordi religiosi propriamente *saguṇ*, anche con il fatto che nel periodo relativamente precoce in cui

Nām'dev visse e predicò non si era ancora realizzata l'identificazione dei modi di culto settari e la reciproca chiusura fra le diverse sette teiste e non teiste, fatto comprovato dalle stesse esperienze di vita del nostro *sant*, il quale — come più oltre si dirà — fu introdotto alla spiritualità *nirguṇ* dalla premurosa amicizia di *sant* Jñān'dev (o Jñāneśvar, 1275-1296).

Continuando nell'elenco delle nostre considerazioni preliminari — che, come si potrà notare, vanno assumendo l'aspetto di ben definiti e specifici campi di indagine — è ancora doveroso rilevare come l'atteggiamento spirituale di viva devozione mostrato da Nām'dev si collochi in singolare armonia con le nove categorie tradizionali della *bhakti* note ai fedeli *sagun*; addirittura stupefacente, poi, è l'affinità di metafore ricorrenti nei canti del *sant* con due di quelle nove varietà di *bhakti*, vale a dire la 'filiale' e la 'servile' ⁹. Ancora una volta, tale atteggiamento contrasta evidentemente con quello dei *sant* successori di Nām'dev, per i quali l'istituzione di rapporti 'personali' con Dio (Īśvara o Allāh) rappresentava semplicemente un ostacolo al raggiungimento della liberazione (*mokṣa*).

D'altra parte, ben frequenti nei canti di Nām'dev sono anche i richiami alla vacuità e alla falsità del mondo (*jaganmithyā*), secondo concezioni non dissimili dalla dottrina della *māyā* professata da Śaṅkara, e che successivamente verranno riprese e amplificate da tutti i più insigni seguaci del *nirguṇ sampradāy*', da Kabīr, a Nānak a Dādū Dayāl. A questo proposito, anzi, si può affermare che in Nām'dev la concezione della natura illusoria e deludente del mondo è già talmente radicata e sviluppata che nulla di nuovo porteranno le riflessioni e gli insegnamenti dei *sant* a lui posteriori. Ciò acquista tanto più rilievo quanto più evidente è la simpatia mostrata dal nostro *sant* per le concezioni teologiche *sagun* — ed è immediato rilevare come per i filosofi *sagun*, da Rāmānuja in poi, la *prakṛti-māyā* fosse metafisicamente reale, in quanto attributo inseparabile del *brahman* ¹⁰.

Un'ulteriore considerazione del nostro già lungo elenco riguarda la straordinaria importanza attribuita da Nām'dev al Nome Divino, nelle distinte pratiche spirituali della ripetizione del Nome (*nām-jap*) e del ricordo del Nome (*nām-smaraṇ*, *sumiran*, ecc.). Il *nām* possedeva per il nostro *sant* un ruolo talmente privilegiato nell'ambito della pratica spirituale (*sādh'nā*) e un carattere talmente eccelso nell'ambito della definizione metafisica, che in un *pad* hindī egli si spinse fino al punto di identificare con il Nome Divino il termine e il concetto yogico di *anāhad*, fino ad allora limitato al campo della fisiologia esoterica e all'ambito privilegiato del risveglio della *kuṇḍalinī* ¹¹. Il grande rilievo attribuito da Nām'dev alla pratica del Nome Divino affonda forse le sue radici nel fertile terreno delle pratiche di *mantra-yoga*, allora ampiamente diffuse tra i *Nāth-yogī* e gli *avadhūt*, ma a noi basta sottolineare come, lungo tutto il corso della

evoluzione nella *nirguṇ sādhanā*, la ripetizione e il ricordo del Nome (*nām-jap* e *nām-smaraṇ*) furono pilastri incrollabili dell'edificio della spiritualità dei *sant*: se Nām'dev, dunque, non può definirsi l'istitutore di questa pratica — le cui origini sono sicuramente ben più remote — si deve almeno affermare che fu proprio lui il primo ad inserirla nel complesso organico della *nirguṇ sādhanā*.

Un'ultima considerazione va dedicata proprio ai modi della pratica religiosa proposta da Nām'dev. Al contrario dei *Nāth-yogī* suoi contemporanei, che usavano letteralmente terrorizzare la povera gente che già con tanta difficoltà conduceva la propria esistenza quotidiana, il nostro *sant* adoperò parole rassicuranti e insegnò le vie di una disciplina spirituale che non richiedeva né l'abbandono della casa e della famiglia, né l'assunzione di modi di vita ascetici o eremitici, né l'adozione di segni esteriori di asceti quali la *jaṭā*, le ceneri sul corpo e altri ancora. Nām'dev, infatti, condensava le proprie raccomandazioni nell'insegnamento della *par'mārth-sādhanā*, la pratica spirituale fondata sull'altruismo e sulla benevolenza, e sosteneva vigorosamente — come del resto volle anche dimostrare con la propria vita — che anche l'uomo qualunque, l'uomo della strada, sposato, afflitto dai problemi dell'esistenza quotidiana, può raggiungere i quattro più elevati gradi della *mukti* ¹², secondo quanto indicato dalla tradizione.

A questo insegnamento, Nām'dev volle aggiungerne un altro, specificamente dedicato ai seguaci della via dello *yoga (yog-mārg)*: le vere pratiche yogiche — spiega infatti il *sant* — non consistono nell'assunzione di posture (*āsana*) né in "artifici vani" ¹³, poiché nessun atto di asceti e nessuna cerimonia rituale può essere mai paragonato al santo Nome di Rām e all'atto di rifugiarsi presso il Vero *Guru* ¹⁴.

La vita di Nām'dev

È un fatto notorio, nella storia delle religioni e degli uomini di religione indiani, che i *sant* siano stati particolarmente avari di informazioni storiche e notizie biografiche sul proprio conto. Nām'dev, in un certo senso, rappresenta un'eccezione, dal momento che molti suoi *abhang* contengono precise indicazioni biografiche; non sono nemmeno rari, addirittura, dettagli sulla vita e la personalità di suoi illustri contemporanei, primo fra tutti il già menzionato Jñān'dev o Jñāneśvar. Non ci possiamo, però, rallegrare più di tanto di questo tesoro giunto sino a noi, poiché il carattere di quelle indicazioni biografiche è tale da rendere comunque necessaria una serie di analisi, verifiche e confronti storici — ed è ben nota l'allergia dello spirito indiano, nelle sue manifestazioni culturali, alla storia, alla cronaca e alla storiografia.

Nām'dev, infatti, ci fornisce la descrizione di un certo numero di episodi della vita sua e dei suoi contemporanei senza preoccuparsi né della cronologia relativa, né della corrispondenza con la cronologia degli avvenimenti più rilevanti del suo tempo, dal momento che quanto da lui è descritto non sempre trova riscontro nei pur scarsi riferimenti di provata validità storica ¹⁵.

Una quantità considerevole di episodi autobiografici, inoltre, si riferisce alla descrizione di eventi sovranaturali o miracolosi. Ciò potrebbe non rappresentare una grave sottrazione di indicazioni comunque valide, se non si riscontrasse la perdurante disattenzione del *sant* verso la propria persona e il proprio operato. Nām'dev, insomma, nel narrare eventi straordinari quali la resurrezione della vacca o il traboccamento dell'acqua dal pozzo ¹⁶ ha come proprio unico intento la celebrazione della magnificenza della *bhakti*, e in particolare dei miracoli che la fervente devozione verso i piedi di Viṭṭhal può realizzare. Non ci sono riferimenti alla sua personalità, né circostanziate indicazioni storiche e geografiche: il fatto viene collocato in una dimensione metastorica, e si risolve tutto nella narrazione e nell'esaltazione dell'intervento divino.

Una ulteriore difficoltà si ricollega al già indicato problema della autenticità dei canti del nostro *sant*: non si può escludere, infatti — e, anzi, sovente si è indotti a ritenere — che un certo numero di strofe contenenti indicazioni biografiche debba ritenersi *prakṣipt* ('spurio'), in quanto probabile frutto della solerzia di qualche anonimo discepolo, desideroso di render noti avvenimenti di particolare pietà o interesse agiografico. Peraltro, in mancanza di un'indagine storica e filologica, dobbiamo necessariamente limitarci alla enunciazione del problema.

Sant Nām'dev nacque l'undicesimo giorno della metà chiara del mese di *kārtik* dell'anno 1192 dell'era Śaka (vale a dire 1270 d.C.). Con tutta probabilità, al villaggio di Nar'sī Brāhmaṇī — e non alla città di Paṇḍhar'pur, sede del culto del dio Viṭṭhal — va attribuito l'onore di essere il suo luogo natale, come è pure indicato in un *abhaṅg* attribuito allo stesso *sant* (ma di dubbia autenticità).

Non ci dilungheremo sui dettagli di vita familiare e sui miracolosi eventi della sua fanciullezza ¹⁷; in questa sede basti ricordare che, sin da bambino, Nām'dev fu avvicinato al culto del dio Viṭṭhal (o Viṭṭhobā), del quale divenne presto uno dei più ferventi e celebri devoti. Due episodi di assoluto rilievo segnarono gli anni della giovinezza del nostro *sant* e, insieme, il suo progressivo allontanamento dalla fede *saguṇ* nella direzione della *nirguṇ sād'h'nā*. Il primo evento fu l'incontro di Nām'dev, e la sua successiva, profonda amicizia, con *sant* Jñāneśvar. I due santi uomini si recarono insieme, in pellegrinaggio, nei luoghi sacri dell'India del Nord, e lo stesso Nām'dev scrisse un resoconto delle esperienze di viaggio, intitolato

Tirthāvalī. È evidente — nella descrizione del *sant* — il fascino su di lui esercitato dalla figura e dagli insegnamenti di Jñān'dev, dotto e illuminato seguace dello *yog-mārg* del *Nāth-panth*: con ogni probabilità, fu proprio quel fascino a creare le prime crepe nell'allora solido edificio della *saguṇ bhakti* di Nām'dev. Un altro episodio riveste, peraltro, particolare importanza a questo riguardo, ed è l'iniziazione a Nām'dev conferita da Viṭhobā Khecar, anch'egli seguace del *Nāth-panth*. Fu lo stesso dio Viṭṭhal — secondo la narrazione del *sant*¹⁸ — a spingerlo alla ricerca di un maestro (*gurusī śaran*), ma certo è che, in seguito a quelle nuove e complesse esperienze, la dimensione spirituale di Nām'dev si arricchì e si sviluppò intensamente. Come rileva G. Milanetti: “*Jñān-mārg* e *yog-mārg*, in tale maniera, si sovrapponevano al *bhakti-mārg* nelle esperienze spirituali di Nām'dev. Questa sovrapposizione potè risolversi — come rivelano i più tardi *pad* hindī — in una complessa e armoniosa integrazione delle tre vie di liberazione, integrazione tanto più rilevante quanto più esclusiva caratteristica, essa è, della *nirguṇ sādhanā*. Le composite esperienze spirituali di Nām'dev, e la loro suggestiva integrazione, si configurano, insomma, come ideale modello di tutta la più tarda religiosità *nirguṇ*. Proprio questo, del resto, è il motivo primo dell'eccezionale rilievo della figura di questo *sant* nel vasto panorama della spiritualità indiana medievale”¹⁹.

Non si deve ritenere, tuttavia, che il progressivo avvicinamento di Nām'dev alle concezioni e alle pratiche *nirguṇ* — dalla originaria fede *saguṇ* — rappresenti un evento eccezionale o comunque inconcepibile all'interno della storia religiosa dell'India. Episodi simili, in effetti, si ritrovano negli stessi *Veda*, ma senza spingerci troppo lontano ci basterà ricordare come il celeberrimo *bhakta* Tul'sī Dās — che censurò aspramente *Nāth*, *Siddh* e asceti di tal fatta per la loro abitudine di terrorizzare l'ingenuo popolino indiano — abbia esplicitamente affermato che tutte le acri controversie e le interminabili discussioni su *saguṇ* o *nirguṇ* non sono che una superficiale questione di *nām* e *rūp*, vale a dire di pura formalità.

Al ritorno dal pellegrinaggio ai luoghi sacri dell'India del Nord, e dopo la dolorosa scomparsa dell'amico Jñāneśvar, Nām'dev dovette comunque vivere un lungo periodo di riflessione, meditazione e pratica spirituale, periodo durante il quale le sue esperienze giunsero a definitiva maturazione. Secondo la tradizione, dopo aver raggiunto il “distacco dalle cose del mondo”, il nostro *sant* abbandonò la pur amata Paṇḍhar'pur e intraprese un nuovo viaggio verso l'India settentrionale, fino a stabilirsi a Ghomān, un villaggio del Pañjāb nei pressi di Gurudās'pur. Qui continuò la propria opera di predicazione e insegnamento — ora necessariamente servendosi della locale lingua pañjābī — e qui rimase fino al momento della morte, nel 1350 d.C., ottanta anni esatti dopo la nascita.

L'impiego della lingua pañjābī, da parte di Nām'dev, per l'insegna-

mento e le composizioni di quel periodo si presta, necessariamente, ad alcune considerazioni. In primo luogo va sottolineato come — anche per la mancanza di studi e studiosi validamente bilingui — molti critici indigeni abbiano addirittura posto in dubbio l'unicità della figura del nostro *sant*, ipotizzando l'esistenza di due, o anche più, Nām'dev. Altri hanno ancora sostenuto che i *pad* hindī possano essere opera di un locale discepolo del nostro *sant*, o anche versioni degli originali *abhang* marāṭhī, ma tutte le nebbie di queste ipotesi riduttive e preconcepite si dissipano al semplice accostamento di strofe scritte nell'una e nell'altra lingua. È evidente e palpabile, infatti, l'unitarietà dell'ispirazione e la profonda similitudine di esperienze e concezioni spirituali, mentre, dal punto di vista lessicologico, la presenza di numerosi termini di origine marāṭhī all'interno dei *pad* hindī, non può che confermare una volta per tutte, la verità dell'evoluzione spirituale di Nām'dev, la realtà del suo viaggio dal Mahārāṣṭhra al Pañjāb e l'organica complessità della sua *sādh'nā*.

L'insegnamento religioso

Canta Nām'dev: "Solo per il Tuo potere parlano i sacri *Veda*, e solo per la Tua volontà si muove il sole. O eccelso padrone dell'Universo! Tu, soltanto Tu, sei così potente. Avendo compreso tale verità, presso di Te vengo a cercare il mio rifugio. Solo per il Tuo comando le nubi elargiscono la pioggia, o si arrestano sulle vette dei monti. Solo per il Tuo comando soffia il vento. Dice Nām'dev: O Signore, senza che Tu lo voglia, non può muoversi nemmeno una pagliuzza. O Pāṇḍuraṅg, Tu solo sei il mio sostegno"²⁰.

La concezione di Dio che scaturisce dai canti di Nām'dev possiede, ora più esplicitamente, ora in maniera più vaga, i due caratteri combinati del Dio Personale dei *bhakta* e dell'Assoluto Privo d'Attributi dei mistici *nirguṇ*. Tale combinazione di caratteri corrisponde a sua volta, come pure si è detto, alla definizione di una via di progresso spirituale organica e complessa, ricca di elementi delle tre diverse vie di liberazione note allo spirito indiano: *Jñān-mārg*, *bhakti-mārg* e *yog-mārg*. Due furono le ragioni principali, a nostro avviso, per le quali le discordanti esperienze spirituali del nostro *sant* poterono risolversi in armoniosa integrazione anziché in arido conflitto. La prima va senz'altro individuata nella ricchezza e nella profondità della sua fede *sagun*: Nām'dev, addirittura, fu per lungo tempo stimato, nonostante la sua giovane età, uno dei più illustri esponenti del locale culto *vār'karī*²¹. Evidentemente, la sua innata attitudine alla pratica religiosa e alla disciplina spirituale si trovò incanalata, negli anni della fanciullezza e della giovinezza, nell'ambito di quel culto del dio Viṭṭhal

che rappresentava la fede tradizionale della sua famiglia, senza, dunque, che il giovane Nām'dev potesse anche solo concepire un'alternativa spirituale. D'altra parte, la vivacità della sua fede è eloquentemente testimoniata dai profondi legami che lo unirono al *guru* di iniziazione, Viṭhobā Khecar, e all'amico Jñāneśvar, entrambi seguaci dello *yog-mārg*. Proprio nel profondo legame d'amicizia con Jñāneśvar, anzi, va ravvisata la seconda delle due ragioni di cui si diceva poc'anzi: è immediato comprendere, in effetti, come l'introduzione a nuove concezioni religiose e originali pratiche spirituali possa meglio, o soltanto, realizzarsi all'interno di una comunanza di sentimenti e di esperienze — e proprio questa fu la via seguita da Nām'dev. Ancora, tale fu la similitudine delle concezioni e delle pratiche seguite, che i due santi uomini ci hanno lasciato testimonianze di insegnamento assolutamente corrispondenti. Canta, ad esempio, Jñāneśvar: “Come la lucerna e la luce sua tra loro non son distinte, così pure il Signore nei suoi devoti si manifesta”²²; e Nām'dev: “Se Tu, o Signore, sei la pianta di *tul'sī*, io sono i suoi fiori; Tu, e soltanto Tu, sei fra me e Te”²³.

Per i mistici *nirguṇ*, la questione della definizione metafisica dell'Assoluto si è sempre legata a quella del rapporto fra anima individuale (*jīv*) e Principio Supremo (*brahman*, Nirañjan, ecc.). I *sant*, a questo proposito, hanno indirizzato tutta la tensione della propria ricerca e della propria pratica verso l'impossibile compito di colmare l'abisso che, per definizione, separa il devoto — schiavo della propria limitata natura umana — dall'ineffabile Assoluto privo d'attributi. Dal punto di vista strettamente speculativo, quel divario poteva essere superato solamente ammettendo l'intrinseca identità — come pure insegnò Śaṅkara — del *brahman* e del *jīv*. I mistici *nirguṇ*, però, sembrano muoversi nella direzione opposta, vale a dire non dalla speculazione metafisica alla disciplina spirituale, ma dalla pratica spirituale (*sādh'nā*) alla definizione metafisica.

Non è accettabile, a questo riguardo, la posizione di quei critici e studiosi che, con eccessiva superficialità, se non per semplice ignoranza, liquidano le affermazioni e le riflessioni dei *sant* di ordine metafisico con la preconcepita constatazione della loro assoluta impreparazione culturale. Al contrario, se è vero che i mistici e poeti *nirguṇ* erano per la maggior parte di umile o modesta estrazione sociale, e dunque tradizionalmente estranei alla cultura dotta in lingua sanscrita, è altresì vero che le loro riflessioni metafisiche, scaturendo dall'esperienza personale e dalla disciplina interiore, posseggono una freschezza e una autenticità tali da poter essere agevolmente avvicinate agli esempi più tersi della speculazione upanisciadica.

In Nām'dev, come in tutti gli altri *sant*, la definizione metafisica non è mai disgiunta dalla indicazione della pratica spirituale; canta, ad esem-

pio, l'insigne maestro *nirguṇ*: “Il Tuo nome rivela il Tuo aspetto, il Tuo aspetto rivela il nome Tuo. Fra quello e questo non v'è differenza alcuna. Il Signore Senza Forma ha assunto nome e forma (*nām-rūp*): ecco perché Nām'dev Lo ha installato sull'altare sacrificale del suo cuore. Non vi è altro *mantra* che il Suo nome. Chi va proclamando diversamente, è uno stolto. Dice Nām'dev: solo i devoti innamorati di Keśav sanno che egli è il Nome (*nām*)”²⁴.

L'identificazione dell'Assoluto con il Nome Divino (*nām*) si accompagna, dunque, alla proposta del *nām* stesso come unico e solo *mantra*, vale a dire come strumento privilegiato di pratica spirituale. Secondo le concezioni dei *sant*, e di Nām'dev in particolare — che, ripetiamo, deve essere considerato l'iniziatore del movimento della spiritualità *nirguṇ* e, nel caso particolare, l'artefice della elevazione del *nām* al rango di fondamentale pratica spirituale — la ripetizione del Nome Divino viene eseguita in modi strettamente corrispondenti al grado di progresso spirituale del discepolo. Inizialmente, infatti, essa consiste nella semplice e continua ripetizione del Nome Divino, qualunque esso sia: Allāh, Maheś, Kṛṣṇ, Mādhav, Rām: se i nomi possono essere tanti e diversi, l'Ineffabile rimane sempre Uno. A questo primo stadio, segue quello che viene definito della ‘ripetizione senza ripetizione’ (*ajapājap*), ovverosia la venerazione di Dio senza il sussidio di strumenti devozionali esteriori, senza neppure recitare vocalmente il nome scelto per indicare l'Assoluto. Infine, è lo stadio detto del *nām-smaraṇ* (o *sumiran*), il ‘ricordo del Nome’, che consiste nel conservare perennemente dentro di sé la coscienza della propria intima identità e intimità con Dio.

Nām'dev illustra con grande chiarezza e con particolare efficacia poetica questi insegnamenti: “Pāṇḍrīnāth è la dimora di ogni gioia. Entro ciascun uomo permane la beatitudine suprema nella sua pienezza. Il Signore è la fonte di ogni felicità, e la felicità può essere raggiunta solo da chi Lo segue dappresso. Pertanto guardaLo con gli occhi, ascoltaLo con le orecchie, concentrati pienamente su di Lui, e su di Lui soltanto”²⁵.

Il tema della emozionata intimità con Dio è sviluppato, nei canti del nostro *sant*, con eccezionale partecipazione ed efficacia. Sicuramente, profondo influsso sulle concezioni di Nām'dev ebbero le sue originarie esperienze *bhakta*, ma non si può nemmeno dimenticare che, proprio negli anni del suo insegnamento, si diffondeva in India con straordinario vigore e rapidità la dottrina mistica dei *sūfī*, i santi dell'Islam, per i quali il rapporto tra uomo e Dio poteva essere descritto e illustrato con la massima pertinenza attraverso il simbolo dell'amore terreno. Nella presente sede, non appare opportuno discutere la questione specifica del vicendevole influsso tra *nirguṇ-mat* e misticismo islamico, ma si deve almeno sottolineare come nei canti del nostro *sant* si ritrovano non rari riferimenti ai

modi tradizionali della devozione islamica, cosa che rivela esplicitamente l'attenzione di Nām'dev nei confronti della religione dei nuovi dominatori dell'India.

L'amore di Nām'dev verso Dio, peraltro, non può avvicinarsi tanto al rapporto fra due amanti terreni, quanto al tenero affetto, e al sentimento di fiducioso abbandono, di un figlio verso il genitore. Come si è rilevato in precedenza, questo atteggiamento corrisponde esattamente a uno dei modi tradizionali della *saguṇ bhakti*, ma nel presente campo di indagine non riteniamo assolutamente fruttuosa la ricerca di singoli punti di contatto fra le concezioni o le affermazioni dei *sant* e altri sistemi religiosi comparabili; piuttosto, si rende necessario, per prima cosa, tracciare un quadro complessivo della spiritualità *nirguṇ*, con particolare riferimento alla ricercata integrazione delle tre vie tradizionali di liberazione (*jñān-mārg*, *bhakti-mārg* e *yog-mārg*) di cui s'è detto in precedenza. Solo a questo punto, lo studioso o il ricercatore potrà alzare gli occhi verso più ampi panorami, estendendo il raggio della propria indagine fino a comparazioni e raffronti. Solo in questo modo, in effetti, potranno inquadrarsi e commentarsi brani di più complessa articolazione e di difficile identificazione alla sola luce della contrapposizione *nirguṇ-saguṇ*. Come gli stessi *sant* insegnarono²⁶, infatti, il cammino lungo il sentiero spirituale conduce necessariamente alla soppressione di ogni distinzione e di ogni disquisizione concettuale sulla presenza o l'assenza di attributi divini, e il brano di Nām'dev che qui di seguito presentiamo illustra efficacemente tali concezioni: "Tu sei presente in ogni casa, e resti immacolato. Sei libero da ogni legame, e invisibile ai nostri occhi. Come un uomo scorge nell'acqua i riflessi del suo volto, così Nāmā scorge Viṭṭhal"²⁷.

Accanto ai canti di traboccante devozione, dobbiamo dunque riconoscere e attentamente valutare un considerevole numero di brani nei quali Nām'dev privilegia la riflessione, se non la definizione, metafisica. D'altra parte, dal punto di vista della resa poetica e della suggestione estetica, di gran lunga più felici e di sicura presa appaiono quei canti dove il nostro *sant* si abbandona alla descrizione della misericordia e della compassione divina, oppure confida tutta la propria piccolezza e impotenza davanti all'Unico Onnipotente, e in Lui si rifugia per trovare protezione e salvezza.

Presentiamo qui di seguito una breve scelta di brani di tal genere, sottolineando come la tenerezza dei sentimenti e la dolcezza del modo di espressione rendano queste liriche sicuramente comparabili con le più fervide composizioni dei grandi poeti *bhakta*. Canta, dunque, Nām'dev: "Tu sei la mia madre, e io il Tuo figlio: o Pāṇḍuraṅg, nutrimi col latte del Tuo amore. Tu sei la mia vacca, e io il Tuo vitello: o Pāṇḍuraṅg, non privarmi del latte Tuo. Tu sei la cerbiatta e io il tuo cerbiattino (*sāvaka*): o Pāṇḍuraṅg, spezza le catene dell'esistenza (*bhav-pāś*) che mi

tengono avvinto. Tu sei la passera, e io il passerino: o Pāṇḍuraṅg, dammi da mangiare. [Come] la tartaruga, pur rimanendo sempre in acqua, tiene fisso lo sguardo sulle sue uova, [così Tu], o Pāṇḍuraṅg, volgi verso di me lo sguardo Tuo”²⁸.

E ancora: “Ahimé, sono afflitto per la separazione dal mio Signore, proprio come un vitello lontano dalla vacca. Come il pesce fuori dall’acqua si tormenta tra gli spasmi, così si addolora il povero Nāmā senza Rām!”²⁹. Come si potrà notare, l’esplicita descrizione del dolore della separazione (*virah*) non acquista, nei canti di Nām’dev, la coloritura erotica che pure ad essa avevano già conferito grandi poeti della tradizione *vaiṣṇava*, Jayadeva in testa. Evidentemente, la simbologia erotica del rapporto tra anima umana (*jīva*) e Assoluto si introdusse nei canti dei *sant* solo in un periodo successivo, probabilmente per l’influsso congiunto della lirica erotica *vaiṣṇava* e della estesa simbologia erotica dell’insegnamento dei *sūfi*, i mistici dell’Islam.

Per Nām’dev — come s’è già detto — il rapporto tra *jīva* e Par’*mātmā* ha i caratteri del tenero rapporto d’affetto fra un bimbo e il genitore, o anche quelli del fiducioso abbandono del servo verso il suo compassionevole padrone. Canta, ancora, il nostro *sant*: “Anche se il suo bambino è pazzo, oppure muto, il genitore lo accudisce e si preoccupa del suo bene: o Signore, anche Tu accudiscimi. Lascia nel mio cuore un segno della Tua presenza: io non farò nulla che possa in alcun modo recare vergogna al nome Tuo. Dedico il mio cuore e tutto quello che possiedo ai tuoi piedi: se nel mondo verrò chiamato sfortunato, chi ne avrebbe la colpa?”³⁰.

Conclusioni

Dopo la breve disamina del contenuto dottrinale e religioso dei canti di Nām’dev, alcune conclusive considerazioni si impongono all’attenzione dello studioso. La più importante fra queste riguarda il fatto che ancor oggi — a sei secoli di distanza dall’insegnamento di Nām’dev — non sia stata effettuata, e nemmeno tentata, una valutazione complessiva della portata e delle conseguenze sul tessuto religioso indiano della *premā-bhakti* di Nām’dev. In primo luogo, va rilevato che proprio il suo insegnamento è alla base di quel grande movimento religioso che si sviluppò per tutta l’India del Nord, estendendo i suoi effetti fino alla religiosità dei nostri giorni, e che potremmo convenzionalmente definire *nirguṇ bhakti*.

Da un diverso punto di vista, si può anche affermare che Nām’dev e i *sant* suoi successori fondarono una nuova scuola di *Vedānta*, una scuola che, a differenza di quelle precedenti, poteva vantare strettissimi legami

con la ribollente società contemporanea. L'insegnamento dei mistici *nir-guṇ*, infatti, si legava intimamente ai temi e ai problemi della vita religiosa delle vaste masse di fedeli indiani, toccando delicate questioni di etica, di pratiche rituali e di costumi sociali, mentre, fino ad allora, il *Vedānta* era rimasto confinato alla elaborazione dottrinale e al commento di alcuni testi tradizionalmente considerati fondamentali.

Nām'dev — e poi i *sant* suoi successori — fondarono invece una scuola di *Vedānta* basata non più sulla esegesi e sulla dottrina, ma sulle vive esperienze della pratica spirituale (*sādh'nā*). Per quel che riguarda l'insegnamento specifico di Nām'dev, va rilevato che una larga parte delle sue concezioni affonda le sue radici nella religiosità aperta e anti-ritualista della setta *vār'karī*. Fra queste concezioni, è d'obbligo menzionare almeno le più rilevanti, e quelle di maggior forza innovativa nel contesto religioso e sociale del tempo. Affermava, dunque, il nostro *sant* che, per seguire la via spirituale dell'avvicinamento al Supremo, non era affatto indispensabile assumere i modi e seguire le pratiche di *yogī* e *avadhūt*; per converso, anche i mistici dovevano sentirsi liberi di vivere la vita della povera e felice gente comune, entro una casa ed entro una famiglia.

La sua stessa vita, del resto, fu un'illustrazione nitida di queste concezioni: anziché farsi radere la testa per acquisire il titolo di *saṃnyāsī*, e così farsi mantenere dalla società, il nostro *sant* volle condurre la vita faticosa, a tratti banale, di un piccolo artigiano confuso fra gli altri uomini. Da questa posizione, però, egli si assunse il diritto e l'autorità di incitare le classi più oppresse e derelitte, come gli *śūdra* o le donne, al riscatto individuale e sociale, contemporaneamente stigmatizzando il comportamento e l'arroganza di quei bramini che, facendo della religione un personale monopolio, utilizzavano l'ingenuità del popolino per edificare la propria ricchezza e il proprio potere. A questo proposito, fu più esplicito del suo predecessore Rāmānuja nel condannare gli abusi e le storture dell'istituzione castale (*varṇāśram-dharm*).

D'altra parte, il richiamo al riscatto non è mai disgiunto dalla preoccupazione per la disciplina interiore; si può anzi affermare che la maggior parte dell'insegnamento di Nām'dev sia proprio dedicata all'importanza di purificare il proprio animo, raggiungendo un grado di sincerità assoluta e un'assoluta coerenza fra quel che si fa (*kar'ni*) e quel che si è (*rah'ni*).

Un altro suo impegno, intimamente legato alla volontà di definire una pratica spirituale accessibile a tutti, fu quello di servirsi costantemente, per i suoi canti e il suo insegnamento, della lingua del popolo (*lok-bhāṣā*) — prima la marāthī, quindi la hindī — senza farsi sedurre dalla malintesa classicità e autorità del sanscrito.

Come simbolo e compendio della complessa e armoniosa via di progresso spirituale proposta da Nām'dev, potremmo dunque assumere, in

conclusione del presente studio, l'identificazione del compassionevole Signore Viṭṭhal con l'ineffabile Param'brahm, identificazione che liberò il flusso inarrestabile della copiosa corrente della *premā-bhakti*, dalla quale furono spazzati via tutti i pregiudizi di casta, classe e setta. Con le parole di un noto studioso della storia della letteratura hindī: "Fu un'esplosione improvvisa della *bhakti*, dalla quale sarti, vasai, giardinieri, orefici, scopinī, servi, barbieri e prostitute, tutti indistintamente furono travolti"³¹.

Se, dunque, nel Mahārāṣṭhra, e poi in tutta l'India settentrionale del XIII secolo, poté raccogliersi un vero e proprio esercito di *bhakta* di tutte e quattro le caste, una parte rilevante di merito deve essere attribuita a *sant* Nām'dev, umile sarto colmo di pietà e amor di Dio.

* Ricerca effettuata con fondi erogati dal Ministero della P.I.

1) Cf., per un'esauriente esposizione di questa tesi, V. M. Sarmā, *Hindī ko marāṭhī santomkī den*, Patna 1957. Cf. anche, per una discussione critica, G. Milanetti, *Sulla presenza degli elementi caratteristici della nirgun-sādh'nā nei pad hindī di Nām'dev*, in *Studi Orientali pubblicati a cura della Scuola Orientale*, vol. VIII, Parte I, Roma 1984.

2) Un caso illustrativo ed eloquente è l'articolo di M. P. Gupta, *Kabīr ṛ unke ādhyātmik agraj*, in *Bhār'tiy' sāhity'*, gennaio-aprile 1967, pp. 55-64, ove il dotto studioso cita soltanto e unicamente le fonti hindī.

3) Cf. J. S. Deshpande, *Review of works ascribed to Saint Namdeo*, in *Journal of the Asiatic Society of Bombay*, voll. 45-46 (1970-71), pp. 46 e sgg.

4) E di largo sostegno finanziario! Si ricordino, fra queste, gli studi pubblicati con il largo contributo del Governo del Mahārāṣṭhra in occasione del VII centenario della nascita del *sant*, e in particolare *Śrī Nām'dev-caritr, kāvy' āṇī kāry'* a cura di G. V. Kāṭikar et al., Bombay 1970, e *Nām'dev, ek vijay'yātrā* (a cura di R. C. Dhere e A. P. Kāmat), Puna 1970.

5) Nell'ambito, cioè, della tradizione religiosa *vār'karī*, della quale si dirà più oltre.

6) Ne sono una chiara prova i *pad* 54, 86, 113, 118, 127, ecc., in *Sant Nām'dev kī hindī padāvālī* (H. P.), a cura di Bh. Miśr e R. Mōry', Puna 1964.

7) Cf. ad es., *Sārth Nām'devācī gāthā, abhaṅg* 13.

8) Cf. *H. P.*, *pad* 24 e 159.

9) A dire il vero, ricorrente è anche la metafora del dio-madre o dio-vacca; a questo riguardo, v. più oltre.

10) Cf. la concezione della inseparabilità (*aprtakasiddhi*) del *brahman* e dei suoi attributi, *cit* e *acit*, secondo la dottrina di Rāmānuja, quale essa è esposta nel mio *Rāmānuja e il misticismo viṣṇuita dell'India meridionale*, Roma 1978, pp. 106-109.

11) *Pad* 38 in *H. P.*; è da rilevare come in non meno di 50 *pad* in lingua hindī Nām'dev esalti la natura e le funzioni del *nām*.

12) I quattro gradi della *mukti*, secondo la tradizione *bhakta*, sono i seguenti: *sālok'tā* ('com-presenza'), *sāmīp'tā* ('prossimità'), *sārūp'tā* ('con-formità, 'identificazione' con la Persona Divina) e *sāyuj'tā* ('congiungimento' con Dio).

13) Cf. i già citati *pad* 24 e 159 in *H. P.*

14) Cf. *ibid.*, *pad* 219.

¹⁵⁾ Non è da escludere che ciò debba attribuirsi alla non autenticità di quei passi; cf. più oltre per la discussione di questo problema.

¹⁶⁾ Cf. almeno la versione di questo episodio in V. M. Śarmā, 'Sant Nām'dev' (in *Marāṭhī santom hindī vānī*, a cura di A. Dikṣit, Puna 1981).

¹⁷⁾ A questo riguardo, rimandiamo il lettore al capitolo introduttivo di *H. P.*, pp. 9-40, e in particolare modo pp. 9-15.

¹⁸⁾ *Abhaṅg* 1367 in *Sakal sant gāthā*, a cura di K. A. Joṣī, Puna 1967.

¹⁹⁾ G. Milanetti, op. cit. pp. 8-9.

²⁰⁾ *Śrī Nām'dev gāthā (Gāthā)*, *abhaṅg* 461, Puna 1970.

²¹⁾ Il nome stesso di tale culto trae origine dal pellegrinaggio rituale che i devoti del dio Viṭṭhal compivano, e tuttora compiono, recandosi a Paṇḍhar'pur l'undicesimo giorno della metà chiara dei mesi di *āṣāṛh* e di *kārtik*. I testi venerati dai seguaci di tale fede sono, soprattutto, il *Bhāgavata Purāṇa* e la *Gītā*. Per ulteriori notizie, v. B. J. Deśpaṇḍe, *Marāṭhī kā bhakti-sāhity'*, Vārāṇasī 1959, pp. 21-36, e in specie pp. 21 e 34.

²²⁾ *Sakal sant gāthā*, op. cit., *abhaṅg* 919.

²³⁾ *Ibid.*, *abhaṅg* 1529.

²⁴⁾ *Gāthā*, *abhaṅg* 680.

²⁵⁾ Evidente riferimento alla *nirati* e alla *surati*, pratiche di *yoga* della tradizione *Nāth* consistenti nel porre rispettivamente l'udito e la vista in armonia con le più elevate funzioni spirituali della propria anima; *Gāthā*, *abhaṅg* 414.

²⁶⁾ Cf., ad es., Dādū Dayāl: "Si salva... chi comprende l'uguaglianza di presenza e assenza di attributi" (*Granthāvālī*, bhāg 2, p. 172).

²⁷⁾ *Ādigraṅth-pān*, 1318.

²⁸⁾ *Gāthā*, *abhaṅg* 1484.

²⁹⁾ *Ādigraṅth-pān*, 874.

³⁰⁾ *Gāthā*, *abhaṅg* 1564.

³¹⁾ R. K. Varmā, *Hindī sāhity' kā āloc'nātmak itihās*, Allāhābād 1958, p. 192.

GIOVANNI TORCINOVICH

IMPLICAZIONI SOCIO-RELIGIOSE NELLA *SMṚTI BHAKTI*
DI RĀMĀNANDA

La vita di Rāmānanda

La nascita del *Rāmānanda—sampradāya* * segna una svolta importante nella storia religiosa dell'India. La sua fondazione per opera di *svāmī* Rāmānanda, brahmano *kanyakubja*, aprì una profonda breccia nella cittadella in cui si arroccava il centro più geloso ed esclusivista dell'ambiente brahmanico del viṣṇuismo ortodosso. Di portata inizialmente limitata, questo nuovo indirizzo riformatore avrebbe dovuto avere ben presto una risonanza così enorme da contribuire in maniera determinante a tracciare ed a consolidare lo spirito e le forme della nuova religiosità indiana dell'epoca medioevale.

Rāmānanda — registra il commento al *Bakt'māl* ¹ — nasce a Prayāg nel 1299 d.C., suo padre Punyasadana, era un brahmano *kanyakubja* e sua madre si chiamava Suśīlā. Il giovane Rāmadatta, questo probabilmente era il suo primo nome, inizia giovanissimo gli studi e diviene ben presto, all'età di 12 anni ², un *paṇḍita* versato in tutte le Sacre Scritture. Si trasferisce quindi a Kāśī. La permanenza nella città santa è decisiva per la formazione filosofica del giovane. Infatti studia dapprima il *kevala advaitavāda* sotto la guida di un maestro *smārta*. Comincia a frequentare successivamente l'*ācārya* Rāghavānanda, che gli insegna la filosofia *viśiṣṭādvaita* e lo fa entrare nello *śrīvaiṣṇava samprādāya* fondato da Rāmānuja. È in occasione dell'iniziazione che egli riceve il *gurumantra* e il nome con cui è universalmente conosciuto.

Rimane qui a Kāśī, presso il suo *guru*, finché non ha perfezionato lo *yoga*, nel quale era stato da quegli istruito, conseguendo la *samādhi*. Dopodichè decide di viaggiare in lungo e in largo per l'India visitando famosi luoghi sacri e diffondendo il suo messaggio religioso. Ritornato

a Kāsi decide di frequentare nuovamente il suo maestro, ma incontra l'ostilità dei suoi condiscipoli convinti che durante i suoi pellegrinaggi sia venuto meno alle rigide regole brahmaniche dello *śrīvaiṣṇava sampradāya*. Costoro fanno pressione su Rāghavānanda affinché punisca il suo discepolo. Rāmānanda, che ormai ha maturato una mentalità più aperta, si oppone ed ottiene dal maestro l'assenso a fondare un nuovo *sampradāya*. Rivoluzionando una tradizione millenaria basata sulla discriminazione sociale, il nuovo *Rāmānanda-sampradāya* è aperto a tutti senza distinzione di casta, religione o sesso e diventa uno dei più importanti *sampradāya* dell'India settentrionale, come testimonia il gran numero di adepti a tutt'oggi³.

Dopo una lunga vita dedicata ad infondere nella mente e nel cuore degli uomini l'amore per Dio e per i propri simili, Rāmānanda si spegne nel 1410 d.C. alla veneranda età di 111 anni.

Iniziava così per opera di Rāmānanda e continuava per opera dei suoi discepoli quella rivoluzione socio-religiosa che avrebbe disegnato i nuovi tratti dell'induismo medioevale.

Il sorgere di una nuova religiosità

A partire dall'XI secolo circa l'India si trova costretta a sopportare sui territori nord-occidentali una pressione sempre più forte. Invasori turco-afghani cominciano a scendere nella penisola per compiere delle razzie, che a partire dal secolo successivo si trasformano in vere e proprie guerre di conquista. Verso la fine del 1200 d.C. l'egemonia politica sull'India settentrionale passa nelle mani degli invasori, che nei duecento anni successivi si spingono sempre più a sud, raggiungendo il massimo d'espansione sotto il regno di Muhammad ibn Tughlaq (1325-1351).

Durante questi tre secoli di dominio turco-afghano la pressione fiscale sempre più pesante spremere fino all'osso le masse contadine e urbane già prostrate dalle carestie. Tra le altre vessazioni, minacce di morte vengono usate per indurre le popolazioni soggette a convertirsi all'islam. Ma il fenomeno delle conversioni non deve essere stato così consistente come certi storici hanno voluto far credere. Riprova ne siano gli stessi tentativi di strappare conversioni sotto la minaccia delle armi, l'emanazione della *jizya* e il fatto che gli indù convertiti rimanevano comunque subordinati ai musulmani turco-afghani. A dimostrazione poi della vitalità dell'induismo sta il fatto che i secoli XI e XII segnano una ripresa nel campo dell'architettura e della scultura religiosa; mentre il secolo successivo, durante l'interregno che seguì la morte di Alāud-dīn Khālji (1296-1316), è testimone di atti di riappropriazione, da parte degli indù, di templi precedentemente adibiti a moschee. Malgrado le numerose trasformazioni poli-

tiche, economiche, sociali e amministrative, che modificarono la mentalità, i costumi, la lingua, la religione e l'arte, gli indù resistevano.

È stato da più parti sostenuto che il misticismo dell'India medioevale si è ispirato alle dottrine religiose islamiche ⁴. Ma i fatti non sembrano confermare tali affermazioni, che non poggiano su alcuna base sicura. Va anzi detto che islamismo ortodosso e induismo brahmanico erano talmente distanti come modi di pensare e radicati su realtà sociali così differenti che invece di avvicinarsi si chiusero ancor più ermeticamente nella loro ortodossia.

D'altronde come vedremo tra poco, il misticismo e i movimenti devozionali dell'epoca medioevale si possono far risalire ad una lenta e generale evoluzione operatasi all'interno dell'induismo stesso. Ma se anche i rapporti tra le due religioni ortodosse erano impossibili, gli strati medi e bassi della popolazione di entrambe le appartenenze conviveva tranquillamente. Ed è possibile che a questo livello ci siano stati scambi e travasi reciproci, che diedero anche vita ad espressioni religiose e a forme di culto ibride ⁵. Questo avvicinamento tra indù e musulmani non avvenne dall'alto con l'uso della forza, ma grazie alla fresca, semplice e sincera religiosità dei *suft* e dei *sant*, priva degli orpelli e del formalismo rituale. Questa unificazione avvenne non tanto sulla base di dottrine filosofico-religiose, che rimanevano fundamentalmente differenti, ma sul terreno di un sentimento religioso universale, incarnato dai *pīr* e dai *sant*, superiore alle divergenze religiose e politiche e alle discriminazioni sociali e razziali.

Fautore di questo avvicinamento, che diede anche origine a nuove correnti confessionali, fu Rāmānanda, a cui si ispirarono numerosi *sant* come si può anche dedurre dalla presenza di un suo inno nell'*Ādi-granth* e dalla tradizione che lo vuole maestro e ispiratore del grande poeta *nirguṇa* Kabīr e del suo impegno ad abbattere le barriere religiose tra indù e musulmani predicando l'esistenza di un solo Dio identificabile sia con Allah sia con Rāma.

La figura di Rāma, oggetto esclusivo della *bhakti* di Rāmānanda, si prestava assai bene allo scopo di avvicinare musulmani e indù. Nella leggenda il dio Rāma assume le sembianze di guerriero che combatte i malvagi e di re che instaura la pace universale dopo aver mosso guerra all'*asura* Ravaṇa, rapitore della di lui casta e divina sposa Sītā, esempio supremo di virtù e di fedeltà. A Rāma Eroe invitto e Sovrano universale, "che nella leggenda e nel culto indù non aveva il particolare richiamo locale ed erotico, non accettabile dai musulmani" ⁶, tipico di Kṛṣṇa, potevano con maggior facilità ispirarsi i nobili guerrieri e i sovrani conquistatori; a Rāma Liberatore potevano rivolgere le loro suppliche gli indù assoggettati.

È stato anche sostenuto che Rāmānanda, con cui il misticismo medioevale ha avuto inizio, "deve aver acquisito conoscenza di idee islamiche,

e forse era inconsciamente ispirato da esse”⁷. Premesso che una tesi non può basarsi sul presupposto di ispirazione inconscia, va ricordato che Rāmānanda deve aver avuto anche frequenti contatti con rappresentanti significativi della religione islamica. Infatti diversi studiosi hanno recentemente sottolineato che egli si trovò coinvolto in dibattiti filosofico-religiosi con appartenenti ad altre fedi confessionali e religioni⁸. È vero che questa letteratura, che lo vede uscire sempre vittorioso da questi scontri dialettici, può essere di parte; ma non dimentichiamo che, se è attendibile la testimonianza del *Bhaviṣya Purāṇa*, in seguito alla sua opera di riforma molti musulmani si convertirono all’induismo⁹.

Queste testimonianze sono molto importanti perché ci presentano un Rāmānanda molto sicuro di sé e delle proprie idee, e nello stesso tempo un uomo dotato di forte spirito missionario e di mentalità molto aperta per un brahmano del tempo. In conclusione se queste osservazioni non sono del tutto in grado di ribaltare le precedenti tesi, tuttavia permettono di dar corpo all’ipotesi dell’esistenza di una matrice indù nell’esigenza di riforma sentita ed attuata da Rāmānanda.

L’eredità culturale di Rāmānanda

La rivoluzione socio-religiosa dell’India medioevale, che vedeva in Rāmānanda il primo e uno dei suoi rappresentanti più significativi, non nasceva dunque improvvisamente dal nulla, ma era andata maturando da secoli nel suolo indiano.

A partire dal VI secolo a.C. il panorama socio-religioso indiano, sotto la spinta di pressioni esterne e per l’emergere di fattori interni, si era trasformato lentamente fino ad assumere nei primi secoli della nostra era quei tratti caratteristici che saranno tipici dell’induismo. Il passaggio della cultura dominante del brahmanesimo, ancora molto legato al ritualismo vedico e alla speculazione upaniṣadica, all’emergere di forme religiose più popolari rimane in gran parte oscuro. Alcune divinità vediche scompaiono, altre vengono alla ribalta, incorporando i tratti di quelle scomparse e assimilando culti minori che le arricchiscono. Si delineano e prendono lentamente corpo viṣṇuismo e śivaismo, all’interno dei quali si vanno configurando correnti confessionali gravitanti ciascuna attorno ad una divinità d’elezione (*iṣṭa devatā*). Mentre “la terminologia religiosa subisce notevoli cambiamenti, così come il rituale e le pratiche”¹⁰, si accentua l’importanza della devozione e delle relazioni personali tra l’uomo e Dio.

A partire dalla seconda metà del primo millennio, due sono i fulcri di questo mutamento: da un lato Śāṅkara, che mette in auge il *vedānta* e il brahmanesimo; dall’altro i mistici viṣṇuiti e śivaiti del sud, e cioè

gli *ālvār* e i *nayanmar*, che danno nuovo impulso alle differenti manifestazioni della *bhakti*.

Notevole dal punto di vista religioso e di gran lunga la più importante da quello filosofico fu la personalità di Śankara. Questi, nato nel sud dell'India, dopo essersi trasferito a Benares, dove compose le sue opere principali, fece dei pellegrinaggi per tutta l'India diffondendo la sua dottrina di salvezza. "Questo sistema di Śankara, che teneva conto di tutte le esigenze sintetizzando e unificando tutte le diverse concezioni, consentì di lasciare inalterata tutta la tradizione religiosa e filosofica brahmanico-indù" ¹¹. Ma l'impulso che egli diede al *vedānta* permise a quest'ultimo di soppiantare via via gli altri *darśana* e di imporre la propria egemonia. D'altro canto nello stesso arco di tempo, al di là dei pur sempre inevitabili contrasti di scuola, si insinuò tra i *vedāntin* la tendenza a superare le rivalità create da posizioni teoriche diverse e a considerare valida qualsiasi via che conducesse alla conoscenza di *Bhagavan* e al conseguimento di *mokṣa*.

Nel frattempo il *bhaktiyoga*, che come terza via salvifica accanto al *karmayoga* e al *jñānayoga* aveva ricevuto una consacrazione carismatica nella *Bhagavad Gītā*, conquistava sempre più terreno. Soprattutto all'interno del viṣṇuismo la *bhakti* acquistava una posizione centrale ¹² guidata da poeti *bhakta* e diffondeva la convinzione che la liberazione era aperta a tutti. Questa rivisitazione del rapporto tra uomo e Dio, tra *jīva* e *Bhagavan* piazzò il suo trampolino di lancio nell'India meridionale dove si era diffusa e conservata pressoché intatta la tradizione brahmanica, essendo questa parte della penisola indiana meno colpita dalle invasioni straniere.

Tra il VII e XI secolo circa si diffuse nell'India meridionale un nuovo movimento religioso che ebbe la sua massima espressione letteraria nel *Prabandham* e nel *Bhāgavata Purāṇa*. Il *Prabandham* è una celebre collezione di inni mistici attribuiti agli *ālvār*, poeti ebbri di Dio, che cantarono il loro ardente amore per il Supremo. Questi, con la loro intensa devozione e la loro fede nella grazia divina e nella redenzione universale, sfidarono il brahmanesimo schierandosi contro l'ingiusto e discriminatorio sistema castale operante sia in ambito sociale che in quello religioso. Il *Bhāgavata Purāṇa* dal canto suo contribuì enormemente a sviluppare la tradizione degli *ālvār* e a diffondere la dottrina della *bhakti* in tutta l'India.

Ma fu il grande mistico — filosofo Rāmānuja (1037-1137) che diede una robusta struttura teoretica, sulla base di un impianto filosofico ben concepito, alla spontanea espressione del sentimento devozionale degli *ālvār*. Egli espone i principi del *viśiṣṭādvaita* e spiegò il pensiero delle *Upaniṣad* sulla base della dottrina della *Bhagavad Gītā*, interpretata da lui con un taglio accentuatamente devozionale. Egli cercò di integrare il *vedānta* con la via devozionale. Questa scelta gli fu dettata dal suo carattere

profondamente religioso. “Egli infatti elaborò la sua ricerca speculativa all’ombra della religione teistica che riportò la *bhakti vaiṣṇava*... alla sua pristina dignità”¹³.

Secondo Rāmānuja i principi costitutivi del reale (*tattva*) sono tre: *Īśvara*, *cit (jīva)* e *acit (prakṛti)*. *Īśvara*, il *Brahman saguṇa* delle *Upaniṣad*, dotato di tutte le qualità positive, è la Causa dell’universo; *cit* e *acit*, che lo qualificano sono i due aspetti con i quali Egli si manifesta. In quanto Dio, cioè Viṣṇu, *Īśvara* è Colui che manifesta, Colui che sostiene e Colui nel quale si riassorbe l’universo. *Acit* comprende tutto il mondo inorganico ed organico; *cit* gli esseri dotati di coscienza.

Il rapporto che c’è tra Dio e il mondo è analogo a quello tra il sé e il corpo. Dio è trascendente il mondo e i *jīva*, dal momento che questi dipendono da Lui; ma nello stesso tempo ne è immanente in quanto loro essere sostanziale. Il “*jīva* naturalmente trascende la materia, ma ne è allo stesso tempo dipendente a causa dell’apparato organico di cui è rivestito. Il corpo è dunque uno strumento che ha una duplice funzione nei confronti dell’anima: fornendole le capacità percettive permette che essa proceda sulla strada della conoscenza, ma allo stesso tempo dominandola con i sensi fa sì ch’essa venga erroneamente ad identificarsi con la materia anziché con lo spirito”¹⁴.

Il *jīva* realizza la sua dipendenza da Dio solo attraverso il *bhaktiyoga*.

Quando la devozione è diventata intensa (*parābhakti*) allora il *jīva* prende rifugio in Dio e si abbandona completamente ad Esso. Dio allora gli concede la grazia che gli permette di accedere nel metafisico *Vaikunṭha* e di dimorare presso di Sé.

Le influenze culturali di Rāmānanda, come si può ricavare anche dalla sua biografia, furono molteplici. Ma il suo più immediato ispiratore sia in ambito strettamente filosofico che in quello devozionale resta indubbiamente Rāmānuja, la cui dottrina egli apprese da Rāghavānanda. Una sintesi di questo vasto complesso di influenze culturali è stata esposta da Rāmānanda, in lingua sanscrita, nel *Vaiṣṇavamātābjabhāskara* e nella *Rāmārcanapaddhati*. Anche se egli, preoccupatosi di far giungere il suo messaggio di salvezza anche alle persone istruite, fece largo uso delle lingue regionali dando il via ad una prassi che sarebbe stata accolta con successo negli ambienti del misticismo medioevale.

Jīva e mokṣa

Nel *Vaiṣṇavamātābjabhāskara* dove espone il suo sistema della *bhakti*, Rāmānanda definisce *baddha*¹⁵ quel *jīva* che, unito ad un corpo e proiettato nel mondo, in preda a *kāma* ed oscurato da *avidyā* conduce la propria

vita sperimentando il frutto delle azioni buone e cattive, confondendosi col suo involucro psico-fisico. Sbattuto di qua e di là tra *kāma*, che ne alimenta l'attaccamento ai piaceri mondani e *duḥkha*, che lo spinge a fuggire le situazioni spiacevoli, il *baddha jīva* consuma la sua contrastata vicenda interiore finché non sbocci in lui il desiderio di affrancamento. Non più bramoso di piaceri mondani (*bubhukṣu*) ma desideroso di liberazione (*mumukṣu*) il *jīva* inizia così un *iter* ascetico che lo condurrà al conseguimento di *mokṣa* ¹⁶. Rāmānanda a questo proposito chiama *mukta jīva*, quello che essendo morto non è ancora rinato e distingue da questo il *nitya mukta jīva* ¹⁷, cioè quel *jīva* che non rinascerà più. Ottiene *mokṣa* sia quel *jīva* che considera lo splendore dell'universo un attributo di Rāma e gode di questo splendore rimanendo immerso in meditazione del Signore; sia colui che si dedica completamente al Suo servizio; sia infine “colui che fatta eccezione per l'*ātman* considera essenziati di dolore gli altri *pa-dārtha* e rimane immerso nell'esperienza del sé (*ātmanubhūti*)” ¹⁸. Ma tra costoro quelli che godono dell'intima unione (*sāyujya*) col Signore oltre a conseguire *mukti* godono dell'infinita beatitudine che l'intimità con Rāma profonde.

L'iṣṭa devatā

L'oggetto esclusivo della *bhakti* di Rāmānanda è Rāma. Rāma, secondo quanto egli affermava, è Colui dal quale ha avuto origine, dal quale è protetto e sostenuto e dal quale viene distrutto il mondo ¹⁹. Egli è il Signore, l'Oceano di qualità divine, l'Oggetto delle *Upaniṣad*, Colui che dà rifugio, la Causa del mondo, il Sovrano degli dei ²⁰.

Il *Vaiṣṇavamātābjabhāskara* lo identifica con Viṣṇu ²¹, un *avatāra* del quale è conosciuto come Rāmacandra, figlio del re Daśaratha e della sua sposa Kauśalyā; marito di Sītā e fratello di Lakṣmaṇa ²².

Asserisce il Signore, Rifugio del mondo: “Laddove ha luogo un declino del giusto, o Bharata, e l'affermarsi dell'ingiustizia, allora io creo me stesso nella forma dell'incarnazione” ²³. Conferma il *Bhāgavata Purāṇa*: “Quando la giustizia svanisce e ha incremento l'ingiustizia, il Signore Onnipotente, Hari, crea se stesso” ²⁴. E aggiunge: “Dio onnipresente appare nel mondo non solo per distruggervi le forze demoniache, ma anche per portare agli uomini il suo insegnamento. Come potrebbe altrimenti il Signore, che è in se stesso beato, essere in ansia per Sītā?” ²⁵. E conclude l'Onnimisericordioso: “Per la protezione dei buoni, la distruzione dei malvagi, per dare fondamento al regno di giustizia, io vengo nell'esistere di età in età” ²⁶.

Perciò in quel periodo di crisi socio-politica, durante il quale molti

erano disorientati, una concezione più umana ed accessibile di un Dio di giustizia, che aveva assunto le umane spoglie del guerriero invincibile e del sovrano equo e apportatore di pace universale, come quella predicata da Rāmānanda, trovò il terreno adatto per germogliare nei cuori di tutti coloro che soffrivano per i mali della terra.

Quindi Rāmacandra è anche Colui che è conosciuto come il Compassionevole, l'Oceano di grazia, l'Onniglorioso, l'Incomprensibile. Spirito Supremo Protettore del mondo Egli dà rifugio a coloro che lo adorano per mezzo dei riti, agli *yogi* e ai saggi che lo onorano. Egli è sempre presente dove ci sono devoti che si riuniscono per invocarlo ²⁷.

Rāma è Viṣṇu, il Dio provvidente e giusto di cui sono stati cantati e glorificati gli *avatāra*. Egli viene invocato con molti e bellissimo appellativi, ma l'epiteto più amato ed invocato è quello di *Bhagavan*, il Sovrano universale, benevolo ed estremamente compassionevole, sempre pronto a soccorrere ogni suo sincero devoto.

Nella *Rāmārcanapaddhati* Rāmānanda considera il *satsang* un mezzo per sconfiggere l'egoismo ²⁸ e insieme a *śravaṇa*, *kīrtana*, *utsava*, ecc., un aspetto importante del *bhakti-mārga*. Le suddette forme di culto sono tutte di carattere collettivo, hanno la funzione di sviluppare il sentimento di devozione e mettono i *mumukṣu vaiṣṇava bhakta* a contatto con i *ma-hābhāgavata*, la compagnia dei quali, affiancata alla venerazione per gli stessi, fa progredire il devoto sulla via della liberazione ²⁹. Non si deve dimenticare che tutte queste forme collettive di devozione, avevano, nelle intenzioni di Rāmānanda, lo scopo non secondario di socializzare i partecipanti appartenenti a caste diverse, i quali venivano a trovarsi tutti fianco a fianco uniti in spirito di eguaglianza e di fratellanza.

Smṛti bhakti

La *sādhana* yogica consistente nella ripetizione di formule meditative o *mantra yoga* aveva avuto a partire dal XII secolo d.C. una grande diffusione ³⁰.

Questa *sādhana* a contatto anche con analoghe tecniche sufiche era venuta assumendo in epoca medioevale le forme popolari del *nām-kīrtan* e del *nām-jap*. La ripetizione dei nomi di Dio si proponeva "... — tanto nella sua forma di *jap*, quanto in quella di *smaraṇ* (o *sumiraṇ*) — come elemento centrale di una serie di atti religiosi formalmente tradizionali ma recuperati dai *sant* attraverso l'interiorizzazione della loro esecuzione" ³¹. Diffusasi all'interno dell'induismo, soprattutto tra le correnti devozionali viṣṇuite, essa diventò il fulcro della *sādhana bhakti*, essendo il mezzo più semplice ed efficace per distogliere la mente del devoto dalle cose mondane e fissarla costantemente su Dio.

Data l'importanza che Rāmānanda ha attribuito a queste tecniche di realizzazione e ad altre consimili, siamo portati a ritenere che egli abbia dato un contributo notevole nel determinare questo tratto caratteristico delle correnti devozionali, non solo viṣṇuite, dell'India dell'epoca medioevale. Rāmānanda definisce *bhakti* "...quell'attaccamento per il Signore in forma di incessante ricordo come una continua corrente d'olio"³². *Smarāṇa* o *smṛti bhakti* è quella forma di devozione che permette di rimanere costantemente immersi nel Signore ricordandosi della sua nascita, imprese, virtù e nomi divini, investigando sulla Sua natura. Essa consiste principalmente in *śravaṇa*, *kīrtana* e *smarāṇa* vero e proprio, che costituisce il livello più elevato ed interiorizzato di questo tipo di *sādhanā*.

Svāmī Rāmānanda non si è mai stancato di consigliare ai devoti *vaiṣṇava* la pratica del *kathāśravaṇa*³³, cioè la lettura o anche il semplice ascolto per coloro che per mancanza di istruzione o qualche altro motivo fossero stati impossibilitati a leggere, delle opere a sfondo religioso che parlassero di *Bhagavan* — come *Rāmāyana* ecc.³⁴. Egli invitava a praticare questa *sādhanā* costantemente lungo l'intero arco della vita, perché essa aveva il potere di rimuovere gli ostacoli rappresentati dal *saṃsāra*³⁵. Ma Rāmānanda ha sottolineato con altrettanta forza l'efficacia dei *kīrtana*³⁶ quali mezzi per progredire spiritualmente. Questo continuo insistere di Rāmānanda sull'uso dei canti devozionali (*yaśaḥkīrtana*, *nama-kīrtana*, ecc.) se non ne ha introdotto l'uso sistematico presso la *Rāmabhaktiśākhā*, ne ha per lo meno favorito enormemente la diffusione. Tant'è vero che l'esecuzione di *kīrtana* presso i ramaiti è frequente almeno quanto lo è presso i kṛṣṇaiti³⁷, l'altra grande *śākhā vaiṣṇava*, che ha contribuito alla propagazione di questa *sādhanā*, una delle pratiche devozionali più seguite in India anche ai giorni nostri.

Sia *śravaṇa* che *kīrtana* sono due pratiche di culto particolarmente diffuse negli ambienti devozionali viṣṇuiti che non presentano alcuna difficoltà d'esecuzione e sono accessibili a chiunque desideri mantenere vivo e costante il ricordo del Supremo. "Nella setta *rāmānujīya*, e conseguentemente in tutti gli scismi che da essa derivano, codesta abitudine di ascoltare le gesta divine... assume un'importanza particolare e segue una sua propria formula liturgica che viene strettamente applicata, particolarmente in occasione delle maggiori ricorrenze religiose"³⁸. *Svāmī* Rāmānanda consigliò ai suoi fedeli *vaiṣṇava* di celebrare le ricorrenze religiose viṣṇuite con digiuni e con veglie notturne durante le quali essi avrebbero dovuto ascoltare e cantare le gesta gloriose di Rāma³⁹.

Dell'importanza socializzante di queste celebrazioni e di altre forme collettive di culto abbiamo già fatto cenno più sopra. Va qui aggiunto che durante i *kīrtana* "si mescolano anche... elementi.. di primitiva teatralità"⁴⁰. Tra queste forme popolari di devozione vanno dunque annovera-

te anche quelle rappresentazioni teatrali, frequenti in India, narranti le gesta di Rāmacandra e ispirate sia al più antico *Rāmāyana* di Vālmiki sia al popolare *Rām'carit'mānas* di Tulsīdās.

Nel *Rāmānanda-sampradāya* la cerimonia di iniziazione del neofita ha nella trasmissione del *Rāmamantra* uno dei suoi momenti culminanti ⁴¹. Rāmānanda ha consigliato l'uso e spiegato la funzione di tre *Rāmamantra*. Questi sono:

1) *Rāmaṣadakṣaramantra* ⁴² (*mantra* di Rāma di sei sillabe): *Śrīrāmāyanamaḥ*

2) *Rāmadvayamantra* ⁴³ (il duplice *mantra* di Rāma): *Śrīmadrāmacandracaraṇauśaranamṣrapadye* e *Śrīrāmacandrāyanamaḥ*

3) *Carama mantra* ⁴⁴ (*mantra* supremo): *Sakṛdeva prapannāya tavāsmīti ca yācate/abhayaṃ sarvabhūtebhyyodadāmi etanmamavratam*.

Questi tre *mantra* hanno lo scopo di far sorgere nel *bhakta* la conoscenza della sua vera essenza e la conoscenza della vera natura di Rāma. Essi rendono il *mumukṣu jīva* conscio di dipendere unicamente dal Signore.

È opinione di Rāmānanda che il *mantra-japa* sia ancora più efficace se il devoto *vaiṣṇava* ritiratosi in un luogo solitario persevera nella recitazione del *gurumantra* con grande umiltà d'animo ⁴⁵. Questa *sāadhanā* yogica ha la funzione di uniformare il comportamento del discepolo alla volontà e agli insegnamenti del maestro, senza il quale non ci può essere progresso spirituale alcuno nella via di liberazione. Recitare continuamente il *gurumantra* e meditare sul suo significato accende nel cuore del *bhakta* quell'intenso attaccamento (*parānurakti*) per Rāma che conduce al supremo grado di devozione (*paramābhakti*).

Qui Rāmānanda sembra voler suggerire una *sāadhanā* yogica ben precisa, che si indirizzava a quel numero sicuramente esiguo, ma non trascurabile, di *sādhu* e di *saṃnyasin*, che sentivano l'urgenza di conoscere e realizzare se stessi e di unirsi a Dio, praticando lo *yoga* nel pieno isolamento.

Non si deve ritenere questo atteggiamento di Rāmānanda in contraddizione con quanto siamo andati finora dicendo. Anzi questo conferma ancora una volta quanto egli si preoccupasse di far giungere e di adattare il suo messaggio a più persone possibili. Infatti la *mantra sāadhanā* da lui consigliata e propagata è un sistema articolato e flessibile, che si adatta a varie esigenze.

Tutte le suddette forme di adorazione, e specialmente il *nāma-japa* e il *nāma-kīrtana*, dovevano servire, secondo Rāmānanda, da supporto a *smaraṇa*. Nella *Bhagavad Gītā*, Kṛṣṇa invita alla meditazione con queste parole: "Fissa la tua mente su di me soltanto, concentra il tuo intelletto su di me; così potrai indubitabilmente dimorare in me" ⁴⁶. *Smaraṇa* va dunque inteso qui come sinonimo di meditazione (*dhyāna*) ⁴⁷. Questa consiste, lo abbiamo già visto, nel pensare ininterrottamente a *Bhagavan*, in-

vestigando sulla Sua natura. Così facendo il *bhakta* non solo raggiunge quella conoscenza salvifica che gli farà ottenere *mokṣa*, ma stabilirà in maniera rapida l'unione intima (*sāyujya*) col Divino Amato. Rāmānanda ritenne *smaraṇa*, e soprattutto *nāma-smaraṇa*, basato sulla meditazione di una delle tre forme del *Rāmamantra*, la *sādhanā* di gran lunga migliore e la più efficace per conseguire *mukti* e *sāyujya* insieme ⁴⁸.

Ci sembra in conclusione di poter affermare che la riforma operata da Rāmānanda, la cui importanza è stata più volte sottolineata, si è situata all'interno di un moto di rinnovamento intrinseco allo stesso induismo brahmanico. Essa toccò sia l'ambito religioso che la struttura sociale, data la stretta connessione che esisteva e che esiste tutt'oggi in India tra i due.

Questa riforma nacque dal rifiuto di alcune incongruenze, come i divieti alimentari brahmanici e la distinzione di casta e sesso davanti a Dio; e dall'esigenza di ritrovare quella vera religiosità che non ha bisogno per esprimersi di un complesso apparato esteriore. Ma ciò che contraddistinse maggiormente questa riforma fu il fatto che Rāmānanda, più che preoccuparsi di formulare nuove teorie filosofiche, che avrebbero soddisfatto soltanto pochi intelletti curiosi, si impegnò a divulgare semplici e accessibili tecniche di adorazione di un Dio giusto e misericordioso pronto ad accogliere presso di sé indistintamente tutti coloro che lo avessero amato con sincerità. Fra tutte queste fu soprattutto l'uso del *gurumantra* nella forma del *nāma-japa*, che diventò anche per opera sua, una delle *sādhanā* più praticate dai seguaci del *bhakti-mārga*. E grazie a Rāmānanda, ai suoi diretti discepoli e a coloro che al suo insegnamento si ispirarono, il sacro Nome di Rāma non fu solo oggetto di meditazione per i *vaiṣṇava bhakta* e per gli appartenenti ad altre correnti devozionali, ma anche un simbolo di uguaglianza e di fratellanza che ancor oggi corre ripetutamente da una bocca all'altra di milioni di indiani.

*) Per quanto riguarda la traslitterazione di parole in caratteri *devanāgarī*, mi sono attenuto quasi esclusivamente alle correnti regole in uso presso i sanscritisti, salvo in quei pochi casi in cui ho voluto sottolineare l'evoluzione sociolinguistica del termine o la sua stretta appartenenza al contesto della lingua *hindī*.

1) ŚRĪNĀBHĀJĪ G., *Śrībhakt'māl*, TEJ'KUMĀR-PRESS, Lakhnau, 1969, pp. 281-296. Oltre alla succitata opera, sulla vita e le opere di Rāmānanda vedi BARTHVAL P., (a cura di), *Rāmānand kī hindī rac'naeṃ*, NĀG'RĪ PRESS, Kāśī, 1955; ŚRĪVĀSTAV B., *Rāmānand-sampradāy tathā hindī sāhity par uskā prabhāv*, HINDĪ PARIṢAD, Prayāg, 1957 (contiene una abbondante bibliografia). Sulle divergenti tesi riguardanti i dati biografici di Rāmānanda, vedi oltre alle opere già citate anche:

FARQUHAR J. N., *The Historical Position of Rāmānanda*, J.R.A.S., 1920, pp. 185-192.

GRIERSON G. A., *The Home of Rāmānanda*, J.R.A.S., 1920, pp. 591- 596.

- FARQUHAR, J. N., *The Historical Position of Rāmānanda*, J.R.A.S., 1922, pp. 373-380.
- ŠUKL R., *Hindī sāhity kā itihās*, NĀG'RĪPRACĀRIṆĪ SABHĀ, Kāśī, 1965, pp. 114-121.
- 2) La notizia è evidentemente elogiativa.
- 3) "Il movimento Ramananda si divise a poco a poco in tre branche. La maggiore fu la Ramaita, un'altra la Krishnaita; la terza capeggiata da Kabir e da Nirguna Santas, preferì la combinazione della dottrina *Vedanta*, ...e la meditazione sui *chakra* ecc..., combinazione che ottenne grande favore dai fedeli musulmani e dai fuori casta indù". vedi MUKERJEE R., *Storia e cultura dell'India*, Il SAGGIATORE, Milano, 1966, pp. 328-329.
- 4) MAJUMDAR R. C., (a cura di), *The History and Culture of the Indian People*, BHARATIYA VIDYA BHAVAN, Bombay, 1960, vol. VI, pp. 552-555.
- 5) GONDA J., *Le Religioni dell'India*, JACA BOOK, Milano, 1981, vol. II, pp. 131-150.
- 6) MUKERJEE R., *Storia*, op. cit., p. 328.
- 7) HUSAIN Y., *Glimpses of Medieval Indian Culture*, s.l., 1957, p. 13.
- 8) ŚRĪVĀSTAV B., *Rāmānand*, op. cit., p. 84.
- 9) MUKERJEE R., *Storia*, op. cit., p. 330.
- 10) GONDA J., *Le religioni*, op. cit., vol. I, p. 286.
- 11) *ibidem*, vol. II, p. 119.
- 12) *ibidem*, p. 158.
- 13) MISHRA L. P., *Rāmānuja e il misticismo viṣṇuīta dell'India meridionale*, CIT-TÀ NUOVA, Roma, 1978, pp. 83-84.
- 14) *ibidem*, p. 85-86.
- 15) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇavamātābjabhāskara*, AH'MADĀBĀD, 1929, p. 174.
- 16) *ibidem*, p. 174.
- 17) *ibidem*, p. 179.
- 18) BAR'THAL P., (a cura di), *Rāmānand*, op. cit., p. 12.
- 19) RĀM'TAHAL'DĀS, (a cura di), *Śrīvaiṣṇavamātābjabhāskara*, Ayodhyā, s.d., p. 2.
- 20) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 201.
- 21) RĀM'TAHAL'DĀS, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 13.
- 22) *ibidem*, p. 2.
- 23) *Bhagavad Gītā*, IV, 7.
- 24) *Bhāgavata Purāṇa*, IX, 24, 56.
- 25) *ibidem*, V, 19, 5.
- 26) *Bhagavad Gītā*, IV, 8.
- 27) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 201.
- 28) RĀM'NĀRĀYAṆ'DĀS, (a cura di), *Śrīrāmārcanapaddhati*, 1914, p. 3.
- 29) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 183.
- 30) BROCKINGTON J. L., *The Sacred Thread*, EDINBURGH UNIVERSITY PRESS, Edinburgh, 1981, p. 103.
- 31) MILANETTI G., *Kāvya-rūṛhi e nirguṇ-sādh'nā* nei canti di *sant* Sundardas, estratto da: Nuovi materiali per un'antologia critica del medioevo religioso indiano: le *kāvya-rūṛhi*, nella *nirguṇ bhakti*, p. 27.
- 32) RĀM'TAHAL'DĀS, *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 10; vedi *Śrībhāṣya*, 1, 1, 1.
- 33) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 183.
- 34) *ibidem*, p. 195.
- 35) *ibidem*, p. 197.
- 36) *ibidem*, p. 182.

- 37) ŚRĪVĀSTAV B., *Rāmānand*, op. cit., p. 290.
38) MISHRA L. P., *Rāmānuja*, op. cit., pp. 147-148.
39) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 183.
40) MISHRA L. P., *Rāmānuja*, op. cit., p. 148.
41) RĀM'TAHAL'DĀS, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 10.
42) *ibidem*, p. 3.
43) *ibidem*, p. 6.
44) *ibidem*, p. 1.
45) *ibidem*, p. 28
46) *Bhagavad Gītā*, XII, 8.
47) RĀM'TAHAL'DĀS, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., p. 8.
48) BHAGAVADĀCĀRY, (a cura di), *Śrīvaiṣṇava*, op. cit., pp. 193 e 196.

SILVANA VANNUCCHI

SARVEŚVAR DAYĀL SAKSENĀ: IL FIUME KUĀNO

A poco più di un anno dalla morte di Sarveśvar Dayāl Saksenā (1927-1983) ¹ piace proporre l'analisi di un'opera in versi assai significativa di tale autore: *Kuāno nadī* (Il fiume Kuāno, I ed. 1973, II ed. 1976), raccolta di 19 poesie composte nel periodo compreso tra il febbraio '69 e il luglio '73.

Il poeta ha voluto suddividere l'opera in due parti distinte: la prima porta lo stesso titolo dell'intera raccolta e comprende quella che può definirsi la trilogia del fiume Kuāno, ovvero le tre poesie lunghe (versi 233, 176 e 142) intitolate al fiume Kuāno; la seconda porta il titolo della poesia di apertura, *Garībī haṭāo* (Via la povertà) e comprende le rimanenti poesie. Tale suddivisione non segue un andamento cronologico, ma indica solo l'intenzione dell'autore di proporre le prime tre poesie come un insieme unitario, la continuazione di un discorso in tre momenti diversi: rispettivamente il dicembre '70, il febbraio '72 e il dicembre '72. La seconda parte appare meno omogenea, più composita e apparentemente fitta di fratture rispetto alla precedente.

Ciononostante l'opera va letta come una sorta di romanzo lirico, un romanzo autobiografico del poeta a contatto con la realtà, quasi un'imposizione a se stesso di calarsi nella storia.

Contenutisticamente infatti risulta come un tutto organico con un inizio, uno sviluppo articolato e una conclusione, continuamente pervaso da una tensione molto forte: quella di rappresentare una situazione reale e insieme di fare poesia.

Per Sarveśvar, legato alla *Nayī Kavītā* ², l'eredità pragativādī ³ ha pur sempre una valenza molto forte: il programma dell'impegno politico nell'arte poetica è ancora manifesto di fede totale per il poeta che lo ha abbracciato.

Si consideri innanzi tutto il fatto che ciascuna poesia sia sempre datata con l'anno e spesso anche con il mese e il giorno di composizione: se Sarveśvar fosse un romantico, ciò sarebbe letto come desiderio di persona-

lizzazione delle poesie in unità totale con la persona empirica del poeta. Non è così: le date dimostrano proprio il desiderio del poeta di storicizzarsi, e l'interpretazione, sia degli elementi formali quanto di quelli del contenuto, svela l'essenza sociale di quest'opera. La tesi risulta infatti l'asse ideologico di una poesia che, strutturata in funzione dialettica, si pone quindi come mezzo di lotta attraverso la penetrazione della realtà.

Qual è dunque la realtà rappresentata? Partendo dal presupposto che le date abbiano davvero la funzione che si è loro attribuita (l'analisi dell'opera lo dimostra), si può sinteticamente ricordare che gli anni 1969-1973 furono per l'India periodo di grande tensione politica, sociale ed economica. Si collocano in questo lasso di tempo le conseguenze ad ogni livello della carestia che colpì il paese nel '67, seguita da ricorrenti raccolti scarsi fino al '73 ⁴, e la tragedia del Baṅglādeś che significò le agitazioni degli anni '69-'70-'71 nell'allora Pākistān orientale, il flusso dei profughi in India, hindū e musulmani, a partire dal marzo '71 ⁵ con il conseguente diffondersi di epidemie di colera ed altre malattie, fino allo scoppio della guerra dei 15 giorni il 3 marzo 1971. Il '71 fu insieme anche l'anno della campagna elettorale che si concluse il 18 marzo con l'elezione di Indirā Gāndhī, per la terza volta consecutiva, a guida del gruppo parlamentare del National Congress Party e Primo Ministro dell'Unione ⁶.

“Per penetrare l'animo di un poeta, o per lo meno la sua principale preoccupazione, cerchiamo nelle sue opere le parole che ricorrono più di frequente. La parola tradirà l'ossessione”. Se noi applichiamo questo suggerimento di Baudelaire all'opera presa in esame, ci accorgiamo, che un termine è rimandato con insistenza da una poesia all'altra: *lās*, cadavere, più spesso nella sua forma plurale, *lāseṅ*, oppure si tratta di un sinonimo, o comunque della definizione di questo concetto attraverso una categoria negativa.

“Cadaveri innocenti
di donne piene d'amore
e di bambini pieni di fede ferma
di vecchi che fanno la pūjā
e di giovani che cercano la verità”

(da *Ek bastī jal rahī hai* [Un abitato sta bruciando])

Cadaveri innumerevoli stesi senza nome nel contesto di una natura ostile, dove la terra è dura e gli alberi indifferenti allorquando

“ai loro piedi giace il cadavere di quell'uomo
che ieri sulla strada morì di freddo.
Può essercene anche una fila
ma la mia vista si è un po' indebolita”

(da *Kuāno nadī ke pār* [Oltre il fiume Kuāno])

Poesia di morte, dunque ma non intesa come compiacimento della morte stessa, del buio annientamento, come gusto di cenere, non fantasia artistica che deforma in modo macabro la realtà, bensì poesia realistica costruita su attimi di disorientamento e di estraneazione e decisi ritorni al reale, su dislocamenti e apparenti incoerenze poi ricomposti con efficacia in una unità rivelatrice di una condizione esistenziale oggettiva e condannata.

Le immagini di morte non esprimono infatti mai una sofferenza che gira su se stessa, il poeta non trae dal proprio intimo l'alimento del dolore; al contrario, la causa di tale sofferenza esiste al di fuori ed egli la riconosce e la definisce:

“Costui bracciante morì di fame
costui con il suo animale fu travolto dalla piena,
costui faceva il guardiano del giardino pubblico
cadde nella lū*,
costui con un piccolo commercio
voleva passare l'esistenza
ma chissà perché fu trapassato dal treno”

(*ibid.*)

* vento caldo

Con tono pacato elenca le diverse cause della morte, un tono che appare di rassegnato fatalismo e proprio per questo risulta più efficace; il contadino, nominato en passant, come un banale caso di morte in mezzo ad altri casi accidentali, cresce a dismisura e diventa simbolo terribile di una classe di sfruttati, talora a livello di schiavitù, in un paese dove sovente il lavoratore della terra non gode, neanche ai limiti di sussistenza, del frutto del proprio lavoro. È il contadino che non possiede la terra, è spesso il harijan che deve comunque dare il raccolto al creditore o all'usuraio a volte per generazioni, a dispetto di una legge non sempre applicata, e in rispetto di una tradizione millenaria ormai cristallizzata. È il contadino o l'operaio che non possiede la casa o la capanna e la cui sopravvivenza dipende quindi dal freddo e dalla lū⁷.

Ogni verso può essere interpretato secondo questa chiave, e questa chiave di lettura riconosce una venatura tematica che attraversa tutta l'opera e costituisce un'intelaiatura ben solida e meditata che può sopportare anche qualche momento di oscurità e involutezza di contenuto:

“Costui era harijan fu bruciato vivo
costui era un povero analfabeta
fu sacrificato alla dea,
costui morì nella cella dei devoti guru,
costui voleva toccare altitudini ignote
penzolò dalla corda del soffitto”

(*ibid.*)

La lista continua simile ad un bollettino, simile a quelle tabelle che le innumerevoli commissioni preposte dal governo centrale, dai governi locali, dalle municipalità continuamente compilano in ogni circostanza per contare il numero dei morti, le cause della morte, le origini delle cause della morte, e spesso rimangono solo esaurienti tabelle e dotti programmi non attuati e non attuabili. Costui era harijan e fu di conseguenza, in quanto tale, bruciato vivo secondo una logica che non consente all'intoccabile neanche di camminare con il capo eretto e di conversare con caste superiori, nonostante sia anticostituzionale il sistema castale⁸: in modo analogo ogni verso sintetizza una tragedia diversa e insieme una denuncia diversa, con una collocazione storica ben precisa che si ferma all'illusione ricorrente di una rivoluzione liberatrice:

“Costui è il bambino il suo tronco tagliato
giace al cancello della scuola con la cartella
in mano ha la pietra
che egli stava lanciando sulla polizia
(...)
Costui era pazzo
sotto la custodia della polizia
stava cantando il canto di capovolgere l'ordine
(...)
Per un piccolo errore mentre faceva la bomba
le sue mani e i suoi piedi volarono via
senza nulla pensare capire
con un libro rosso in mano
costoro si unirono alla morte”

(*ibid.*)

Questa drammaticità aggressiva resa con immagini di grande intensità esprime l'ansia della vita che si consuma in un presente che appare solo come accumulazione del passato e vertigine di vuoto di fronte ad una ferocia cruda, senza sfumature e per questo ottusa, un presente che si materializza in una scena di guerra incompresa:

“Perché succede
che noi il numero dei morti
continuiamo a contare come grappoli d'uva
e cadaveri continuino a decomporsi?”

(da *Ek bastī jal rahī hai*)

Il poeta osserva il ripetersi delle atrocità intorno a sé e non riconosce più dei confini che delimitino i campi dell'azione, confonde la propria individualità e il proprio dolore con il dolore dell'umanità: lo spazio sembra dissolversi e perdere coerenza in una situazione di ostilità totale:

“Nemico non è sinonimo
di frontiera geografica
è tanto fuori
quanto dentro di noi”

(da *Yuddh ke nām par* [In nome della guerra])

Ma il legame con la realtà c'è sempre: non è conflitto interiore quello enunciato dal titolo: è la guerra vera, la guerra fratricida che la data della poesia sigla (14 dicembre 1971) ⁹. È una guerra dinanzi alla quale il poeta non può fare altro che una dichiarazione di totale pessimismo:

“Quando nella penna l'inchiostro
e nel fucile la pallottola
nello stesso istante si debba caricare
allora il nostro viso mostra
quanto tenue è la differenza
nell'essere animale rispetto all'uomo
o uomo rispetto all'animale”

(*ibid.*)

Nei versi non si trova l'arroganza di chi presume di indicare il modo della salvezza, ma quasi un lamento laddove il poeta riconosce anche la propria responsabilità e insieme la propria impotenza:

“Il cadavere di ogni uomo innocente
nell'inchiostro della nostra penna
scende
e noi piegata la testa
affondiamo in quella preghiera senza fine
che chiede l'elemosina del buon senso per l'umanità”

(*ibid.*)

Lo sguardo si allontana oltre i confini del proprio paese e ancora immagini di guerra sono quelle che si ripropongono inquietanti e che fanno sì che lo spettro della speranza e dell'adesione alla vita non si possa aprire neanche di un millimetro. Con il linguaggio del rigore razionale e della consapevolezza storica, i versi fermano come un fotogramma il tempo in un'immagine fissa senza vita dinanzi alla quale non è possibile commento alcuno:

“Quando la pace
anche sul sangue innocente sparso nero
cominci a mostrarsi come graffio di unghie
allora comprendi: non è rimasto più niente da dire.
Quando giungle di uomini stiano bruciando

e paesi con donne e bambini
si trovino nella rovina
allora sappi che non è rimasto più niente da capire”.
(da *Kambodiyā* [Cambogia])

“Al colpo all’unisono delle scarpe militari
ogni volta il sole si oscura
la luce esplode da quelle spalle soltanto
che portano via cadaveri,
essi sono attoniti
scalzi, talvolta indossano stracci,
a testa china nel dolore
la barba non rasata,
per pregare
non si scioglie la lingua
le lacrime cominciano a farsi.”

(da *Ek bastī jal rahī hai*)

È espressione di un’indignazione ancora incredula, è una visione di carattere quasi più metafisico che storico perché non è ascrivibile ad un evento particolare soltanto, ma a una condizione esistenziale complessiva che non dà adito alla speranza. Il poeta guarda da una parte e vede solo le inerti coscienze delle masse:

“Un abitato sta bruciando
e tutto il mondo
sta seduto con le gambe penzoloni sul bordo del pozzo.
(...)

La Storia è muta
chi non lo sa!
Presso cadaveri innocenti
ogni volta geme,
la sola pietà disperata.
(...)

La Storia sia pur muta
ma non è cieca al punto da non poter vedere.
Una volta ancora
questo fumo si sta alzando,
un abitato sta bruciando,
e tutto il mondo sul bordo del pozzo
sta seduto a gambe penzoloni:
la Storia sta guardando.”
(*ibid.*)

E di fronte a queste coscienze inerti egli vede solo quelle apparentemente attive laddove palesano la loro crudeltà perdendo l’essenza umana e assumendo connotazioni bestiali in un’azione irrazionale pilotata dai fochi dominatori di oggi:

“Perché succede così?
che anche dopo aver toccato le Scritture
le mani di un uomo
si trasformano in artigli di belva selvaggia
con unghia velenosa egli
comincia a graffiare la faccia dell'uomo,
e nel nome del dio
(...)
al posto di mantr e āyat
fa sentire il ruggito
un ruggito selvaggio”

(da *Dahgoṇ ke bād* [Dopo i tumulti comunalisti])

Sarveśvar non si pone mai al fianco di una delle parti in lotta, si scaglia sia contro coloro che recitano *mantr* che contro coloro che recitano *āyat* ¹⁰ allorquando entrambi trasformano in violenza disumana quelli che i primi professano come ideologia mistico-pacifista di liberazione e i secondi come guerra ideologica. Egli è politico ma non partitico ¹¹: ciò che vuole descrivere è solo un'enorme miseria di mezzi e un'enorme miseria morale che è tanto al di qua quanto al di là di qualsiasi confine, sia esso politico, geografico, religioso o sociale. È una miseria desolante dove gli uomini perennemente vivono “come cani in un villaggio in carestia”, in un paesaggio la cui fisionomia tragicamente grandiosa è la chiara realizzazione della catastrofe ormai calata su tutte le cose animate e inanimante:

“Tutto il paese sembra un forno spento
foglie secche dondolano svolazzando
la sabbia sta bruciando nello stagno asciutto
(...)
tutt'intorno non c'è neppure una manciata d'acqua”

(da *Bhujainiyāṇ kā pokhrā* [Lo stagno di Bhujainiyān])

E allora il ‘*Garībī Haṭāo!*’, ovvero quello che era stato lo slogan del programma economico del governo ¹², non può che tornare ad essere altro che un'espressione priva di contenuto significativo, il ritornello cantilenante e monotono di una poesia, atto, con amara ironia, ad intercalare versi che elencano i vari drammi insoluti, e dove gli amministratori del potere appaiono come incombenti scarafaggi che avanzano spingendo con tracotanza, siano essi “autorità, intellettuali, eroi, artisti”:

“Gli scarafaggi stanno avanzando
gli scarafaggi stanno crescendo
e tutti noi
siamo qui senza vergogna come un muro imbrattato da luridi manifesti”

(da *Gobraile* [Scarafaggi])

Questa poesia, percorsa dal pathos del deterioramento del tutto, è una trasfigurazione visionaria dell'umanità ormai fatta di scarti, nelle vene dei quali non scorre più il sangue ma "un repellente giallo pus" (*ibid.*), è una visione definitiva davanti alla quale il discorso non può che chiudersi o con la proposta di un silenzioso e 'disimpegnato' suicidio di gusto romantico (*Dukelt maut* [Morte in due]), o nel grido della disillusione finale:

"Io voglio che il letto del fiume sia vasto
che il mio viaggio possa essere grande
ma nel fango della riva la barca
andando lentamente rimane impigliata
(...)
io vedo e fuggo
io fuggo e vedo
(...)
il fiume Kuāno è così poco profondo
la barca così piccola impigliata nel fango
i morti così numerosi
dove sei, oh regista della rivoluzione!"

(da *Kuāno nadī ke pār*)

A questo punto si potrebbe muovere a Sarveśvar l'accusa di avere usato le poesie per un'analisi sociologica carica di un'esplicita intenzionalità polemica. Effettivamente se egli si limitasse semplicemente a riconoscere o determinare nei suoi versi dei contenuti sociali, lo si dovrebbe incolpare di un inevitabile cronachismo, di servirsi dell'opera poetica come di un oggetto di dimostrazione di tesi sociologiche. Ma egli non si accontenta di ciò: pur portando il lettore a porsi interrogativi concreti sul contenuto sociale delle sue liriche, cerca sempre di non sacrificare la poesia e ottiene di creare una composizione insieme politica e societaria, ma che, al di là del mero giudizio socio-politico, sia espressione di pietà per l'uomo ¹³.

È pur vero tuttavia che la ripetizione dei temi è lo scotto che deve pagare all'attualità, che il politico talora prevarica mettendo a tacere il poetico, ed è anche vero che alcune poesie sono intrise di elementi che possiamo definire moralistici e didascalici, più volte proposti come ad accertarsi che il lettore abbia ben compreso il messaggio ¹⁴. In questi casi, le poesie perdono una loro propria fisionomia individuale, ma propongono immagini e contenuti consueti, quasi cliché convenzionali di certa letteratura di protesta dei tardi anni '60 ¹⁵; ovvero, altrove, Sarveśvar si ispira scopertamente a maestri 'sicuri' sacrificando la propria originalità al desiderio di ricalcarne le orme ¹⁶.

In ultima analisi però bisogna riconoscere che egli riesce ad ottenere momenti artisticamente validi di superamento del messaggio specifico e del diretto impegno sociale laddove il contenuto diventa più ambiguo,

meno verificabile, dove la lingua è più enigmatica; ed è in questi casi, paradossalmente, che la poesia ha una presa molto forte sul lettore, c'è comunicazione prima ancora che comprensione:

“L’acqua sta salendo,
il sangue sta ribollendo,
è giunto molto vicino
il segnale del pericolo.
Nessuna inondazione è pulita:
c’è ribollimento, c’è risucchio,
c’è sporcizia, c’è moto incontrollato
chissà da dove da dove
scorrendo arrivano immondi rifiuti”
(da *Kuāno nadī: khatre ka niśan* [Il fiume Kuāno: il segnale del pericolo])

Versi come questi non sono semplicemente la cronaca puntuale di un avvenimento reale e transitorio, ma l’espressione di un’ansia nervosa e impaziente, sono “documento di sangue con molecole di vita in ebollizione”¹⁷, il simbolo di una tensione insopportabile che provoca smarrimento perché prelude a una catastrofe universale non definita, e priva, pertanto, di un qualsiasi senso tranquillizzante, priva cioè della probabilità di una conseguente catarsi serenatrice.

E allora, se si vuole trarre un consuntivo sulla statura artistica di questa opera, ci si dovrà riferire proprio a una poesia in particolare che più di tutte, e in assoluto, può essere considerata poesia, in quanto non contiene alcun messaggio diretto, ma una denuncia della realtà del presente tanto più efficace e sconcertante, proprio perché altamente mediata: *Kuāno nadī*.

In *Kuāno nadi*, l’io poetante, ormai immerso nelle strade della capitale, rivede i luoghi dell’infanzia e ne rivive gli eventi lontani alla luce degli eventi attuali in una mescolanza intenzionalmente indeterminata fra passato e presente, in una sfera contemporaneamente reale e onirica, storicamente definibile e insieme senza limiti spaziali e temporali.

È un’operazione pericolosa la sua: la nostalgia per la propria infanzia può scivolare nell’esaltazione del mito dell’infanzia dell’uomo, di un’età primitiva e istintiva che non conosce la degenerazione della civiltà; così come l’ambiente rurale, in contrasto con quello urbano, in cui la poesia si colloca, molto facilmente può condurre alla mitizzazione della madre natura, vasta e sacra, dove il poeta possa spogliarsi della funzione sociale e isolarsi in un puro rapporto estetico e cadere quindi nell’eccesso opposto al mero sociologismo di cui si è detto.

Ma questo non succede e la poesia risulta una sintesi equilibrata di tutta la raccolta. Per questo, se una suddivisione si deve fare in seno

all'opera, non è già fra le prime e le restanti, ma fra *Kuāno nadī* e tutte le altre.

Se si osserva la curva dell'intensità lirica della poesia, si vede che *Kuāno nadī* ne rappresenta il momento più alto: l'angoscia altrove palesata, qui è espressa in modo sempre sottile, mai urlato; la denuncia è implicita al punto che proprio l'aspetto non scopertamente sociale della composizione diventa il suo aspetto sociale, è la sua sostanza qualitativa.

Il lettore ne legge i versi così come osserverebbe le immagini di un ciclo di affreschi disposti in uno spazio sferico. Tutto ciò che era stato scandito in tanti momenti diversi, perde i propri contorni netti, si smaterializza per entrare in un lento moto circolare senza inizio e senza fine. Non definire e non concludere è la volontà di questa poesia. Il primo verso ("Di nuovo sarà straripato quel fiume") e l'ultimo ("laddove esso scorre") lasciano completamente aperto il discorso e potrebbero addirittura essere ribaltati: il fiume da sempre scorre senza cambiare il proprio corso, puntualmente straripa, la piena rientra e il tutto si ripete nel rispetto dei suoi cicli immutabili. È una poesia senza tempo, la rappresentazione del mondo indianamente inteso come succedersi di nascite e di morti.

La natura, di conseguenza, non è la madre benigna allontanandosi dalla quale gli uomini avrebbero causato la propria infelicità, ma non è neanche quella matrigna, in senso leopardiano, che provoca l'infelicità, bensì essa segue un proprio ritmo di produzione-distribuzione assolutamente indipendente dagli interessi dell'uomo.

Il poeta, nel descriverla, riesce a sollevarsi al di sopra del peso della propria cultura, ad acquistare qui quella verginità di visione che altrove è un po' opacizzata perché l'intento di stare all'interno della storia è troppo scoperto.

Quindi questa poesia appare anche più facile¹⁸, dove facile però non è sinonimo di semplice, ma un prodotto ultimo ottenuto mediante un elaborato processo di coscienza. L'andamento dei versi è discorsivo: toni espositivi ora piani ora più solenni si alternano, interrotti talora bruscamente da un movimento più rapido di sequenze, subito riassorbite però dal moto perenne del fiume che tutto cancella. Nel fiume e nel suo moto tutto è riassunto.

All'inizio è l'entusiasmo di un primitivo, il poeta bambino, che vuole scoprire l'ignoto, la sorgente del fiume, e davanti ai suoi occhi si compone un cosmo paesistico dove tutti gli elementi hanno pari dignità e valore, siano essi uomini, animali, alberi o acqua delle fonti. Ed egli osserva tutto ciò con lo sguardo idillico e stupito di chi scopre il mondo. È la gioia di colui che guarda alle nuvole come alla dimora di *soma*, la linfa vitale, immagine originaria ed essenza di ogni umore apportatore di vita¹⁹, con la fede fresca e ingenua dell'ottimismo non ancora scalfito.

Ben presto però, divenuto cosciente, capisce che l'uomo, immerso nel paesaggio, vale proprio soltanto quanto un particolare sensitivo e vegetativo di esso; anch'egli, come tutti, ha un suo modo particolare di procedere che non muta, legato ai ritmi delle stagioni. Non può neppure scegliere di morire: bisogna aspettare la morte. E il fiume accoglierà i morti, apatico, senza pietà: la vita è immutabile così come immutabile è il suo letto pur nel movimento delle acque. La morte non ne ferma il fluire: è un accidente previsto, l'interruzione solo apparente del moto eterno. È un evento tanto banale che si trasforma nel puro problema contingente di trovare legna stagionata per la pira.

Sul Kuāno non si fanno feste gioiose; lungo le sponde continuano a passare uomini, animali e cose, e ormai questo accomunamento si è trasformato in immagini di solitudine, di miseria nell'uguaglianza, e tutti i contorni scompaiono per confondersi con le linee epiche del fiume. Questo insistere con le similitudini fra uomini e animali è motivo di pessimismo totale: l'essere umano è malinconicamente umiliato in forme di vita inferiore o inerte, vite che il fiume porta via indifferente. È un'umanità che conduce mortificata, nell'incoscienza, una povera esistenza, è un mondo chiuso, arcaico, arretrato e miserabile, fatto di rassegnazioni.

I figli faticosi di questa terra sono ricordati con puntualità dal poeta: si chiamano Kāchī, Ahīr, Khaṭīk e Bhar²⁰. Le loro immagini sfilano senza tempo, fissate nelle suddivisioni di sempre, e come sempre piegate nell'accettazione passivamente tragica di una sentenza abituale: la pesante sottomissione a una medesima sorte in una desolante passività morale. Se la rivolta nasce, nasce solo dal dramma della miseria e del travaglio, non dalla coscienza dell'ingiustizia, e si attua unicamente in una guerra fra poveri, abituati a patteggiare con le durezza della vita, che si accaniscono uno contro l'altro, addirittura all'interno dello stesso gruppo di appartenenza, nella lotta per sopravvivere.

E il divino Agni, il fuoco, non appare, potente e sontuoso, a spezzare il buio grigiore e a suscitare con la sua luce forze grandi e giovani, ma si accende nella notte solo quando i Bhar si bruciano la casa a vicenda²¹.

Il poeta offre immagini rurali molto belle quasi ad esprimere la nostalgia per una vita a vasto respiro che non è più, e forse è stata solo agli occhi di un fanciullo, porta il lettore ad estraniarsi da ciò che succede in basso, a guardare per un attimo le stelle. Segue un procedimento insieme pittorico e musicale, ove i versi si susseguono secondo un ritmo saliente di canto²² che è stormire delle fronde, gorgoglio delle sorgenti, suono delle acque, sbatter d'ali degli uccelli, fruscio delle spighe al correre di una giovane donna. E sono immagini di animali acquatici immersi nel loro elemento, di cieli gravidi di pioggia, di paludi e cespugli, di canneti e di alberi dalla chioma immensa, di un sole giallo che affonda nel cielo

e poi di un buio che si stende a coprire ogni colore. È la natura incontaminata, del tutto indifferente al destino dell'umanità.

Attonito diviene allora lo spettatore quando legge la vicenda degli uomini applicata su questo sfondo; incredibile e fuori luogo sembra l'improvvisa collocazione della polizia di pattuglia sul fiume, assurda nelle sue implicazioni, estranea al paesaggio. È un brusco richiamo alla realtà sociale che provoca un profondo disagio e un grande senso di colpa; riappaiono improvvisi tutti gli orrori denunciati nelle altre poesie, ancora più terribili perché non previsti in questo contesto.

E la nota più amara è proprio la certezza di una non soluzione, la rassegnazione che nulla muta come quest'acqua senza luogo, senza tempo e ormai senza suono: "il fiume Kuāno stretto azzurro quieto, chissà quando sarà senza orizzonte, rosso, impetuoso".

Una chiusa che non chiude, ma riapre la ferita di ogni questione insoluta e fa sì che si possano prendere a prestito per questo poeta i versi di Pasolini: "...ed io lottai con le armi della poesia".

Il fiume Kuāno

Di nuovo sarà straripato quel fiume
il bāzār sparpagliato all'intorno sarà scivolato via,
nella culla legata ai rami dell'albero
ci saranno i figli di un qualche Kāchī
e sotto nel fango ci saran gli animali
che fanno volare via le mosche con la coda.

La mia vista si è un po' indebolita.

Le strade di Dillī paiono simili al fiume Kuāno
il fiume che è uscito da un pozzo
che io nella mia infanzia
talora con entusiasmo mi impegnavo a scoprire.

Il fiume Kuāno
stretto, azzurro, quieto
ancor ora continua a scorrere giorno e notte davanti a me
risvegliando l'entusiasmo di provare l'ignoto.
Nella stagione delle piogge il suo letto quattro volte diventa
inonda i villaggi all'intorno
fa rivoli che frusciano
sulla terra bassa
della strada alta della città.
Ancor ora io una lunga trave
dal cortile di casa fino alla strada depongo
attraverso l'acqua fruscante
quand'è mio padre sollevata la dhotī * fino alla coscia

avanza facendo onde nell'acqua
clack, clack
non appena comincia a giungere nel buio quel suono
io corro di fuori con una lanterna
questa luce potrebbe servire.

Pesci, sanguisughe, serpenti
i modi di tutti sono diversi di procedere in acqua
ancora oggi ne sono testimone
con grande attenzione io li ho guardati.
Dallo splash dei gialli ranocchi
io so dire quanto l'acqua in quel punto è profonda
e al termine della stagione delle piogge
quanti giorni impiegherà ad asciugarsi.

Nuvole piovon con forza
o sono svanite dopo aver fatto la pioggia
o imploran che piova
il fiume Kuāno così giace disteso
ogni volta dinanzi agli occhi miei.

Un distretto molto povero è quello, Bastī
laddove la prima volta lo vidi.
Mio nonno in quel fiume si era gettato
ed era stato salvato
pur stanco di vivere non ottenne la morte.
Sulla sponda non sabbia neppure conchiglie,
c'era la terra dura ghiaiosa muschiosa,
qua e là palude, cespugli fino a lontano nei quali gorgogliavan sor-
genti
e gli uccelli da un ramo all'altro ramo
oscillavan chiassosi.

Io molto all'erta ancor ora procedo
le verdi canne spezzo e porto via
con quelle penne per scrivere faccio
altri con quelle anche pifferi fanno
che chiamano flauti con gran risonanza,
di quei pifferi il suono
ancor oggi mi giunge alle orecchie
su queste strade di Dillī.

Questo fiume è famoso per il Ghāt * dei cadaveri
andare al Kuāno
è andare a cremare qualcuno.
Mio padre aveva passione di andare ad ogni funerale.
Spesso tornava a metà della notte
e lamentava che la legna fosse bagnata.
Alla mamma diceva: "Certa gente ha sfortuna
la loro pira non bruciava per bene"

e questo stesso racconto di tutti gli sfortunati
io ancor oggi risento.

Sulle rive di questo fiume
non si fa festa alcuna.
Neppure i bagni sacri del plenilunio si fanno.
C'è un tempio
che si apre assai poco
i gradini del quale
servono al riposo dei pigri.
Io spesso rimango seduto colà
e nell'angolo del cortile
rotto, di logora pelle
un vecchio grosso tamburo appeso
rimango a guardare che ora non suona
e dall'albero del pīpal immenso sottile che fruscia
nell'aria pungente
continuo ad attendere che cada
sopra di me una foglia gialla striata
come tocco divino.
Sul ponte
gli Ahīr con la brocca di yogurth uno ad uno
io vedo passare
venduto lo yogurt in città tutti al villaggio fanno ritorno
talvolta in testa a qualcuno anche fasci
di legna ci sono
oppure fagotti di merci comprate
sull'acqua quieta verde le loro ombre sono belle.

C'è un argine lungo la sponda
sul quale si ergono altri alberi ombrosi
al di sotto di loro si snoda la strada
con le sue curve strette,
per lo più sulla strada procedono carri da buoi
talvolta un barroccino
con una tenda, che barcolla donne bambini trasporta,
e poi una bicicletta piena di polvere,
greggi di pecore e capre,
buoi appena comprati con le corna dipinte muovon campane
il cui suono lentamente svanisce.

Il sole giallo affonda nel cielo
allora un'acuta voce femminile si ode:
'lali oh lali!'
e sulla strada, sul ponte, sugli alberi il buio si stende.
La mia vista si è un po' indebolita.

Questo fiume
con questa città non ha alcun legame
eppure il fiume è della città.

Nessuno gli offre
né uomini con indosso la rāmnāmī *
all'alba si vedono correre
né donne di mezza età
con in mano un'effigie del dio conversare.
I lattai per aggiungere acqua
o i maestri di scuola per defecare
certamente si fermano qui
e le scimmie discese dai rami
sono sedute sulle sue sponde.

Nel sole la sporcizia della città
qui si pulisce
i lavandai lavano i panni,
le vagabonde fumando
canticchiando strigendosi
girano insieme ai loro clienti.

Di notte sovente ci sono delitti
si trovan cadaveri morti da giorni.
Il neonato
gettato via da una donna
talvolta vivo talvolta morto si trova.
Di sera la polizia
con grosse torce fa luce
sta di pattuglia sul ponte
e gli sciacalli ululano.
Al volo dei pipistrelli
scricchiolano i rami
e di qualche pira solitaria
le ultime fiamme
guardano con gli occhi dei grandi tizzoni ardenti,
sopra nel cielo ci sono le stelle
sotto il fiume scorre silente.

Questo fiume non forma correnti improvvise
il suo letto non cambia
così scorre come scorreva.
Ancor oggi nei villaggi lungo le sponde
negli stagni di siṅhārā *
con grandi anfore capovolte
io vedo i Khaṭik cogliere siṅhārā
nudi immersi nell'acqua.
E le donne dei Khaṭik
dal corpo giovane e sano vendere
in ogni casa risata e siṅhārā
dinanzi ai mantici i fabbri io vedo
il viso sospeso come cavalli
raschietti, zappe e ferri forgiare
i falegnami il vetro degli occhiali

legato all'orecchio col filo
gambe di başkaḩ ** modellare
e qualche vecchio ambulante
con la roba della merceria appesa al collo
dinanzi ad ogni casa piegata la vita
implorare.

L'acqua della stagione delle piogge
ancor oggi inonda i villaggi
entra nei pozzi senza muretto
uomini e bestie con le dita del piede ferite
e con le unghie procedono zoppicando,
i maiali fanno ritorno,
le donne sedute nell'acqua cuociono il cibo
ci sono tettoie di latta nei loro focolai
sotto c'è l'acqua
sopra la legna fa fumo
talora anche fiamme
con cui l'acqua bolle
da un lato i cani siedono ansanti
e dall'altro i loro bambini,
i cui occhi brillanti nel buio
appaiono come lucerne ad olio di terra.
Lucerne — che alla sera bruciano un'ora soltanto
poi per tutta la notte sarà steso il buio,
questo buio ogni due mesi
si spezza quando appiccano il fuoco alle case dei Bhar
le case di paglia bruciano e diventano cenere.
I Bhar — che rubano quando la paga non basta
e considerandosi nemici a vicenda
continuano a bruciarsi le case
le loro donne notte e giorno una con l'altra
litigano, si insultano
si stancano, piangono con voce stonata
e i bambini nudi qua e là con il naso moccioso
girano in agguato di ogni porta aperta.
E fra tutti costoro
il Kuāno prosegue indifferente il suo corso
il suo letto non cambia.

Questo fiume ha fatto di me un uomo cieco
non vedo più nulla
il mio aspetto appare duro e spietato.
In una sterile terra
in piedi rimango con le unghie cresciute
come se nuove spighe con quelle facessi spuntare
come se con l'aiuto di quelle
scavando canali
li potessi portare in quei campi
laddove facendo suonare bracciali di bronzo

le donne spingono norie alla prim'ora dell'alba
cantano il canto della sarchiatura e della semina
e fra le spighe tagliate
si vede correre una scura ragazza
che indossa una nuova dhotī gialla.

Le unghie continuano a crescere giorno per giorno
e la terra continua ad essere sterile nella stessa misura
e il fiume in ogni cuore con la stessa velocità quieto
sembra deridere ogni impotenza.
Proprio ora un animale è scivolato via
proprio ora un uomo sarà scivolato
sul suo cadavere saranno seduti quei corvi
che io spesso su queste strade di Dillī
vedo volare
magari son cigni!
La mia vista si è un po' indebolita.
Il fiume Kuāno
stretto, azzurro, quieto
chissà quando sarà
senza orizzonte, rosso, impetuoso.
Molto povera è questa terra
laddove esso scorre.

Dicembre 1970

- * qui veste maschile che cinge la parte inferiore del corpo.
- * riva, banchina.
- * saio che ricopre tutto il corpo, con il nome di Rām scritto sopra.
- * frutto spinoso triangolare della pianta acquatica *Trapanataus*.
- ** tipo di pianta profumata.

¹⁾ NOTIZIE SULL'AUTORE — Nacque a Bastī (Uttar Pradeś). Compì gli studi a Bastī, Banāras e Ilāhābād. Fu dapprima insegnante, impiegato, poi collaborò alla All India Radio ed infine fu redattore di "Dinmān" (Il Giorno) settimanale di Dillī fondato da Ajñey nel 1965.

OPERE — Raccolte di poesie: *Kāṅhki ghaṅṅiyāṅ* (Campanelli di legno), *Bāṅs kā pul* (Ponte di bambù), *Ed sūnī nāv* (Una barca vuota), *Garm havāṅ* (Venti caldi), *Jangal kā dard* (Il dolore della giungla), *Kuāno nadī* (Il fiume Kuāno); un romanzo: *Uṅ hue raṅ* (Colori svaniti); un dramma: *Bakrī* (La capra); una commedia per bambini: *Bhoṅ-Bhoṅ Khoṅ-Khoṅ*; poesie per ragazzi: *Mahāṅū kī ṭāy* (La cravatta di Mahāṅū) e *Batūtā kā jūtā* (Le scarpe di Batūtā); un quaderno di viaggi: *Kuch raṅ, kuch gandh* (Colori, odori); una raccolta di novelle: *Pāgal kuttoṅ kā masīhā* (Il Messia dei cani pazzi).

²⁾ La *Nayī Kavītā* (Nuova Poesia) è la corrente letteraria (il cui nome deriva da quello della rivista omonima edita per la prima volta nel 1954 a Ilāhābād da Jagdīs Gupta) nata sulle orme del *Prayogvād* (Sperimentalismo) il cui caposcuola fu Ajñey curatore delle tre antologie *Tār Saptak* (Serie di sette, 1943) *Dūsra Saptak* (I secondi sette, 1951) e *Tisra Saptak* (I terzi sette, 1959) dove la poesia è vista come esperimento.

Per uno studio sulla Nayī Kavītā e Sarveśvar, cfr. RAMESH ṚṢIKALP, *Nayī Kavītā aur Sarveśvar*, Dillī, 1979.

³⁾ Per uno studio sul Pragativād (Progressismo), la corrente marxista fondata nel 1963, cfr. NĀMVAR SIṆH, *Ādhunik sāhitya ki pravṛtṭiyaṅ* (Le tendenze della letteratura moderna), Lokbhārtī Prakāśan, Ilāhābād, 1971.

⁴⁾ Nel 1966 ci fu una grande siccità che interessò soprattutto l'India peninsulare e nel '67 la conseguente carestia che si estese anche al nord della piana gangetica e soprattutto in Bihār. Per uno studio su questo evento, cfr. K. SURESH SINGH, *The Indian Famine 1967. A Study in Crisis and Change*, New Delhi, 1975. L'autore focalizza come campione la situazione di un piccolo distretto del Bihār, Pālāmaū, negli anni 1966-68 e descrive nei sei capitoli del libro le caratteristiche fisiche e sociali della regione, i processi socio-politici in atto all'epoca, incluse le responsabilità dell'amministrazione locale, estende quindi il discorso all'intero paese e all'amministrazione centrale, e infine traccia dei punti programmatici per il futuro. Il tutto corredato da esaurienti e precise tabelle.

⁵⁾ In un discorso del 5 marzo 1971, Mujibur Rahman afferma che in uno scontro a fuoco con la polizia almeno trecento persone sono morte e cinquemila ferite a Dacca e dintorni. Il 25 marzo il Presidente Yahya Khan lascia segretamente Dacca. Si diffondono notizie di azioni dell'esercito, la gente eccitata esce nelle strade e iniziano i combattimenti: si parla di un genocidio. Mujib fa una formale dichiarazione di indipendenza e viene arrestato il 26 marzo. È intanto iniziato l'esodo verso l'India. Cfr. SHEIKH MUJIBUR RAHMAN, *Bangladesh My Bangladesh. Selected Speeches and Statements*, New Delhi, March 1972; I ed. New Delhi, January 1972, pp. 123-124.

⁶⁾ Riguardo alla posizione di Indirā Gāndhī nei confronti del Banglādes in quel momento storico, cfr. INDIRA GANDHI, *La mia verità. Intervista di Emmanuel Pouchpaddass*, Roma 1981 (titolo originale: *Ma verité*), pp. 177-182.

⁷⁾ Solo nel 1976 fu promulgato il Bonded Labour System (Abolition) Act contro la pratica che consente al creditore di sfruttare il debitore praticamente a livello di schiavitù fino all'estinzione del debito (eventualmente ereditario) fissandogli arbitrariamente uno stipendio infimo. Il contadino indebitato raramente possiede una casa e in caso affermativo essa è ipotecata al padrone. Per uno studio su questo argomento cfr. SARMA MARLA, *Bonded Labour in India. National Survey on the Incidence of Bonded Labour*, New Delhi, 1981. Da questa ricerca risulta che il 12% dei contadini indebitati non possiede neppure una capanna; generalmente essi vivono nella stalla o nei pressi della casa del padrone (pp. 30-31).

⁸⁾ Per quello che riguarda le violenze contro gli Harijan, cfr. NIRMAL SENGUPTA in ARVIND DAS e V. NILAKANT (a cura di), *Agrarian Relations in India*, New Delhi, 1979, pp. 90-92. Egli riporta esempi di atrocità commesse su Harijan nei villaggi del Bihār. La polizia registrò nel 1972 solo 98 casi di violenze su Harijan, Ādivāsī (lett.: aborigeni) e membri di altre comunità. Salirono a 109 nel 1973, a 259 nel '74, a 300 nel '75, e a 1133 nei primi mesi del '76. A un anno dall'insediamento al governo del Jantā Party nella sola città di Bhojpur centinaia di contadini furono uccisi, case bruciate, donne violentate. Nel villaggio di Gulpā, contadini Harijan e Yādav tentarono di reclamare la loro terra illegalmente ipotecata e denunciarono alla polizia locale che i loro raccolti erano stati saccheggianti dai proprietari terrieri: furono uccisi e le loro capanne bruciate. Circa le persecuzioni contro gli Harijan, cfr. anche M. OFFREDI, *L'acculturazione dei tribali del Bastar (India)*, Milano, 1983 a p. 2: una delle cause delle persecuzioni è dovuta al fatto che esistono speciali provvedimenti legislativi per la distribuzione della terra agli Harijan e laddove la legge venga in questo senso rispettata nascono odi e invidie che si concretizzano in atti di violenza.

⁹⁾ Il 4 dicembre l'esercito di liberazione indiano avanza in Bengala mentre l'areonau-

tica attacca Chittagong; il 5 l'esercito avanza anche in Pakistan occidentale; il 6 cacciabombardieri bombardano l'aeroporto di Dacca; il 7 l'aviazione attacca Islamabad e Karachi e l'esercito Jessore; l'8 c'è un attacco aereo contro Rawalpindi e il 9 su Karachi con morte di civili; il 10 l'esercito avanza in Kashmir e contemporaneamente il generale Arora entra in Jessore; il 14 infine gli Indiani entrano a Dacca.

¹⁰⁾ *Mantr*: inno vedico; *āyat*: verso coranico.

¹¹⁾ Cfr. a questo proposito un giudizio espresso da Viśvānāthprasād Tivārī sulla rivista bimestrale "Ālocnā" (Critica), anno XXVII, nuovo n. 46 (83), luglio-settembre 1978, Dillī, p. 36: "Nella poesia di Sarveśvar si troverà il ritratto dell'ipocrisia politica, della situazione corrotta e dell'incoerenza di oggi (...). In realtà nella poesia di Sarveśvar c'è coscienza socio-politica ma non c'è adesione ad alcun particolare partito. Questa caratteristica è anche della poesia di Raghuvīr Sahāy e Śrīkānt Varmā, contemporanei di Sarveśvar".

¹²⁾ Cfr. RAMEŚ ṚṢIKALP, *op. cit.*, p. 41: "Lo slogan del Governo Indirā era 'Garībī Haṭāo!' ma il popolo continuamente gridava che solo i poveri stavano allontanando, non la povertà. (...) La poesia *Garībī Haṭāo* è lo scenario del melodramma che ci fu nel paese in nome di 'Garībī Haṭāo'. Cfr. anche JAN BREMAN, in ARVIND M. DAS e V. NILAKANT, *op. cit.*, p. 151. L'autore cita lo slogan criticandolo duramente: non si può allontanare la povertà se non si forniscono soprattutto alle caste basse un'istruzione e i mezzi di informazione. La combinazione di indifferenza e ignoranza, legate indissolubilmente con la povertà, determina la loro esclusione dalla società. (Egli si riferisce in questo caso agli Halpati, una casta tribale catalogata del Gujarāt meridionale).

¹³⁾ Si legga a questo proposito il giudizio espresso da Ajñey nell'introduzione a *Kāṭhki ghaṇṭiyān*: "Nonostante la vibrante e profonda coscienza sociale (...) nelle sue creazioni Sarveśvar si propone innanzitutto lo scopo di un sentire".

¹⁴⁾ Cfr. VIŚVĀNĀTHPRASĀD TIVĀRĪ, *art. cit.*, p. 36: "Egli [Sarveśvar] nella poesia spesso comincia a fare il tentativo di spiegare tutto (...) la poesia diventa discorso piano o un'esposizione. Qua e là comincia a esprimere conclusioni o messaggi e in questo modo le poesie potenti si indeboliscono".

¹⁵⁾ Va ricordato che Sarveśvar appartenne al movimento letterario della Akahānī (Antinovella) che si sviluppò soprattutto in Uttar Pradeś nei tardi anni '60. Riguardo a questo movimento, cfr. D. ANSARI, *Indian Social Reality of the late 1960's and Hindi Anti-Story*, in "Archiv Orientální", n. 3, vol. 44. Praha, 1976, pp. 240-252.

¹⁶⁾ Cfr. RAMEŚ ṚṢIKALP, *op. cit.*, pp. 34-41. L'autore nota somiglianze fra *Kuāno nadī*: *khatre kā niśān* e *Andhere meṇ* di Muktibodh. "Nella prima si può leggere: "L'acqua sta salendo / il sangue sta bollendo / è giunto molto vicino il segnale del pericolo. / (...) Si propaga la corrente impetuosa polverosa / la mia vista si è un po' indebolita. / A mezzanotte quel mio catenaccio batte, / in qualsiasi momento può spezzarsi l'argine". Leggendo questa lunga poesia si ricorda *Andhere meṇ* di Muktibodh. Anche là batte il catenaccio a mezzanotte dell'uomo-poeta. "A mezzanotte, in tanta notte, chi è venuto a trovarmi?" Anche la vista di quello si è un po' indebolita. Anch'egli è ritto sui piedi indeboliti e avverte i pericoli. Il giornale e il leader in entrambe le poesie compaiono. (...): "legata nel cortile di casa / bela la capra di Gāndhījī / e da qualche parte arriva il rumore della pallottola.". Anche in *Andhere meṇ* giunge il suono della pallottola con in *Kuāno nadī*: "Fuori di nuovo della pallottola / giunge il suono. / Nel buio profondo esso / esce sibillando." (...) Nella poesia *Kuāno nadī* un verso si ripete: "io penso e fuggo / io fuggo e penso." e in *Andhere meṇ*: "fuggo io a perdiffiato / molti angoli ho svoltando".

Per un'analisi della poesia di Muktibodh in italiano, cfr. M. OFFREDI, *Gajānan Mādhav Muktibodh*, in OFFREDI, COSSIO, VANNUCCHI, *Tre tendenze della poesia hindī contemporanea*, Cesviet, Milano, 1980, pp. 11-147.

17) Cfr. R. R̥SIKALP, *op. cit.*, p. 39.

18) “Non si trovano in questa poesia le astruse complicazioni di cui i lettori talvolta accusano la Nayī Kavita”. V. TIVĀRĪ, *art. cit.*, p. 36.

19) Per una descrizione di *soma* cfr. J. GONDA, *Le Religioni dell'India: Veda e antico Induismo*, Milano 1981 (titolo originale: *Die Religionen Indiens: Band 1: Veda und älterer Hinduismus*), I ed. Stuttgart, 1960), alle pp. 104-109.

20) Per uno studio su caste e sottocaste in India, cfr. G. S. GHURYE, *Caste and race in India*, Bombay, 1969, V ed. (I ed. Routledge and Kegan Paul, London, 1932; II, III, IV ed. 1950, 1956, 1961). Circa gli Ahīr, cfr. pp. 33-36, i Khaṭik p. 184 e i Bhar pp. 109, 122-123. Circa i tentativi delle sottocaste di elevare il proprio status, cfr. B. S. COHN, in DESAI (a cura di) *Rural Sociology in India*, Popular Prakashan, Bombay, 1969, IV ed riveduta (le prime tre edizioni sono state pubblicate da The Indian Society of Agricultural Economics, Bombay, 1958, 1959, 1961), pp. 354-363. In particolare a p. 360 sono riportati esempi del tentativo fallito di un gruppo di Bhar istruiti di non farsi più trattare come intoccabili dalle caste superiori. Circa le tensioni intercastali, cfr. anche D. N. MAJUMDAR e altri in DESAI, *op. cit.*, alle pp. 398-402. L'autore riporta, tra l'altro, il resoconto di incidenti avvenuti fra Ahīr e Ṭhākur, provocati dagli Ahīr durante un festeggiamento di Holi.

21) Nelle aree rurali la maggioranza della popolazione di bassa casta vive in un tipo di casa denominata *kaccā* con pareti di fango e tetti di paglia, facilmente incendiabile. L'altro tipo di casa, che prevede maggiori risorse economiche per il materiale usato, è la *pakkā*, di mattoni e malta. Cfr. A. R. DESAI in DESAI (a cura di), *op. cit.*, pp. 276-280.

22) Cfr. V. TIVĀRĪ, *art. cit.*, pag. 34: “Nella poesia (...) si troveranno molte parole della parlata rurale. Apparirà anche l'uso di idiomi contadini e di proverbi (...) sul tono musicale di canti contadini”.

GIOVANNI STARY

I PRINCIPI FONDAMENTALI DELLA POESIA MANCESE *

Sin dalla loro diffusione in Europa, nel 17° secolo ¹, gli studi mancesi furono improntati sulla convinzione che i Manciu non avessero una letteratura e una poesia autoctona e che tutta la loro produzione letteraria consistesse in traduzioni di testi cinesi. Questa, oltre alla effettiva mancanza di materiale, è una delle ragioni per le quali non si è mai parlato di poesia mancese, neppure quando L. Langlès pubblicò nel 1792 l'unico "poema" mancese allora noto, dedicato alla "Pacificazione del Chin-ch'uan" del 1776 ².

Sfortunatamente il traduttore M. Amyot osservò troppo affrettatamente nella sua introduzione che si trattava della versione mancese di un testo originale cinese e forse per questo motivo il componimento mancò di attirare l'interesse degli studiosi e fu ben presto dimenticato.

La stessa sorte toccò anche alle osservazioni di Ch. De Harlez sulle particolarità stilistiche e poetiche del testo mancese del *sung* ("tukiyecun") aggiunto al famoso *Sheng-ching fu* ("Mukden fujurun-i bithe") di Ch'ienlung ³, e alla note di E. Von Zach sull'iscrizione mancese del "Tempio Giallo" a Pechino ⁴.

Solo nel 1950 il sinologo tedesco E. Haenisch avanzò per la prima volta la convinzione che la versione mancese di un testo cinese potesse non essere una semplice traduzione, ma un testo parallelo sottoposto a regole di versificazione tipiche della lingua mancese ⁵. A conclusioni analoghe giunsero W. Fuchs ⁶ nel 1953, P. Poucha ⁷ nel 1956 e W. Bauer ⁸ nel 1961.

Ma il primo studio su testi poetici paralleli (mongoli e mancesi) fu fatto solo nel 1968 da D. Sinor nel suo articolo *Some Remarks on Manchu Poetry* ⁹: in esso l'autore mette in evidenza la tecnica usata per la traduzione in mancese di brani versificati contenuti nella *Cronaca Mongola* di Saghang Sechen, ed analizza, dal punto di vista della struttura poetica,

il testo mancese dell'iscrizione quadrilingue del tempio *An-yüan-miao* a Jehol, ed alcuni passi nel *Nišan saman-i bithe*. Sinor ha proseguito questo lavoro nella sua *Storia della letteratura mancese*, pubblicata nel 1969 in Italia ¹⁰.

Con questi due studi Sinor ha dimostrato inequivocabilmente che i Manciù conoscevano molto bene la tecnica versificatoria, e che erano capaci di esprimere componimenti poetici secondo le caratteristiche particolari della propria lingua — anche se sembrava ancora che essi la adoperassero solo in opere di traduzione o in iscrizioni bi- o plurilingui.

* * *

Questa era la situazione quando, alcuni anni or sono, indirizzai le mie ricerche verso la poesia mancese autoctona, cioè non basata o ispirata ad opere scritte in cinese o in altre lingue dell'impero. Dopo lunghe ricerche in varie biblioteche europee ho avuto la fortuna di ottenere alcuni manoscritti sconosciuti o inediti, i quali non solo dimostravano finalmente l'esistenza di una cospicua produzione poetica autoctona presso i Manciù, ma rivelavano anzitutto un'altissima sensibilità estetica e un'inaspettata ricchezza lirica. Questo materiale, benché ancora modesto rispetto alla produzione di altri popoli, è comunque sufficiente per tentare di stabilire quali fossero i principi più diffusi della tecnica poetica mancese. All'attuale stadio delle ricerche credo di poter ipotizzare quattro principi versificatori fondamentali della poesia mancese autoctona:

1) *Lo schema "classico"*

L'elemento dominante della poesia autoctona mancese è la nascita e la storia della dinastia Ch'ing, quegli avvenimenti cioè che tanto profondamente hanno cambiato la vita dei Manciù e che costituiscono delle vere e proprie *ballate storiche*.

Attualmente sono note cinque *ballate storiche*, tutte anonime:

1) La ballata pubblicata da L. Langlès, "I cattivi ribelli di Chin-ch'uan" (*Jalingga gin cuwan-i hülha*), che tratta la repressione della ribellione nel Chin-ch'uan del 1776 e fu pubblicata a Parigi nel 1792, in caratteri mancesi, con trascrizione e con una traduzione francese di M. Amyot. Lo stesso Amyot specifica nella sua introduzione che "*l'hymne triomphal [...] fut chanté à la réception du grand général Akoui* ¹¹, lorsque, dans tout l'appareil de la dignité suprême, l'empereur alla le recevoir à plusieurs lieues au-delà de la capitale après sa glorieuse expédition du Kintchouen" ¹². L'inno, di 18 strofe, pare fosse stato composto *in mancese* su incitamento dello stesso imperatore Ch'ien-lung:

“E quoi!” dit l’empereur à ses grands, “ne saurions-nous exprimer nos pensées en rimes autrement que par des mots chinois? notre langue ne sauroit-elle être astreinte à une versification mesurée, telle qu’il la faut pour être mise en chants? Il me semble que cela ne seroit pas si difficile, si on le vouloit bien”¹³.

Inoltre, Amyot specifica che “Ces sortes de pieces, qui sont point livrées au public; après qu’elles ont servi à l’usage auquel elles sont destinées, on les dépose dans le archives du tribunal des rits...”¹⁴.

2) “Canto di Kashgar, dell’Impero Ta-Ch’ing” (*Daicing gurun-i kašigar ucun-i bithe*).

Questa ballata fu raccolta alla fine del secolo scorso da W. Radloff presso i *Sibe* nello Hsin-chiang e pubblicata, in dialetto *Sibe* trascritto con caratteri cirillici, da A. O. Ivanovskij nella sua *Man’čžurskaja chrestomatija*¹⁵. Essa è composta da 18 strofe ed è dedicata alla repressione della ribellione di Jehangir (*Chang-ka-erh*) a Kashgar nel 1828¹⁶. Una versione in mancese letterario, manoscritta, è conservata nell’*Institut Vostokovedenija* dell’Accademia delle Scienze dell’URSS, a Leningrado, ed è ancora inedita¹⁷.

3) “Cantico della Patria” o “Cantico dopo la partenza da Mukden” (*Ba na-i ucun* o *Mukden ci tucike ba na-i ucun*).

Questa ballata¹⁸, la più lunga finora nota (la variante completa conta ben 60 strofe) è dedicata al trasferimento dei *Sibe* dalla Manciuria alla valle dell’Ili, che si concluse nel 1764. A differenza delle due ballate precedenti, non è solo l’elogio della grandezza e della gloria dei Ch’ing e delle loro imprese militari, ma è anche ricca di elementi umani, come ad esempio nell’esternazione del dolore provato per la separazione nella natia Manciuria. In molti casi la poesia raggiunge alti livelli lirici — per esempio quando il pensiero torna alle case abbandonate e destinate a decadere, come i bozzoli dei bachi da seta:

*san umiyaha-feye
samsime delhere beye
gasara yasai muke seci
fen tiyan-i bira oho.*

I nidi dei bachi da seta
si sgretolano e si disciolgono;
le [nostre] lacrime dolorose
hanno formato il fiume a
Mukden.

4) (Senza titolo: sulla fondazione dell’impero manciù)¹⁹. Più che di una ballata storica si tratta di un elogio al fondatore della Casa imperiale dei Ch’ing, Nurhaci, il quale viene paragonato dall’ignoto compositore ai grandi imperatori mitici della storia cinese: *Pan-k’u shih* ordina il caos universale, *Fu-hsi* elabora le regole della convivenza civile, *Shen-nung* inventa l’agricoltura, *Yao* e *Shun* formulano le leggi, *Wen Wang* dei *Chou*

crea il rispetto per gli anziani e gli antenati, *Wu Wang* introduce i riti e la musica: la felicità, supremo gradino della vita umana, viene però introdotta solo da *Ch'ing T'ai-tsu*, che la distribuisce dal "lago Tamun", sede mitologica del progenitore della dinastia Ch'ing.

5) "Cantico dell'ascesa del drago" (*Muduri mukdeke ucun*)²⁰. Si tratta di una ballata di 45 strofe dedicata alla dinastia Ch'ing; essa inizia con la ben nota leggenda sull'origine soprannaturale del mitico antenato Bukûri Yongşon, si sofferma a lungo sull'attività di Nurhaci e decanta la gloriosa ascesa della dinastia fino a K'ang-hsi.

Tutte queste ballate storiche, sicuramente non le uniche esistenti, sono costruite secondo un unico schema versificatorio, i cui primi elementi si trovano già nella "Storia segreta dei Mongoli" (*Mongvol-un niyuča tob-čiyān*), nella poesia calmuca e presso altri popoli dell'area altaica²¹.

Ogni strofa è composta da quattro versi, ciascuno dei quali inizia con una lettera (vocale o consonante) costante, creando così l'allitterazione iniziale. La rima segue la formula fissa *a-a-b-a*: sono cioè in rima i primi due e il quarto verso, mentre il terzo verso è libero. Lo schema ideale può quindi essere espresso con la formula

x....a
x....a
x....b
x....a

come si vede, per esempio²², nella prima strofa del "Cantico della Patria":

<i>amba daicing gurun sehe.</i>	<i>amba.....he.</i>
<i>abkai hese be aliha bihe.</i>	<i>abkai.....he.</i>
<i>ambalinggû dorō badarafī.</i>	<i>ambalinggû..fī.</i>
<i>ambarame gungge faşşan be iletulehe.</i>	<i>ambarame.....he.</i>

Questa formula può oggi essere considerata lo schema versificatorio più diffuso della poesia mancese: lo ritroviamo in canti popolari²³, componimenti nuziali²⁴, elogi militari²⁵, ed iscrizioni commemorative²⁶.

Proprio per la sua larga diffusione ne esistono della varianti, la più conosciuta delle quali fu creata, pare, dallo stesso Ch'ien-lung per il suo già menzionato *sung* aggiunto al *Sheng-ching fu*: ciascuna delle sette strofe del *sung* è composta da 14 versi caratterizzati dalla lettera iniziale costante (allitterazione); la rima invece segue lo schema *aa-ba-ba-ba-ba-ba-ba*, dove *a* indica la desinenza costante (rima), e *b* la desinenza libera²⁷.

Oltre a questa variante ho trovato finora complessivamente altri otto schemi, chiaramente riconducibili allo "schema classico":

1) Allitterazione iniziale costante, ma senza rima, secondo la formula

x...Ø
x...Ø
x...Ø
x...Ø

per esempio ²⁸:

*daci ili bade hūhai facuhūn de susunggiyabuſi.
dasame ere bade fucihi-i juktehen be weileme deribuhe.
da ba be ibkabuſi. ubade gurinjibuhe gese bicibe.
dade emu adali banin umai gūwaliyandarakū bihe.*

2) Senza allitterazione iniziale, ma con rima costante, secondo la formula

Ø...a
Ø...a
Ø...a
Ø...a

per esempio ²⁹:

*duka be dosime jiderengge yarha haha jui.
okdome tucirengge ſao ho el sargan jui.
angga be ojongge yarha haha jui.
haji seme tebeliyerengge ſao ho el sargan jui.*

3) Allitterazione iniziale costante, ma con rima alternata, secondo la formula

x...a
x...b
x...a
x...b

per esempio ³⁰:

*seri tongga ferguwecuke moo be niruſi.
se jalafun goro goidataſa ſaniyabuſi.
selame nadata abdaha-i adali mukdendefi.
sengge erdemu minggan aniya enteheme tutakini.*

4) Allitterazione iniziale *limitata a coppie di versi*, ma con rima “classica”, secondo la formula

x....a
x....a
y....b
y....a

per esempio ³¹:

olo hûnta sembi.
obume selgiyame gaimbi.
sireme sirabufi seci.
sirhe be banjibumbi.

5) Allitterazione iniziale *limitata a coppie di versi*, con rima costante secondo la formula

x....a
x....a
y....a
y....a

per esempio ³²:

tacihakû leolen waka.
tacici acara jaka.
cisui banjibuhangge waka.
ciktan de dosire duka.

6) Allitterazione iniziale e rima *alterne*, secondo la formula

x....a
y....b
x....a
y....b

per esempio ³³:

ama-i boode bisire de.
jule nahan siningge na.
amha-i boode geneme.
jun juwan siningge na.

7) Allitterazione iniziale e rima *costanti*, secondo la formula

x....a
x....a
x....a
x....a

per esempio ³⁴:

emgeri ambarame coolaha.
ergengge be elhe de isibuha.
erdemu de gungge be sanggabuha.
enduri niyalma de akdabuha.

8) Schema identico al nr. 7, ma ogni strofa è composta da *tre versi* anziché quattro: l'unico esempio finora trovato è un'iscrizione quadrilingue dedicata alla vittoria su Dawaci e risale al 1755; cito, come esempio, la prima delle 30 strofe ³⁵:

daci abkai elbehengge be uhelehe.
daicing gurun de hesebuhe.
dabtame karmatame bargiyatabuhakûngge akû bihe.

Va infine notato che per rispettare lo “schema classico” la poesia mancese ammetteva anche una certa libertà nella costruzione sintattica dei versi; ciò si può notare, per esempio, nella seconda strofa del “Cantico dell’ascesa del drago” (*Muduri mukdeke ucun*), in cui doveva essere rispettata l’allitterazione iniziale in *e*:

eldengge forgon be ABKA neihe. (per: *ABKA eldengge forgon be neihe*)
erdemu de minggiya orho tucinjihe.
eiten gurun elebunjifi.
enduringge de jalafun nemebuhe.

oppure, nella 35° strofa della stessa ballata, con l’allitterazione iniziale in *i*:

ioi-i gese gungge be mutebuhe.
inu šun-i adali babe kedersehe.
IKTAKA abkai fejergi irgen. (per: *abkai fejergi IKTAKA...*)
ijishon-i hahilaha wesihulehe.

2) *L’allitterazione*

L’allitterazione *iniziale* è un elemento decisivo nello “schema classico” della poesia mancese; altrettanto frequente però è all’interno di un verso,

particolarmente nei casi in cui il suono (o meglio l'omofonia) doveva unirsi a un ritmo, come nelle invocazioni e nelle preghiere sciamaniche. In questi casi infatti si nota spesso una perfetta armonia tra allitterazione e ritmicità, quest'ultima espressa con una sequenza di parole composte da un numero stabilito di sillabe. Un ottimo esempio è fornito da alcune preghiere contenute nel rituale sciamanico del clan imperiale Aisin Gioro, il “*Manjusai wecere metere kooli bithe*” (*Ch'in-ting Man-chou chi-shen chi-t'ien tien-li*)³⁶:

[...]
ŠUFUNGGGA hâturi be ŠULU de buki. (sill. 3/3/1/2/1/2; all. *ŠUfang-ga.....ŠUlu*)
TUMEN hâturi be TUNGGEN be buki. (sill. 3/3/1/2/1/2; all. *TU-men.....TUnggen*)
 [...]
UYUN hâturi be UREBUKI. (sill.: 2/3/1/4; all.: *Uyun.....Urebuki*)
JAKÛN hâturi be JALUMBUKI. (sill.: 2/3/1/4, all.: *JAKûn...JAlumbuki*)
 [...]
enduri erseme (sill.: 3/3; all.: *en.....er*)
weceku wehiyeme. (sill.: 3/3; all.: *we.....we*)
 [...]
banjime bayambu (sill. 3/3; all. *ba.....ba*)
wehiyeme wesimbu. (sill. 3/3; all. *we.....we*)
abdaha de arumbu. (sill. 3/1/3; all.: *a.....a*)
fulehe de fusembu. (sill. 3/1/3; all.: *fu.....fu*)

Poiché l'allitterazione è la tecnica più diffusa della poesia mancese, non c'è da meravigliarsi se essa è stata tanto perfezionata che, in alcuni casi, si ha la sensazione che si sia perduto il senso della vera poesia per dare spazio ad artificiosi giochi di parole, come nei seguenti “proverbi”³⁷:

ai ai ainara ainame ainaci ainakini.
e e elehe elengge elefi eletele.

oppure:

ainaci ainakini aiseme ainambini aikanahade ainara.
nakaki nakacina naranggi narašahai nandabucibe nasambi.

3) *Il ritornello*

L'uso del ritornello costituisce ancora un capitolo abbastanza oscuro della poesia mancese. Specialmente nelle preghiere sciamaniche, in cui se ne fa ampio uso, il suo significato è tuttora ignoto e lo era, per ammissio-

ne dei Mancìù e addirittura degli sciamani mancesi³⁸, anche a coloro che lo recitavano. È probabile che si trattasse di parole con valore magico e quindi incomprensibile per la loro stessa natura. Ciò è confermato da uno sciamano *Sibe*, secondo il quale “lo sciamano usa parole che egli stesso inventa e che non esistono nella lingua mancese; con esse [...] si umilia il diavolo”³⁹.

Nonostante queste difficoltà, mi sembra di aver individuato per ora tre tipi di ritornelli:

1) Ritornelli “magici”.

Essi caratterizzano le invocazioni sciamaniche e si distinguono sia per il loro significato oscuro, sia per la loro posizione: infatti solo nelle invocazioni sciamaniche (o almeno in tutte quelle note) il ritornello apre e chiude ogni invocazione o frase — come inequivocabilmente risulta nel racconto sciamanico *Nišan saman-i bithe* (f. 46)⁴⁰:

hocohon jilgan-i HOGE YAGE hûlame

monggoldai nakcu HOGE YAGE
hûdun hahi HOGE YAGE
[ecc.]

(con voce dolce esclamò *hoge yage* [e disse]:

zio monggoldai *hoge yage*
presto e veloce *hoge yage*
[ecc.]

e ancora (f. 66)⁴¹:

den jilgan DEYANGKU be hûlame hendume
DEYANGKU DEYANGKU eigen akû de DEYANGKU DEYANGKU
[ecc.]

(con voce acuta esclamò *deyangku* e disse:

deyangku deyangku senza un padrone *deyangku deyangku*
[ecc.]

In un caso solo sono usati due ritornelli diversi all'interno della stessa invocazione, ed è interessante notare che questo cambiamento coincide con il cambiamento della persona alla quale l'invocazione è indirizzata (ff. 82-85)⁴². Si potrebbe quindi ipotizzare che nelle invocazioni sciamaniche ogni situazione richiedesse un ritornello specifico; purtroppo mancano altri esempi a conferma di questa ipotesi.

Per quanto riguarda il *Nišan saman-i bithe* si nota che nei passi versifi-

cati, che *non* sono delle invocazioni, il ritornello è sempre e solo in posizione finale, come se in questi casi non fosse richiesta un’“apertura magica” dei versi.

La stessa identica situazione si ritrova nelle invocazioni magiche contenute nel rituale sciamanico del clan Aisin Gioro, il già citato “*Manjusai wecere metere kooli bithe*; anche qui sono usati due ritornelli in posizione iniziale e finale, e anche qui il loro significato è oscuro ⁴³:

Je.

irehu je NARHÛN.

uce fa be dalifi solimbi NARHÛN.

mucen-i sukdun. jun-i tuwa be gidafi solimbi NARHÛN.

soliha be dahame. soorin de wasiki NARHÛN.

tuibuhe be dahame tusergen de wasiki NARHÛN.

nadan daihûn nanggišame wasiki NARHÛN.

jorgon junggi jorime wasiki NARHÛN.

oron honggon de oksofi ebuki NARHÛN.

siren honggon de sišafi ebuki NARHÛN.

(Je!

Irehu je *narhûn*.

Dopo aver chiuso porte e finestre, vi invitiamo, *narhûn!*

Dopo aver spento il fumo del paiolo e del fuoco della stufa, vi

invitiamo, *narhûn!*

Poiché vi abbiamo invitato, scendete sul trono d’onore, *narhûn!*

Poiché vi abbiamo incitato notte tempo, scendete a tavola,

narhûn!

Nadan Daihûn, scendi benevolo, *narhûn!*

Jorgon Junggi. scendi benevolo, *narhûn!*

Accompagnati dai campanelli magici, scendete, *narhûn!*

Chiamati dai campanelli appesi, scendete, *narhûn!*)

L’esempio citato risalta anche per il raffinato gioco di allitterazione negli ultimi sei versi: *SOLiha...SOOrin, TUibuhe...TUsergen, NAdan....NANGgišame, JORgon....JORime, ORon....OKsofi, SIREn....SISāfi.*

Secondo esempio ⁴⁴:

Je.

irehu je GU-I ŠONGKON.

tusergen dere be tukiyefi solimbi GU-I ŠONGKON.

šufangga šusu be sindafi solimbi GU-I ŠONGKON.

soliha be dahame soorin de wasiki GU-I ŠONGKON.

tuibuhe de dahame. tusergen de wasiki GU-I ŠONGKON.

asha dethe be accingiyame wasiki GU-I ŠONGKON.

siren siša de sišame wasiki GU-I ŠONGKON.

(Je!

Irehu je *gu-i šongkon!*

Dopo aver preparato la tavola, vi invitiamo, *gu-i šongkon!*

Dopo aver preparato cibi puri, vi invitiamo, *gu-i šongkon!*

Poiché vi abbiamo invitato, scendete sul trono d'onore, *gu-i šongkon!*
 Poiché vi abbiamo invocato notte tempo, scendete a tavola, *gu-i šongkon!*
 Scendete muovendo le piume delle ali, *gu-i šongkon!*
 Chiamati dai campanelli appesi, scendete, *gu-i šongkon!*)

Oltre all'allitterazione già evidenziata nell'esempio precedente, si nota anche qui l'uso caratteristico del ritornello, il quale, di per sé, significa "aquilla dalla pietra preziosa" — senza tuttavia avere un qualsiasi nesso logico con l'invocazione stessa (come anche il ritornello precedente, *nar-hûn*, che significa "confidenziale, segreto").

Infine va aggiunto che le invocazioni sciamaniche sono spesso caratterizzate da una "formula introduttiva" di significato altrettanto oscuro e diversa, pare, per i singoli clan: nel *Nišan saman-i bithe* troviamo la formula *ke*⁴⁵, nel *Manjusai wecere metere kooli bithe* le formule *anje, je, je irehu je* (+ *narhûn* oppure *gu-i šongkon*); presso il clan Yehe Nara questa formula era *ainci*⁴⁶, presso i Niohuru *anje*⁴⁷.

2) Ritornelli "espressivi".

Allo stadio attuale si possono citare due esempi di ritornelli chiaramente usati per enfatizzare il contenuto del componimento poetico: nel *Nišan saman-i bithe* infatti due delle tre elegie funebri sono caratterizzate dal ritornello *ara*, la terza da *ara koro*. "Ara" è una tipica espressione di dolore, il sostantivo "koro" significa dolore, lutto, disgrazia ecc.; in questi casi i ritornelli, che a differenza dei ritornelli "magici" non precedono mai la frase o il verso, sono traducibili⁴⁸.

3) Ritornelli con funzione di cesura.

In una poesia raccolta da W. Radloff presso i *Sibe* e pubblicata da Ivanovskij⁴⁹, si trova il ritornello "kungji" (senza significato preciso e quindi intraducibile), il cui unico scopo pare consistere nella creazione di una pausa tra il soggetto e l'oggetto (o predicato); esso viene nuovamente ripetuto alla fine del verso e conferisce quindi una certa ritmicità a tutta la poesia, aumentata inoltre dal numero quasi sempre costante delle sillabe dei singoli versi:

sahaliyan gaha KUNGJI moo de dombi KUNGJI.
sain ucun be KUNGJI ubade jombi KUNGJI.
tarhûn morin be KUNGJI geren de šombi KUNGJI.
 [ecc. ecc.]

(Un corvo nero *kungji* siede su un albero *kungji*,
 una bella canzone *kungji* viene in mente *kungji*;
 un cavallo robusto *kungji* viene strigliato da tutti *kungji*,
 [ecc. ecc.]

4) Poesia “mista” sino-mancese

Il quarto schema versificatorio mancese è costituito da un genere poetico finora completamente sconosciuto: si tratta di componimenti bilingui cinese-mancesi (*manju nikan yangsanggai acamjiha ucun, Ch'ing-han* (o *man-han) chi-chin ko*), che non devono essere confusi con il genere bilingue *Tzú-ti*⁵⁰. Queste poesie “miste”, una raccolta delle quali fu donata da E. Haenisch alla *Staatsbibliothek* di Berlino-ovest⁵¹, non sono delle traduzioni parziali dal cinese, bensì opere composte secondo principi molto rigidi con l'uso consecutivo di ambedue le lingue. Le 73 poesie, di autore ignoto, sono di alto livello lirico e si ispirano alla classica poesia *T'ang*; in due poesie sono però menzionati i Mancìu, per cui devono essere state composte nel periodo Ch'ing.

Per quanto riguarda la loro struttura, ho potuto individuare⁵² quattro tecniche diverse:

- 1) [Titolo] *WAN tuwabun-i MAN-HAN yangsanggai acamjiha SHIH*⁵³
šun LO ya SHENG AN fa SHA.
suman JAN JAN CHANG baba.
gaitai YÜAN SSÜ TS'UI jungken.
baji KAO CH'ENG CH'EN gaha.
erin jakan YÜN T'U JAN.
jalan tuwahi SHUI MO CHE.
ara HO CH'U dengjan LANG.
KAN SHIH gohon KUA PAN biya:

“Poesia mista mancese-cinese su osservazioni serali.”

Di sera, quando il sole tramonta, la nebbia sale furtiva lungo la finestra;
la nebbia, appena percettibile, nasconde ogni luogo.

Presto le campane del tempio lontano elevano il loro monito,
e le cornacchie s'affrettano verso le mura più alte della città.

Adesso i quadri di nuvole si colorano,
poco a poco [si alzano] i veli di china nera.

Oh! Ovunque brilla una lanterna,
sembra una mezza luna appesa a un gancio.

In questo genere, il più diffuso nella raccolta, il poeta aveva la massima libertà solo nel primo ed ultimo paio di versi; nel secondo e terzo paio invece viene osservata una sequenza precisa sia nella scelta delle parole mancesi e cinesi, sia un ordine costante nel numero delle sillabe che compongono le parole mancesi. Si nota infatti che il secondo paio è formato, in ambedue i versi, da una parola mancese bisillabica (*gaitai* e *baji*),

seguita da tre parole cinesi (*yüan ssü ts'ui* e *kao ch'eng ch'en*), nuovamente seguite da una parola mancese bisillabica (*jungken* e *gaha*).

Il terzo paio invece inizia con due parole mancesi bisillabiche (*erin jakan* e *jalan tuwahai*), seguite da tre parole cinesi (*yün t'u jan* e *shui mo che*). Il numero complessivo delle sillabe, per ogni verso, è sempre 7 e ciò prova che la scelta delle parole mancesi non è casuale, ma determinata da un'accurata scelta in base al numero delle sillabe.

All'interno di questo schema il poeta aveva la massima libertà nella scelta tra parole mancesi o cinesi, come si può vedere nell'esempio successivo ⁵⁴:

[Titolo:] *TUNG MU tala de yabure SHIH.*
tuweri K'UNG K'UO T'IAO tala.
YEH LO bujan TAN šun HSIEH.
YÜAN CHIN gašan T'I koko.
KAO TI eifu SOU gaha.
holo ci AN yacin AI.
hada de MING jamu HSIA.
SHUI P'O suman geli CHOU.
dule gu KUA PAN KOU biya:

“Poesia su una passeggiata in pianura in una sera d'inverno.”

D'inverno la pianura è ampia e vuota;
le foglie cadono, nel bosco regna il silenzio, il sole sta tramontando.
Nei villaggi, vicini e lontani, le galline fanno il loro verso;
[come pure] i magri corvi sugli alti e bassi tumuli sepolcrali.
Dalla valle [si alzano] nuvole cupe, nere;
sulle rocce brillano nuvole rosse,
la nebbia si apre, risplende la luce:
è la falce della mezzaluna, una pietra preziosa appesa!

Anche qui lo schema è rigido nel secondo e terzo paio di versi: infatti il secondo paio è composto da due parole cinesi (*yüan chin* e *kao ti*), da una parola bisillabica mancese (*gašan* e *eifu*), seguita da una parola cinese (*t'i* e *sou*), e da una parola bisillabica mancese (*coko* e *gaha*). Il terzo paio invece è composto da una parola bisillabica mancese (*holo* e *hada*), seguita da una parola monosillabica mancese (*ci* e *de*), quindi da una parola cinese (*an* e *ming*), da una parola bisillabica mancese (*yacin* e *jamu*), e infine da una parola cinese (*ai* e *hsia*). Anche in questo caso il numero complessivo delle sillabe per ogni verso è sempre 7.

2) Una sola poesia ⁵⁵ ha una struttura identica al gruppo precedente, con la differenza che essa non si manifesta nel *secondo e terzo paio* di versi, bensì *a versi alterni*:

[Titolo:] Ice CH'UN.
niyengniyeri SHIH T'OU muru.
dolo SU TUNG oilo K'U.
na MO SHENG ya we SSŪ YU.
T'IAO simelen T'AO HAN fiyen.
moo CHING HUO jun fiya YU WU.
FAN fayangga LIU PAI su.
tugi CHUNG YEN gang ging LI.
NUAN fon LAI PAO PEI baru:

“Una nuova primavera”

La primavera inizia come evento che pervade ogni cosa;
l'interno si muove, l'esterno è ancora secco.

Il polso della terra sembra rivivere,
si trasforma la palude, il pesco comincia a truccarsi;
ancora non si è svegliata la linfa nelle vene della betulla,
ma il salice, tornato alla vita, si agita nel vento.

Tra le nuvole schiamazzano le anitre
ed annunciano al nord l'arrivo della calda stagione.

Come si può vedere, la struttura del terzo verso è identica a quella del quinto verso, mentre quella del quarto verso è identica a quella del sesto verso. Anche in questo caso la struttura del primo e dell'ultimo paio di versi è libera.

3) Dieci poesie della raccolta seguono uno schema totalmente differente: esso consiste nella rima costante, ad eccezione del secondo e penultimo verso, e indipendentemente dal fatto che si tratti di una parola finale mancese o cinese ⁵⁶:

[Titolo:] Gefehe TZ'Ū. a TZŪ YŪN.
(Hûwang yeng el sere mudan. HUANG-YING-ERH)
CH'IAO WU haihûngga.
hatan YŪ
buyen HUA.
giru CHIAO MEI fiyan niša.
LIEN fiyan fiyanga.
CH'EN wa wangga.
CHUANG SHENG tolgin selara.
hon JUNG HUA.
HSIANG HAN edun.
emu TSUI YŪN HSIA:

“Poesia tz'ŭ sulla farfalla, con rima in a.”
(Melodia hûwang yeng el / huang-ying-erh)
Essa danza leggiadra e graziosa.

Una pioggia violenta.
 Nostalgia di fiori.
 La figura delicata ed esile, ricca di colori,
 ha nostalgia dei colori variopinti,
 insegue profumi aromatici,
 rallegra i sogni di *Chuang-sheng*,
 molto bella e splendida.
 Profumi rallegrano il vento,
 una nuvola rossa, ubriaca.

Come dice già il titolo della poesia, in questo caso la rima è in *a*; altre poesie di questo genere hanno la rima in *e, i, u, an, en, ai*,

4) Il quarto genere di composizione mista è costituito da una poesia formata da sei strofe, ciascuna composta da quattro versi; la loro caratteristica è che solo i primi due versi di ogni strofa seguono uno schema rigido, mentre gli altri due versi sono liberi ⁵⁷:

[Prima strofa:] (*HSI-CHIANG-YÜEH sere uculen*)
ilha TSENG NUNG ombi.
jeku CHU CH'ANG mangga.
abkai FEN FU hûi cîha.
bodon seolen CHIAO LA:

(“Melodia *Hsi-chiang-yüeh*.)
 I fiori si moltiplicano rigogliosi,
 il grano cresce abbondante;
 l'ordine del cielo si tramanda volentieri,
 progettare e preoccuparsi è come masticare la cera.

* * *

Questi sono dunque i principi versificatori della poesia mancese autotona, elaborati in base al *materiale attualmente disponibile*. Se estendessimo quest'analisi anche alle opere di traduzione, i risultati fornirebbero senza dubbio un elenco molto più lungo di schemi versificatori e poetici. Come è già stato dimostrato da Sinor, i Mancîu spesso non si limitavano a traduzioni letterali di testi versificati - ma tentavano di rendere un testo poetico cinese o mongolo in base alle caratteristiche lessicali e fonetiche della lingua mancese, dimostrando un notevole senso artistico e una fervida capacità creativa ⁵⁸.

Si impone quindi una accurata revisione del nostro giudizio sulle attività letterarie di questo popolo, per quasi tre secoli trascurate o addirittura sconosciute.

* (Testo parzialmente modificato di una conferenza tenuta nell'aprile 1984 alla *National Chengchi University*, Taipei/Taiwan).

1) Come data dell'inizio degli studi mancesi in Europa possiamo considerare il 1696, anno in cui fu pubblicata la prima grammatica mancese per opera del gesuita F. VERBIEST, *Elementa linguae tartaricae*, in M. THEVENOT, *Relations de divers voyages curieux*, Paris 1696.

2) *Hymne tartare mantchou chanté à l'occasion de la conquête du Kin-tchouen*, Paris 1792, 26 pp.

3) Ch. DE HARLEZ, *Manuel de la langue mandchoue*, Paris 1884, p. 4.

4) A pp. 100 e 104-107 della sua raccolta "Manchurica", in *Lexicographische Beiträge III*, Peking 1905, pp. 96-107.

5) A p. 227 del suo articolo *Zwei viersprachige Inschriften zum Dsungarenkrieg aus den Jahren 1755 und 1758*, in *Miscellanea Academica Berolinensia* II/1 (1950), pp. 224-247.

6) Nella colonna 469 della sua recensione all'articolo di E. HAENISCH, *Die viersprachige Gründungsinschrift des Tempels An-yüan-miao in Jehol vom Jahre 1765* (Wiesbaden 1950), in *Orientalistische Literaturzeitung* 9/10 (1953), col. 467-470.

7) Nota 15 a p. 235-236 del suo articolo *Zur Entwicklung des mongolischen Verses*, in *Charisteria Orientalia praecipue ad Persiam pertinentia*, Praha 1956, pp. 233-252.

8) A p. 23 del suo articolo *Zwei mehrsprachige Gedichtinschriften Kaiser Ch'ien-lungs aus dem "Gelben Tempel" zu Peking*, in *Studia Sino-Altaica, Festschrift E. Haenisch*, Wiesbaden 1961, pp. 21-30.

9) Pubblicato in *Studies in South, East and Central Asia Presented as a Memorial Volume to the Late Professor Raghu Vira by Members of the Permanent International Altaistic Conference*, New Delhi 1968, pp. 105-114.

10) D. SINOR, *I fondamenti della letteratura mancese*, in O. Botto (ed.), *Le letterature del mondo*, IV, Milano 1969, pp. 383-441.

11) 1717-1797: cfr. la sua biografia in A. W. HUMMEL, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912)*, I-II, Washington 1943-44, pp. 6-8.

12) *Hymne...*, cit., p. III.

13) *Ibd.*, p. IV.

14) *Ibd.*, p. III.

15) A. O. IVANOVSKIJ, *Man'čžurskaja chrestomatija*, I-II, Sanktpeterburg 1895, pp. 191-192.

16) cfr. *Hummel*, cit., p. 68.

17) Cfr. M. P. Volkova, *Opisanie man'čžurskich rukopisej Instituta narodov Azii AN SSSR*, Moskva 1965, pp. 92-93, no. 181.

18) Pubblicato con note introduttive e traduzione da G. STARY, *Mandschurische Balladen und Lieder als historisches Spiegelbild der Ch'ing-Dynastie*, in *Fragen der mongolischen Heldendichtung, Teil I*, Wiesbaden 1981, pp. 340-359.

19) Pubblicato con note introduttive e traduzione da G. STARY, *Ein Nachtrag zu den "Mandschurischen Balladen und Liedern als historisches Spiegelbild der Ch'ing-Dynastie", I: Ein mandschurisches "historisches" Lied*, in *Fragen der mongolischen Heldendichtung, Teil II*, (Wiesbaden 1982, pp. 301-308.

20) In corso di stampa, a cura di G. Stary; il manoscritto originale è conservato a Leningrado (cfr. *Volkova*, cit., pp. 93-94, no. 184).

21) Cfr. gli esempi in *Poucha*, cit., p. 239 (Storia segreta) e p. 242 (poesia calmucca).

22) Da G. STARY, *Mandschurische Balladen...*, cit., p. 343.

23) Cfr. i canti nn. 1-4 pubblicati da *Ivanovskij*, cit., pp. 189-191.

24) Un esempio è stato pubblicato (pp. 60-71) da G. STARY, *Mandschurische Reime*

und Lieder als Beispiele autochthoner Dichtkunst, in *Florilegia manjurica in memoriam W. Fuchs*, Wiesbaden 1982, pp. 56-75.

²⁵⁾ Cfr. l'esempio in G. STARY, *Mandschurische Miscellen, II: Eine Eulogie Kaiser Ch'ien-lungs in mandschurischer Sprache*, in *Florilegia manjurica*, cit., pp. 79-84.

²⁶⁾ Cfr. l'iscrizione pubblicata da E. HAENISCH, *Die viersprachige Gründungsschrift des Tempels An-yüan-miao in Jehol vom Jahre 1765*, Wiesbaden 1950, pp. 1155-1174. (*Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1950, Nr. 15).

²⁷⁾ Cfr. la trascrizione del testo in G. STARY, "L'ode di Mukden" dell'imperatore Ch'ien-lung: nuovi spunti per un'analisi della tecnica versificatoria mancese, in *Cina 17* (1981), pp. 235-251.

²⁸⁾ Citato da E. HAENISCH, *Zwei viersprachige...*, cit., p. 1170, dove questo schema è limitato alla prima strofa; le altre seguono prevalentemente lo schema classico.

²⁹⁾ Citato da *Ivanovskij*, cit., p. 191, ultima strofa della quarta canzone, originariamente in dialetto Sibe trascritta con caratteri cirillici.

³⁰⁾ Citato da *W. Bauer* (op. cit, nota 8), pp. 28-29. Altri esempi sono pubblicati in *Von Zach*, (cit., nota 4), p. 105:

<i>mohon akû gungge erdemu bisire jakade.</i>	(mo....de)
<i>mohon akû jukteme doboro de aliha.</i>	(mo....ha)
<i>mohon akû gungge erdemu bisire jakade.</i>	(mo....de)
<i>mohon akû ferguweme maktara be aliha.</i>	(mo....ha)
e ancora:	
<i>amba minggan jalan jecen de.</i>	(a.....de)
<i>aisi tusa mohon akû arambi.</i>	(a.....bi)
<i>abkai fejergi i sarasu bisirengge be.</i>	(a.....be)
<i>aname gemu doobume wacihiyambi.</i>	(a.....bi)

³¹⁾ Da *Ivanovskij*, cit., p. 114.

³²⁾ *Ibd.*, p. 118.

³³⁾ *Ibd.*, p. 190.

³⁴⁾ 27° strofa del manoscritto inedito *Muduri mukdeke ucun* (cfr. nota 20); lo stesso schema è applicato anche in un'iscrizione dedicata alla soppressione di Amursana: cfr. E. HAENISCH, *Zwei viersprachige Inschriften zum Dsungarenkrieg...*, cit., pp. 241-243.

³⁵⁾ *Ibd.*, p. 227.

³⁶⁾ *Manjusai wecere metere kooli bithe*, IV capitolo, pp. 11a-12a: cfr. l'analisi di queste preghiere in G. STARY, *Mandschurische Schamanengebete*, in *Zentralasiatische Studien* 14/2 (1980), pp. 7-28.

³⁷⁾ DA G. STARY, *Mandschurische Reime...*, cit., p. 58.

³⁸⁾ Cfr. le testimonianze a p. 18, nota 4, in A. RUDNEV, *Novye dannija po živoj manžurskoj reči u šamanstvu*, in *Zapiski vostočnago otdelenija imp. russkago archeologičeskago obščestva*, 21 (1912), pp. 47-82.

³⁹⁾ Citato da p. 131 dell'articolo di N. Krotkov, *Kratkija zametki o sovremennom sostojanii šamanstva u Sibio, živuščich v Ilijskoj oblasti i Tarbagatae*, in *Zapiski vostočnago otdelenija imp. russkago archeologičeskago obščestva*, 21/1-II (1911-12), pp. 117-136.

⁴⁰⁾ Citato dal fac-simile edito da M. P. VOLKOVA, *Nišan samani bitche*, Moskva 1961, p. 61.

⁴¹⁾ *Ibd.*, p. 81.

⁴²⁾ *Ibd.*, p. 97-100.

⁴³⁾ *Manjusai...*, cit., I capitolo, pp. 81b-82a.

⁴⁴⁾ *Ibd.*, p. 82b-83a.

⁴⁵⁾ f. 80, cfr. *Volkova* p. 95.

⁴⁶⁾ Cfr. la preghiera sciamanica del clan Yehe Nara in G. STARY, *Mandschurische Schamanengebete...*, cit., p. 24.

⁴⁷⁾ Cfr. le preghiere a pp. 111-112 e 142 nella ristampa del *Man-chou ssü li-chi* (vol. 11 della prima serie del *Chung-kuo pien-chiang shih-ti ts'ung-shu*), completato nel 1796 da Suo-ning-an, e la loro analisi in G. STARY, *Due preghiere nuziali mancesi di origine sciamanica*, in *Annali di Ca' Foscari, Serie Orientale* 14 (1983), pp. 119-124.

⁴⁸⁾ Cfr. i ff. 15-17 e 19-20 (*Volkova*, cit., pp. 30-32 e 34-35), p.e.:

age-i haji ARA KORO
absi udu ARA KORO
jalgan foholon ARA KORO
ecc.

Amato padroncino — o dolore,
com'è stata breve — o dolore,
la [tua] vita — o dolore,
ecc.

⁴⁹⁾ *Cit.*, pp. 107-109, analizzato in G. STARY, *Einige Bemerkungen zur Verstechnik eines Liedes in mandschurischer Sprache*, in *Ural-altaische Jahrbücher*, N.F. 2 (1982), pp. 238-241.

⁵⁰⁾ Per i componimenti mancese-cinesi del genere *tzü-ti* cfr. TANO HATANO, *P'ang-hsieh tuan-erh yen-chiu*, Taipei 1970.

⁵¹⁾ Catalogato in W. FUCHS, *Chinesische und mandschurische Handschriften und seltene Drucke*, Wiesbaden 1966, pp. 148-149.

⁵²⁾ Cfr. per gli ideogrammi la pubblicazione in fac-simile della raccolta, con analisi e traduzione, a cura di G. STARY, *Neues Material zur mandschurischen Literaturgeschichte: Mandschurisch-chinesische "Mischgedichte"*, in *Zentralasiatische Studien* 18 (in corso di stampa).

⁵³⁾ Si tratta dell'8° poesia della raccolta.

⁵⁴⁾ 20° poesia della raccolta.

⁵⁵⁾ 64° poesia della raccolta.

⁵⁶⁾ 30° poesia della raccolta.

⁵⁷⁾ 58° poesia della raccolta.

⁵⁸⁾ Cfr. l'esempio analizzato da D. SINOR, in *Some Remarks...*, cit., pp. 109-110.

ANTONIO RIGO

Addenda et corrigenda ad Annali di Ca' Foscari, XXII, 3 (1983), 1-12

1) Dopo la redazione dell'articolo è stato scoperto un altro manoscritto (XII s. in.) del *Canone catanittico*, cfr. T. AVNER, *The recovery of an illustrated Byzantine Manuscript of the early 12th Century, Byzantion* LIV (1984), 5-25.

Il *Canone* godette di una grande popolarità come attesta, fra l'altro, la sua traduzione slava. Cfr. in merito la notizia di D. BOGDANOVIĆ in *Mélanges G. Ostrogorsky, Zbornik Filozofskog Fakulteta*, kniga XII-1 (Beograd 1974), 251-289 che mi era sfortunatamente sfuggita.

2) Le ricerche successive mi hanno inoltre permesso di trovare altre testimonianze islamiche sulla posizione con la testa tra le ginocchia consigliata da Gregorio il Sinaita. Già nei primi secoli dell'era musulmana essa era nota come ci attestano i casi di Abū Naṣr al-Muṣāb e Ğunayd (cfr. R. GRAMLICH, *Die Schiitischen Derwischorden Persiens. Zweiter Teil: Glaube und Lehre*, Wiesbaden 1976, 424-425). Ma essa è attestata ripetutamente — cosa per noi di un certo interesse — nei secoli XIII-XIV. Così Ibn 'Arābī (m. 638/1240) ricordava in una sua opera che “eravamo seduti, volti verso la qibla, e ciascuno, la testa posta tra le ginocchia, praticava lo *dikr* o la contemplazione” (*Les Soufis d'Andalousie*, Paris 1979, 119).

Ibn Baṭṭūṭa nella cronaca dei suoi viaggi ricorda di aver conosciuto nel 1325/26 ad Alessandria lo ṣayḥ Ḥalīfa. Costui recatosi a Medina “si sedette contro una delle colonne del tempio, appoggiando la testa sulle ginocchia, posizione che i sufi chiamano *al-tazyīq* (...)” (ed. DEFREMERY t. I, 37).

Ibn 'Ata' Allāh m. 709/1309) ne parla come di una posizione adatta alla preghiera catanittica (cfr. M. ASIN PALACIOS, *Sadītes y Alumbados: parte 4ª, Al-Andalus* XII (1947), 259).

'Alā' ad-dawla as-Simnānī (m. 736/1336) ricordava che in una visione gli era apparso Gazzālī seduto, con la testa tra le ginocchia (cfr. H. CORDT, *Die Sitzungen des 'Alā' ad-dawla as-Simnānī*, Zürich 1977 (Diss.), 226).

Un predecessore di Simnani nella confraternita Kubrāwiyya, Nağm ud-dīn-i Rāzī Dāya (m. 654/1256) l'aveva raccomandata come postura per dormire (cfr. *The Path of God's Bondsmen from Origin to Return. Transl. by H. ALGAR, New York 1982, 284*).

Tutte queste testimonianze mostrano chiaramente come questa posizione attesata nell'antica mistica ebraica godesse nel tardo Medio Evo di una discreta popolarità. Le reiterate raccomandazioni degli autori islamici dei secc. XIII-XIV ci fanno ritenere che l'origine immediata della posizione raccomandata per la tecnica d'orazione da Gregorio il Sinaita e Gregorio Palamas vada posta nel contiguo milieu spirituale delle confraternite sufiche.

3)Pag. 4 r. 29 lege manoscritti illustrati della *Scala* invece di manoscritti conosciuti del *Canone catanittico*.

4) Infine per la "preistoria" della posizione cfr. G.C. BOTTINI, "Pose la sua faccia tra le ginocchia" 1 Re 18,42 e paralleli extrabiblici, *Liber Annus XXXII* (1982), 73-84 (lett. egiziana, ugaritica ecc.)

5) Le tavv. I, II, III, VI, VII, VIII sono foto della Biblioteca Vaticana.

