

**ANNALI DI CA' FOSCARI**  
RIVISTA DELLA FACOLTÀ  
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA

ANNO XXIV, 3

1985

(SERIE ORIENTALE 16)



Editoriale Programma

# ANNALI DI CA' FOSCARI

*Direttore responsabile*  
Giuliano Tamani

## *Comitato di redazione*

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini,  
Mario Eusebi, Remo Faccani, Anco Marzio Mutterle,  
Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero,  
Elisabetta Zuanelli Sonino.

Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra,  
Mario Sabattini, Giuliano Tamani.

## *Direzione e redazione*

Università degli Studi di Venezia  
Dipartimento di Studi eurasiatici  
San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

## *Amministrazione*

Studio Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

## *Editore*

Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

## *Stampa*

Tipo-lito Poligrafica Moderna - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

## *Abbonamento*

Un fascicolo L. 15.000 (Esteri \$ 15,00)

Abbonamento annuo a 3 nn. L. 40.000 (Esteri \$ 40,00)

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare di Padova, Treviso e Rovigo

## *Inserzioni pubblicitarie*

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di L. 200.000 per una pagina e di L. 120.000 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

## *Avvertenze per gli autori*

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Alla Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università degli Studi di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

## INDICE

### ARTICOLI

- 1 Giulio Busi, *La Breve raccolta* (Venezia, 1649) del polemist  
antigiudaico Melchiorre Palontrotti
- 21 Stefano Morselli, Simbolo e mito nel *Canto della pioggia* di  
Badr Šhākir al-Sayyab
- 33 Pier Giovanni Donini, Sulla fortuna del rosso nell'Islam
- 41 Daniela Meneghini Correale, Tra il serio e il faceto. Parte se-  
conda: *Hāfiz* e *Bushāq*
- 91 Domenico Di Virgilio, Classificazioni dei canti popolari in-  
diani
- 105 Donatella Dolcini, «Raja» Ravi Varma: senso dell'indianità ed  
eterno femminile nella pittura indiana del tardo Ottocento
- 117 Laxman P. Mishra, Le nozze di Śiva nella *Rām-kathā* di  
Tul'sīdās: incontro storico tra le forme di religiosità viṣṇuita e  
śivaīta
- 137 Silvana Vannucchi, La poesia di Ibbār Rabbī nel contesto let-  
terario hindī odierno

NOTE

- 149 Gianroberto Scarcia, *Afghano-illirica II*
- 159 Giorgio Vercellin, *Transitions in cultures: Gharbzadeghi versus Orientalism-and after?*
- 169 Alessandro Coletti, *Due scene*

Giulio Busi

## LA BREVE RACCOLTA (VENEZIA, 1649) DEL POLEMISTA ANTIGIUDAICO MELCHIORRE PALONTROTTI

1. Dopo un oblio durato più di tre secoli, l'opera di Melchiorre Palontrotti – polemista antiggiudaico attivo a Roma negli anni Quaranta del diciassettesimo secolo<sup>1</sup> – è recentemente tornata d'attualità: nel suo ampio e documentato studio su *Il confronto ideologico tra l'Ebraismo e la Chiesa in Italia*<sup>2</sup>, Fausto Parente ha preso in esame le *Lezioni* (Roma, 1640-1641)<sup>3</sup>, la *Sferza contro l'ostinazione et peruicacia de gl'ignoranti Ebrei* (Bracciano, 1642)<sup>4</sup> e la *Disputa del Christiano con l'Ebreo* (Roma, 1647)<sup>5</sup>, mentre Benjamin Ravid, in un lungo articolo sulle reazioni cristiane al *Discorso circa il stato de gl'Hebrei*

<sup>1</sup> Sulla vita del Palontrotti non si è conservata alcuna notizia. L'elenco dei suoi scritti fu incluso da C.G. IMBONATI nella *Bibliotheca Latino Hebraica*, Romae, 1694, p. 160-161 nr. 620. Un breve cenno bibliografico in G. CINELLI CALVOLI, *Biblioteca volante*. Continuata da [...] D.A. SANCASSANI, Edizione seconda. In miglior forma ridotta, e di varie Aggiunte, ed Osservazioni arricchita, Tomo 4, Venezia, 1747, p. 12; cfr. anche J.C. WOLF, *Bibliotheca Hebraea*, vol. 1, Hamburgi & Lipsiae, 1715, p. 1146, vol. 2, *ibidem*, 1721, p. 1038-1039; J. FÜRST, *Bibliotheca Judaica*, vol. 3, Leipzig 1863, p. 64; M. STEINSCHNEIDER, *Letteratura antiggiudaica in lingua italiana*, in «Vessillo Israelitico» 30 (1882), p. 245-246: 245.

<sup>2</sup> F. PARENTE, *Il confronto ideologico tra l'Ebraismo e la Chiesa in Italia*, in *Italia Judaica. Atti del I Convegno internazionale. Bari 18-22 maggio 1981*, Roma, 1983, p. 303-381: 335-338.

<sup>3</sup> *All'em.mo e Rev.mo Sig. card. de Torres. Lettione sopra il Salmo 36, di Melchior Palontrotti. Fatta nell'Accademia di Mons. Alessandro Sperelli*, In Roma, Nella Stamperia della reu. Camera Apostolica, 1640; *Lettione VI. Di Melchior Palontrotti, sopra il Salmo LXXI...* [segue] *Lettione VII. Della Passione di Christo. Psalm. 21...*, Roma, Manesto Manesti, 1641; *Lettione sopra il Salmo 49. di Melchior Palontrotti...*, In Roma, Appresso Francesco Moneta, 1641. Cfr. PARENTE, *ibidem*, p. 335 nota 115.

<sup>4</sup> *Sferza contro l'ostinazione, et peruicacia de gl'ignoranti Ebrei, di Melchior Palontrotti, ad istanza di Pietro Paolo Romaldi*, In Bracciano, per Andrea Fei, 1642. L'Imbonati, *l. cit.*, menziona anche una ristampa bolognese del 1643, rimastami inaccessibile.

<sup>5</sup> *Disputa del Christiano con l'ebreo di Melchior Palontrotti. Ad istanza di Pietro Paolo Romaldi...*, In Roma, Appresso Girolamo Barberi, 1647.

(Venezia, 1638) del rabbino veneziano Simone Luzzatto<sup>6</sup>, ha analizzato la *Breue risposta a Simone Luzzatto*, pubblicata dal Palontrotti a Roma nel 1641. Per completare la rassegna degli scritti di questo autore resta da esaminare la *Breue raccolta d'argomenti... contra l'Hebraica perfidia*, apparsa a Venezia nel 1649 per i tipi di Giovanni Giacomo Herz<sup>7</sup>: se ne dà qui una valutazione, accompagnata da un ampio estratto del primo capitolo, dedicato alla dimostrazione del dogma della Trinità.

2. Lo scopo della *Breve raccolta* è dimostrare agli ebrei l'insuperabilità delle principali verità di fede cristiane<sup>8</sup>, sia sulla base di

<sup>6</sup> B. RAVID, *Contra Judaeos in Seventeenth-Century Italy. Two Responses to the Discorso of Simone Luzzatto by Melchior Palontrotti and Giulio Morosini*, in «AJS review» 7-8 (1982-3), p. 301-351.

<sup>7</sup> *Breve raccolta d'argomenti, Cauati dalla Sac. Scrit. et dall'Antiche tradizioni di Rabbini, con le quali chiaramente si prouano i dogmi della Religion Christiana contra l'Hebraica perfidia*. Opera descritta da Melchior Palontrotti. Molto necessaria alli RR.PP. Predic. et Cathedizanti. Vtilissima a gl'Hebrei, per riconoscer la manifesta loro ostinatione della incredulità. Et profiteuole ad ogni Christiano, per stabilirsi maggiormente nella Santa fede di N. Sig. Giesù Christo, vero Dio d'Israel, vero Messia, et Redentor del Mondo. Dedicata All'Illustris. et Eccellentiss. SS. Governatori della Pia, et Venerabil Congregat. di Cathecumeni di Venetia. In Venetia, Appresso Gio. Giacomo Herz, 1649. [8],151,[1],136,[16] p. in-8. Le ultime [152] p. contengono, con nuovo frontespizio: *Raccolta di molti errori. E Chimere sognate da Thalmudisti sopra l'espositioni della Bibbia, e riferite particolarmente da R. Salomone, doue si vede la gran cecità, nella quale è caduto l'Ebraismo, per non hauer accettato la vera luce Giesù Christo Signor nostro, vero Dio d'Israel*. Opera di Melchior Palontrotti. Dedicata alla Pia, et Venerabil Congregazione di Cathecumeni di Venetia. Come dice lo stesso frontespizio, la fonte principale di questa raccolta di «empietà» giudaiche è il commento alla Scrittura di Šelomoh ben Yishaq da Troyes (RaŠY).

Per questo studio ho usato la copia della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna [=BC], segnata 3.n.II.14 (presso la stessa biblioteca si conserva un secondo esemplare, incompleto, segnato 4.MM.II.50). Altre copie di cui ho notizia sono: 1) Bologna, Biblioteca Universitaria (A.M.PP.VI.22). 2) Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (F.A.8207). 3) Londra, British Library (4034.bb.36).

<sup>8</sup> Questa la *Tavola dei capitoli* (p.[7]): *Della Santissima Trinità. Che in Dio vi sia Padre, figlio, e Spirito Santo. Della diuinità del Messia. Della communicatione di Dio coll'huomo. Della venuta del Messia secondo le traditioni Thalmudiche. Che sia passato il tempo della venuta del Messia, e finito il Regno di Giuda. Delli nomi diuersi del Messia. Dell'incarnatione del verbo. Delle 70. settimane di Daniel. Varie obiettoni de' Rabbini. Che Dio solo sia Redentore. Le promesse di Dio conditionate. Della Passione del Messia. Della discesa del Messia al Limbo etc. Della risurrectione. Della immacolata purità di Maria. Del peccato originale d'Adamo. Che i discepoli siano chiamati figli. Come doueano cessare i precepti ceremoniali. Della penitenza. Dell'Eucharistia. Del Battesimo. La causa della rouina de gli Ebrei. Del ripudio dato a gli Ebrei. Che gli Ebrei siano senza Dio e senza legge. Della vocatione delle genti. Dell'uso dell'Imagini. De' due falsi Messij. De' miracoli di Christo dal Thalmud. Delli doi figlioli Hebrei d'anni sette battezzati in Venetia, stante vna sentenza delli Eccellentissimi Signori Auogadori. Vedi la lettera Dedicatoria.*

prove tratte dalla Bibbia sia, soprattutto, attraverso citazioni di testi giudaici (Talmud, midrašim, commenti medievali, scritti cabalistici). Questo procedimento, che risale alle controversie religiose del secolo XIII<sup>9</sup>, è caratteristico di un certo tipo di polemica contro gli ebrei, che non rigetta in blocco tutta la letteratura giudaica, ma l'utilizza in parte per fini apologetici: il polemistà cristiano trascoglie cioè dalla letteratura rabbinica passi che – estrapolati dal loro contesto e spesso interpretati in modo forzato – avvalorano le tesi cristiane, e accusa nello stesso tempo i rabbini di avere scientemente occultato e travisato le verità che pure erano contenute nei loro scritti più antichi. Adottato soprattutto dagli ebrei convertiti, che con le opere giudaiche avevano, o millantavano, maggiore familiarità, tale metodo fu ripreso, a partire dalla fine del Quattrocento, anche dagli ebraisti cristiani<sup>10</sup>: lo troviamo applicato, per esempio, nel *De arcanis catholicae veritatis* di Pietro Colonna detto Galatino, pubblicato per la prima volta, a Ortona a mare, nel 1518<sup>11</sup>. L'opera del Galatino, che aveva a sua volta copiato interi passi del *Pugio fidei* di Ramon

<sup>9</sup> Per un quadro generale delle polemiche anti giudaiche in ambito cristiano durante il medioevo, basti qui rinviare a PARENTE, *La controversia tra Ebrei e cristiani in Francia e Spagna dal VI al IX secolo*, in *Gli Ebrei nell'Alto Medio Evo*. 30 marzo – 5 aprile 1978, Spoleto, 1980, tomo 2, p. 529-639, ove si troverà una completa bibliografia sull'argomento.

<sup>10</sup> Sull'uso della letteratura giudaica da parte dei polemistà cristiani vedi PARENTE, *Il confronto cit.*, p. 306-315; F. SECRET, *Le Zohar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris 1964, p. 95-99. Assai utili alla comprensione del contraddittorio atteggiamento della Chiesa nei confronti degli scritti rabbinici sono gli studi di K. STOW, *The Burning of the Talmud in 1533 in the Light of Sixteenth Century Catholic Attitudes toward the Talmud*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 34 (1972), p. 435-459; ID., *Catholic Thought and Papal Jewry Policy 1555-1593*, New York, 1977.

<sup>11</sup> *Opus toti christianae reipublicae maxime utile, de arcanis catholicae veritatis...*, Impressum Orthonae maris, per Hieronymum Soncinum, 1518. Su questa prima edizione cfr. G. MANZONI, *Annali tipografici dei Soncino*, Parte Seconda, Bologna, 1883, p. 464-470 nr. 108; S. MAGRINI, *Perché un tipografo ebreo del '500 stampò un'opera anti giudaica*, in «Rassegna Mensile di Israel» 10 (1935-6), p. 126-132; I. YUDLOV, *The Israel Mehlman Collection in the Jewish National and University Library*, Edited with an appendix on the non-Hebrew holdings by G.J. ORMAN [in ebr. e ingl.], Jerusalem, 1984, p. XLIII-XLV nr. 1940. Per questo studio mi sono servito dell'edizione di Basilea del 1550 (*Petri Galatini Opus de Arcanis Catholicae Veritatis...*, Basileae, excudebat Ioannes Heruagius, 1550 [= *De arcanis*]; copia usata: BC, 4.G.III.11). Sul Galatino vedi A. KLEINHAUS, *De vita et operibus Petri Galatini O.F.M. scientiarum biblicarum cultoris (c. 1460-1540)*, in «Antonianum» 1 (1926), p. 145-179; SECRET, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 102-106; A. MORISI, *Galatino et la Kabbale chrétienne*, in *Kabbalistes chrétiens*, Paris, 1979, p. 213-231.

Marti<sup>12</sup>, ottenne un successo larghissimo e fu ampiamente utilizzata dai polemisti del Cinquecento e della prima metà del Seicento<sup>13</sup>. Tutta l'apologetica cristiana contro gli ebrei, dai suoi esordi sino a tutto il Settecento, ha d'altronde un carattere assai uniforme e ripetitivo: i vari autori riprendono gli uni dagli altri poche argomentazioni fondamentali, che vengono solo leggermente adattate al mutare dell'ambiente sociale e culturale. Con la riorganizzazione culturale e il nuovo slancio missionario della chiesa della Controriforma, questo tipo di letteratura ebbe, nella seconda metà del XVI secolo, un nuovo e forte impulso: i testi aumentarono di numero e si moltiplicarono le edizioni, ma i temi della propaganda antiggiudaica restarono sostanzialmente immutati, e l'apporto dei singoli scrittori si limitò sovente a una parziale redistribuzione della materia entro schemi concettuali precostituiti. Anche la *Breve raccolta* non si distacca da queste caratteristiche: il Palontrotti fa frequente ricorso al *De arcanis*, e ad altri testi cinquecenteschi: in particolare, ai *Salutari discorsi* (Roma, 1582) del convertito Giovanni Paolo Eustachio<sup>14</sup>, al *Dialogo fra il catecumeno e il padre catechizante* (Roma, 1582) di Fabiano Fioghi, lettore di ebraico presso il Collegio dei Neofiti di Roma<sup>15</sup>, e al *Trattato pio* (Pesaro, 1572) di Raffaele Aquilino<sup>16</sup>, un altro ebreo

<sup>12</sup> L'accusa di aver plagiato il Marti fu mossa al Galatino già da Giuseppe Giusto Scaligero nel 1603. In realtà, più che attingere direttamente al *Pugio*, il *De arcanis* sembra riprenderne le argomentazioni attraverso la *Victoria adversus impios Iudaeos*, di Porchetus de Salvaticis, apparsa a Parigi nel 1520, a cura di Agostino Giustiniani. Sulla questione vedi KLEINHAUS, *De vita, cit.*, p. 331-338; SECRET, *Le Zohar cit.*, p. 30-31.

<sup>13</sup> Sull'attività di propaganda verso gli ebrei nell'età della Controriforma vedi T.K. HOFFMAN, *Ursprung und Anfangstätigkeit des ersten päpstlichen Missionsinstituts. Ein Beitrag zur Geschichte der Katholischen Juden und Mohammedaner-mission in sechzehnten Jahrhundert*, Münster 1923; S.W. BARON, *A Social and Religious History of the Jews*, Second edition, vol. 14, *Catholic Restoration and Wars of Religion*, New York-London, 1969, p. 3-70; B. PULLAN, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670*, Oxford 1983, p. 243-312.

<sup>14</sup> *Salutari discorsi, composti da M. Giouan Paolo Eustachio Nolano. Già Hebreo, hor Christiano...* In Napoli, appresso Gio. Battista Cappelli, 1582 [= *Salutari discorsi*] (copia usata: Bologna, Biblioteca dell'Istituto per le scienze religiose, segnata Opp. 536). Sull'autore e l'opera cfr. PARENTE, *Il confronto cit.*

<sup>15</sup> *Dialogo fra il catecumeno et il padre catechizante. Composto per Fabiano Fioghi di Monte Santo Sauino...* In Roma, per gli heredi d'Antonio Blado, 1582. Per questo studio ho usato la seconda edizione, ampliata, pubblicata nel 1611: *Dialogo della fede fra il catecumeno et il Padre Catechizante...* In Roma, Appresso Guglielmo Facciotti [= *Dialogo*] (BC, 3.x.I.1). Sul Fioghi vedi PARENTE, *ibidem*, p. 321-324.

<sup>16</sup> *Trattato Pio nel quale si contengono cinque Articoli, pertinenti alla fede Christiana contra l'hebraica ostinatione...* In Pesaro, Appresso Gieronimo Concordia, 1571 [= *Trattato pio*] (copia usata: Bologna, Biblioteca dell'Istituto per le scienze religiose, Opp. 2270). Sull'Aquilino vedi PARENTE, *ibidem*, p. 316-319.



convertito. Nel riprendere gli argomenti dei suoi predecessori, il Palontrotti dimostra una discreta conoscenza dell'ebraico, preferendo le «prove» di tipo linguistico ed esegetico alle tirate di carattere omiletico e retorico, che solitamente appesantiscono questo genere di trattatistica; la discussione non è tuttavia dai molto articolata: argomenti di diversa natura si susseguono disordinatamente, legati da nessi logici assai labili. Il carattere compilatorio dell'opera rappresenta però, ai nostri occhi, anche il suo pregio maggiore: la sua analisi e l'identificazione delle fonti ci permettono infatti di farci un'idea dell'intero repertorio teorico dei polemisti cristiani della prima metà del Settecento.

3. A giudicare dalla mancanza di citazioni presso i controversisti posteriori, l'opera del Palontrotti non dovette ottenere molto successo. Un'eccezione è rappresentata dal giudizio elogiativo che ne diede nel Settecento l'avvocato ferrarese Giovanni Battista Benedetti nel libello antiggiudaico *Della Religione e del giuramento degli Ebrei*<sup>17</sup>. Scrive il Benedetti:

«E perché considerata sempre la vera natura de' Talmudisti per quanto porta l'istessa loro confessione, e maniera di vivere, tutte queste cose di sua natura sacre, e da Dio rivelate si trovano frammischiate con tante, e sì grandi vanità, e quello che vi è di più rimarcabile, vengono ad essere talmente deturpate da non pochi errori e bestemmie, che meritamente piuttosto non cose sacre degli Ebrei, ma sacrilegj de' talmudisti chiamar si possono. Chiunque poi non rimanesse pienamente appagato di una verità più manifesta, e più chiara di meridiana luce potrà pienamente rimaner convinto da Melchior Palontrotto scrittore peritissimo dell'Ebraica lingua, e della dottrina istessa de' Talmudisti [Nella di lui opera scritta in favore della Cattolica fede, ed in quella parte specialmente, che porta il titolo di *Raccolta di molti errori...*]. Tanto da questo, quanto dagli altri seguaci un tempo della dottrina del Talmud, e di poi convertiti per divina misericordia alla fede di Cristo si comprenderà facilmente non esservi cosa più sacra nella legge scritta di Mosè [...] che o con parole, o con sentimenti stracchiati [...] non si sia potuta correggere»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Della Religione e del Giuramento degli Ebrei. Dissertazione di Gio. Batista Benedetti Giureconsulto ferrarese ed avvocato collegiato*, s.n.t. (copia usata: Parma, Biblioteca Palatina, Stampato De Rossi 798/3). L'opera del Benedetti, di valore assai scarso e piena di luoghi comuni, ottenne una certa celebrità per aver suscitato la dotta risposta del rabbino mantovano Ya'aqov Saraval, pubblicata, senza il nome dell'autore, con un ironico frontespizio: *Lettera apologetica a sua eccellenza il sig. marchese N.N. amico del sig. avvocato Giovambattista Benedetti di Ferrara scritta dal signor N.N.* Nell'occasione di certo Libello diffamatorio contro agli [sic] Ebrei venuto alla luce sotto il titolo di *Dissertazione della Religione e del Giuramento degli Ebrei fallacemente attribuita al detto Sig. Avvocato*, In Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, 1775 (copia usata: BC, 3. Teol. eterodossa. Ebraismo. Caps. I nr. 2). Sulla polemica Benedetti-Saraval vedi S. SIMONSOHN, *History of the Jews in the Duchy of Mantua*, Jerusalem, 1977, p. 94.

<sup>18</sup> *Dissertazione cit.*, p. 19.

Le espressioni usate dal Benedetti potrebbero far pensare che il Palontrotti fosse un convertito, fatto però che non è confermato da nessuna altra fonte. Con l'ambiente dei convertiti egli dovette comunque avere molti contatti: significativa è, a questo proposito, la dedica «All'Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Gouvernatori, Della Pia, et Venerabil Congregatione dei Cathecumeni di Venetia», con la quale si apre la *Breve raccolta*:

«Sperand'io, che fruttuosa poss'essere a tutti, et specialmente a gl'infelicissimi Ebrei, che nel deplorabil, et misero stato di dura ostinatione, et cecità sepolti viuono, questa mia (benché debil) Opera, ho deliberato, ch'ella doppo tanti celeberrimi Scrittori in questa materia, humile comparisca a gloria di Dio, ad vtilità commune, et a consolatione, et maggior stabilimento di quelli, che dall'Ebraismo si partino alla Santa Fede di CHRISTO, et finalmente a reprimere la malicia, et le perfide Chimere delli stessi Ebrei, i quali hanno con varij modi procurato di torcer l'intelligenza, et il vero senso della Sacra Scrittura a loro modo. Considerand'io ancora la somma pietà, Zelo della nostra santa Religione, et altre virtù singolari, che risplendono nell'Eccellenze Vostre Illustrissime, con le quali hanno le cause delli Cathecumeni contra l'Vniuersità di quelli Ebrei sempre protetto, et difeso, mentre in più tempi, et specialmente del 1638.8. Luglio, et del 1646.2. Febraro fu in contradictorio giudicio da quell'Illustrissimi, et Eccellentissimi Signori Auogadori de Comun terminato, che Lazaro Ebreo d'anni sette figliuolo di Simon Padouan, et Regina Ebreo pur d'anni sette figliuola di Simon Alpron da Cittadella<sup>19</sup> fossero *inuitis, et contradicentibus parentis* battezzati, come fu dall'Eccellenze Vostre con applauso vniuersale all'hora essequito; Né volend'io, che questa mia fatica resti senza patrocinio, et difesa dell'Eccellenze Vostre, ho stimato, il proprio essere di dedicarla, come dedico, et Consacro all'Eccellenze Vostre, et a tutta la loro Pia, et Venerabil Congregatione, affinché sotto l'ombra della loro carità et zelo resti protetta et aggrandita [...] Roma li 25. Marzo 1648.»<sup>20</sup>

4. Dopo la dedica, il Palontrotti affronta il primo argomento: la dimostrazione della Trinità di Dio, un tema tradizionale delle controversie religiose tra ebrei e cristiani, dibattuto da quasi tutti i polemisti, che lo pongono di sovente in apertura delle loro opere. Al fine di permettere al lettore di valutare lo stile e il metodo del Palontrotti, si trascrive qui di seguito buona parte della discussione sulla Trinità

<sup>19</sup> Sulla famiglia Alpron (Eilpron o Halpron) cfr. E. MORPURGO, *Notizie sulle famiglie ebee esistite a Padova nel XVI secolo*, «Il Corriere Israelitico» 47 (1908-9), p. 161-165. 193-197. 229-234. 257-260: 194-195; F. PISA, «Parnassim». *Le grandi famiglie ebraiche italiane dal secolo XI al XIX*, in *Studi sull'Ebraismo presentati ad Elio Toaff*, a cura di A. TOAFF, «Annuario di Studi Ebraici» 10 (1980-4), p. 291-491: 303-304; P. IOLY ZORATTINI, *Leandro Tisano. Un giudaizzante sanvitese del Seicento tra i nuclei ebraici del Friuli e la diaspora marrana*, Firenze, 1984, p. 16 nota 73 (su Raffael Alpron di Cittadella). Sui battesimi forzati di ebrei a Venezia vedi C. ROTH, *Venice*, Philadelphia, 1930, p. 118-120; PULLAN, *The Jews* cit., p. 59, 277.

<sup>20</sup> *Breve risposta* cit., p. [3]-[6].

contenuta nella *Breve raccolta*. A causa delle caratteristiche di questo tipo di trattazione, estremamente discontinua e frammentaria, si è preferito relegare il commento nelle note, ove vengono di volta in volta indicati i paralleli riscontrati in alcuni dei testi utilizzati dal Palontrotti. Benché non sia stato possibile condurre uno spoglio completo della vastissima letteratura a cui l'autore avrebbe potuto attingere, si spera che questo primo studio, che presenta una storia di lettura sinottica di diverse argomentazioni concernenti uno dei *topoi* dell'apologetica cristiana, offra un utile contributo alla storia di tale genere letterario, in cui plagi e pedissequi imitazioni rendono sovente assai difficile individuare linee di trasmissione e di sviluppo.

### *Della Santissima Trinità*<sup>21</sup>

Questo alto, e profondo mistero si potrebbe prouare, supposto che di Dio nelle sacre carte si parla in numero plurale<sup>22</sup>, come a dire

<sup>21</sup> Si trascrive qui il testo del primo capitolo della *Breve raccolta* rispettandone l'ortografia e la punteggiatura (si è modificata soltanto l'accentazione di alcune parole, uniformandola a quella attualmente in uso). Si omettono le parole in caratteri ebraici che accompagnano la traslitterazione e la traduzione latina (o italiana) dei versetti biblici. Le correzioni poste dal tipografo alla fine del volume sono inserite nel testo tra parentesi uncinata. A proposito dei molti errori, particolarmente frequenti nei passi in ebraico, una nota dello stampatore avverte (p. [138]): «Essendomi stata presentata quest'opera, passata in assenza [sic] dell'Auttoe per mano di persona, che non hebbe tutta la cognitione della lingua Ebraica, non fu copiata con quella buona regola, che si conuiene: Ho voluto però aggionger la correctione della maggior parte di essi; con dipartire i carrateri [sic]; acciò il benigno lettore non facilità possa incontrarli, rimettendo alla sua prudenza di tollerar gl'altri, che fossero omessi, et di non incolpar l'Auttoe, persona erudita nella Sacra Scrittura, et nella lingua Ebraica; come per altre opere sue stampate a Roma chiaro si vede».

<sup>22</sup> Cfr. ALFONSO DE ESPINA, *Fortalitiu[m] fidei in vniuersos christianae religionis hostes...*, Lugduni, Per Johannem moylin, 1525 [= *Fortalitiu[m] fidei*], c. 26r («De prefiguratione sanctae trinitatis...» Copia usata: BC, 3.m.11.12); PETRI DE CABALLERIA, *zelus Christi contra Iudaeos, Saracenos et infideles, cum scholiis Martini Alphonsi Vivaldi, Toletani, Venetiis, 1592* [= *Zelus Christi*] (copia usata: BC, 3.k.II.13), c. 108v-109r: «Modo, vadamus ad auctoritates sacras; Et primo, dicendum est quod Deus in principio creauit coelum, et terram. Et tua litera Hebraea dicit: Creauit dij, qua dicit: Elohim, quod est plurale huius nominis, El, quod est singulare. Et non dixit: creauit El; sed creauit Elohim. Et, si velis dicere, Elohim, est plurale loco singularis, quod est, El; hoc est destruere omnes regulas Grammaticae Hebraicae; quia licet reperiatur, quod verbum, aut nomen, Elohim, attribuatur uerbo singulari, vt puta verbo, dixit, aut creauit, certum tamen est, Elohim, de suo proprio significato est Dij, in plurali, sic quod operatio in singulari attribuit numero plurali operantium». Per le obiezioni di parte ebraica a queste argomentazioni sull'uso di verbi al plurale con il sostantivo Elohim, vedi *Clipeus et gladius. Leonis Mutinensis tractatus*

nel c.p. del Gen. si dice Creò elohim il Cielo, e la terra, per accennare, come dice Bar Chijah, che Iddio essi (el hem) creò il tutto e porta anco il Salmo 150 che dice, *laetetur Israel Benghoseau in factoribus suis*<sup>23</sup>, e l'Eccl. al c. 2. *memento Dei boreceah factorum tuorum*<sup>24</sup>, per dimostrare questa pluralità R. Hunnah nel berescith ketannah sopra questo luogo dice che se non si trouasse scritto Elohim non sarebbe lecito il dirlo<sup>25</sup>. Interrogarono gli Eretici R. Sciamai, quanti Dei hanno creato il mondo? perché dice (barà elohim) in plurale. Rispose, che si parla in numero di più, perché s'intende Dio, e la casa del giudicio, e non che siano più Dei, o più principij.

La Casa del giudicio appresso i Rabbini s'intende, quando sono tre almeno per dar la sentenza, adunque Dio, e la casa del giudicio sono tre, ma vn solo principio.

Non mancano luoghi nella scrittura, che di Dio si parli col numero di più: al Deut. al 6, si dice Dio kero-[p.2]uim cioè, propinqui<sup>26</sup>.

*antichristianus* [in ebr.], primum edidit S. SIMONSOHN, Hierosolymis, 1960, p. 29-30 (la polemica del Modena – cui la morte, sopraggiunta nel 1648, impedì di concludere l'opera – si rivolge soprattutto contro il *De arcanis* del Galatino). Più in generale, sulle risposte giudaiche ai controversisti cristiani cfr. A. MARX, *The Polemical Manuscripts in the Library of the Jewish Theological Seminary of America*, in *Studies... Abraham Solomon Freidus*, New York, 1929, p. 247-278; J. ROSENTHAL, *Anti-Christian Polemics from its Beginnings to the End of the 18th Century* [in ebr.], in «Aresheth» 2 (1960), p. 130-179; 3 (1961), p. 433-439; H. BEN-SASSON, s.v. *Disputations and Polemics*, in *Encyclopaedia Judaica*, vol. 6, Jerusalem, 1971, col. 79-103.

<sup>23</sup> *Sal* 149(150), 2: «Si rallegrì Israele nel suo creatore, esultino i figli di Sion nel loro re» (questa e le altre traduzioni italiane dei passi biblici sono tratte da *La Bibbia concordata*. Tradotta dai testi originali con introduzioni e note a cura della Società Biblica Italiana, s.l., 1968). Diversa l'interpretazione che di questo versetto dà l'Aquilino (*Trattato pio*, c. 27v-28r): «Ismach Israel Benghosau, cioè. Laetetur Israel in factoribus suis (cioè nelli fattori suoi) filii zion exultent in Rege suo (che è Christo: perché quella parola che dice in hebreo Ismach rivolgendola per misterio Cabbalistico dice Masciach, cioè Christo), doue che qui in questo verso se gl'include la persona del padre, et del figliuolo et dello Spirito santo. sì nella parola che dice Fattori suoi, come nello significato del suo senso».

<sup>24</sup> *Eccl.* 12,1.

<sup>25</sup> Cfr. *Rayimundi Martini Ordinis Praedicatorum pugio fidei adversos Mauros et Judaeos, cum observationibus Josephi de Voisin, et introductione Jo. Benedicti Carpzovi...*, Lipsiae, 1687 [= *Pugio*] III,1,3,1 (p. 484) (copia usata: BC 3.Z.I.9; l'editio princeps apparve a Parigi nel 1651); *De arcanis* II, 9 (p. 70).

<sup>26</sup> Si tratta di *Deut.* 4,7, ma il senso è: «Infatti, quale nazione è così grande da avere tanto vicino a sé i suoi dei come il Signore, nostro Dio, ogni volta che lo invochiamo». La *Vulgata* traduce: «Nec est alia natio tam grandis, quae habeat deos appropinquantes sibi, sicut Deus noster adest cunctis obsecrationibus nostris». L'aggettivo plurale è dunque riferito agli dei delle altre genti, e non al Dio di Israele. Cfr. tuttavia anche *Trattato pio*, c. 16v: «Mosé fa il medesimo, quando parlaua col popolo ammonendolo alla sola adoratione di Dio, dice, Elohim Cherobim, cioè Id-dio propinqui a noi».

In Malachia (adonim) *si ego domini vbi est timor meus*<sup>27</sup> et altri simili.

Ma più particolarmente Giosué nell'ultimo suo testamento c. vlt. preuedendo, che gli Ebrei, doueuanò errare dal vero culto di Dio disse a loro, lo thocholu langhauod, et adonai chi elohim kedoscim hu<sup>28</sup> come se volesse dire, voi non potrete dar il culto e seruire al Dio Iehouah, il qual è trino in persone, et vno nell'essere elohim kedoscim, Dio santi, ecco la pluralità (hu) esso, ecco l'unità, e perché questo eccede la vostra capacità, resisterete di credere, *non poteritis Deo cultorum dare*, ecco la causale *quia Deus sancti ipse*, non dice Dio de' Santi, perché direbbe, Elohe kedoscim *in regimine* non Elohim kedoscim *in recto*, e questo (santi) in plurale corrisponde a quel trino santo al 6. d'Isaia, che gli Angioli cantauano *Sanctus, Sanctus, Sanctus, ma [sic] vnus Deus Sabaoth*<sup>29</sup>, e la casa si riempì di

<sup>27</sup> *Mal* 1,6.

<sup>28</sup> *Gios* 24,19: «Voi non potete servire il Signore, perché è un Dio santo». Cfr. *De Arcanis* II,9 (p. 71); *Trattato pio*, c. 17: «Lo Thochelu Langhabhod et Iehova, chi Elohim chedoscim hu, El cannò hu: cioè. Non potrete servire il Thetragramaton perché Iddio Santi é esso; Iddio Zelante è esso. Ecco che nel numero del più lo dimostra, dicendo, Elohim, santi, et poi dice (nel numero del meno) è esso, et poi per più aperta verità determina questo numero in tre, nominando tre volte il nome di Dio in tre diuersi modi in quella lingua; et l'intentione di questo santo Capitano et profeta di Dio, è in predire alla sinagoga hebrea che per la durezza et ostinatione sua non potrebbero capire il misterio della Trinità, doue che gli predice della loro rouina come seguita, Perché, non perdonerà alla vostra ribellione, perché lascerete il Signore, et distruggerà [sic] voi etc. come se volesse dire, Iddio non vi perdonerà la ribellione, che contra Christo suo figliuolo farete, non dando fede alle sue parole, et così in un momento sarete distrutti».

<sup>29</sup> *Is* 6,1. Cfr. *De arcanis* II,1 (p. 42): «Vt palam demonstratur, tres personas diuinas, non tres Deos esse, sed unum solum Deum. Quod Esaias quoque aperte monstrauit, cum 6. cap. dixit [...] Sanctus, sanctus, sanctus, Deus exercituum, plena est omnis terra gloria eius. In eo enim quod ter dicit Sanctus, tres personas diuinas expresse designat. Quod per R. Simeonem Iohai filium, et per R. Ionathan Vzielis filium, super textum hunc aperte probatur. Nam R. quidem Simeon, sic Hebraice ait [...] Id est, Sanctus, hic est pater: Sanctus, hic est filius: Sanctus hic est spiritus sanctus. R. uero Ionathas ita Chaldaice inquit [...] Id est, Sanctus pater, Sanctus filius, sanctus spiritus sanctus»; *Dialogo* IX (p. 32): «Isaia al cap. 6 quando narra quella sua bella, et alta visione, dice che gli Angeli lodauano Iddio dicendo [...] Santo, Santo, Santo, è Iddio degli esserciti; Doue vedi che tre volte dicono Santo, gli Angeli a Iddio, non per altro, se non per dinotare le tre persone diuine della santissima Trinità»; *Zelus Christi*, c. 111r: «Quin etiam tui antiqui iudaei, Trinitatem Dei confessi sunt in illis uerbis: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, dicendo: Sanctus da Abba, Sanctus Dabera, Sanctus da Racha de cudsà; quod est dicere; Sanctus iste, est Pater: Sanctus iste, est Filius: Sanctus iste, est Spiritus sanctus: ut clare declarauit in cap. 6 Isai»; O. PETROBELLI, *Specchio di verità, comprobato con la sacra Scrittura, con l'autorità degli rabbini, et con ragioni efficacissime...*, In Venetia, Appresso Ghirardo, et Iseppo Imberti, 1626 [= *Specchio di verità*], p. 21

fumo per accennar che la perspicacità [sic] dell'humano ingegno si confonde nel voler intendere misterij così occulti, e Notisi, che doppo, che Dio mostrò ad Isaia questa visione, gli comandò, che chiudesse gli occhi al popolo Ebreo, e gli aggrauasse gl'orecchi, et il cuore, per dimostrare ch' il mistero era profondo, e solo era palese e quelli, che soggettavano l'intelletto *in obsequium fidei*, essendo per natura gli Ebrei pertinaci, e di cuore, e di testa.

Nel Gen. al c. 18. Vidde Abramo tre huomini, e parla con loro hora in numero plurale, et hora in numero singolare, anzi che vna volta dice a loro adonai, ch'è nome di Dio perché è puntato col kamets, e questo per dimostrare in Dio pluralità, et vnità nel Zohar sopra [p. 3] questo luogo si dice, che questo è secreto della legge di verità, e tre in quelli che huomini era la vera figura di Dio<sup>30</sup>.

Secondo si proua questa verità con l'auttorità [sic] della Scrittura al Gen. c.p. doue Dio nel formar l'huomo dice (nangase adam bet-salmenu chidmuthenu) cioè facciamo l'huomo nella nostra immagine, come la nostra similitudine<sup>31</sup>.

(copia usata: BC, 4.E.V.9. L'opera del Petrobelli fu ristampata, con diverso frontespizio [*L'ebreo conuinto...*] e una nuova dedica, a Venezia nel 1642. Su questo polemistista vedi PARENTE, *Il confronto* cit., p. 332, cui però la prima edizione dello *Specchio di verità* è rimasta inaccessibile); cfr. anche Leone MODENA, *Clipeus et gladius* cit., p. 32.

<sup>30</sup> *Gen* 18,2-3. Cfr. *Pugio*, III,3,6,2-3 (p. 727-729: 728): «Ne autem tanta Dei dignatio, si subito prorupisset in mundum, nimium incredibilis fieret, pluribus, ac pluries, et pluribus modis apparuit ante incarnationem Filius Dei in forma hominis, ut patet per sequentia. Apparuit namque Abrahae...»; *De arcanis* III,27 (p. 174). *Discorso* VI (p. 19-20): «Si legge nella Genesi al c. 18. che Iddio apparì ad Abram [...] Doue dimostra che parlaua con quei tre, come a parlare con vn solo Dio: però che egli sapeua bene, che Dio é Trino, et vno, il che se gli dimostraua per quella visione. Che sia Trino, lo dimostra dicendo, che vidde tre, et che sia vno, lo dimostra adorando vn solo dicendo: Signor Iddio non passare dal seruo tuo, parlando nel numero singolare»; *Zelus Christi*, c. 110r: «De Trinitate habes expressum mysterium in Abraham, qui uidit tres, et unum adorauit». Cfr. anche *Zohar*, I, 101a (*The Zohar*, vol. 1, Translated by H. SPERLING and M. SIMON, III ed., London-Jerusalem-New York, 1970, p. 326; «And he said, Adonai [my Lord], which shows that the Shekinah [one appellatiue of which is *Adonai*] had come with them, and that the angels accompanied her as her throne and pillars, because they are three colours below her, and Abraham, now that he was circumcised, saw what he could not see before»).

<sup>31</sup> Cfr. *Pugio* III,3,1-2 (p. 484-485); *De arcanis* II,8 (p. 66): «Sanctam Dei trinitatem, indiuiduamque eius unitatem, hominem ad suam imaginem et similitudinem fecisse, inficiari minime certe possunt. Cum textus ipse clarus sit, qui primo Genesis ait [...] Et dixit [...] Elohim, id est, Dij, faciamus hominem imaginem, tanquam similitudinem nostram»; *Discorso* V (p. 16): «Del misterio della Santissima Trinità, per le parole Faciamus hominem...»; *Trattato pio*, c. 14v-15v; *Zelus Christi*, c. 109r-110r; *Specchio di verità*, p. 27-30.

R. Moise Egittio nel c.p. *perplexorum* dice, che la parola tselem (significa la forma naturale per mezzo della quale hanno l'esser le cose, l'huomo dunque fu formato nel tselem elohim) cioè nell'immagine di Dio, da cui: dipende tutto l'essere, *a quo omnia, in quo omnia, per quem omnia* dice poi, (Cehidmuthenu) cioè secondo la similitudine nostra perché solo secondo l'anima l'huomo è simile a Dio quando dunque dice Dio facciamo l'huomo (betsalmenu) nella nostra imagine, parla con se medesimo perché (col becochma ngasa) tutte le cose fece nella sua sapientia, che è il <Tselem> cioè l'esser della creatura dipendente da Dio, che però seguita il testo, che Dio creò l'huomo, betsalmo, nella sua immagine, betselem elohim bara otho, cioè nella immagine di Dio creò quello <sup>32</sup>.

Per questa ragione cade la risposta de Rabbini i quali dicono che in quel luogo Dio parli con gli Angioli, consigliandosi con loro, e che quella parola, imagine nostra, si riferisca agli Angioli, perché betselem elohim bara otho, cioè nella imagine di Dio fu creato l'huomo e non de gli Angioli.

Nel Zohar si legge, che Dio parlaua con la sua sapienza, quando disse, facciamo, e la chiama, imma nghil-[p. 4]lah madre eccelsa come si dice nel Salmo 31. *omnia in sapientia fecisti* <sup>33</sup>.

E supposto che sia temerario il dire, che Dio si consigli con gli Angioli, come dice Isaia c. 40. *quis adiuuit spiritum domini, quis consiliarius eius fuit?* <sup>34</sup> et Iob al 4 in <Angelis> *Deus reperit fatui-*

<sup>32</sup> Gen 1,27. Cfr. *Rabi Mossei Aegyptij Dux seu Director dubitantium aut perplexorum... summa accuratone Reuerendi patris Augustini Iustiniani... recognitus*, s. 1. [Parigi], opera Iodoei Badii Ascensi, 1520, c. 5r: «Nomen autem quod est celem, conuenit formae naturali quae est perfectio rei et essentia: sicut est in homine intellectus humanus. Et propter hoc dictum est ad imaginem Dei. Et dictum est, Celem eorum contemnes: quia contemptus adhaeret animae: quae est forma spiritualis: et non adhaeret membris vel formae eorum. Et ita dico ego quam opinio vocantium idola cela animi: hoc est imagines, (quod quaeritur ab eis) est sua potentia quae ascendit super cor non sua forma. Et cum dixit, Faciamus hominem in nostro celem quod est nostra imago hoc est dicere, forma spiritualis quae est apprehensio intelligibilis non fabricatio seu compositio neque formae corporales». Diversa l'interpretazione di Johannes Baptista GRATIADEI, *De confutatione hebraicae sectae*, Roma, Eucharius Silber, 14 V 1500, c. 144 (IGI 4385; copia usata: BC, 16.B.II.5): «... vbi hebraica habet Bezalmenu chidmutenu. aliud significare non intendit, nisi christi crucifixi imaginem et similitudinem quae ab initio et ante saecula in diuina mente fuit. Non enim ignoratis dictionem illam Betzalmenu idem quod in crucem nostram in latino significare. ex qua christi figuratur passio».

<sup>33</sup> È il *Sal* 104,24. Cfr. *Pugio* III,1,5,1.4 (p. 501.504); III,3,1,2 (p. 629-630); III,3,4,13 (p. 699-702).

<sup>34</sup> *Is* 40,13.

*tatem*<sup>35</sup>. Dico di più, che si come la natura de gli Angioli è infinitamente distante da quella di Dio, così anco l'immagine, quando dunque dice Dio, facciamo l'huomo nella nostra immagine, quella parola, nostra, non si può riferire se non a Dio, et alla sua sapientia.

R. Moise Egittio dice, che il consigliarsi Dio con gli Angioli vuol dimostrare, che Dio fa tutte le cose per mezzo de gli Angioli.

A questo rispondo, che concesso, che sia vero, però il creare, et il giustificare dipendono immediatamente da Dio; così al c. 40. d'I-saia, dice Dio, note sciamaim leuado che lui solo stende i Cieli, e chi lo insegnò create il mondo, e chi gli disse, farai così, chi fu nel suo consiglio? Confermo il medesimo con quelle parole che disse Dio ad Adam, hen adam haiah che ecad mimmennu, ecco Adamo come vno di noi<sup>36</sup>.

Dio è quello che parla, e non dice. Ecco Adamo come vno di voi Angioli né quali è numero, et alterità, né quell'vnità sia qual si sia ne gli Angioli può essere come in Dio quando dunque, dice Dio. Ecco Adamo come vno di noi, non fa Dio commune se stesso con gli Angioli, perché repugna che sia il medesimo vno nella natura in Dio, e ne gli Angioli<sup>37</sup>.

Nel Berescith Rabbà al c. 21. dichiarandosi le parole del Genesi, che dicono, e Dio Cacciò Adam dal Paradiso<sup>38</sup> dice R. Nechemià

<sup>35</sup> *Job* 4,18: «Ecco, anche dei suoi servi non ha fiducia, nei suoi angeli trova difetto».

<sup>36</sup> *Gen* 3,22. Il TM premette però l'articolo al sostantivo *adam*: «*hen ha-adam hayah ke-ehad mimmennu*».

<sup>37</sup> Cfr. *Dialogo* V (p. 17): «*Pad. [...] Il dir [...] Et creò l'huomo ad immagine et similitudine sua, non ti dinota vna sola essenza? et il dire, Facciamo a similitudine nostra, non ti dinota più persone? Per il che si vede chiaro esser Dio trino et vno, cioè tre persone, et vn solo Dio, come crediamo noi Christiani. Cat. Certo credo che così sia: ma mi souuene, che gli Hebrei dicono, che quando Dio disse: Facciamo l'huomo, si consigliaua con gli Angeli [...] Pad. Hor considera bene se questo può essere, et sta attento. Cat. Io starò attentissimo, poiché si ragiona di cose così alte. Pad. Iddio il quale è somma sapienza, et intelligenza, senza dubbio non può errare: et essendo Dio somma sapienza non ha bisogno di consiglio d'alcuno, di più, come può essere, che si consigli con gli Angeli? Vno che si consiglia con altri dimostra imperfettione, di modo, che se Iddio si consigliasse, dimostrerebbe essere imperfetto, et se fusse imperfetto non sarebbe vero Iddio, et ne seguirebbe, che il mondo non fosse stato creato dall'Iddio vero, et perfetto; il che non si deue credere. Adunque non può essere vera quella diabolica expositione».*

<sup>38</sup> *Gen* 3,23-24. Cfr. *Berešit rabbah* XXI,7 (*Commento alla Genesi [Berešit Rabbah]*. Introduzione, versione, note di A. RAVENNA, a cura di T. FEDERICI, Torino, 1978, p. 170-171); *Pugio* III,2,5,12 (p. 571); III,3,3,18 (p. 677-678): «... Cui consonum est, quod in *Bereschit Ketanna*, sive *Glossa minori super Genesim* taliter scriptum est super illud *Genesos* 3 vers. 23. [...] *Et emisit illum Dominus Deus ex horto voluptatis [...] Dixit R. Nebemias, Emissus fuit Adam de Paradiso in isto seculo; sed in seculo futuro non emittetur. Iuratur autem dictum R. Nebemiae huiusmodi per id,*



che lo cacciò Iddio in questo secolo, non nel secolo futuro, come si dice nel Salmo 17. sarò satio, be Hekitis emunathecah, quando farai svegliare la tua imagine, perché quando risuscitarà l'huomo, sarà giu-[p. 5]ustificato da quel decreto, che fece Dio quando, *ieicit eum Deus etc.* et in quell'ora sarà l'huomo, che ecad mimmennu, come, vno di noi, cioè come iachid, solo, com'è Dio, del qual è detto, *adonai <echad>*, Dio vno, dio solo. Dunque quelle parole secondo questa traditione si riferiscono a Dio, non a gli Angioli e dice *vnus ex nobis* per dimostrare, che vna persona della Santissima Trinità doueua farsi huomo.

Hen adam haiah, hen, secondo i kabalisti è il nome di Dio, e si può far questo senso. Hen, cioè Dio. *Adam Haiab, homo est.*

Di più quando disse il Serpente ad Eua, sarete come Dio ella non pensò diuentar Angelo, ma Dio, e Dio medesimo disse ecco Adamo fatto come vno di noi, cioè fatto vn Dio, doue si vede chiaro l'unità, e la pluralità nell'esser diuino.

Terzo si proua questa verità, perché sì come si dice Dio immutabile, et anco che sia in ogni luogo, é necessario anco di dire, che Dio sia in più luoghi, secondo tutto il suo essere e sostanza, non repugna dunque all'vnità dell'essenza la Trinità delle persone.

Così nel Deuteronomio dice Dio, ani, ani, hu, cioè io io, esso, e non sono altri Dei meco<sup>39</sup>: che cosa vuol dire, quei tre nomi distinti?

*quod scriptum est in Psalmo 17.v.15. Ego per iustitiam contemplabor facem tuam, satiabor cum evigilaverit imago tua. Dixit Deus sanctus benedictus, in illa hora ego justificabo illum ab ea sententia. Dixit David Deo sancto benedicto; et in hora illa qua evigilabit ille, qui est in similitudine tua, ego satiabor, et in iustitia contemplabor faciem tuam.* Haec Bereschit Ketanna [...] Animadverte, Lector, in praedicta Midrasch, sive Glossa tria mysteria valde magna: Primum, Quod Adam exclusum olim de Paradiso erat Deus justificaturus a sententia illa contra eum lata. Secundum, Quod tunc erat hoc futurum quando juxta prophetiam Davidis evigilaret imago Dei. Tertium, Quod tunc cum ille refugeret, qui erat in similitudine Dei, id est similis Deo, sciebat David, et ideo dicebat se fore satiandum, et per iustitiam se faciem Dei visurum, et contemplaturum». Questo passo è ripreso, quasi alla lettera, nel *De arcanis VIII,22* (p. 603).

<sup>39</sup> *Deut 32,339*. Cfr. *De arcanis II,2* (p. 44): «Vbi apud Hebraeos haec tria ponuntur nomina, quae apud eos diuina sunt [...] Ani, Ani, Hu. Quae ego, ego, ipse, apud nos interpretantur. Quid igitur ibi per tria haec nomina, nisi trium diuinarum personarum pluralitas, ac distinctio designatur? Et quid per illud, quod ibidem immediate subiicitur, Et non sunt Dij mecum, insinuat: Nisi quod tres illae diuinae hypostases, per tria illa diuina nomina designatae, non sunt tres Dij, sed vnus Deus? Nam et si tota diuina essentia sit in patre, tota in filio, tota in spiritu sancto: quum pater sit uerus et perfectus Deus, a quo omnia, et filius uerus et perfectus Deus, per quem omnia, et spiritus sanctus uerus et perfectus Deus, in quo omnia, quia tamen ipsa diuina natura una omnino est in tribus, ideo pater, et filius, et spiritus sanctus non sunt tres Dij, sed vnus Deus, qui fecit omnia, et a quo, per quem, et in quo

ani, ani, se non la Trinità delle persone? e le parole seguenti, non vn altro Dio meco, che cosa significano? se non che quei tre nomi, e tre hipotesi non sono tre Dei, ma vn Dio solo.

Quarto prouo il medesimo con Isaia al c. 48.

Dice Dio, io ho parlato a voi, accostateui, et vdite, questo da principio non di nascosto ho parlato con voi, e nel tempo del esser suo io ero là, et adesso ha mandato me Iddio e lo spirito suo<sup>40</sup>.

Queste sono parole di Dio, doue chiaramente si vede, che Dio manda, e Dio è mandato da Dio, e dallo spirito suo Dio Padre mandò Dio Figlio, *misit filium suum etc.* e [p. 6] lo spirito Santo come Dio mandò come huomo il figlio.

Tutti li Rabbini per fuggire lo scoglio dicono, che sono parole d'Isaia, e si fingono, che quando fu data la legge erano tutti li Profeti sul monte Sinai, e questo vuol dire, nel tempo dell'esser mio là, cioè quando fu data la legge et adesso Iddio mi ha mandato per palesarui

omnia proueniunt, subsistunt, et uiuificantur, et ad quem tandem omnia reducuntur».

<sup>40</sup> Is 48,16: «Accostatevi a me, udite questo: io non ho parlato dall'inizio in segreto. Al cominciare dei fatti, io ero là! E ora il Signore Iddio ha inviato me e il suo spirito». Cfr. *Pugio* III,1,4,6 (p. 394): «Animadvertendum est etiam hic quod auctoritates inductae a principio capituli usque huc distinctionem tantum personarum Patris, et Filii videntur ostendere. Esaias igitur producat in medium, qui breuiter, et succinte, et nihilominus plane atque perfecte totam nobis Trinitatem distinguat: cap. 48.v.16 [...] Accedite ad me...»; Petrus BRUTUS, *Victoria contra Iudaeos*, Vicenza, Simone Bevilacqua, 3 X 1489, c. c<sub>3</sub>v. (IGI 2214; copia usata: BC, 16.C.V.12): «Libet adhuc caetera prosequi prophetarum dicta et redarguere penitus peruersam et inueteratam iudaeorum opinionem atque duriciam et suorum denique pudeat errorum saltem si paenitere non possit. Esaias c. XXXXVIII. legimus Lo meroset ba seter dibarti me het baioth ani ue attach adonai elohim selechani ue ruho. Quae uerba apud nos significant. Non a principio in abscondito locutus sum ex tempore antequam fierent ego eram: et nunc dominus deus misit me: et spiritus eius. Quod autem haec dicantur a deo patet ex lectione quae antecessit. Ego ipse ego primus etiam ego nouissimus. Quae uerba hebraice sonant. Ani hu anu [sic] rison af ani aharon. Loquitur hic igitur deus: a quo dicitur dominus deus misit me et spiritus eius. Propheta hic non circuitione uerborum: non sermonis implicatione ulla utitur: sed huiusmodi mysterii quod praedicamus: lumen quoddam sole ipso clarius nobis offert atque ostendit. Ait enim dominus deus misit me et spiritus eius. Igitur deus et spiritus eius misit deum hoc enim iudaei negare nequeunt: loquitur enim deus et ait dominus deus misit me et spiritus eius: ergo deus a deo misus est et a spiritu eius. Ex quibus profecto nostra quam sequimur doctrina oritur quod dei filius fuerit a patre missus operante spiritu sancto ad assumptionem humanitatis quam uersus messiam fuit: quem nos christum appellamus»; Fino FINI, *In Iudaeos Flagellum ex Sacris Scripturis... excerptum*, Venetiis, per Petrum de Nicolinis de Sabinio, 1538, III,5 (c. 80v-83r); copia usata: BC, 4.L.V.9 (esemplare mutilo, privo del frontespizio: il titolo è tratto da PARENTE, *Il confronto cit.*, p. 318 nota 48); *Zelus Christi*, c. 110v-111r: «Deinde, textus expressus Esaias 48. astruit, et firmat Trinitatem in Deo...»; *Specchio di verità*, p. 35-41.

quello che egli disse nel Monte Sinai, e suppongono i Rabbini, che tutte l'anime fossero create auanti il mondo <sup>41</sup>.

Da questo luogo d'Isaia si caua chiaramente la falsità della legge, che dicono gli Ebrei, che fu per traditione, chiamata per loro, «sce-bangal» phe, perché Dio dice, io non ho parlato di nascosto, ma in publico [sic], che tutti sentiuano, come anco è scritto in mechilthà sopra il c. 19 dell'Essodo <sup>42</sup>.

Così R. Nathan nel c. 20 dell'Essodo dice la parola di Dio non fu in secreto <sup>43</sup>: doue dunque i Rabbini hanno trouato questa legge di Dio in secreto?

Così anco il dire, che l'anime furono create tutte auanti il mondo è contro la scrittura di Zacharia al c. 2 e R.D[auid] K[imchi] in quel luogo doue si dice forma Dio lo spirito, bekirbo, nel mezzo suo e nel principio del mondo doppo hauer Dio formato l'huomo, creò l'anima, *et inspirauit in faciem eius spiraculum vitae* <sup>44</sup>, e nel Salmo 38. Dauid dice, Dio che forma i cuori, iacad, singillatim, ad vno ad vno <sup>45</sup>.

Concesso ancora, che il Profeta sia quello, ch'è mandato, nondi-

<sup>41</sup> *De arcanis* II,3 (p. 48) «Non ergo illa Esaias de se ipso protulit. Vt R. Selomo falso asseruit. Ex quibus etiam traditionibus palam liquet, absurdum atque omnino falsum esse figmentum illud. Quod Prophetæ omnes in monte Sinai affuerint, cum lex Mosi data fuit. Cuius etiam figmenti absurditas atque falsitas ex eo potissimum patet, Quod nec Moses, nec aliquis prophetarum inueniatur, qui de hoc aliquando aperte meminerit. Neque etiam si dixerint, prophetarum animas absque corporibus dationi legis interfuisse: (Quod eorum errorem sapere uidetur, qui omnes animas simul fuisse productas aiunt) hoc eorum insaniam palliare poterit. Cum et sacrae scripturae, et Doctorum suorum ueterum iudicio aperte repugnet». La fonte del Galatino è *Pugio* III,1,4,8 (p. 492-493).

<sup>42</sup> *Pugio* III,1,4,8 (p. 492-493); *De arcanis* II,3 (p. 48): «Illud inter caetera R. Selomo, eiusque sectatores audiant, quod in libro [...] Mechilta scribitur, cui apud eos contradicere nefas est. Cum super illud Exod 19. cap. Et uenerunt in deserto Sinai, et quieuerunt, atque castrametati sunt in deserto, hoc modo dicitur: Data est lex publice, in loco exposito».

<sup>43</sup> *De arcanis*, l. cit., «Item eodem in libro super illud Exo. 20. Ego Dominus Deus tuus, dixit R. Nathan».

<sup>44</sup> Il passo a cui fa riferimento il Palontrotti è *Zacc* 12,1: «Oracolo. Parola del Signore su Israele. Oracolo del Signore che stende i cieli, fissa la terra e forma lo spirito dell'uomo dentro di lui». Cfr. *Pugio* III,1,4,9 (p. 493): «Ex quoque quod dicit R. Dauid Kimbi in libro *Radicum in radice* BR, creauit, multo expressius, habetur hoc, et efficacius, ubi ait [...] Et formans spritum hominis in medio ejus. *Exposuitque hoc Magister noster Saadias dicens quod ex hoc quod ait in medio ejus uult dicere quod creator creat eam, scilicet animam cum perfectione figuræ corporis humani. Et hoc est quod dixit in medio ejus*»; *De arcanis* II,3 (p. 49).

<sup>45</sup> *Sol* 33,15: «Egli è colui che ha plasmato i loro cuori e penetra le opere di tutti» (in ebr.: *Ha yošer yaḥad libbam ba-mevin el-kol-ma' ašchem*).

meno il mistero della Trinità si scorge chiaro, perché dice Adonai, adoni scelacani, ve rucho <sup>46</sup>.

Cioè Dio, Dio mio, e lo spirito suo ha mandato me.

Si conferma il medesimo con Zacharia al c. 2 che dice Rallegrati <figlia> di Sion, et habitarò il mezzo di te, et all' hora conoscerai, che Dio che gli esserciti ha mandato me a te, ecco Dio che manda, e Dio <mandato> <sup>47</sup>.

Il Profeta Dauid nel Salmo 45. parlando con Dio dice Signore il <tu> throno é eterno, la verga della direttione, e [p. 7] la verga del tuo Regno, hai amato la giustitia etc. però ha onto te Dio Dio tuo etc. ecco Iddio onto da Dio <sup>48</sup>.

Nel libro del Zohar fu ripreso vna volta R. <Scimnhon> Ben Iocai perché haueua posto distintione in Dio. Lui rispose. Veramente Dio è vno, ma ha più faccie. R. Moisé <Chaleu>, sopra le parole della Cantica, *quam pulchrae sunt genae tuae* <sup>49</sup>, dice che sopra li quattro animali di Ezechiel erano tre throni, et vn trono.

Non dice, che quelli throni erano diuisi in tre parti, ma che erano tre, et vno, il che significa l'essenza indiuisa di Dio colla Trinità delle persone.

L'istesso Rabbino sopra le parole de' cantici, *adolescentulae dilexerunt te* <sup>50</sup>, essorta tutti a seguire la compagnia del trino, perché il trino siede primo nell'Imperio.

L'istesso si riferisce nel Thalmud, nel trattato massebeth caghigà, il grado superiore è la diuinità, dunque quello che siede primo nell'Imperio superiore è trino.

Numerano i kabalisti 72. nomi di Dio, li quali riducono a dieci chiamati sefiroth, o middoth, cioè proprietà, et attributi della natura diuina, e questi restringono a tre, le quali chiamano proprietà del 'hatsiuth, cioè della sostanza, et esser diuino <sup>51</sup>.

Cauano questa dottrina i Rabbini da quei tre versi dell'Essodo al 34. de' quali vno comincia *pertransijt Deus*. colli seguenti, e disse

<sup>46</sup> Is 48,16. Cfr. *Pugio* III,1,4,10 (p. 493-494: 494): «Patet hinc itaque quod id quod praecedit, scilicet, *Et nunc misit me Dominus Deus, et Spiritus ejus*, Vox est Filii Dei missi a Patre, et Spiritu sancto ad genus humanum spiritualiter redimendum; cui satis consonum est quod in hujus capituli principio ex Zachariae cap. 2 dictum est».

<sup>47</sup> Su questa interpretazione di *Zacc* 2,14(10) vedi *Pugio* III,1,3,1 (p. 490-491); *De arcanis* VII,16 (p. 537). *Dialogo* X (p. 40).

<sup>48</sup> *Sal* 45,7-9. cfr. *Pugio* III,1,3,3 (p. 491).

<sup>49</sup> *Cant* 1,10.

<sup>50</sup> *Cant* 1,2.

<sup>51</sup> Cfr. *Dialogo* XI (p. 43).

Moisé, Adonai, adonai, eli <sup>52</sup>, Dio, Dio, Dio, tre volte dice, Dio, due col nome, delle quattro lettere, et il terzo col nome, el il quale dice che sia il medesimo, che «Jehouah», il che dimostra l'vno trino.

Queste tre proprietà chiamano i Rabbini Cheter, «Cocmach», et Binah, cioè corona, sapientia, et intelligentia <sup>53</sup>.

Li nomi proprii di Dio occulti li cauano dal no-[p. 8]me iehouah, che si può dire «iah», iehu et iehouah, nei quali nomi sempre il Iod è radice, perché tre sono i rispetti, e la natura è vna. L'istesso nome

<sup>52</sup> Es 34,6.

<sup>53</sup> Palontrotti riprende questo passo, abbreviandolo, dai *Salutari discorsi* dell'Eustachio (c. 6v-7r): «Primieramente Rabbi Mosé Chaleu sopra quel verso de la Cant. di Salom. Ornate sono le guancie tue dice. Quanto comprese il popolo d'Israele nello stato del Monte Sinay, si comprese in somma in cinque voci, cioè li quattro animali del trono, et quel, che era sopra di loro, che era vn sol trono, et si diuideua in tre troni. Questo è il trono descritto da Ezechiele, con li quattro animali, et quel che vi era sopra. Hora questo Rabbino dice. Che sopra li quattro animali era vn sol trono, et doppo dice, che questo sol trono si diuideua in tre troni, s'hauesse detto. Vn sol trono diuiso in tre parti, s'harebbe potuto intendere, che in ogni parte fusse il terzo del trono intiero. Ma dicendo, che vn sol trono intiero si partiu in tre troni intieri, et che ogn'uno che li tre troni era vn trono intiero ciò non può dimostrarci altra cosa più propriamente, che la Santissima Trinità, in cui vn solo Iddio è distinto in tre persone, ciascuna de quali è intiero Iddio, et quel medesimo, che è in tutti, è in ciascuna delle tre diuine persone.

L'istesso Rabbi Mosè nel medesimo capo de la Cant. nel principio sopra quel verso. Per questo li giouani t'hanno amato, dice, è da notare la ditione de giouani, che dimostra la compagnia, o uer congregazione de li Trini, le [sic] quali stanno nel grado superiore, conforme a quello, che è detto nel Talmud in Massechets Cagiga. Voi, et li vostri discepoli siate apparecchiati ad esser de la compagnia de li trini, i quali siedono primi nell'Imperio. Qui dice due cose. Prima. I trini, che stanno nel grado superiore, poi dice. I trini li quali siedono primi ne l'Imperio, chi dubita che quel grado superiore non sia il primo grado de la diuinità? chi non comprende, che questo Imperio è l'Imperio celeste? Dunque chi è primo ne l'Imperio celeste, se non Iddio? Ma come dice costui. I primi, che siedono nell'imperio celeste, sono trini? dunque Iddio è trino, questa consequentia necessaria, come apertamente si vede. Onde il vostro protettor Talmud essorta i suoi discepoli ad esser de la compagnia de trini; cioè sotto la fede, et protettione de la santissima Trinità, che così acquistaranno ogni vera scienza, et intelligenza di Dio, et delle diuine scritture. O uoi felici Hebrei, se deliberaste esser sotto tal protettione, et nel numero di tal compagnia». Il «Rabbi Mosè Chaleu» cui fa riferimento l'Eustachio è Mošeh ben Yišḥaq Halayo sul quale vedi G. BARTOLOCCI, *Bibliotheca Magna Rabbinica...*, Pars quarta... aucta et in lucem edita a D. Carolo Ioseph Imbonato, Romae, 1693, p. 80; S. SALFELD, in «Hebräische Bibliographie» 9 (1869), p. 139 nr. 62; STEINSCHNEIDER, *ibidem*, 10 (1870), p. 97; ID., *Die hebräischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*, München, 1895, p. 47 nr. 71; U. CASSUTO, *Codices Vaticani Hebraici. Codices 1-115*, s.1. [Città del Vaticano], 1956, p. 103-105. Presso la Biblioteca Vaticana si conservano due manoscritti del commento di questo autore al Cantico dei Cantici, copiati dallo stesso Eustachio (mss Vat. ebr. 69/2 e 70/2: cfr. CASSUTO, *l. cit.*).

costà di tre lettere, Iod, he vau, si redublica la, he, perché vna è, l'escenza [sic] in tre persone il che ci additano le tre lettere distinte<sup>54</sup>.

Il Iod che è origine del nome dell'(hauaiah) cioè dell'essere significa padre, origine senza origine, la (he) il figlio come imagine del padre et Idea dell'essere di tutte le cose create, *omnia per ipsum facta sunt* il uau, che è lettera copulatiua, conuiene allo Spirito Santo, il quale è amore, e vincolo del Padre, e figlio.

Queste tre lettere chiamano li Rabbini tre corone, et vna corona. Di più, Il nome di Dio si punta con tre iod et vn kamets, per significare questa Trinità, et vnità<sup>55</sup>. Nel Zohar sopra le parole del Deuter. al c. 6. Audi Israel, adonai elohenu, adonai echad. cioè Iddio, Iddio nostro, Iddio vno<sup>56</sup>. Così si discorre.

Il Iehouah, è principio di tutte le cose, Iddio nostro si dice, perché da Dio ha origine tutta la profondità della scienza, Iddio vno, questo è l'amore, e la misura della voce, ma vna è la sostanza, così dice in quel luogo R. Scimngon ben Iocai, e R. Ibbah.

Aggiungasi quello, che disse il R. Gheon, che Dio, è luce antica, luce splendida, e luce chiarificata.

<sup>54</sup> Cfr. PETRUS ALPHONSI, *Dialogi*, VI (*Patrologiae cursus completus... Series Secunda*, Accurante J.P. MIGNE, vol. 157, Lutetiae Parisiorum, 1854, col. 555-672; 611-612); *Pugio* III,3,4,4 (p. 685-689); *De arcanis* II,3 (p. 81-82): «Literae huiusce nominis etsi (ut dixi) quo ad numerum quidem quatuor sint, unde et Graece haud inepte *tetragrammaton* dicitur. In ueritate tamen non sunt nisi tres, scilicet iod, he, uau. Ex eo autem quod secunda bis ponitur, secundo scilicet loco et quarto, quatuor esse censentur. Tres igitur huius nominis literae, tres diuinas designant hypostases»; *Fortalitiium fidei*, c. 137r; *Dialogo* VIII (p. 23-29); vedi anche SECRET, *Les kabbalistes chrétiens* cit., p. 8-9.

<sup>55</sup> Cfr. *Trattato pio*, c. 27v: «Et parimente i sodetti antichi Cabbalisti soleano scriuere il nome di Dio con tre Iod, così che tutte tre sono rette da vna sola vocale detta Camez. Il cui misterio è la santa Trinità, et il camez che regge tutte tre dette iod significa l'vnità dell'essentia, et è significata da Dauid quando dice. Quoniam videbo caelos tuos opera digitorum tuorum, et quella parola che dice le dita tue in hebreo significa le potentie tue, che così lo intendono tutti gli hebrei, et iod significa potentia, et tre iod sono tre potentie, cioè, la santa Trinità vno Iddio che con le tre diuine potentie ha creato il tutto».

<sup>56</sup> Cfr. *Dialogo* VIII (p. 23-29: 24-25); Zoar III, 262b (*The Zohar* cit., vol. 5, p. 350): «HEAR, ISRAEL. R. Yesa said: This is the patriarch Israel. R. Isaac said: Israel here has the same meaning as heavens in the verses *Hear, O heavens* (Isa. 1,2), and *Give ear, O heavens* (Deut. XXXII,1). *The Lord* here indicates the starting-point of all, in the radiance of the Holy Ancient One, and this is what is called *Father. Our God* is all. *The Lord* again is the body of the Tree, the completion of the roots. *One* is the Community of Israel. All form one whole linked together without division»).

Nelli prouerbij doue dice Salomone, *filum triplicatum non cito rumpitur*<sup>57</sup>, R. Iocanam esplica questo è Dio Santo, e benedetto.

[... p. 12] Serua per vltimo, quello che si legge nel lib. Ietsira portato dal R. Abraham Auen Ezrah nel Salmo 19. sopra le parole *in omnem terram exiuit* (Kauam) *linea norma eorum*<sup>58</sup>.

Questo è libro (dice egli) nel quale si narra il tutto (cioè il Cielo) quegli che palesa le diuine glorie, perché se sono li fondamenti di tutta la sapienza (sefer, sefar, et sipur cioè il libro: o numero, il numerante, et il numerato, et in tutte le parti (sippur) è narrato l'effetto de' Cieli e da questi tre deriuano le diuine sefiroth, cioè numerationi le quali sono, dieci, tre per tre numerate e l'ultima, che si chiama il (malcuth) cioè Regno racchiude tutte l'altre. Da questa dottrina si caua il numero trino, et vno in Dio ch'il tutto regge, e gouerna.

<sup>57</sup> Si tratta invece di *Ecccl* 4,12: «Se uno lo assale, essendo in due, possono affrontarlo; una corda a tre capi non si rompe tanto facilmente». Cfr. *Fortalitium fidei*, c. 138r, *Salutari discorsi*, c. 11r: «Il Midrasc Rabboth sopra 'l verso di Salomone. Il funicello de tre cordoncini non facilmente si romperà dice. Il funicello de tre cordoncini è Iddio benedetto».

<sup>58</sup> *Sal* 19,5: «Per tutta la terra si spande la loro armonia...» (in ebr.: *Be-kol ha-areš yasa qawwam*).

Stefano Morselli

SIMBOLO E MITO NEL CANTO DELLA PIOGGIA DI BADR  
ŠĀKIR AL-SAYYĀB

Badr Šākīr al-Sayyāb è una figura controversa nella storia della poesia araba moderna; troppo spesso la sua immagine viene ridotta a quella del poeta che compose il *Canto della pioggia*<sup>1</sup>, produzione importante, ma non esclusiva nella sua carriera poetica.

Paolo Minganti, uno dei maggiori studiosi del poeta, nell'introduzione al suo volume di traduzioni della poesia di *Badr*<sup>2</sup>, affermava che Badr Šākīr al-Sayyāb era uno dei quei poeti più famosi che conosciuti, uno dei tanti che legavano il loro nome ad un fatto letterario o ad una composizione, più che alla loro produzione letteraria completa.

À onor del vero, il poeta, nato nel 1926 in un piccolo villaggio nei pressi di al-Basrah, nella regione meridionale dell'Iraq, e cresciuto artisticamente a Bagdad, è immancabilmente designato come il poeta di *Unšūdat al-matar*, e non a caso la silloge dedicatagli da Paolo Minganti è rivolta nella sua quasi totalità a brani tratti da quella raccolta, a testimoniare l'importanza, anche critica, che quest'opera godeva all'interno della produzione poetica dell'Autore.

Che *Unšūdat al-matar* sia la raccolta più complessa, e spesso eterogenea delle sei «ufficiali» composte dal poeta, è indubbio, visto anche che le poesie in essa riunite coprono un arco di tempo che va dal 1952 al 1960.

Badr aveva alle spalle un passato di poeta e studente rivoluzionario, sulla scia di molti suoi connazionali, varie composizioni amorose di scarsa rilevanza e due raccolte poetiche<sup>3</sup>, interessanti per studiare i risvolti del suo animo ma null'altro che poesie decisamente ispirate alle direttive ed agli stilemi dell'esistenzialismo europeo; rispetto ad esse *Unšūdat al-matar* si propone come una ricerca nuova ed essen-

<sup>1</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Unšūdat al-matar*, Beirut 1960.

<sup>2</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Poesie*, traduzione italiana di P. Minganti, Roma 1968.

<sup>3</sup> *Azbār Dābilah* e *Asātīr* apparse rispettivamente a Bagdad 1947 e Beirut 1950.



zialmente matura, anche se le tracce dell'evoluzione della poesia di Badr non sono rinvenibili, visto che la versione definitiva, aggiustata e levigata, dei brani inseriti nella raccolta, suggerisce una dimensione poetica già arrivata al suo logico completamento.

Badr temporeggiò parecchio prima della pubblicazione della sua nuova raccolta, che, non a caso, uscì nel 1960, cioè a ben dieci anni della pubblicazione di *Asātīr*, la precedente silloge; ed il motivo che lo convinse a pubblicarla fu, forse, più contingente che artistico, e cioè la partecipazione alla gara indetta dalla rivista libanese di poesia «Šīr» per le raccolte di brani pubblicate durante quell'anno; gara che Badr non faticò a vincere<sup>4</sup>.

Durante questo periodo il poeta sembra cercare di realizzare un equilibrio che però risulta essere alquanto instabile, tra le diverse voci della sua ispirazione; in fondo Badr è incapace di scrollarsi di dosso, da una parte l'eredità della poesia classica, che agisce sempre dentro di lui da catalizzatore, e dall'altra l'etichetta di poeta libero che era riuscito a conquistarsi fin dal 1947, ossia agli inizi della sua carriera, quando, contemporaneamente a Nāzik al-Malā'ikah, pubblicava le sue prime esperienze poetiche, tanto da dare adito a ripetute polemiche sull'antioriorità dell'impiego del verso libero da parte di uno dei due poeti.

Queste due modalità di espressione dell'Arte di Badr non sono solamente formali, bensì investono tutta una gamma di fattori costitutivi della produzione del nostro poeta, sia a livello di forma che di contenuto, a tal punto che i brani in verso libero e quelli in metrica classica sembrano uscire dalla penna di due diversi poeti, e non invece dalla fervida fantasia del solo Badr.

Va detto che queste due tendenze, che più di una volta entrano in contatto esplicito, ora si fondono, ora si sovrappongono nella creazione poetica, anche se talora le linee di forza della produzione artistica di Badr riescono ad esprimersi nella loro interezza, ed allora danno vita a quei brani per i quali la raccolta *Unšūdat al-maṭar* è considerata un capolavoro: sono quelle composizioni, sempre di impronta politica ed umanitaria, in cui però Badr non si atteggia a vate, bensì ad una delle tante voci che si levano dall'arena politica e sociale del tempo; sono questi i momenti di *Ġarīb' alā al-ḥalīġ*<sup>5</sup> (Esule sul Golfo), che non a caso apre la raccolta, di *Unšūdat al-maṭar*<sup>6</sup>, di

<sup>4</sup> 'ISĀ BULLĀTAH, *Badr Šākīr al-Sayyāb*, Beirut 1971, p. 114.

<sup>5</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Ġarīb' alā al-ḥalīġ*, in *Unšūdat al-maṭar*, Beirut 1960, pp. 9-13.

<sup>6</sup> Ibid., pp. 142-153.

*Ġaykūr wa al-madīnah*<sup>7</sup> (*Ġaykūr* e la città), e di altri momenti pregnanti in cui il poeta come anima trova la fusione del motivo umano e politico; in cui l'idea sorge dall'incessante offerta e ricezione di sensazioni visive, tattili, uditive, di immagini e di simboli.

Tutte queste percezioni, nel poeta accompagnano il giudizio sul mondo, perché questo di volta in volta si riduce, ma non per semplificazione, ad una sequenza di sensazioni, di immagini e di miti, attraverso la quale Badr esprime il suo universo teorico, ed è attraverso l'espressione sensibile, indipendente dalla teorizzazione che appesantisce la poesia in alcuni casi che Badr raggiunge il suo culmine; perché in questo contesto è la sensazione stessa che, dialogicamente, si carica del senso più profondo che il poeta vuole dare ai suoi versi: lo scroscio della pioggia in *Unšūdat al-matar*, il rintocco della campana in *Min ru'yā Fukay*, gli spruzzi di acqua di mare in *Garīb alā al-ḥalīġ*.

Ognuna di queste sensazioni innesca nel lettore l'impulso di superamento della sensazione contingente e la sua decodificazione ad un livello più elevato, avvicinandosi in tal modo al ruolo di simbolo nella sua commistione di immagine/sensazione ed esperienza, e come simbolo essa torna ripetutamente nella sua poesia con valori differenziati, a creare una sorta di mitologia del simbolo, in cui questo ha la sua storia che si svolge attraverso la poesia nei vari componimenti, e di cui si può seguire lo svolgimento.

Per esempio il mito, od il simbolo della Risurrezione presenta di volta in volta i suoi valori, rispecchiati ora nella figura del Messia, ora nella figura di Tammūz, che vengono a costituire un unico mitema, cioè un'unica immagine mitica, la cui area semantica però varia di poesia in poesia, venendo ad essere sfruttata con intenti nuovi col passare del tempo, assumendo valenze ora positive, ora negative; arrivando in tal modo a creare una mitologizzazione progressiva del simbolo che pervade tutta la fase poetica della maturità di Badr Šākir al-Sayyāb.

Certo, il simbolo aveva avuto e continuava ad avere sul poeta una forte influenza, anche se poi egli stesso, così come la critica araba, non possedeva un metro ben definito per separare le varie esperienze poetiche, per cui nella produzione del poeta di *Ġaykūr* ritroviamo sotto la stessa designazione di *ramz* (simbolo) vari e diversi elementi, quali l'allegoria e la metafora, assieme al simbolo vero e proprio che per Badr stava veramente alla radice dell'ispirazione poetica, ed era quanto di più segreto si agitava nel profondo del suo

<sup>7</sup> Ibid., pp. 93-101.

animo tormentato e voleva venire alla luce, combatteva per giungervi, ma che non vi riusciva con il semplice ausilio della parola.

Il simbolo era pertanto la sensazione, l'idea stessa che si conquistava in tal modo il suo spazio vitale; era la realizzazione di ciò che il poeta anelava ad esprimere ma che temeva inesprimibile; simbolo era in fondo l'animo stesso del poeta che cercava in tal modo l'esplicitazione di quanto sentiva, nel momento in cui la lingua, con tutto il suo potere creatore, era incapace di sondarne l'animo.

Così possiamo notare come la raccolta *Unšūdat al-matar* sia un terreno molto fertile per il «simbolismo» del poeta, che del resto è molto più complesso del comune simbolismo conosciuto nella poesia araba, tanto che vari critici<sup>8</sup> hanno aspramente biasimato la complessità di questa produzione.

Certo, il poeta voleva esprimere una nuova sensazione, una nuova idea che scaturiva direttamente od indirettamente dall'immagine o dall'idea espressa in precedenza nei suoi versi; e in questo caso noi assistiamo ad un processo di assoggettamento del simbolo o del mitema ad una trasformazione interna.

La sequenza non è poi così complessa, ed una volta introdotto il lettore in questo mondo mitico-simbolico, non risulta più tanto difficile portarlo faccia a faccia con la mutazione genetica della sensazione.

In pratica assistiamo in questi casi ad un capovolgimento della situazione; il valore che si era dato in sede critica al simbolo ed al mitema singolarmente presi, cioè qualcosa di statico che esaltava il proprio valore nella ripresa «fotografica» quando cioè veniva introdotto in poesia per denotare un attimo, un punto, e mai, invece, una sequenza, assumeva qui il valore di movimento, di trasformazione; Badr si mette a questo punto in discussione con tutta la poetica che sta dietro alla corrente dell'Apollo<sup>9</sup>, nella quale il simbolo veniva ad assumere un valore formale, di facciata, a capovolgere questa impostazione neoclassicista della poesia<sup>10</sup>, dando vita al simbolo che, così nella sua produzione è soggetto a mutazione ed evoluzione, non sempre corrispondente a quella che era propria del simbolo o della figura mitica originaria; anzi, come si vedrà, sarà spesso l'anomalia del simbolo ad essere più significativa della corrispondenza.

<sup>8</sup> IHSĀN'ABBĀS, *Badr Šakir al-Sayyāb*, Beirut 1969.

<sup>9</sup> Quello dell'Apollo era un circolo di poesia facente capo alla rivista egiziana omonima, promossa da Abū Šādī, poeta egiziano nato nel 1892, nei primi decenni di questo secolo. Sua caratteristica precipua era il recupero delle figure mitiche, ma solo dal punto di vista estetico.

<sup>10</sup> S. MOREH, *Modern Arabic Poetry, 1800-1970*, Leiden 1976, pp. 196-197.

Badr variava i connotati delle figure mitiche o simboliche che introduceva nei suoi componimenti per far calzare la nuova sensazione con quanto era nel suo animo; ma anche l'informazione spesso lacunosa ed approssimativa delle culture estranee alla propria diretta tradizione araba, ed in particolar modo di quella greca, lo portava a plasmare gli elementi che usava, creando una mitologia mutante sotto molti aspetti, rispetto all'originale che conosciamo.

Così veniamo a ritrovare figure la cui posizione od impostazione all'interno delle poesie appare decisamente eccentrica: per esempio in *Martīyyat al-ālibah*<sup>11</sup> Badr dice:

Come Caino, che sostiene i fratelli  
a calci,  
Come Edipo, che sferza  
il pane divino.

La figura di Edipo non è abbastanza ricorrente per poterne tracciare un'evoluzione o una collocazione sicura nell'universo poetico di Badr; in ogni caso essa appare evidentemente eccentrica rispetto all'originale greco, che lungi dall'essere un empio era invece un pio, che solo il Fato aveva posto in una situazione di «violento», parricida ed incestuoso.

Plausibilmente ciò è dovuto all'interpretazione se non errata, almeno fortemente personalizzata che la cultura araba aveva operato sulla mitologia; dico la cultura araba, e non il poeta in prima persona, perché questa è più o meno l'interpretazione riscontrabile in altre opere: pensiamo per esempio alle valenze opposte delle figure di Edipo e Creonte in *al-Malik Odīb* (Edipo Re) di Tawfiq al-Hakīm, rispetto alle figure di Creonte ed Antigone (continuazione di Edipo, nella sua *pietas* e destino di annullamento tramite *nemesis*) nell'*Antigone* di Sofocle.

Diversa, sempre nella stessa poesia è la sorte riservata ad un altro personaggio mitico: Narciso, che viene ripetutamente colto nella sua valenza originale, ma poi l'unione inscindibile realizzata nella sua figura viene immessa nel fluido della poesia ad interagire con altri elementi della stessa e conseguentemente a sviluppare la propria carica:

Quando si frantumò in cuore di Narciso  
e si chinarono

<sup>11</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Martīyyat al-ālibah*, in *Unšūdat al-maṭar*, Beirut 1960, pp. 35-39.

a raccoglierne le schegge un compratore  
 ed un venditore  
 e di esse cibò il cuore  
 che, quando le gustò,  
 germogliò una zanna di pesce spada  
 tagliente.

È l'esplicitazione, la resa cinematografica dell'egoismo del nuovo mondo, del suo amore proprio, che portano il cuore dell'uomo a cibarsi di ciò che resta di colui che era stato il simbolo dell'egoismo presso gli antichi, e a sviluppare quale conseguenza una forma nuova e più feroce di egoismo; solo due versi prima diceva:

Il mio sangue è questo vino  
 che bevete  
 La mia carne è il pane che l'affamato  
 ha ricevuto.

La citazione, di chiaro valore cristiano, ha qui una doppia valenza: la presenza tacita del Messia serve a contrastare la presenza esplicita di Narciso e del suo cuore; ma nello stesso tempo è l'equazione delle due figure, nel momento in cui entrambe in questo contesto suggeriscono o racchiudono in sé la medesima azione: l'assunzione della carne divina; il «mangiare Dio», che da sempre nelle tradizioni dei popoli porta l'uomo a sviluppare in sé gli attributi del dio.

Non a caso il verso che precede gli ultimi due citati nega la presenza (seppur sempre dialogicamente implicita) del Messia selezionando una nuova divinità come portatrice di queste parole:

Ma quando pianse la distanza  
 dai tripodi il recipiente  
 e furono avare alle bocche frementi  
 le nutrici,  
 soddisfò ogni bocca la cui fame lo invocava  
 un dio  
 circondato da pugnali e  
 dita:  
 Il mio sangue è questo vino che bevete...

Qui si torna al punto di prima, dove poi veniva immessa nella circolazione poetica del componimento la figura di Narciso che dal contesto traeva la sua region d'essere, ma che nello stesso tempo spostava il piano della poesia.

Ed è in questa alternanza tra la presenza e l'assenza significativa di certe immagini che viene scandito il ritmo poetico dei componimenti, infatti le immagini o le sequenze scompaiono nel *mare ma-*

*gnum* della poesia, ma restano come presenza sottesa, per quanto sotterranea, che subisce una propria evoluzione, parallelamente all'evoluzione del componimento, per ritornare, eventualmente, a riaffiorare in seguito carica degli indizi logici che i brani avevano sviluppato verso dopo verso.

Ed ecco in questo caso di nuovo la figura di Narciso che in fondo si rivela essere la nuova divinità:

Questa divinità liscia e grezza  
 non si rivelò  
 a Narciso, inchinato a lui,  
 sottomesso,  
 altro che il volto marmoreo di Narciso  
 che pareva un pallore  
 stagnante,  
 dal color di Giuda.

È di nuovo Narciso, ossia il fondatore e fecondatore del nuovo mondo, come avevamo visto nei versi precedenti, che ora si specchia ed appare essere egli stesso la divinità guida di questo nuovo mondo; è il trapassare della divinità, o meglio del simbolo divino in questo caso, attraverso le fratture temporali per venire a mostrarsi nel nuovo Olimpo, sublimato attraverso l'atto dell'assunzione trofica, come rammentava il verso che accennava allo stesso atto, attinto dal patrimonio culturale cristiano, quando si assume il valore del Messia attraverso l'assunzione della sua carne.

Certo, l'epifania mitica che segue questi pochi versi ricorda altre divinità, ma è Narciso che, apollineamente, resta come nume tutelare di questo nuovo Olimpo; ed è in questo modo che avviene l'attivazione dell'immagine mitica nell'interno del nuovo contesto poetico.

Ad una fredda osservazione esterna di questa tecnica, può apparire che il risultato venga ad essere eccessivamente composito, e ci si può chiedere fino a che punto la poesia nel suo complesso è originale e fino a che punto è derivativa, visto che la ripresa del simbolo e dell'immagine mitica deve per forza fare riferimento a qualcosa di già esistente in una delle varie culture conosciute dal poeta.

L'unità del componimento, da più di un critico negata recisamente, va ricercata al di sotto ed al di là della crosta superficiale, oltre le immagini e le impressioni, belle o ripugnanti, che alla superficie del brano ne costituiscono l'insieme musivo, nella costante presenza sottesa di Badr, colla sua ispirazione critica che lo porta a scegliere e a modificare le immagini introdotte nel suo componimento.

Il motivo poetico è sempre uno unico, anche se il brano offre un insieme di segmenti minori, cioè le singole immagini od impressioni,

i quali più che incastrarsi l'uno nell'altro si susseguono senza soluzione di continuità; inoltre Badr sentiva la carica del simbolo, di questa immagine che introduceva nel suo componimento, carica che non si limitava alla fredda presenza statica, ma che per entrare in circolazione aveva bisogno di una sua valenza positiva o negativa che fosse, riassunta dalla condizione o dall'azione primitiva sottesa al di là dell'immagine presentata, che doveva, dialogicamente, venire negata od enfaticizzata.

Per esemplificare le modalità del suo procedere in questo campo, partiamo da una delle immagini simboliche più frequenti nella poesia del poeta di Gaykūr: il Messia; colla figura del Cristo può essere presentata la Croce, o al limite il sudario. Ma questa presenza, lungi all'essere decorativa, porta implicito in sé il significato dell'azione; l'immagine di base, seppure in sé statica e passiva, ha valenza poetica fin dalla sua assunzione a simbolo poetico. Il Messia unito al ricordo costante della croce è la ripresa in seconda istanza del motivo del sacrificio, che come nel seguente brano è motivo di fecondità:

Ed il suo sangue germogliò le rose nella roccia<sup>12</sup>.

La figura del Messia presa a sé non si ritrova mai nella poesia di Badr: essa può di volta in volta assumere il valore di sacrificio, pianto, risurrezione, e molti altri ancora, ma abbisogna della giusta collocazione logica offerta dalla correlazione di un'altra figura che innesci il richiamo all'azione, e con essa al mito poetico.

Anche l'assenza di un elemento scatena questo movimento di richiamo:

Oh croce del Messia!...<sup>13</sup>

La presenza qui è quella del dolore; manca la figura del Messia, il sacrificio per la salvezza, così come nell'altro verso:

Il Messia se l'è portato via  
l'inondazione<sup>14</sup>.

L'assenza può anche essere scandita dall'augurio o dall'invocazione:

<sup>12</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Min ruyā Fukay*, op. cit., pp. 40-51.

<sup>13</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Martiyat Gaykūr*, op. cit., pp. 82-90.

<sup>14</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Qāfilat al-diyyā*, op. cit., pp. 51-56.

Ah, magari risorgesse il nostro  
giovane dio!...<sup>15</sup>.

Un Messia sacrificato invano, ed un dio della fecondità (Tammūz) che non può più rinascere al volgere delle stagioni perché su Babele imperversa Cerbero che ulula per le strade... sono tutte assenze significative, che al pari della modificazione della presenza innescano nel lettore il richiamo ed il paragone, portandolo in tal modo alla coscienza contemporanea del segmento originario e del suo trapianto nella composizione d'arrivo con tutte le implicazioni che quel trasferimento comporta.

È il paragone l'atto poetico che opera alla base dell'ispirazione del poeta nella redazione di questi brani; è la ripresa dell'azione che si sublima in immagini mitiche similari attraverso la presenza sensibile di Badr; ma nel poeta questo paragone che si instaura tra la sequenza mitica di partenza e quella d'arrivo è la chiave di lettura dei suoi intenti artistici.

L'evoluzione della sequenza impiantata nella poesia non può e non deve corrispondere a quella originaria perché in fondo il simbolo, l'immagine, il mitema, nella sua ispirazione non erano il simbolo, l'immagine, il mitema originari, bensì quelli della sua esperienza, e corrispondevano a determinate sensazioni o gangli emotivi della sua tormentata personalità che egli tentava di esprimere in tale maniera, cosciente delle difficoltà se non dell'impossibilità di decodificazione dei suoi versi da parte dei lettori arabi.

Ma l'immagine, il simbolo era l'avvio della sensazione, l'occasione di innesco della catena di pensiero; la sua evoluzione era l'evoluzione della sensazione nel profondo del cuore di Badr.

E se l'evoluzione delle immagini mitiche e simboliche nella sua poesia non corrisponde a quella comunemente conosciuta od accettata, è proprio questo il motivo che determina il notevole interesse per la produzione poetica di Badr Šākir al-Sayyāb.

Se infatti il poeta assumeva questi elementi per esprimere il suo universo interiore, è nelle discrepanze con l'originale che meglio si può leggere il suo animo; per questo le discrepanze e le incoerenze della metamorfosi del simbolo e del mitema, più che le sopravvivenze in esso possono sondare l'intento poetico di Badr.

La stessa chiave di lettura anche se il livello è diverso, è da applicare nello studio delle «traduzioni» di Badr, a cui qui accenno solamente, in quanto sono corrispondenti al meccanismo di trasformazione interna del simbolo o dell'immagine mitica.

<sup>15</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Serberus fī Bābel*, op. cit., pp. 151-161.



La traduzione, anche nel caso che il poeta stesso affermi essere letterale, è sempre una interpretazione, è la lettura dell'originale, effettuata da Badr; è praticamente la creazione di una nuova opera, di una nuova poesia, magari ispirata all'originale che il poeta affermava di aver tradotto.

È ancora una volta l'orizzonte poetico di Badr è chiaramente individuabile attraverso un'attenta analisi delle nette fratture che indiscutibilmente si riscontrano tra gli originali dei brani tradotti e le traduzioni del poeta iraqeno.

Queste traduzioni, a cui mi riferisco sono quelle dei brani di T.S. Eliot e di Edith Sitwell, inseriti in alcune delle sue composizioni che non a caso si collocano in un punto ben preciso di quell'arco di otto o nove anni che le poesie di *Unšūdat al-maṭar* ricoprono. Sono gli anni 1955/56, cioè gli anni delle composizioni dei brani citati nella presente ricerca.

Non a caso, ripeto, mi sono abbondantemente soffermato su questo periodo, perché a prescindere dal fatto che la maggior parte delle sue più significative poesie trovano qui la loro datazione, questi anni rappresentano il crinale della vita e della produzione artistica di Badr, perché in essi vediamo l'intensificazione e l'addensamento della sua ispirazione, che può apparire esitante ed indecisa, come effettivamente è, tra il proprio passato di poeta impegnato politicamente, che urla il proprio impegno attraverso la sua poesia, ed il suo futuro di uomo e di poeta chino su di sé ed il suo passato che cerca di far rivivere nella poesia per poterlo assaporare nei molti aspetti mai goduti.

Ma proprio in questo presente atemporale di incertezza e di indecisione umana si sommano, o forse è più giusto dire si accumulano, gli aneliti di Badr per una creazione poetica «universale», che sublimi in sé le esperienze parallele e le assimili, perché la poesia si proponga definitivamente come stimolo propulsore per la salvezza dell'Umanità di cui Badr si sente disperatamente parte, e nello stesso tempo esterno ad essa, in quanto portatore del messaggio poetico.

La poesia veniva così a seguire le tracce della degenerazione del mondo dopo la sua creazione, e poteva tracciarne un progetto di resurrezione anche se il reale sacrificio di sé per la salvezza dell'Umanità sarebbe stato operato non più da un Messia, bensì dal poeta:

Chi crocifiggerà il poeta in Bagdad?  
Chi comprenderà le sue mani ed i suoi occhi?  
Chi l'incoronerà di spine<sup>16</sup>?

<sup>16</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *al-'Awdāh li Gaykūr*, op. cit., pp. 108-116.

In *al-Masīḥ ba'da al-ṣalīb*<sup>17</sup>, è il poeta stesso che parla per bocca del Cristo.

Certo, il ritorno, l'uscita da questa sospensione atemporale porterà Badr alla disillusione totale, e conseguentemente all'abbandono della sua veste di poeta:

ahi, per Wahran che non insorge!<sup>18</sup>

e da ultimo al ripiegamento sul suo animo nella solitudine dei ricordi idealizzati della sua infanzia, che sarà il minimo comun denominatore della sua ultima raccolta: *Šanāšil ibnat al-Ġalabī*<sup>19</sup>, in cui tutto diventa musica poetica, dalla canzone cantata dai bambini che giocavano nel giardino della scuola, ai canti per invocare la pioggia nei campi del nonno, ai sussurri in una notte fredda, persa nei ricordi di un poeta stanco, troppo famoso, forse, per essere anche conosciuto.

<sup>17</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *al-Masīḥ ba'da al-Ṣalīb*, *op. cit.*, pp. 145-150.

<sup>18</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Risālah min maqbarah*, *op. cit.*, pp. 71-78.

<sup>19</sup> BADR ŠĀKIR AL-SAYYĀB, *Šanāšil ibnat al-Ġalabī*, Beirut 1964.

Pier Giovanni Donini

SULLA FORTUNA DEL ROSSO NELL'ISLAM

È noto come il rosso non sia stato uno dei colori più graditi all'Islam delle origini<sup>1</sup>, che lo utilizzò ben presto per distinguere gli zoroastriani<sup>2</sup> e prediligeva, nell'abbigliamento, le tinte scure<sup>3</sup>; ed è altrettanto noto che, in fatto di bandiere, gli Omayyadi scelsero il bianco, gli Abbasidi il nero, e gli Alidi il verde, in quanto colori prediletti dal Profeta<sup>4</sup>. Chiunque può d'altra parte constatare che nell'Islam arabo dei nostri giorni – per limitare il discorso ad un insieme finale omogeneo rispetto a quello assunto come termine di paragone iniziale – il rosso è colore a cui viene riconosciuto ufficialmente il massimo prestigio: esso figura infatti in non meno di diciassette delle ventidue bandiere degli Stati (Palestina compresa) membri della Lega Araba, quali si possono ammirare ad esempio nella terza pagina di copertina di ogni numero della rivista pubblicata dall'ufficio romano della Lega stessa<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Si veda, su questo argomento, P.G. DONINI, *Note preliminari sulla gerarchia dei colori nell'Islam*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, in corso di stampa.

<sup>2</sup> H.W. JUYNBOLL, *Manuale di diritto musulmano secondo la dottrina della scuola sciafeita, con una introduzione generale*, Milano, 1916, p. 221, n. 5. Gli zoroastriani venivano talvolta contrassegnati anche con il nero: su una certa confusione relativa alla percezione di questi (e altri) colori, cfr. A. MORABIA, *Lawn*, «EI<sup>2</sup>», v. 5, pp. 703-712.

<sup>3</sup> Y.K. STILLMAN, *Libās*, «EI<sup>2</sup>», v. 5, pp. 737-738.

<sup>4</sup> Cfr. J. DAVID-WEILL, *Alam*, «EI<sup>2</sup>», v. 1, p. 359; M. RODINSON, *Maometto*, Torino, Einaudi, 1973, p. 161; STILLMAN, *op. cit.*; E.W. LANE, *Arabic-English Lexicon*, s.v. *Burda*; M.M. AHSAN, *Social Life Under the Abbasids*, London-New York, Longmans, 1979, p. 51; A. FATTAL, *Le statut légal des non-musulmans en pays d'Islam*, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1958, v. 1, p. 102.

<sup>5</sup> *Rassegna del Mondo Arabo. Organo dell'Ufficio della Lega degli Stati Arabi a Roma*; le indicazioni cromatiche fornite da questa pubblicazione sono confermate da testi specialistici quali E.M.C. BARRACLOUGH, W.G. CRAMPTON (eds.), *Flags of the World*, London, Warne, 1978, pp. 157-178, e W. SMITH, *Le bandiere. Storia e simboli*, Milano, Mondadori, 1975, *passim*. Occorre tener presente a questo proposito

Che nelle bandiere in generale predomini il rosso non deve suscitare meraviglia, se si riconosce nel rosso il colore della bandiera per eccellenza<sup>6</sup>, ma nel caso specifico vale la pena di chiedersi quali siano state le circostanze dell'evoluzione che ha condotto questo colore da una condizione iniziale di scarsa considerazione a quella attuale di predominio perfino rispetto a quello che è stato considerato a lungo il colore islamico per antonomasia, vale a dire il verde<sup>7</sup>.

La vessillografia<sup>8</sup> arabo-islamica non è ancora una scienza esatta, come riconoscono francamente gli specialisti di cose musulmane che

che il colore indicato come nero nella bandiera del Qatar dalla *Rassegna...* era in origine rosso, ma «in the course of time, and due to the influence of the sun on local vegetable fabric dyes, the red became a dark crimson or maroon, which has now been officially adopted» (BARRACLOUGH..., *cit.*, p. 176). Considerando il colore originario del Qatar, il rosso figurerebbe pertanto diciotto volte, contro le diciannove del bianco, le sedici del verde, e le dieci del nero.

<sup>6</sup> È vero che una delle prime bandiere di cui si abbia notizia (quella innalzata in Cina verso il 1122 a.C. dalla dinastia Chou) sarebbe stata bianca, ma nell'antichità i riferimenti a bandiere rosse, o purpuree, sono nettamente predominanti, dalla *phoinikis* usata nella marina ateniese come «a primitive form of flag», forse all'origine della leggenda secondo cui, alla battaglia di Salamina, Temistocle avrebbe fatto inalberare un mantello rosso fissato a un remo, fino al *vexillum* romano, che era generalmente rosso o purpureo (BARRACLOUGH..., *cit.*, pp. 9-11). Per quanto riguarda invece il rosso come simbolo di rivolta, è noto che in Europa questa accezione della bandiera rossa vien fatta risalire al tempo delle guerre sociali nella Germania nel XVI secolo; il drappo rosso era poi considerato «bandiera di sfida» nella semantica navale (*ibidem*, p. 20). Nella storia dell'Islam, a parte dubbi riferimenti agli indumenti rossi che avrebbe indossato il Profeta (M. D'OHSSON, *Tableau général de l'Empire othoman*, Paris, 1790, v. 2, p. 150) e ad una bandiera rossa del Califfo 'Omar (SMITH, *op. cit.*, pp. 41-42), questo colore è associato ai Kharigiti (SMITH, *loc. cit.*), alla rivolta zengide (D.S. MARGOLIOUTH, *Symbolism*, «Encyclopaedia of Religion and Ethics», v. 12, p. 145) e al movimento dei Kizilbash (R.M. SAVORY, *Kizil-bāsh*, «EF<sup>2</sup>», v. 5, p. 241). In questi casi il rosso non va inteso come generico simbolo di rivolta, bensì come colore scelto quasi obbligatoriamente per rendere riconoscibili i seguaci di una data fazione. Dopo tutto, come osserva J.P. ROUX (*Le problème des influences turques sur les arts de l'Islam*, «Turcica», 15, 1983, p. 72), «le répertoire humain est en définitif limité», e «mentre i Cinesi tendevano a collegare ogni colore a concetti filosofici e religiosi, gli Arabi sembrano aver creato il concetto di associate determinati colori a dinastie e a capi individuali» (SMITH, *op. cit.*, pp. 41-42).

<sup>7</sup> MORABIA, *op. cit.*, p. 711.

<sup>8</sup> Termine preferibile a quello ufficiale, ma cacofonico, di «vessillologia» introdotto da Whitney Smith, direttore e co-fondatore del *Flag Research Center* di Winchester nel Massachusetts (USA), nonché autore di uno dei testi citati in questo lavoro; è stato adottato dalla *International Federation of Vexillological Associations*, e dal torinese *Centro Italiano di Studi Vexillologici*; cfr. BARRACLOUGH..., *cit.*, p. 21, e SMITH, *op. cit.*, pp. 4, 350. Sulla legittimità di una sostituzione di «vessillologia» con «vessillografia» si veda, per un ragionamento analogo, JU. V. BROMLEJ, *Etnos e etnografia*, Roma, Editori Riuniti, 1978, pp. 203-207.

si sono occupati di bandiere e simboli connessi<sup>9</sup>, e come rivelano i risultati a cui sono pervenuti gli esperti in bandiere che hanno rivolto la propria attenzione verso la storia dell'Islam. In effetti le opere di vessillografia che vanno per la maggiore presentano, nelle sezioni dedicate alle bandiere del mondo musulmano, uno sconcertante miscuglio di notizie oneste, indicazioni verosimili e allucinanti invenzioni<sup>10</sup>, ed anche in quelle più serie si può incontrare una deplorabile tendenza a non documentare adeguatamente proprio le affermazioni che più avrebbero bisogno di opportune pezze d'appoggio<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Si veda ad esempio R. ETTINGHAUSEN, *Hilāl*, «*EF*», v. 3, pp. 393-397; F. KÖPRÜLÜ, *Alcune osservazioni intorno all'influenza delle istituzioni bizantine sulle istituzioni ottomane*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1953, pp. 109-110.

<sup>10</sup> Qualche esempio: nella bandiera libanese il rosso «rappresenta l'abnegazione del popolo, il bianco la pace. I due colori, tuttavia, sono anche legati ai Kayssiti e agli Yemeniti che ebbero il controllo del paese fino al XVIII secolo»; in quella della Repubblica Araba dello Yemen, il rosso «rappresenta la rivoluzione, il bianco la purezza e la fiducia nell'avvenire, e nel nero è ricordato l'oscuro passato del paese». Anche il nero della bandiera egiziana ricorderebbe «l'oppressione» del passato. Per quanto riguarda l'Oman, i «musulmani khargiti (*sic*), che rappresentano la maggioranza della popolazione, hanno usato per secoli bandiere rosse nell'area del Golfo Persico... Con la recente aggiunta del bianco e del verde si sono volute rispettivamente rappresentare l'aspirazione alla pace e le ricchezze della terra». In Libia c'è di meglio: una bandiera completamente verde: «Nelle intenzioni del leader libico essa deve essere sia il simbolo della Rivoluzione verde, cioè la lotta contro la fame della crescente popolazione libica, sia il simbolo della religione islamica...» (M. TALOCCI, *Guida alle bandiere di tutto il mondo*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 64, 76, 77, 120-121).

<sup>11</sup> Un esempio significativo è il riferimento di Whitney Smith (*op. cit.*, pp. 41-42) a una bandiera rossa usata dal Califfo 'Omar: la fonte dovrebbe essere (in tutto il volume sono, ahimè, carenti le indicazioni bibliografiche) Y. ARTIN (Pasha), *Contribution à l'étude du blason en orient*, Londres, 1902. Tra le poche indicazioni specifiche desumibili dalla bibliografia (peraltro abbastanza ampia) che figura nelle ultime pagine del volume si può ricordare – oltre a numerosi articoli dello stesso Smith pubblicati dal *Flag Bulletin* – una breve nota di P.M. HOLT in «Sudan Notes and Records», 36, 1955, pp. 205-206. Si tratta di una replica, nel contesto di una discussione sulle bandiere del Mahdī e dei suoi principali collaboratori, ad un'affermazione di K.D.D. HENDERSON (*ibid.*, p. 88). I particolari della discussione sono in questa sede irrilevanti, eccezion fatta per due specifiche affermazioni, la prima delle quali conferma il significato per così dire dinastico dei colori usati nelle bandiere arabe: «A point which appears to have passed unnoticed since Shoucair wrote is that the flags bore the colours traditionally connected with the founders of four of the great religious *tarīqas*. Shoucair links green with Shaikh 'Abd al-Qadir al-Jilani, black with Ahmad al-Rifa'i, yellow with Ibrahim al-Dasuqi and red with Ahmad al-Badawi» (HOLT, p. 205). La seconda ricorda, se ce ne fosse bisogno, che non certo nel colore dei pascoli va ricercata la spiegazione del verde: «... Sayed Yagoub el-Helu confirmed to me in conversation that his father, as a man of peace, carried the green flag. (We were discussing the reference to it as an object of peculiar sanctity in John Buchan's *Greenmantle*. There was in fact nothing peculiarly sacred

Ciò malgrado, sembra possibile delineare il cammino che il rosso ha percorso dalla sua condizione iniziale di colore disprezzato, degno di servire come distintivo per la meno stimata categoria di *dhimmī*<sup>12</sup>, verso i fasti attuali.

Si può in primo luogo osservare che lo scarso valore assegnato al rosso dal testo coranico<sup>13</sup> doveva essere il riflesso di durevoli valutazioni preislamiche specificamente arabe<sup>14</sup> e non genericamente semitiche<sup>15</sup>; e che, se tali valutazioni si sono modificate nei secoli fino a consentire che, proprio nel cuore dell'Arabia, i Wahhābiti coprissero la *ka'ba* con una *kiswa* rossa<sup>16</sup>, le cause vanno ricercate nelle influenze esercitate dalle culture con cui gli Arabi vennero in contatto. Se qualcosa accomuna l'impero bizantino a quello sasanide è certamente l'uso del rosso porporino come contrassegno e simbolo della dignità imperiale<sup>17</sup>; né si può dimenticare che, tra gli altri potentati con cui gli Arabi ebbero direttamente o indirettamente a che fare, il Papa sfoggiava – prima dell'anno mille – una bandiera con le chiavi

about it)" (HENDERSON, p. 88). *Greenmantle* è un romanzo d'avventure pubblicato nel 1916, di tono blandamente antisemitico; più che di bandiera verde, per la verità, vi si parla di tuniche e altri indumenti verdi, ma vi è specificamente ricordata "a flag such as Ali Wad Helu had", senza indicazione del colore (J. BUCHAN, *Greenmantle*, London, Pan Books, 1950, p. 24).

Analoghe osservazioni si possono fare, a proposito di carenti informazioni bibliografiche, per quanto riguarda G.H. PREBLE, *The Symbols, Standards, Flags, and Banners of Ancient and Modern Nations*, Winchester, The Flag Research Center, s.d. (ma 1980: ristampa anastatica di un'edizione di fine Ottocento), che attribuisce agli Ottomani l'uso di una bandiera rossa in aggiunta al sacro stendardo verde con mezzaluna e stella «first hoisted by Mahomet II after the capture of Constantinople» (pp. 64-66).

<sup>12</sup> Sulla posizione relativa di Ebrei, Cristiani e Zoroastriani, cfr. G. VAJDA, *Abi al-kitāb*, «EI<sup>2</sup>», v. 1, pp. 272-274; C. CAHEN, *Dhimma*, «EI<sup>2</sup>», v. 2, p. 234; P.G. DONINI, *Le minoranze nel Vicino Oriente e nel Maghreb. Problemi metodologici e questioni generali*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1985, pp. 103-117.

<sup>13</sup> DONINI, *Note preliminari...*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. l'identificazione di «rossi» con «stranieri» (specialmente Greci e Persiani) attribuita da LANE (*op. cit.*, s.v. *Aḥmar*) agli Arabi; sulla specifica identificazione di «rossi» con «Persiani», cfr. B. LEWIS, *Race and Colour in Islam*, New York, Harper & Row, 1971, p. 8.

<sup>15</sup> Benché questo lavoro non si proponga di affrontare il problema della valutazione del rosso nel giudaismo, si può ricordare che nella cultura ebraica questo colore non ha necessariamente valore negativo: proprio rossa dovrebbe essere infatti la vacca usata dai caraiti nel rito di purificazione. Cfr. E. TREVISAN SEMI, *Il rito della 'Vacca rossa' nel Caraismo*, «AIUON», 42, 1982, 3, pp. 413-424.

<sup>16</sup> A.J. WENSINCK, *Ka'ba*, «EI<sup>2</sup>», v. 4, p. 333.

<sup>17</sup> H.J.T. JOHNSON, *Regalia*, «Encyclopaedia of Religion and Ethics», v. 4, p. 634.

di San Pietro in campo rosso<sup>18</sup>. Oltre che nelle bandiere, naturalmente, il rosso compariva come simbolo di potenza nelle miniature persiane, dove abbondano gli angeli con ali di questo colore<sup>19</sup>, e in quelle turche<sup>20</sup>.

L'impulso a modificare la concezione originaria del rosso come colore sgradevole, riservato ai *dhimmī*, può dunque essere arrivato agli Arabi da più d'una direzione. Se però si considera che, dopo oltre due secoli di incontri e scontri con l'impero bizantino, il rosso continuava ad essere uno dei colori che l'Islam abbaside imponeva alla «Gente del Libro»<sup>21</sup>, non si può fare a meno di ritenere più probabile l'ipotesi che questo colore sia diventato accettabile non per un effetto di emulazione rispetto all'avversario cristiano, ma soprattutto grazie alla lenta e graduale penetrazione di influssi culturali provenienti dall'altro versante, quello iranico<sup>22</sup>. Ciò pone il problema del peso relativo che, nell'ambito di questo processo, va riconosciuto alle influenze specificamente iraniche rispetto a quelle turche. Benché possa apparire troppo perentoria, a questo proposito, l'affermazione secondo cui – nell'Islam arabo-persiano del IX secolo – l'elemento turco avrebbe imposto insieme alla propria politica anche i propri gusti artistici<sup>23</sup>, nel caso specifico dell'apprezzamento del rosso si può legittimamente ritenere che non vi sia stato un conflitto, o

<sup>18</sup> L. RANGONI MACHIAVELLI, *Bandiera*, «Enciclopedia Italiana», v. 6, p. 76. A proposito della diffusione del rosso nelle bandiere dell'Europa cristiana si può ricordare che questo colore figurava anche nei vessilli veneziani (drappo rosso con leone in oro), normanni (due leoni in campo rosso recava la bandiera di Guglielmo il Conquistatore) e poi anseatici, austro-ungarici, russi, spagnoli, belgi e olandesi (*ibidem*, pp. 77-79), e che il più celebre dei vessilli comuni portato in battaglia nel Medioevo fu la croce dei guerrieri partecipanti alle Crociate: era in origine di colore rosso, quale che fosse la provenienza dei combattenti (C. MANARESI, *Araldica*, «Enciclopedia Italiana», v. 3, p. 926).

<sup>19</sup> Per un esempio fra i tanti (XV sec.) si veda il frontespizio di P.K. HITTI, *Storia degli Arabi*, Firenze, La Nuova Italia, 1966. Altri esempi della correlazione fra rosso e regalità in M. DIMAND, *L'arte dell'Islam*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 225 (Cosroe, miniatura persiana del XVI secolo); «Islām. Storia e civiltà», 2, 1983/2 (in copertina, Mehmet II nel celebre quadro di Gentile Bellini).

<sup>20</sup> «Islām. Storia e civiltà», 2, 1983/4 (in quarta di copertina, di nuovo angeli con ali rosse).

<sup>21</sup> Ai tempi di al-Mutawakkil le donne *dhimmī* erano tenute a calzare scarpe di colori diversi: una rossa e una nera (AHSAN, *op. cit.*, pp. 61-63).

<sup>22</sup> Il prevalere degli influssi culturali centro-asiatici rispetto a quelli bizantini è stato convincentemente dimostrato, in generale e salve specifiche eccezioni, da KÖPRÜLÜ (*op. cit.*, p. 146 e *passim*). Per quanto riguarda in particolare i fattori che hanno determinato l'evoluzione dell'arte islamica, cfr. ROUX, *op. cit.*, che però non si occupa di colori.

<sup>23</sup> Roux, *op. cit.*, pp. 65-66.

un'imposizione di gusti turchi a gusti persiani, ma piuttosto un contributo turco allo smantellamento, già avviato dai persiani, di quell'eritrofobia araba che aveva la propria giustificazione nel Corano; un consolidamento, in altre parole, di quelle «similitudes profondes qui existent entre les cultures iraniennes et turques, non seulement à l'époque musulmane, mais bien antérieurement à elle»<sup>24</sup>.

Alla cultura persiana erede di una tradizione sasanide in cui il rosso era il colore della maestà imperiale, i Turchi recarono infatti l'apporto di una visione del mondo che al rosso assegnava, a sua volta, un rango più che rispettabile. È noto che i Turchi mutuarono dai Cinesi la concezione di una corrispondenza tra colori e punti cardinali<sup>25</sup> in cui il rosso coincideva con una direzione – il Sud – molto apprezzabile da parte di popolazioni nomadi uscite dalle foreste settentrionali dell'Asia e attirate dalle ricche distese della Cina, della Bactriana e della Sogdiana<sup>26</sup>; e che, sempre dai Cinesi, vennero introdotti all'usanza di offrire indumenti cerimoniali di colore variabile a seconda del grado del beneficiato<sup>27</sup>. La concezione di una gerarchia dei colori, e del rango elevato occupato dal rosso all'interno di essa, non cadeva d'altra parte su terreno del tutto vergine, poiché il culto del fuoco praticato dai popoli dell'Altai doveva ovviamente conferire un alone di prestigio a questo colore<sup>28</sup>, spesso identificato del resto con l'oro a riprova dell'alta considerazione in cui era tenuto<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>25</sup> X. DE PLANHOL, *Karā Deniz*, «EI<sup>2</sup>», v. 4, p. 598.

<sup>26</sup> L. CAHUN, *Introduction à l'Histoire de l'Asie. Turcs et Mongols des origines à 1405*, Paris, 1896, p. 69; T.D. ATKINSON, *Points of the Compass*, «Encyclopaedia of Religion and Ethics», v. 10, pp. 73-88. È degno di nota il fatto che il rosso corrisponda al Sud anche per varie popolazioni dell'America Settentrionale (fra cui i Pueblo dell'Arizona) e Centrale. In tema di bandiere, l'etnocentrica valutazione cinese del rosso si può ancora riconoscere nell'interpretazione data ai colori ufficiali della Repubblica cinese del 1912: «Costituita la Repubblica cinese, fu proclamato nella sua Costituzione che la nazione cinese è formata da cinque popoli, ai quali corrispondono i cinque colori nazionali, e cioè: rosso gli Han (i veri Cinesi), giallo i Manciù, azzurro i Mongoli, bianco i Musulmani e nero i Tibetani». (V. VACCA, *Notizie d'un Musulmano sui Musulmani cinesi*, «OM» 15, 1935, p. 363).

<sup>27</sup> KÖPRÜLÜ, *op. cit.*, p. 128, n. 9.

<sup>28</sup> Anche se si parla di fiamme verdi, oltre che rosse; cfr. P.W. SCHMIDT, *Der Ursprung der Gottesidee*, Freiburg, 1949, v. 9, p. 235.

<sup>29</sup> Su questo punto cfr. V. THOMSEN, *Turcica. Etudes concernant l'interprétation des inscriptions turques de la Mongolie et de la Sibirie*, Helsingfors, 1916, pp. 60-61; CAHUN, *op. cit.*, p. 58 n. 2; E. ROSSI, *La leggenda turco-bizantina del Pomo Rosso*, «Actes du V<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes Byzantines», Roma, 1936, p. 543; MORABIA, *op. cit.*, pp. 705 e 710-711. Benché la leggenda sia considerata di origine cristiana dagli stessi Turchi (ROSSI, *op. cit.*, p. 544) e addirittura opera di propagan-



Non ci si può pertanto stupire se il rosso è finito col diventare il colore ufficiale degli Ottomani. Anche se è controversa la convinzione secondo cui sarebbe stato rosso lo stendardo innalzato sulle mura di Costantinopoli dopo la sua conquista<sup>30</sup>, sembra accertato che rossa fu la prima bandiera dei giannizzeri<sup>31</sup>; sappiamo poi che indumenti rossi venivano indossati comunemente dai cittadini dell'impero ottomano malgrado le norme che ne vietavano l'uso alla gente comune<sup>32</sup>, e che il rosso figurava frequentemente negli abiti del Sultano<sup>33</sup>. Poiché le influenze turche sull'arte islamica non sono limitate all'area abbaside, ma interessano anche quella fatimide<sup>34</sup>, senza tralasciare l'Andalus<sup>35</sup>, non c'è bisogno di cercar la spiegazione del progressivo trionfo del rosso, nelle bandiere e negli indumenti regali, in presunte influenze bizantine o genericamente europeo-occidentali. Più che di una piatta imitazione della simbologia avversaria deve trattarsi qui di commistione tra elementi specificamente turchi (sia per origine, sia per assimilazione di influssi provenienti dalla cultura cinese) ed eredità sasanidi, che si diffusero attraverso tutto l'Islam<sup>36</sup>

da «élaboré sans doute dans quelque officine du Saint-Empire allemand, une sorte de 2<sup>e</sup> Bureau avant la lettre, ayant pour mission de relever ou réchauffer le moral de la chrétienté» (J. DENY, *Les pseudo-prophéties concernant les Turcs au XVI<sup>e</sup> siècle*, «Revue d'Etudes Islamiques», 10, 1936, p. 204), essa è stata fatta propria da nazionalisti turchi quali Ziya Gök Alp e Ömer Seifuddin (ROSSI, *op. cit.*, p. 549). Cfr. anche P.N. BORATAV, *La légende de la Pomme-Rouge et du Pape-de-Rome*, in J.P. DIGARD (éd.), *Le cuisinier et le philosophe. Hommage à Maxime Rodinson*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982, pp. 127-134.

<sup>30</sup> Mentre sono certamente rosse le bandiere turche raffigurate in una miniatura turca sull'assedio di Nicopoli nel 1396 (cfr. G.E. CARRETTO, C. LOJACONO, A. VENTURA, *Maometto in Europa. Arabi e Turchi in Occidente 622-1922*, Milano, Mondadori, 1982, p. 115), intorno a quelle che sventolarono sulle mura di Costantinopoli regna l'incertezza. Secondo un'aggiunta redazionale all'articolo *Bandiera*, *cit.*, p. 80, «la bandiera turca, rossa con la luna crescente e una stella di bianco, fu adottata nel 1453 (presa di Constantinopoli ad opera di Maometto II). La bandiera del sultano era scarlatta e recava la sua insegna», mentre sembra più plausibile che il rosso sia stato a lungo soltanto uno dei colori usati dagli ottomani insieme con il verde: «C'est seulement au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Sélim III créa une organisation militaire... à l'instar des troupes européennes, qu'un drapeau impérial comportant un croissant et une étoile sur fond rouge... fut adopté pour l'armée et la marine turques» (ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 397).

<sup>31</sup> MARGOLIOUTH, *op. cit.*, p. 145.

<sup>32</sup> D'OHSSON, *op. cit.*, p. 152.

<sup>33</sup> Da Bayazid I (CARRETTO..., *loc. cit.*) a Selim III.

<sup>34</sup> «La Chapelle palatine de Palerme est sous influence des Fātimides, eux-mêmes sous influence turque reconnue, et reflète en dernière analyse l'art de Sāmarrā»: ROUX, *op. cit.*, p. 70.

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> Anche al di là dei confini della dominazione politica turca: la tunica dell'ulti-

di pari passo con l'islamizzazione turca<sup>37</sup>, senza esclusione di effetti dell'interscambio culturale con l'Occidente<sup>38</sup>. Una simile interpretazione dell'ascesa del rosso nella stima dei musulmani sembra senz'altro più attendibile di quella che vorrebbe spiegarla con i versi di Safi al-Din al-H'ily<sup>39</sup>, secondo cui bianche sarebbero le gesta degli arabi, neri i loro campi di battaglia, verdi i pascoli, e rosse di sangue versate le loro spade.

mo sovrano musulmano di Spagna, Abū 'Abdallāh o Boabdil, era rossa; cfr. CARRETTO..., *cit.*, p. 77.

<sup>37</sup> Cfr. R. GHIRSHMAN, *Iran. Parthes et Sassanides*, Paris, Gallimard, 1962, p. 304, a proposito della raffigurazione di Cosroe come modello del Cristo Pantocrator; ROUX, *op. cit.*, p. 73.

<sup>38</sup> Riconoscibili ad esempio in quella parte della leggenda della mela aurea che può ricondursi «alle statue di imperatori bizantini portanti in mano il globo dorato, simbolo di potenza e d'imperio», che in effetti fu preso per mela da qualche storico ottomano; cfr. ROSSI, *op. cit.*, p. 547.

<sup>39</sup> *Sic* in SMITH, *op. cit.*, p. 42; si tratta presumibilmente dell'iracheno Šafi al-Din al-Hilli, morto nel 749, quando il rosso era ancora usato per contraddistinguere i *dhimmi*. Benché la trattazione delle bandiere dei singoli paesi arabi esuli dall'argomento di queste brevi note introduttive, e formi l'oggetto di un lavoro separato, vale la pena di rilevare come i nazionalisti sentissero a tal punto il rosso quale colore specificamente ottomano da sostituirlo con il verde nella bandiera egiziana del 1923 (ETTINGHAUSEN, *op. cit.*, p. 397).

Daniela Meneghini Correale

TRA IL SERIO E IL FACETO  
PARTE SECONDA: ḤĀFĪZ E BUSHĀQ \*

«Lode senza limiti e infinita riconoscenza al benefattore disinteressato e creatore instancabile che, con quella punta di dito che è la lingua, pose l'accattivante torta dell'elogio nel vassoio della bocca umana...»<sup>1</sup>. Queste parole escono dalla felice penna di Shaykh Jamāl al-Dīn (o Fakhr al-Dīn) Abū Ishāq Hallāj Aḡ'ima-yi Shīrāzī<sup>2</sup>, detto anche più semplicemente Bushāq (o Bushāq), eccentrico ed abile autore di un *Dīwān-i Aḡ'ima* dedicato all'arte gastronomica, del quale in questa sede vorremmo brevemente occuparci.

Sulla base delle rare, frammentarie ed aneddotiche notizie sulla vita del Poeta reperite soprattutto nelle più antiche tadhkira<sup>3</sup>, possia-

\* I criteri adottati nella traslitterazione sono esposti in chiusura di questa premessa.

<sup>1</sup> *Dīwān-i Mawlānā Bushāq Hallāj-i Shīrāzī mashbūr ba Shaykh-i aḡ'ima*, Shīrāz 1360/1981-2, pag. 3. Questo diwān viene pubblicato per la prima volta a Istanbul nel 1303/1885 in una edizione curata da Mīrzā Ḥabīb-i Iṣfahānī. Successivamente viene edito a Shīrāz, senza cambiamenti nel testo, una prima volta senza data e una seconda nel 1360/1981-2. A tale ultima edizione noi facciamo riferimento. Ī. Afshār, nell'introduzione al suo *Ashpazī-yi dawra-yi ṣafawī*, Tīhrān 1360/1981-2, pag. bīst u shash, comunica l'intenzione di curare un'altra pubblicazione del diwān di Bushāq. Non ci risulta però che tale progetto sia stato portato a termine.

<sup>2</sup> Per la citazione del nome completo di Bushāq ci siamo basati su: DH. ṢAFĀ, *Tārīkh-i adabīyyāt dar Īrān*, vol. IV, ristampa, Tīhrān 1363/1984-5, pag. 244.

<sup>3</sup> Per un elenco delle tadhkira che forniscono notizie su Bushāq vedi: *Lughatnāma-yi Dīkhbudā*, sub voce; A. KHAYYĀMPUR, *Farhang-i sukban warān*, Tabrīz 1340/1961, sub voce; DH. ṢAFĀ, op. cit., pag. 245. Per quanto riguarda le vicende biografiche del poeta cfr. anche: E.G. BROWNE, *A literary History of Persia*, vol. III, repr. Cambridge 1964, pagg. 344-351; H. ETHÉ, *Neupersische Literatur*, in *Grundriss der iranischen Philologie*, vol. II, Berlin-New York, 1974, pagg. 304-305; DH. ṢAFĀ, op. cit., pagg. 244-250.

L'opera più ampia, anche se lungi dall'essere approfondita ed esauriente, sul Nostro è la monografia di A. MIRZOEV, *Abū Ishāq wa fa 'āliyyat-i adabī-yi ū*, Doshanbe 1971. In essa l'autore fa una descrizione critica delle fonti più antiche e attendibili nonché degli studi storico-letterari dedicati a Bushāq, sottolineando la scarsa attenzione rivoltagli, in particolare, dagli studiosi iraniani. Dopo questa rasse-

mo in maniera approssimativa affermare che egli visse a Shīrāz tra la seconda metà dell'ottavo secolo dell'egira e la prima metà del nono (sembra infatti che sia morto verso l'anno 830/1427), senza dubbio negli anni in cui fu governatore del Fārs e di Isfahan Iskandar ibn'Umar Shaykh Mīrzā, di cui dovette godere il favore e l'appoggio.

Vita e opera s'inseriscono, quindi, in quel complesso periodo storico che vede lo stabilirsi dei principi timuridi in Persia. Altro di lui con certezza non si sa, se non che fu cardatore di cotone e lana, fatto che d'altronde si deduce dal manṣab, Ḥallāj, e che trova riscontro in alcuni aneddoti riportati appunto nelle tadhkira. Si narra infatti: «All'epoca del sovrano Iskandar ibn'Umar Shaykh Mīrzā, Abū Ishāq era sempre presente ai conviti. Per qualche giorno egli non comparve alle riunioni del re e, quando vi si recò di nuovo, il principe gli rivolse questa domanda: – O signore, dove sei stato in questi giorni? – Egli baciò la terra prosternandosi e disse: – O re del mondo, per un giorno pettino lana e cotone, e per tre mi ripulisco la barba da quella peluria. – E disse questo verso:

«Distogliere la mosca dallo zucchero filato  
è dipanar la lana dalla barba di Ḥallāj».

Si racconta che Abū Ishāq avesse una barba lunga oltre la norma»<sup>4</sup>.

Probabilmente egli conobbe e stimò il mistico Ni'mat Allāh Walī, il quale fu comunque vittima della vena satirica del Nostro. In proposito si tramanda l'aneddoto seguente: «Shaykh Ni'mat Allāh Walī aveva composto questi versi:

gna bibliografica, Mirzoev riferisce notizie sulla vita e sulla composizione delle sue opere, recuperando, anche, gli aneddoti forniti da Bushāq stesso nell'introduzione al suo dīwān. A tale parte descrittiva seguono alcune conclusioni che individuano, nei rinnovati argomenti e nell'ironia sui temi convenzionali, il sintomo e la realizzazione dell'esigenza del nuovo caratteristica di Bushāq e di tutto il suo tempo. In tale prospettiva, Mirzoev inserisce anche le scelte e i modi della tecnica di risposta. Lo studioso conclude con un giudizio positivo sulla poesia del Nostro (ingegnosa ed efficace nel mutare i contenuti mantenendo invariata la forma) e sulla sua personalità artistica (spiritosa, audace, innovativa ed estranea ad intenzioni adulatorie, anzi finalizzata ad una protesta antif feudale). A tale analisi fa seguito una scelta di pagine del *Dīwān-i Afīma* a conferma delle considerazioni esposte.

Da alcune nostre osservazioni finali risulta evidente che non ci trovano concordi certi giudizi di Mirzoev (protesta antif feudale, carattere popolareggiante di questa poesia), il quale realizza, però, una sintesi abbastanza lucida ed attenta sul poeta e sulle pagine a lui dedicate, sollecitando, giustamente, uno studio più accurato della sua poesia e della linea poetica di cui resta un indiscusso maestro.

<sup>4</sup> DAWLATSHĀH-I SAMARQANDĪ, *Tadhkirat al-shu'arā*, Tīhrān 1338/1959, pag. 276.

«Siamo perla d'un oceano che non conosce confini  
a volte siamo mare a volte l'onda.

Ed è per ciò che al mondo siam venuti:  
manifestare ai popoli il Signore».

Al che egli [Bushāq] aveva così risposto:

«Vermicelli in scodella di sapienza,  
a volte siamo pasta a volte zuppa.

Ed è per ciò che andammo alla cucina:  
mostrar stufato ai fili della pasta».

Prima di cominciare a conversare, il Venerabile, quando vide un gruppo in mezzo al quale c'era anche lui [Bushāq], gli si rivolse dicendo: – Siete voi il vermicello nella scodella della sapienza? – Rispose: – Noi non possiamo parlare di Dio, parliamo dunque della sua bontà [ni<sup>ṣ</sup>mat-i Allāh!] –»<sup>5</sup>.

Tanta audacia potrebbe essere intesa quale segno d'autorità e competenza. Bushāq era in effetti un poeta stimato del suo tempo e godeva di un discreto successo<sup>6</sup>, al punto che nacque l'abitudine, tra golosi ed affamati, d'estrarre, il giovedì sera ai piedi della tomba del Poeta, auspici dai suoi versi<sup>7</sup>. Le notizie su di lui sono comunque poche e nebulose e tale incertezza è aggravata dalle occasionali confusioni fra Bushāq e Aḥmad-i Aṭ'ima, altro poeta dagli interessi culinari, di qualche anno più giovane del Nostro<sup>8</sup>.

Per ciò che concerne l'orientalistica occidentale, a proposito della collocazione stilistica di Bushāq troviamo rapidissimi cenni in Rypka, Browne e Bausani. Rypka insinua il sospetto che la poesia di Bushāq non abbia soltanto una collocazione gastronomico-umoristica ma voglia esprimere anche una certa corrosiva stanchezza per la decadente letteratura del tempo, per il misticismo e per l'adulatrice poesia di corte. Egli inserisce infatti Bushāq in un gruppo di poeti satirici assieme a Zākānī e Qārī<sup>9</sup>. Browne gli dedica una certa attenzione dal

<sup>5</sup> RIDĀ-QULĪ-KHĀN, *Majma' al-fuṣṣahā*, vol. II, s.l. s.d., pag. 10.

<sup>6</sup> A proposito di questo successo vedi: DH. ṢAFĀ, op. cit., pagg. 249-250, e ciò che il Poeta stesso afferma nella premessa al suo dīwān, cit., pag. 2, brano da noi tradotto all'inizio della nota ai testi.

<sup>7</sup> Troviamo menzione di questa abitudine in DH. ṢAFĀ, op. cit., pag. 250, e nella premessa alla nostra edizione del dīwān, pagg. ze-he; cfr., però, Mīrzoev, op. cit., p. 20.

<sup>8</sup> Cfr. DH. ṢAFĀ, op. cit., pagg. 245 e 249. A proposito di Aḥmad-i Aṭ'ima vedi: M. DABĪR SIYĀQĪ, *Aḥmad-i Aṭ'ima*, «Yaghmā», 20, V, 1346/1967, pagg. 248-251.

<sup>9</sup> J. RYPKA, *History of Iranian Literature*, Dordrecht 1968, pag. 273.

punto di vista biografico, limitandosi poi a tradurre alcuni passi del *dīwān* e inserendolo nel filone satirico-parodistico fra *Zākānī* e *Qārī*<sup>10</sup>. Bausani, facendo anch'egli riferimento a *Zākānī*, gli riserba poche righe con questa affermazione: «Egli, pare per mancanza d'argomenti, si dedicò alla poesia culinaria»<sup>11</sup>.

Una nota a parte meritano alcuni studiosi sovietici i quali sottolineano l'aspetto di protesta sociale della poesia di *Bushāq*: contestazione, la sua, più velata e assai diversa da quella di *Zākānī*, ma certo a quella analoga e, comunque, indiscutibile<sup>12</sup>.

Tra gli storici iraniani di letteratura non mancano pagine dedicate a *Bushāq* che, pur non aggiungendo nulla di nuovo alla conoscenza della sua vita, propongono qualche interessante interpretazione e un giudizio critico sull'opera. Si prendano come esempio le righe di *Şafā* in cui si traccia un profilo biografico-psicologico del Poeta accennando anche a un eventuale elemento di protesta che l'argomento gastronomico potrebbe nascondere. *Şafā*, inoltre, nota come il nostro Poeta, dal punto di vista stilistico se non da quello tematico, rispetti fundamentalmente le regole della retorica classica e, pur nel suo modo di contrapporsi ai contenuti abituali, si uniformi con sapienza ai canoni formali della tradizione<sup>13</sup>.

Unico punto fermo e indiscusso per quanto riguarda la collocazione del Nostro, in definitiva, e come del resto da noi già altrove accennato<sup>14</sup>, è dunque la sua posizione nel filone dei generi letterari. Egli, infatti, non è un isolato e la sua opera s'inserisce, come ognuno osserva, tra quella di *Zākānī* e quella di *Qārī* (quest'ultimo suo emulo dichiarato), nella tendenza satirico-parodistica che riflette, più in generale, il malessere e lo smarrimento culturale e letterario di quel tempo.

A tale proposito è curioso leggere quanto egli stesso dichiara nella premessa al *dīwān*: «Per qualche giorno fui preso da questo pen-

<sup>10</sup> E.G. BROWNE, op. cit., pagg. cit..

<sup>11</sup> A. BAUSANI, *Letteratura neoperiana*, in A. PAGLIARO-A. BAUSANI, *Storia della letteratura persiana*, Milano 1960, pag. 464. Su questo giudizio di Bausani esprime parere contrario Mirzoev, op. cit., pag. 8.

<sup>12</sup> I. BRAGINSKIJ, *Iz istorii persidskoj i tadzhikskoj literatur*, Moskwa 1972, pagg. 347-348 e pagg. 358-360; 'A. MIRZOEV, *Sayido va maqomi ū dar tarikhi adabiyoti tojik*, Stalinobad 1947, pag. 95 e 121; 'A. MIRZOEV, *Abū Ishāq...*, cit.

<sup>13</sup> DH. ŞAFĀ, op. cit., pagg. 247, 249 e 250. A proposito della sua abilità di poeta vedi inoltre: M.C. HUART, *Le ghazel heptaglotte d'Abou Ishaq Hallādī*, «Journal Asiatique» II serie, t. IV, 1914, pagg. 629-637. Per un giudizio opposto, che attribuisce a *Bushāq* un valore solo folclorico, cfr. invece: 'A. ZARRĪNKŪB, *Bismi'llāh: sufra-yi Irānī*, in *Az chizhā-yi dīgar*, Tihān 2536/1977, pagg. 9-25, pag. 11.

<sup>14</sup> Cfr. D. MENEGHINI CORREALE, *Fra il serio e il faceto parte prima: Hāfiz e Qārī*, «Annali di Cà Foscari», Serie Orientale 15, 1984, pp. 89-117, pp. 113-114.

siero: considerate le qualità di Firdusi, il sale della cui parola insaporisce la pentola d'ogni cibo, e i mathnawī di Nizāmī, lo zucchero dei cui versi è alimento per i pappagalli dalle dolci lingue, e i tayyibāt di Sa'dī, che per giudizio di chi coltiva la giusta misura nel gusto sono sul palato come dolce miele, e i ghazal di Khwāja Jamāl al-Dīn Salmān, che nella bocca dei retori prendono il posto del latte e del miele, e la forza del genio di Khwājū-yi Kirmānī, il cui eloquio è speziata selvaggina che guarisce i folli nelle catene della loquela, e le sottigliezze del linguaggio di Imād-i Faqīh, il cui dolce discorso è aroma profumato e bevanda desiderabile, e la qualità di parola e la profondità del pensiero di Hāfiz, che sono vino che non stordisce e succo delizioso, e altri poeti famosi nel loro paese e celebri nel loro tempo, io che immagini posso cucinare per rendere gli animi lieti?»<sup>15</sup>.

Di tali descrizioni è innegabile l'intento parodico, ma esse possono nascondere anche una sottile sensazione di inferiorità e d'impotenza che già abbiamo rilevato nella poesia di Qāiri<sup>16</sup> e che potrebbe aver contribuito alla scelta, da parte del Nostro, di un campo semantico poco esplorato, per quanto certo non nuovo.

Bushāq, infatti, non appartiene soltanto al filone della parodia, ma fa riferimento ad una consolidata tradizione di testi islamici sull'arte culinaria<sup>17</sup>, inserendosi tra i sostenitori, non rari nell'Islam, della possibilità di far poesia su temi gastronomici<sup>18</sup>. È noto infatti come una letteratura culinaria araba si sia sviluppata notevolmente sin dall'epoca abbaside, riflesso di lussi elitari, e come, sin da allora, fosse assai diffuso tra i poeti il costume di cantare le gioie della tavola. Eran tempi in cui i califfi organizzavano anche concorsi poetici su temi gastronomici e, in seguito, il poema culinario diviene un

<sup>15</sup> *Dīwān-i Mawlānā...*, cit., pagg. 4-5.

<sup>16</sup> Cfr. D. MENEGHINI CORREALE, op. cit., p. 115.

<sup>17</sup> Vedi: Ī. AFSHĀR, op. cit.; per quanto concerne il mondo arabo, cfr. M. RODINSON, *Recherches sur les documents arabes relatifs à la cuisine*, «Rèvue d'études islamiques», 1949, pagg. 95-145. Il mondo iranico, inoltre, dispone di galatei della tavola non solo in ambito islamico (cfr. KAY KĀ'ŪS IBN ISKANDAR, *Qabūs-nāma*, Tih-rān 1352/1973-4, capitoli X, XI, XII) ma anche preislamico (cfr. J.M. UNVALA, *The Pahlavi Text «King Husrav and his Boy»*, Parigi s.d.; la parte culinaria è riassunta da A. CHRISTENSEN in *L'Iran sous les Sassanides*, Osnabrück 1971, pagg. 477-478). Un divertente excursus su varie tradizioni culinarie in Persia è 'A. ZARRĪNKŪB, op. cit.

<sup>18</sup> M. RODINSON, op. cit., pagg. 112-116. Confronta anche Ī. AFSHĀR, op. cit., pagg. bīst u panj-bīst u shāsh. La tradizione di menzionare cibi in opere poetiche è diffusa anche tra i grandi della letteratura persiana (basti ricordare Khāqānī, Sanā'ī, Sa'dī) e si è conservata fino ai nostri giorni (cfr. in proposito il *Dīwān-i Ḥakīm Sūrī*).

genere abbastanza diffuso che attecchisce, come vediamo, anche in Persia.

Alla luce di queste tre riconosciute e canoniche tendenze (parodia, scienza gastronomica, poesia culinaria) sembrerebbe che ben poco di eterodosso vi sia nella scelta poetica di Bushāq e che, ancora, il rispetto dei relativi princìpi renda tradizionalmente normale e coerente questo pur curioso modo di far poesia. Si potrebbe forse individuare l'origine d'un certo smarrimento degli storici della letteratura nel fatto che Bushāq realizzi una sapiente ed armonica fusione di quei tre elementi che, isolati, non sconcertano nessuno.

Il *Dīwān-i Aṭīma* non conta più di mille versi. Dichiara, infatti, l'Autore stesso: «Poiché i saggi hanno detto che gli alimenti devono possedere molte qualità ma non essere sovrabbondanti, e che bisogna ritrarre le mani dal cibo quando si ha ancora appetito, anche noi non abbiamo superato il mille nel numero di versi. È questo affinché il desiderio di chi ha appetito sia più sincero e maggiormente si conformi ai temperamenti e alle nature. Si spera così che la pentola degli svariati cibi che il cuoco Natura pose sul focolare del pensiero non smetta di bollire fino alla resurrezione nel giorno del Giudizio»<sup>19</sup>.

Il *dīwān* è strutturato in più parti. Alla premessa segue il *Kanz al-Ishtihā* (Tesoro dell'appetito), motivato da una situazione che l'Autore stesso descrive: «Ero immerso nei miei pensieri quando un ridente mattino, mentre il fumo d'un sincero appetito, così come succede, prendeva a levarsi dalla cucina dello stomaco, d'un tratto si fece avanti l'amato dal petto d'argento, il desiderato dal volto di luna, dagli occhi a mandorla, dalle dolci labbra, dalla pappagorgia come arancia, dal seno di melograno, dalla bocca a pistacchio, con la lingua sciolta, dal dolce eloquio, dalla flessuosità di pesce, dalle parole come pasticcini, con la fossetta a nocciola e il neo muschiato, così come dice il poeta:

«Quando la saliera della sua bocca ha dolce sorriso  
gocciola dal mio cuore sangue come da arrosto cosperso di sale».

Egli oltrepassò la soglia e disse: – Ho perso del tutto l'appetito e mi sento sazio, qual è il rimedio? – Gli risposi: – Come colui che si recò di fronte al saggio dicendogli che era impotente, e il saggio compose per lui *Alfiyya wa Shalfiyya*, e dopo che l'ebbe letto l'uomo

<sup>19</sup> *Dīwān-i Mawlānā...*, cit., pagg. 2-3; cfr., però, anche pp. 183-184.



attrasse subito al suo fianco una giovane vergine, così anch'io comporrò per te un trattato sulla tavola che, appena l'avrai letto, ti farà ritrovare l'appetito -. Allora, per amor suo, m'accinsi volenteroso all'opera e, col fuoco dello zelo, nella pentola del pensiero cucinai cibi guarniti con artifici verbali ed espedienti retorici. E ho cotto nel forno della riflessione e con l'impasto della decisione una pagnotta tale da rivaleggiare col globo del sole nel dominio del mondo. E orgoglioso dico:

«Ho preparato con le parole una tavola da un confine all'altro del mondo. Dov'è il compagno di bevuta che saprà tenermi testa?»

E ho intitolato questa mensa Tesoro dell'appetito poiché era la festa della rottura del digiuno e cibi e bevande scorrevano in abbondanza»<sup>20</sup>.

A questa prima parte seguono vari tipi di composizioni fra cui anche i ghazal da noi considerati. Di seguito, poi, troviamo un *Dāstān-i muza'far wa bughrā* (Storia dello zafferano e della zuppa), che è un *mathnawī* suddiviso in diversi capitoletti. Segue la *Risāla-yi mā-jarā-yi birinj wa bughrā* (Tesi sulle faccende del riso e della zuppa), che è un misto alla *Sa'dī* di prosa e versi, e ancora la *Risāla-yi khwābnāma* (Dissertazione sul libro dei sogni), sempre in prosa e versi, un *Farhang-i dīwān-i at'ima* (Dizionario del canzoniere dei cibi), suddiviso in capitoletti nei quali si trova l'esegesi, spesso condita da forte ironia, di alcuni piatti. Segue una conclusione al *dīwān* e, alla fine del tutto, una *Qasīda dar madḥ-i kajarī*, composizione in lode del piatto nazionale indiano<sup>21</sup>.

Di tale articolata struttura abbiamo preso in considerazione solo alcuni ghazal composti da *Bushāq* in risposta ad altrettanti ghazal di *Ḥāfiz*, dal momento che è in rapporto alla classicità che la sua poesia maggiormente ci interessa<sup>22</sup>. Abbiamo scelto, per tale confronto, il primo ghazal «*dar jawāb-i Ḥāfiz*» di tutti i gruppi di poesie costituiti ed ordinati alfabeticamente rispetto alla lettera finale dei versi, sia essa parte della rima o del *radīf*. Tale criterio ci ha permesso di raccogliere campioni portatori di una notevole ricchezza espressiva dal momento che rima e *radīf* influenzano, è ovvio, le scelte fonopro-

<sup>20</sup> *Dīwān-i Mawlānā...*, cit., pag. 5.

<sup>21</sup> Una esauriente descrizione delle parti del *dīwān* è quella di N. FERTÉ, *Nouvelles et mélanges*, «Journal Asiatique», 1886, pagg. 166-182.

<sup>22</sup> Criterio, questo, da noi già seguito, e commentato in D. MENEGHINI CORREA-LE, *Fra il serio e il faceto...*, cit.

sodiche e lessicali (cfr. *infra*). I ghazal di Bushāq saranno sempre indicati col numero di pagina in cui si trovano, quelli di Ḥāfiẓ, invece, secondo la numerazione riportata nell'edizione cui facciamo riferimento<sup>23</sup>. Tali sigle saranno precedute dalla lettera iniziale del nome del poeta e da un numero progressivo. Ove occorra, al numero del ghazal segue, separato da un trattino obliquo, il numero del verso cui intendiamo riferirci (es.: VIII B 98/6).

Questo lavoro presenta dunque le traslitterazioni, precedute dallo schema metrico relativo, e le traduzioni di otto ghazal di Bushāq e dei «corrispondenti» otto ghazal di Ḥāfiẓ reperiti attraverso il relativo maṭla' citato per intero da Bushāq stesso. In traduzione e in traslitterazione sono in corsivo gli emistichi interi uguali o pressapoco uguali. Ai testi segue una breve nota a riassumere alcune caratteristiche da noi individuate nel confronto tra i versi.

I presenti appunti si trovano per ovvi motivi, strettamente connessi al già citato lavoro su Ḥāfiẓ e Qārī<sup>24</sup>, e si è intravista, per un prossimo futuro, la possibilità di concludere tale excursus sulla satira postclassica a tema tessile e gastronomico con una descrizione completa dei rapporti che intercorrono fra i rappresentanti di tale filone parodico, Bushāq e Qārī appunto, e la classicità, venerata ed oltraggiata, di Ḥāfiẓ. Questa terza parte sarà arricchita dalla redazione di indici e di tavole di frequenze, secondo principi statistico-quantitativi, onde più concretamente individuare i meccanismi intra ed extra-testuali che coordinano e determinano il funzionamento di tale relazione.

La traslitterazione da noi adottata segue esclusivamente criteri di praticità e semplicità per quanto entro i limiti delle esigenze tipografiche. Le scelte grafiche proposte non hanno pretese o scopi strettamente linguistici o prosodici (quali l'individuazione, per esempio, di parole, suffissi, consonanti iniziali o finali di sillaba) 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.

Le traslitterazioni evidenziano infatti la struttura metrica delle composizioni e, come già detto, sono precedute dagli schemi metrici.

Le consonanti sono rappresentate secondo la convenzione cosiddetta inglese (ma ṭ e non ṭ̣, ẓ e non ẓ̣, q e non ḵ); la vocalizzazione è all'araba e per l'individuazione delle vocali brevi ci rifacciamo alla

<sup>23</sup> *Dīvān-i Ḥāfiẓ*, ed. P.N. Khānlārī, Tihān 1359/1980-I.

<sup>24</sup> Cfr. nota 14.

prima forma registrata nel *Lughatnāma-yi Dibkbadā*. Nel caso in cui tale dizionario riportava per il medesimo vocabolo due vocalizzazioni diverse con riferimento alla sua condizione di parola isolata ovvero di parte di un composto, delle due abbiamo scelto la forma generalmente più attestata (es. fra mushk e mishk si mantiene sempre la forma mushk).

Nella traduzione, in linea di massima, i nomi propri sono stati trascritti, secondo la prima forma riportata nel *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*. Nel caso in cui tale forma (italianizzata) non esistesse, essi sono stati traslitterati secondo i criteri sopra esposti.

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, pagg. 13-27. 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 iḏāfa (es. dil-i)  
 termine e rā (es. dil-rā)  
 termine e ī, ishāra o waḥdat, (es. dil-ī)  
 termine e forme enclitiche del verbo essere (es. dil-ast)  
 termine e 'pronomi suffissi' (es. dil-am)  
 termine 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 girifan.
- 3) nel caso in cui la forma metrica lo richieda, eliminiamo la prima vocale del tema verbale preceduto dai prefissi mī, bi, na, ma (es. bitwān), la vocale iniziale dei pronomi suffissi (es. rūzī-sh), la vocale del verbo essere nelle sue forme enclitiche (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 āward / dil 'āward); la yā che in fine di parola contribuisca metricamente alla definizione di una sillaba breve viene traslitterata iy (es. bāqiy-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. dast; nel caso di due lettere rappresentanti un solo grafema segneremo il punto sulla prima delle due es. sukht).

## Traslitterazione dei testi I H 3

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

- 1) 'Agar 'ān turk-i shīrāzī ba dast ārad dīl-i: mā-rā  
ba khāl-i: hinduw-ash bakhsham samarqand u: bukhārā-rā
- 2) bidah sāqī may-i: bāqī ki dar jannat nakhwāhī yāft  
*kanār-i: 'āb-i ruknābād u gulkasht-i: muṣallā-rā*
- 3) faghān k īn lūliyān-i: shūkh-i shīrīnkār-i shahrāshūb  
*chunān burdanā shabr az dīl ki turkān khwān-i yaghmā-rā*
- 4) zi 'ishq-i: nātāmām-i: mā jamāl-i: yār mustaghni-št  
*ba 'āb u: rang u khāl u: khat chi hājat rūy-i zībā-rā*
- 5) ḥadīth az muṭrib u: may gū wu rāz-i: dahī kamtar jū  
*ki kas nagshūd u nagshāyad ba ḥikmat 'īn mu'ammā-rā*
- 6) man az 'ān ḥusn-i rūzafzūn ki yūsuf dāshat dānistam  
ki 'ishq az parda-yī: 'iṣmat birūn ārad zulaykhā-rā
- 7) bad-am guftī wu khursand-am 'afāk allah nikū guftī  
jawāb-i: talkh mīzībad lab-i: la'l-i: shikarkhā-rā
- 8) naṣīhat gūsh kun jān-ā ki 'az jān dūstar dārand  
jawānān-i: sa'adatmand pand-i: pīr-i dānā-rā
- 9) ghazal guftī wu dur suftī biyā wu: khwush bikhwān ḥāfiz  
*ki bar nazm-i: tu 'afshānad falak 'aqd-i: thurayyā-rā*

I B 35

v --- / v --- / v --- / v ---

- 1) ba pīsh-am chūn khurāsānī gar ārī ṣaḥn-i bughrā-rā  
ba būy-i: qalya-'ash bakhsham samarqand u: bukhārā-rā
- 2) birinj-i: zard u ṣābūnī 'agar dārī ghanīmat dān  
*kanār-i: 'āb-i ruknābād u gulgasht-i: muṣallā-rā*
- 3) chi 'ārā'ī ba mushk u: za'farān rukhsār-i pālūda:  
*ba 'āb u: rang u kbāl u: kbat chi ḥājat rūy-i zībā-rā*
- 4) jamāl-i: barra-yi: biryān u ḥusn-i: dunba-yī: kashkak  
*chunān burdanā ṣabr az dīl ki turkān khwān-i yaḡmā-rā*
- 5) mapurs az ḥikmat-i: sukhtū wu rāz-i: sar ba muhr-i: 'ū  
*ki kas nagshūd u nagsbāyad ba ḥikmat 'īn mu'ammā-rā*
- 6) man az 'ān būy-i rūḥafzā ki kīpā dāsht dānistam  
ki zūd az parda-yi: parhīz bīrūn āwarad mā-rā
- 7) bigū bushāq waṣf-i: khūsha-yi: 'angūr-i mullāḥī  
*ki bar shī'r-i: tu 'afshānad falak 'aqd-i: thurayyā-rā*

## II H 78

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

- 1) 'ayb-i rindān makun ay zāhid-i pākīzasirishī  
ki gunāh-i: digar-ī bar tu nakhwāhand niwishī
- 2) man agar nīk-am u gar bad tu biraw khwud-rā kūsh  
*bar kas-ī 'ān dirawad 'āqibat-i: kār ki kisht*
- 3) hama kas tālib-i yār-and chī hushyār u chī masī  
hama jā khāna-yi 'ishq-astī chī masjid chī kinishī
- 4) sar-i taslīm-i man u: khisht-i dar-i: maykadahā  
mudda-ī gar nakunad fahm-i sukhan gū sar u khishī
- 5) nā'umīd-am makun az sābiqa-yi: luṭf-i 'azal  
*tu pas-i: parda chī dānī ki ki khūb-ast u ki zishī*
- 6) na man az khalwat-i taqwā ba dar uftādam u bas  
*pidar-am nīz bihishī-i: 'abad az dasī bihishī*
- 7) gar nihād-at hama 'īn-astī zihī nīk nihād  
w ar sirisht-at hama 'īn-astī zihī khūb sirishī
- 8) ḥāfiz-ā rūz-i 'ajal gar ba kaf ārī jān-ī  
yaksar az kūy-i kharābāt biraw tā ba bihishī

II B 37

v̄ v -- / v v -- / v v -- / vv -(v)

- 1) 'ayb-i kāchī makun ay būrak-i pākīzasirishī  
ki khamīr-ash ba faṭīr-i: tu nakhwāhand sirishī
- 2) tu 'agar tukhm-i kiyā kāriy u mā sīr u piyāz  
*har kas-ī 'ān dirawad 'āqibat-i: kār ki kishī*
- 3) ba qaṭāyif natawān guft ki 'ū dūshāb-ī-št  
*tu pas-i: parda chi dānī ki ki khūb-ast u ki zishī*
- 4) na man-am dar ṭalab-i: nān ki zi bahr-i: gandum  
*pidar-am nīz bibishī-i: 'abad az dasī bibishī*
- 5) tā qaḍā sūzan-i māhīcha ba sarsufra nihād  
hīch kas hamchu man īn rishta-yi bārīk narishī
- 6) sangrīza: biraw u: gul kash u changāl bimāl  
har ki 'īn rāh bibandad ba shikam gū sar u khishī
- 7) nāf-i bushāq magar qābila bā rishta burīd  
yā pidar mawlid-i 'īn nuṭfa ba tutmāj niwishī

## III H 113

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

- 1) dil-i mā ba dawr-i rūy-at zi chaman farāgh dārad  
ki chu sarw pāyband-ast u chu lāla dāgh dārad
- 2) sar-i mā furū nayāyad ba kamān-i 'abrū-yi: kas  
ki darūn-i gūshagīrān zi jahān farāgh dārad
- 3) shab-i tīra chūn sar āram rah-i pīchpīch-i zulf-ash  
magar ān ki 'aks-i rūy-ash ba rah-am charāgh dārad
- 4) zi banafsha tāb dāram ki zi zulf-i 'ū zanad dam  
*tu siyāb-i kambabā bīm ki chi dar dimāgh dārad*
- 5) man u sham<sup>ī</sup> šubḡāh-ī sazaḡ ar ba khwud bigiryīm  
ki bisūkhtīm u 'az mā but-i mā farāgh dārad
- 6) sar-i dars-i 'ishq dārad dil-i dardmand-i ḡāfiz  
ki na khāṡir-i: tamāshā na hawā-yi bāgh dārad
- 7) ba chaman kharām u bingar bar-i takht-i gul ki lāla:  
ba nadīm-i shāh mānad ki ba kaff ayāgh dārad



III B 55

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

- 1) dil-i mā ba dawr-i būrak zi 'adas farāgh dārad  
ki ba dunba pāyband-ast u zi sarka dāgh dārad
- 2) ba dalīl-i kafcha hargiz ki ba zulmat-i: qatiq shud  
magar ān ki jūsh-i barra: ba rah-ash charāgh dārad
- 3) ḥabashī bibīn ki dārad sar-i šuḥbat-i: muza'far  
*tu siyāb-i kambabā bīn ki chi dar dimāgh dārad*
- 4) chi khwush-ast bāgh-i būrak chu zi pīsh-i qalya 'āyad  
ki ba bīl-i kafcha rawghan ba miyān-i bāgh dārad
- 5) ba birinj hamchunān shud dil-i mā ḥarīš u māyil  
ki zi shūrbāfurūshān-i jahān farāgh dārad
- 6) chu ba šaḥn-i barra dīdam ḥabashī ba gunda guftam  
ki bibīn maqām-i 'anqā ki chi gūna zāgh dārad
- 7) khwush az ān nafas ki bushāq tu mast-i qalya bāshī  
wu digar but-i: kadūbā ba bar-at 'ayāgh dārad

## IV H 266

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

- 1) dāram az zulf-i siyāh-ash gila chandān ki mapurs  
*ki chunān z ū shuda'am bī sar u sāmān ki mapurs*
- 2) kas ba 'ummīd-i wafā tark-i dīl u: dīn makunād  
*ki chunān-am man az īn karda pashīmān ki mapurs*
- 3) ba yak-ī jar'a ki 'āzār-i kas-ash dar pay nīst  
zahmat-ī mīkasham az mardum-i nādān ki mapurs
- 4) zāhid az mā ba salāmat bigudhar k īn may-i la'ī  
dīl u dīn mībarad az dast bad ān sān ki mapurs
- 5) gūshagīrī wu salāmat hawas-am būd walī  
shīwa-ī mīkunad ān nargis-i fattān ki mapurs
- 6) guftgūhā-št dar īn rāh ki jān bigdāzad  
har kas-ī 'arbada-ī 'īn ki mabīn ān ki mapurs
- 7) guftam az gūy-i falak šūrat-i ḥāl-ī pūrsam  
guft 'ān mīkasham andar kham-i chawgān ki mapurs
- 8) guftam-ash zulf ba khūn-i: ki shikastī guft-ā  
ḥāfiz īn qiṣṣa dirāz-ast ba qur'ān ki mapurs

IV B 77

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

- 1) dāram az kalla wu kīpā gila chandān ki mapurs  
*ki chunān z ū shuda-'am bī sar u sāmān ki mapurs*
- 2) kas ba bālāy-i muza'far makunād āsh-i: tursh  
*ki chunān-am man az īn karda pashīmān ki mapurs*
- 3) rūzadārī wu riyāqat hawas-am būd walī  
chashmak-ī mīzanad ān kalla-yi biryān ki mapurs
- 4) garchi pālūda nadārad sar-i dandān-i rahī  
man chunān 'āshiq-am-ash 'az bun-i dandān ki mapurs
- 5) guftam ay dil zi qatāyif chi qadar bitwān khwurd  
guft gar hast tu-rā hādima chandān ki mapurs
- 6) ḥāl-i maṭbakh dil-am az barra-yi biryān pursid  
guft 'ān dīda-'am az 'ādash-i sūzān ki mapurs
- 7) ba'd-i sāl-ī ki nishīnam nafas-ī bā kangar  
tund'ī mīkasham az tīziy-i tarkhān ki mapurs
- 8) man ba yak zalla k az īn khāna bibandam rūz-ī  
ghuṣṣa-'ī mīkhworam az ta'na-yi darbān ki mapurs
- 9) hamchu bushāq zi shīrāz barāy-i bughrā  
tā ba ḥadd-ī-št ma-rā mayl-i khurāsān ki mapurs

## V H 292

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

- 1) maqām-i 'amn u may-i: bīghash u: rafiq-i shafiq  
gar-at mudām muyassar shawad zihī tawfiq
- 2) jahān u kār-i jahān jumla hīch dar hīch-asi  
*hazār bār man īn nukta karda-'am taḥqīq*
- 3) darīgh u dard ki tā 'īn zamān nadānistam  
ki kīmiyā-yi sa'ādat rafiq būd rafiq
- 4) ba ma'man-ī raw u furṣat shumur ghanīmat-i waqt  
*ki dar kamīngah-i 'umr-and qāṭī'ān-i tarīq*
- 5) biyā ki tawba zi la'l-i: nigār u khanda-yi jān  
taṣawwur-ī-št ki 'aql-ash namīkunad taṣdīq
- 6) 'agarchi mūy-i miyān-at ba chūnman-ī narasad  
khwush-ast khāṭir-am az fikr-i 'īn khiyāl-i daqīq
- 7) ḥalāwat-ī ki tu-rā dar chah-i: zanakhdān-ast  
ba kuhn-i 'ān narasad ṣad hazār fikr-i 'amīq
- 8) 'agar ba rang-i 'aqīq-ast 'ashk-i man chi 'ajab  
ki muhr-i khātam-i la'l-i: tu hast hamchu 'aqīq
- 9) ba khanda guft ki ḥāfiẓ ghulām-i ṭab'-i tu-'am  
bibīn ki tā ba chi ḥadd-am hamī kunad taḥmīq

V B 81

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

- 1) birinj-i zard-i pur az rawghan u: rafiq-i shafiq  
'agar halawa buwad dar bar-ash zihī tawfiq
- 2) bibar zi dunba-yi biryān nawāla-'ī 'imrūz  
*ki dar kamāngab-i 'umr-and qāṭī ān-i ṭarīq*
- 3) chunān furū baram angushihā ba qa'r-i birinj  
ki dīda khayra bimānad dar ān chu baḥr-i 'amīq
- 4) shuda-sī murgh-i musamman ba baḥr-i rawghan gharq  
biyār kashtiy-i ṣaḥn u: bigīr dast-i gharīq
- 5) tanūr-i ṭab<sup>ē</sup> chu garm-ast mīpazam nān-ī  
'ala-l khuṣūṣ ki dāram chunīn khiyāl-i daqīq
- 6) ba nazd-i qalyabirinj īn ṭa'āmhā hīch-ast  
*hazār bār man īn nukta karda-'am taḥqīq*
- 7) kumāj-i garm ba dast ār u yakhniy ay bushāq  
ki har kujā ki rawī mithl-i 'īn du nīst rafiq

## VI H 399

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

- 1) mazra<sup>ʿ</sup>-i: sabz-i falak dīdam u dās-i: mah-i naw  
yād-am az kishta-yi khwīsh āmad u hangām-i diraw
- 2) guftam ay bakht bikhusbīdiy u khwursbīd damīd  
guft bā 'īn hama 'az sābiqa nūmīd mashaw
- 3) 'ānchunān raw shab-i riḥlat chu masīhā ba falak  
*k az charāgh-i: tu ba khwursbīd rasad šad partaw*
- 4) takya bar 'akhtar-i shabdudī makun k īn 'ayyār  
takht-i kāwūs biburd u: kamar-i: kay khusraw
- 5) gūshwār-i: zar u la'l archi girān dārad gūsh  
dawr-i khūbī gudharān-ast naṣīhat bishinaw
- 6) chashm-i bad dūr zi khāl-i: tu ki dar 'arṣa-yi ḥusn  
*baydaq-ī rānd ki burd az mah u khwursbīd giraw*
- 7) 'āsmān gū mafurūsh īn 'azamat k andar 'ishq  
*kharman-i: mah ba jaw-ī khūsha-yi parwīn ba du jaw*
- 8) 'ātash-i: zuhd u riya kharman-i dīn khwāhad sūkht  
ḥāfiz īn khirqa-yi pashmīna biyandāz u biraw

VI B 93

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

- 1) ṭabaq-i: pahn-i falak dīdam u kās-i: mah-i naw  
guftam ay 'aql ba zarf-i: tahiyy az rāh maraw
- 2) charkh gū 'īn 'aḡamat chī-št chu natwān kardan  
qurṣ-i khwurshīd-i tu yak rūz ba nān-ī bigraw
- 3) 'agar-am gandum-i buhrā nabuwad bifrūsham  
*kharman-i: mah ba jaw-ī khūsha-yi parwīn ba du jaw*
- 4) bar lab-i: 'arṣa-yi khwān shāh-i muza'far zi nakhūd  
*baydaq-ī rānd ki burd az mah u khwurshīd giraw*
- 5) gar nihī sham' -i muza'far bar-i ḡalwāy-i 'asal  
*'az charāgh-i: tu ba khwurshīd rasad ṣad partaw*
- 6) das̄t bar dunba-yi biryān zan u yakhnī bigudhār  
sukhan-i: pukhta hamīn-as̄t naṣīhat bishinaw
- 7) tukhm̄ dar mazra' -i kāchī ba hamīn nīyat kār  
ki 'az ān bahra barad sūkhta-ī waqt-i diraw
- 8) kāsa-yi: sar 'agar-am khāk shawad chūn bushāq  
bar lab-i: khwān shinawī būy-i man az kūza-yi naw

## VII H 411

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

- 1) wiṣāl-i: 'ū zi 'umr-i: jāwidān bih  
*khudāwand-ā ma-rā 'ān dib ki 'ān bih*
- 2) ba shamshīr-am zad u: bā kas naguftam  
*ki rāz-i: dūst 'az dushman nihān bih*
- 3) shab-ī mīguft chashm-i: kas nadīda-st  
zi marwārīd-i gūsh-am dar jahān bih
- 4) dil-ā dāyim gadā-yi: kūy-i 'ū bāsh  
ba ḥukm-i: 'ān ki dawlat jāwidān bih
- 5) ba khuld-am da'wat ay zāhid mafarmāy  
ki 'īn sīb-i: zanakh z ān būstān bih
- 6) ba dāgh-i: bandagī murdan dar 'īn dar  
ba jān-i: 'ū ki 'az mulk-i: jahān bih
- 7) gul-ī k ān pāymāl-i: sarw-i mā gashī  
buwad khāk-ash zi khūn-i: 'arghawān bih
- 8) khudā-rā 'az ṭabīb-i: man bipursīd  
ki 'ākhir kay shawad 'īn nātwān bih
- 9) jawān-ā sar matāb az pand-i pīrān  
ki rāy-i: pīr 'az bakht-i: jawān bih
- 10) sukhan 'andar dahān-i: dūst gawhar  
wu likin gufta-yi: ḥāfiṣ 'az ān bih



VII B 94

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

- 1) zi būrak nīst chīz-ī dar jahān bih  
*khudāwand-ā ma-rā 'ān dib ki 'ān bih*
- 2) magū sirr-i: muza<sup>f</sup>far pīsh-i kāchī  
*ki rāz-i: dūst az dushman nihān bih*
- 3) ba rūy-i: māstbā 'ān rawghan-i: sabz  
zi rūy-i: sabza wu: 'āb-i: rawān bih
- 4) bichīdam gunda-'ī 'az qalya-yi: sīb  
ki mithl-ash kam buwad dar būstān bih
- 5) birinj u: shīr u rawghan garchi khūb-ast  
walī bā laḥm u qand u: za<sup>f</sup>farān bih
- 6) ba zāhid dunba-yi: kashkak rahā kun  
ki 'ān lūt-ī ba kār-i: šūfiyān bih
- 7) biyāwar ṣaḥn-i gul zīr-i: qaṭāyif  
ki ṣarf-i: 'ān zi ṣarf\*-i: gulsitān bih
- 8) futād andar dahānhā shī'r-i bushāq  
baḥī ḥalwā-yi nāzuk dar dahān bih

\* Il testo persiano porterebbe «ṭarb» che noi abbiamo corretto in «ṭarf», ipotizzando un errore di stampa, suffragati dal consiglio di alcuni letterati persiani.

## VIII H 464

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

- 1) *waqt-rā ghanīmat dān ān qadar ki bitwānī*  
*ḥāṣīl az ḥayāt ay jān īn dam-asī tā dānī*
- 2) *kāmbakhshiy-i: gardūn ʿumr dar ʿiwaḍ dārad*  
*jaḥd kun ki ʿaz dawlat dād-i ʿaysh bistānī*
- 3) *pand-i ʿāshiqān bishnaw w az dar-i: ṭarab bāz āy*  
*k īn hama: namīyarzad shuql-i ʿālam-i: fānī*
- 4) *pīsh-i zāhid az rind-ī dam mazan ki natwān guft*  
*bā ṭabīb-i nāmahrām ḥāl-i dard-i panhān-ī*
- 5) *bāghbān chu man z īn jā bigdharam ḥarām-at bād*  
*gar ba jāy-i man sarw-i: ghayrdūst binshānī*
- 6) *bā duʿā-yī shabkhizān ay shakardahān mastīz*  
*dar panāh-i yak ʿism-asī khātām-i: sulaymānī*
- 7) *yūsuf-i: ʿazīz-am raft ay barādarān raḥm-ī*  
*k az gham-ash ʿajab dīdam ḥāl-i pīr-i kanʿānī*
- 8) *khumshikan namīdānad ʿīn qadar ki ṣūfī-rā*  
*jīns-i khānagī bāshad hamchu laʿl-i rammānī*
- 9) *mīrawī wu muzhgān-at khūn-i khalq mīrīzad*  
*tīz mīrawī jān-ā tarsam-at furū mānī*
- 10) *dil zī nāwak-i: chashm-at gūsh dāshtam likin*  
*ʿabrū-yī: kamāndār-at mībarad ba pīshānī*
- 11) *jamʿ kun ba ʿihsān-ī ḥāfiz-i: parīshān-rā*  
*ʿay shikanj-i gīsūy-at majmaʿ-i: parīshānī*
- 12) *zāhid-i: pashīmān-rā dhawq-i bāda khwāhad kushī*  
*ʿāqil-ā makun kār-ī k āwarad pashīmānī*
- 13) *gar tu fārigh-ī ʿaz mā ʿay nigār-i sangīndīl*  
*ḥāl-i khwud bikhwāham guft pīsh-i ʿāṣaf-i: thānī*

VIII B 98

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

- 1) har zamān ki dar yābī nān-i garm u būrānī  
*waqī-rā ghanīmat dān ān qadar ki bitwānī*
- 2) 'az pay-i: chunīn lūt-ī gar rasī ba šābūnī  
*ḥāṣil az ḥayāt ay jān ān dam-asī tā dānī*
- 3) nān u sa'tar u: šūfī mā wu murgh u mashkūfī  
*'ān ba 'ū-št shāyasta: w īn ba mā-št 'arzānī*
- 4) pīsh-i sarka 'az sukhtū dam mazan ki natwān guft  
*bā ṭabīb-i nāmahram ḥāl-i dard-i panbān-ī*
- 5) har ki 'ishq-i kāchī pukhī 'āqibat pashīmān shud  
*'āqil-ā makun kār-ī k āwarad pashīmānī*
- 6) dīl zi chashm-i buzghāla: gūsh dāshtam līkin  
*kalla-yi: pur az maghz-ash mībarad ba pīshānī*
- 7) nān u shīrdān bushāq dād-i tu: nakhwāhad dād  
*jahd kun ki 'az kīpā dād-i khwīsh bistānī*

- 1) Se afferrasse il mio cuore quel turco di Shīrāz  
Samarcanda e Buchara per il suo indiano neo donerei.
- 2) Dà pure, o coppiere, quel vino che resta, non troverai in Paradiso  
*del Ruknābād le sponde, e di Muṣalla le airole fiorite.*
- 3) Ahimè, questi zingari vispi, dall'agili mosse, che turban la nostra  
città,  
*di pazienza hanno il cuor ripulito, così come i Turchi la mensa.*
- 4) Non sa che farne bellezza d'amico del nostro amore imperfetto.  
*Forse ha bisogno, un bel volto, d'acqua e colori, d'un neo o di peluria?*
- 5) Di menestrello e di vino tu narra, non stare a indagare il mistero  
del tempo!  
*Nessun col pensiero ha mai sciolto, né mai scioglierà, quest'e-nigma.*
- 6) Dalla beltà di Giuseppe che ogn'ora s'accresce compresi  
che l'amore avrebbe tratto Zulāykhā dal velo di tanta virtù.
- 7) Hai detto male di me, ma ne son soddisfatto, sei bravo, ben  
fatto;  
ben s'addice un'amara risposta a dolcezza di labbro color di ru-  
bino.
- 8) O anima, ascolta il consiglio: tengon più cara che vita  
i giovani ben fortunati l'antica esperienza del saggio.
- 9) Ḥāfiz, hai infilato le perle e ghazal declamato, ora vieni a cantar  
dolcemente  
*e il firmamento su questi tuoi versi collana di Pleiadi scuote.*

I B 35

- 1) Se, come uno del Khorasan, tu m'offri un piatto di zuppa,  
per l'intingolo suo profumato donerei Samarcanda e Buchara.
- 2) Se già riso giallo possiedi e di mandorle un dolce, ti siano ben  
care  
*del Ruknābād le sponde, e di Muşalla le aiote fiorite.*
- 3) Perché di zafferano e di muschio arricchisci l'aspetto al sorbetto?  
*Forse ha bisogno, un bel volto, d'acqua e colori, d'un neo o di  
peluria?*
- 4) E grazia d'agnello arrostito, e del cosciotto col grano delizia  
*di pazienza hanno il cuor ripulito, così come i Turchi la mensa.*
- 5) Non indagare i misteri dell'intestino ricolmo e dei suoi sigillati  
segreti!  
*Nessun col pensiero ha mai sciolto, né mai scioglierà, quest'e-  
nigma.*
- 6) A quel profumino di trippe ripiene ecco l'anima fuse e compresi  
che proprio quelle ben presto m'avrebber sottratto a riparo di  
dieta.
- 7) Parla dei grappoli d'uva regina, o Bushāq,  
*e il firmamento su questi tuoi versi collana di Pleiadi scuote.*

II H 78

- 1) O asceta d'indole pura, non biasimare così i dissoluti!  
Non t'addosseranno di certo le colpe degl'altri!
- 2) Non preoccuparti se io sono buono o malvisto, và e pensa per te!  
*Ognuno raccoglie alla fine ciò solo ch'avea seminato.*
- 3) Tutti cercan l'amico: lo cercano i sobri e pur gli ebbri;  
è la casa d'amore dovunque: essa è tempio e moschea.
- 4) Io sopra mattoni di soglìa m'adagio in taverna,  
se ciò l'arrogante non sa, se ne vada in rovina!
- 5) Non fare che dei trascorsi del primordiale favore io disperì,  
*che cosa cela la tenda, lo sai tu, di buono e cattivo?*
- 6) Del timore divino la pace non io solamente ho perduto,  
*il Paradiso, l'eterno, fu già quel mio padre ad averlo perduto.*
- 7) Se questo è sempre il carattere tuo, oh che buona natura!  
Se la tua indole è sempre così, oh che ottimo umore!
- 8) Se nel giorno di morte tu prendi in mano una coppa, o Hāfiz,  
và, dal quartiere dov'è la taverna, al Paradiso diritto!

II B 37

- 1) Non biasimare umiltà di frittelle, o minestra di pura natura,  
non mischierà alla tua pasta la loro mollica nessuno.
- 2) D'erba pianti semenza, e noi d'aglio e cipolle;  
*ognuno raccoglie alla fine ciò solo ch'avea seminato.*
- 3) Al mandorlato non puoi certo dire sia quello di datteri il succo,  
*che cosa cela la tenda, lo sai tu, di buono e cattivo?*
- 4) Non ricerco sol io la pagnotta, per via di un sol chicco di grano  
*il Paradiso, l'eterno, fu già quel mio padre ad averlo perduto.*
- 5) Vermicelli fini, da quando il destino su tavola mise,  
nessuno, così come me, questi fili sottili ha ben ben rigirato.
- 6) Vattene via polpettaccia e fa una poltiglia e impasta il tuo pane!  
chi questa via sbarra alla pancia, sen vada in rovina!
- 7) Forse con fettuccina tagliò la nutrice a Bushāq l'ombelico,  
o mio padre scrisse con un tortellino la data del concepimento?

III H 113

- 1) Non ha il nostro cuore, vicino al tuo volto, bisogno di prato,  
i piedi come cipresso ha legati, e qual tulipano ha il suo marchio.
- 2) Arco nessuno di sopracciglio la nostra testa non piega;  
coloro che vivono a parte son liberi infatti dal mondo.
- 3) Come correre per notte scura la torta via del suo ricciolo,  
se del suo volto il riflesso non dà a quella strada una luce?
- 4) Che di quel ricciolo suo meni vanto la viola è stupore:  
*a quel neretto di sì poco prezzo, che mai saltò in testa?*
- 5) È ben giusto che io e la candela si pianga insieme al mattino:  
siamo entrambi bruciati, ma l'idolo nostro non è noi che cura.
- 6) Vuole andare a lezione d'amore il cuore affranto di Hāfiz,  
non vuol più camminare in giardino o restare a guardare.
- 7) Per il prato passeggia ed il trono alla rosa rimira  
ché il tulipano somiglia al compagno del re, con in mano la  
coppa.



III B 55

- 1) Non ha il nostro cuore, vicino alla zuppa, bisogno d'alcuna lenticchia,  
ché i piedi ha legato al cosciotto, e d'aceto è il suo marchio.
- 2) Chi mai penetrò, schiumarola per guida, le tenebre d'acida zuppa,  
se non colui cui rischiara la via ribollita d'agnello?
- 3) A tu per tu è la nera minestra, ma guarda, con zafferano che è giallo;  
*a quel neretto di sì poco prezzo, che mai saltò in testa?*
- 4) Che bel giardino è la zuppa se dopo un intingolo segue,  
che con quella zuppa che è il ramaïolo sui fiori il suo olio riversa.
- 5) Voglioso divenne, fu avido l'intimo nostro di riso  
e libero fu da chi vende minestra nel mondo.
- 6) Nella ciotola vidi, invece che agnello, una nera minestra, e dissi  
ai crostini:  
«Guarda un po' questa cornacchia che ha preso il suo posto a Fenice».
- 7) O Bushāq, se t'inebri d'intingolo, qual gioia grande!  
Davanti a te sta quell'idolo, la coppa in mano, minestra di zucca.

## IV H 266

- 1) Ho di che lamentarmi del suo nero ricciolo molto,  
*per causa sua vivo ormai tra miseria e penuria!*
- 2) A sperar fedeltà nessuno anima e cuore abbandoni,  
*com'io sia pentito di tanto, tu certo non credi!*
- 3) Per un sorso da cui non potrebbe nessuno aver danno,  
quanti guai ch'io da sciocche persone sopporto!
- 4) Passa pure da noi, o asceta, ma attento ché questo vino ch'è  
come rubino  
cuore e fede in indescrivibile modo sottrae.
- 5) Tranquillità pur avevo e la pace dei sensi,  
ma in quali moine s'adopra quel tentatore narciso!
- 6) Per questa via sono tanti i discorsi che l'anima, ecco, si scioglie;  
ognuno ha una cosa a ridire: «E non chiedere, tu, e non guardare!».
- 7) Domandai del suo stato alla sfera celeste;  
«Lascia stare, che guai in questa curva di mazza sopporto!» mi disse.
- 8) Le chiesi: «Nel sangue di chi quel tuo ricciolo hai infranto?»  
Rispose: «Hāfīz, da non credere la storia è lunga, ti giuro».

IV B 77

- 1) Ho di che lamentarmi di trippe e testina, ma molto,  
*è per causa loro che vivo oramai tra miseria e penuria!*
- 2) Con zafferano aspra zuppa nessuno mai faccia,  
*com'io sia pentito di tanto, tu certo non credi!*
- 3) Io m'impongo il digiuno e controllo le voglie,  
ma che occhiolino mi fa la testina arrostita!
- 4) Sebben dei miei denti di schiavo voglioso il sorbetto non sia,  
innamorato ne sono con queste gengive mie tutte, ma non parlar-  
mene più!
- 5) «Quanto dolce di mandorle» chiesi «io posso mangiare, o mio  
cuore?»  
«Quanto vuoi» mi rispose «se pur con te tieni un purgante».
- 6) Chiese il mio cuore al vitello arrostito che cosa succede in cu-  
cina:  
«Sui fuochi accesi» rispose «ho io cose incredibili scorto».
- 7) Dopo un intero anno lontano dal cardo, se per un attimo poi lo  
possiedo,  
non chiedere a me come so sopportare acutezza di dragoncello  
piccante.
- 8) Per un avanzo che un giorno raccatto da casa,  
del portiere rimbrotti subisco, oh, che oltraggio!
- 9) Stando a Shīrāz così come Bushāq, per una zuppa  
è cosa, di Khorasan la mia voglia, da non figurarsi.

## V H 292

- 1) Se tu un posto tranquillo, fra vino e pietà d'un amico,  
hai sempre a portata di mano, mi complimento, va bene!
- 2) Il mondo e le cose del mondo insieme son niente di niente;  
*è questo un fatto che ben mille volte ho provato.*
- 3) Ahimé mille volte! Finora così non sapevo  
che l'elisir d'una gioia, l'amico, è solo l'amico.
- 4) Trova un rifugio e sappi che il tempo è prezioso,  
*nell'agguato che è vita c'è ben chi ti taglia la strada!*
- 5) Lascia far! Da rubino d'amato e da riso di coppa ritrarsi pentito  
è un'immagin che mal l'intelletto l'accetta.
- 6) Benché io dei tuoi fianchi al capello non giunga  
pur si rallegra la mente di questo disegno sottile.
- 7) Che dolcezza hai nel pozzo del mento!  
Al suo fondo non giungono ben centomila pensieri profondi.
- 8) Ha il mio pianto color di rubino? Ma certo!  
Di rubino è quel timbro che c'è del tuo labbro al sigillo.
- 9) «Di tua natura» mi disse ridendo «son schiavo, o Hāfīz».  
Guarda un po' fino a che punto di me quei si burla!

V B 81

- 1) Se riso giallo possiedi pien d'olio e amicale pietà,  
che dolcezza ha nel petto, mi complimento, va bene!
- 2) Fà di cosciotto arrostito oggi buona provvista  
*nell'agguato che è vita c'è ben chi ti taglia la strada!*
- 3) Talmente ho immerso le dita nelle latebre del riso  
che l'occhio ebbe di quello a stupirsi come a mare fondo.
- 4) Il pollo grasso è affogato dell'unto nel lago,  
una ciotola prendi per barca e del naufrago afferra una mano.
- 5) Di natura nel forno rovente cucino un buon pane,  
soprattutto per via di sottili fantasmi.
- 6) Questi cibi son niente di niente vicino a un intingolo e riso;  
*è questo un fatto che ben mille volte ho provato.*
- 7) Afferra Bushāq pane caldo e la carne bollita,  
ovunque tu vada non trovi due amici sì degni di certo.

## VI H 399

- 1) Poi che il campo verde del cielo, e di luna nuova la falce guardai,  
di ciò mi sovvenni che fu seminato e del tempo di farne raccolto.
- 2) Dissi: «O sorte, tu dormi ed il sole è pur sorto».  
Mi rispose: «Però del passato tu non disperare!».
- 3) La notte della partenza, al cielo tu v'è come Cristo!  
*Cento raggi di quella tua lampada giungono al sole.*
- 4) Non contar sulle stelle di ladra nottata, ch'è tanto brigante  
rubò il trono a Kawus, e a Corsoe la cintura.
- 5) Orecchini d'oro e rubino son cari all'orecchio,  
pur è di bellezza il tempo fugace, ascolta il consiglio!
- 6) Sia lungi il malocchio al tuo neo, ch'è in vetrina ov'è esposta  
bellezza  
*ha messo una posta più alta del pegno di luna e di sole.*
- 7) «Non vantar la tua merce» di al cielo, «ché vale in amore  
*un chicco il raccolto di luna, due chicchi le Pleiadi a spiga*».
- 8) D'ipocrisia e d'ascesi le fiamme raccolti di fede vedremo bruciare:  
getta, o Ḥāfīz, questa veste di lana, orsù vattene via!

VI B 93

- 1) Vidi l'ampio vassoio e la coppa di falce di luna;  
«La tua via non lasciare, o intelletto, per quei piatti vuoti» gli  
dissi.
- 2) Di alla volta celeste: «A che tanta alterigia, se non si può fare  
col tuo sole come focaccia mai scambio d'un pane!».
- 3) Se per la zuppa più grano non fosse, allor venderei  
*per un chicco il raccolto di luna, per due chicchi le Pleiadi a spiga.*
- 4) Sulla tavola pronta, il monarca ch'è il riso coi ceci e con lo zaffera-  
rano  
*ha così mosso il pedone da rubare il pegno di luna e di sole.*
- 5) Se come candela quel giallo giulebbe tu poni sul dolce di miele,  
*cento raggi di quella tua lampada giungono al sole.*
- 6) Afferra il cosciotto arrostito e lascia il lessò da parte:  
è questo un discorso ben fatto, ascolta il consiglio!
- 7) Semina il campo di quelle frittelle con un desiderio:  
anche ciò che nel tempo bruciò del raccolto con questo abbia  
pregio.
- 8) Se mi si fa terra la coppa del cranio, così come a Bushāq,  
annuserai d'anfora nuovo profumo ch'emana da me sulla mensa.

## VII H 411

- 1) È migliore l'unione con lui dell'eterna sostanza,  
*concedimi dunque, o Dio, tutto quello che è meglio.*
- 2) Mi ha con la spada colpito, e a nessuno l'ho detto:  
*celare è meglio al nemico il segreto d'amico.*
- 3) La notte diceva: «Non occhio ha mai visto  
nel mondo perle migliori di quelle al mio orecchio».
- 4) Sii sempre tu, o cuore, al suo quartiere mendico,  
perché è a preferire l'eterna fortuna.
- 5) Non invitarmi, o asceta, nel tuo Paradiso!  
È preferibile a tanto giardino il minuscolo pomo del mento!
- 6) Col marchio di schiavo morirgli alla soglia,  
giuro sull'anima sua, preferisco io al regno del mondo.
- 7) Se calpesta una rosa quel nostro cipresso,  
del sangue di siliquastro scarlatto la terra di quella è migliore.
- 8) Interrogate, per Dio, il mio dottore,  
su quando infine il malato andrà migliorando.
- 9) O tu, non voltare la giovane testa al consiglio dei vecchi:  
l'opinione del vecchio è migliore che giovane sorte.
- 10) È parola su bocca d'amato una perla,  
pur il detto di Hāfīz di quella è migliore.



VII B 94

- 1) Non c'è al mondo una cosa migliore che zuppa;  
*concedimi dunque, o Dio, tutto quello che è meglio.*
- 2) Di zafferano non dire i segreti alle meschine frittelle:  
*celare è meglio al nemico il segreto d'amico.*
- 3) Quell'olio verde su zuppa di latte cagliato  
è più bello dell'erba e dell'acqua corrente.
- 4) Da un intingoletto di mele una bella polpetta ecco ho colto:  
come quella ben poche ne sono in giardino.
- 5) E riso e latte e pur olio di certo son buoni,  
ma ben più gustosi con carne, con zucchero e con zafferano.
- 6) Lascia pure all'asceta il cosciotto col grano!  
È un cibo quello che meglio avvantaggia chi vive da sufi.
- 7) Un vassoio fiorito tu sotto il dolciume di mandorle poni:  
quel coccio è meglio che son del giardino le parti.
- 8) Di Bushāq la poesia scivolò sulla bocca;  
un delicato dolciume di certo sta meglio fra i denti.

## VIII H 464

- 1) *Considera il tempo ricchezza per quanto tu puoi:  
della vita è in quest'attimo il senso, tu sappilo, o anima!*
- 2) Se è la vita che grazia di cielo in cambio si prende,  
prenditi allora anche tu dalla sorte la parte di gioia che spetta!
- 3) Ascolta il consiglio di chi ama e torna di gioia alla porta,  
gli affari di un mondo fugace, non valgono questo di certo.
- 4) Del dissoluto non dire all'asceta! Non val confidare  
*a medico estraneo un interno dolore.*
- 5) Dopo che me ne vado da qui, o giardiniere, proibito ti sia  
dall'amico piantar sul mio posto un cipresso diverso.
- 6) O dolce bocca, a preghiera d'insonni non metterti contro:  
di Salomone il sigillo è protetto da un nome.
- 7) Il mio caro Giuseppe è partito, o fratelli, pietà!  
Tropo soffre quel vecchio di Cana per tanto dolore.
- 8) Chi spezza otri di certo non sa che pei mistici nostri  
il vino di casa è un rubino color melograno.
- 9) Cammini, e spargono sangue di gente le ciglia:  
troppo corri, tu vita, veloce, e temo vederti per terra.
- 10) Ho dalla freccia dell'occhio tuo il cuore protetto,  
me l'ha poi rubato con forza quell'arco del tuo sopracciglio.
- 11) Con un gesto buono abbi cura di Ḥāfīz che è tutto sconvolto,  
tu che hai curva di treccia da turbamenti ricolma.
- 12) Ucciderà il desiderio di vino l'asceta pentito,  
*tu evita, o saggio, ciò che al pentimento conduce!*
- 13) Se di noi non ti curi, o idolo cuore di pietra,  
il mio stato esporrò io al ministro del tempo.

VIII B 98

- 1) Se pane caldo tu trovi, e di verdure una salsa,  
*considera il tempo ricchezza per quanto tu puoi!*
- 2) Se, inseguendo leccornie, tu giungi a una torta di miele,  
*della vita è in quest'attimo il senso, tu sappilo, o anima.*
- 3) S'accompagna il mistico al timo ed al pane, noi invece a pollo e  
croccanti,  
quelli ben gli s'adattano, a iosa n'abbiam noi di questi.
- 4) Delle trippe ripiene all'aceto non dire! Non val confidare  
*a medico estraneo un interno dolore.*
- 5) Chiunque per le frittelle abbia preso una cotta, ben poi se ne  
pente:  
*tu evita, o saggio, ciò che al pentimento conduce!*
- 6) Ho trattenuto il mio cuore dall'occhio del cucinato capretto,  
ma me l'han poi rubato violenta testina e cervello.
- 7) Pane e ventresca ripiena, o Bushāq, non ti renderanno giustizia,  
dall'intestino di pecora prenditi ciò che ti spetta!

*Nota ai testi*

La maestria di Bushāq risulta evidente anche dopo una prima e superficiale lettura, confermando le premesse dell'Autore stesso espresse, col linguaggio che gli è più consono, nell'introduzione al *dīwān*: «Sia lode a Dio, giacché colui che fa le parti dal magazzino dell'arcano ha posto nella nostra bocca, senza indugio alcuno, una minestra che non aveva mai bollito nella pentola di nessuno, uno sciroppo di cui nessuno era riuscito a bere una coppa, uno zucchero che non fu nel vassoio di nessun droghiere e cibi mai visti su tavola imbandita. Queste minestre giunsero alla nostra schiumarola e la situazione volse in modo tale che il profumo delle nostre pastine e delle nostre torte conquistò gli orizzonti, e nei regni dell'Iran e del Turan corsero la fama e l'odore del nostro budino e della salsa di verdure. Gli ingordi dell'Azerbaigian cominciarono a sognare la nostra panna acida e le nostre melanzane; gli eroi del Khorasan si pestarono per contendersi questa zuppa d'aglio e spazzarono quella casa che è scodella di minestra d'avena con la ramazza dello spiedo; quelli di Samarcanda dalle dolci labbra divennero desiderosi del nostro sciroppo zuccherino, e i saggi dell'India, soffrendo alla vista dei nostri cocomeri, sprofondarono nell'abisso:

«Spezzazucchero tutti i pappagalli indiani  
per questo zucchero persiano che nel Bengala va»<sup>25</sup>.

Gli snelli di Bagdad si volsero all'orizzonte per chiedere questo pane sottile; i cavalieri di Tabriz, per il profumo di questa carne fritta, si son fritti loro come pesci in padella; gli eroi e i paladini d'Iraq, coi loro archi pregiati, caddero nel tiremmolla di queste fritte; gli ingordi di Susa, per la spianatoia di questo pane, vennero stretti dagli artigli dell'immaginazione, e i guardiani di Bassora, nel vedere questo dattero secco e senza spine e poi nel coglierlo fresco e gradevole come canna da zucchero, si tenevano per lo stupore un dito in bocca; gli assaggiatori dei succhi d'uva di Simnān, per la dolcezza di questo giulebbe, portarono con gli occhi acqua a Ceylon:

«Mensa piena d'abbondanza non c'è oltre il mio *dīwān*:  
chi ne vide un'altra mai piaceri offrir celesti,

<sup>25</sup> Il verso è ovviamente di Hāfiz (*Dīwān-i Hāfiz*, cit., pag. 436, ghazal 218, verso n. 3) e il suo utilizzo da parte di Bushāq è un altro esempio della sua arte nel *taqmīn*.

e che, qualunque fosse desiderio d'affamato,  
a saziarlo riuscisse e ad avanzare per gli altri un altro po'?»<sup>26</sup>.

Bushāq stesso, quindi, vuole informarci, con la consueta autoironia, di come egli s'accinga al lavoro armato di grandi mezzi e d'una notevole sicurezza nelle arti. E se in questo siamo comunque d'accordo, sia sulla bravura, sia sulla presa in giro di se stesso, ci sembra necessaria un lettura più attenta ad individuare le fila che conducono a questi effetti.

Una riflessione preliminare meritano i modi in cui Bushāq rielabora il testo hafeziano, le tecniche organizzative, cioè, della sua risposta. Bushāq non risponde meccanicamente a tutti i versi dei ghazal di Ḥāfiz (VIII H 464/5) e ne introduce alcuni dei quali non si può reperire alcun elemento ispiratore, di ordine espressivo o di ordine contenutistico, nel testo imitato (VIII B 98/3). È inoltre facile rilevare come Bushāq talvolta faccia riferimento a versi di Ḥāfiz presenti non già nel ghazal cui si propone di rispondere ma in altri (il secondo emistichio di VII B 94/3). Talora una sola parola del testo di Ḥāfiz è ispiratrice di un verso intero di risposta (dahān in VII H 411/10 ispira tutto il VII B 94/8), il quale, assai spesso, risulta molto disimpegnato dal contesto di partenza. Bushāq, in sostanza, usa con grande libertà il testo cui fa riferimento e lo rielabora dal punto di vista costruttivo staccandosi, a volte del tutto, dall'organizzazione di Ḥāfiz. Di tale libertà sia esempio il secondo emistichio di VI H 399/7 che è riportato in VI B 93/3 integralmente ma è inserito in un contesto diverso. In proposito si noti anche la scissione dei due emistichi di VIII H 464/1 in VIII B 98/1 e 2.

Ciò premesso, e pur avendo limitato la nostra indagine a otto coppie di ghazal, abbiamo potuto constatare che la scrittura di Bushāq è estremamente complessa nella sostanza e raffinata nella forma, sia dal punto di vista dell'espressione sia da quello del contenuto. Sembra, paradossalmente, che la scelta di un campo semantico così specifico, rigidamente delimitato e all'apparenza scarsamente poetico, non abbia in effetti paralizzato e neppure limitato gli orizzonti e le scelte stilistiche del Poeta. Pare, anzi, che proprio questo limite autoimposto abbia spinto l'Autore alla ricerca di soluzioni più sottili e complesse.

Come accennato nella premessa, abbiamo sempre letto le poesie di Bushāq in stretta relazione con quelle corrispondenti di Ḥāfiz e teniamo a sottolineare questo fatto, in quanto le nostre osservazioni

<sup>26</sup> *Diwān-i Mawlānā...*, cit., pag. 2.

sono da intendersi come relative non mai alla poesia di Bushāq in sé, ma sempre al rapporto col testo hafeziano.

In particolare, in una prima parte analizzeremo le differenze e le trasformazioni che si evidenziano nei singoli casi, mettendo a confronto elementi corrispondenti dei due testi, dai più elementari ai più complessi. Dopo questa prima indagine paratestuale capillare, forniremo indicazioni più generali, ma sempre di natura comparativa, sull'insieme delle caratteristiche inerenti alle otto composizioni di Bushāq e di Ḥāfiz viste nel loro complesso, per il fatto che, in definitiva, il tutto sembra comportarsi diversamente dalle parti e i risultati del minuzioso lavoro che a volte Bushāq conduce verso per verso non trovano poi un esatto riscontro a una lettura globale dei due insieme di testi.

Dal punto di vista dell'espressione, abbiamo individuato tre tendenze principali che la scrittura di Bushāq sembra seguire rispetto a quella di Ḥāfiz:

1) ricerca d'identità con la sostanza dell'espressione di Ḥāfiz. Tale ricerca si realizza a vari gradi passando, in maniera progressiva, dal più elementare della riproposta di un numero, non casuale, di lettere uguali (III H 113/5-III B 55/5), alla ripresa di parole (II H 78/1-II B 37/1), alla ripetizione di parti di versi (ṣadr: IV H 266/2-IV B 77/2; ʿarūḍ: V H 292/2-V B 81/6; ḥashw: III H 113/1-III B 55/1; ibtidā: III H 113/3-III B 55/2; ʿajz: sei ʿajz su sette nella copia III H 113-III B 55), per arrivare, infine, a riscrivere miṣrāʿ interi (IV H 266/1-IV B 77/1);

2) tentativo di arricchire la forma dell'espressione di Ḥāfiz. Si registra infatti una tendenza a rielaborare in questo senso il testo corrispondente di Ḥāfiz, attraverso la creazione di rime interne (VIII H 464/1-VIII B 98/1), assonanze (VIII H 464/12-VIII B 98/5), paronomasie (VII H 411/3-VII B 94/3) ed in generale con un più costante utilizzo di giochi fonoprosodici qualora questi siano assenti nei modelli di partenza;

3) tendenza a trasformare parole di Ḥāfiz attraverso tajnīs (VI H 399/1: dās-VI B 93/1: kās), pseudo-tajnīs-tarṣīʿ (I H 3/5: rāz-i dahr kamtar jū-B I 35/5: rāz-i sar ba muhr-i ū), pseudo-anagrammi (VII H 411/5: zāhid-VII B 84/4 gunda(h) az). Tale tendenza è una conferma dell'attitudine a preservare la sostanza dell'espressione rielaborandone la forma.

Sembrerebbe dunque che, per quanto riguarda l'espressione, ci sia, da parte di Bushāq, la propensione a ricreare arricchendo o comunque a eguagliare certi aspetti dell'arte hafeziana. Sempre in tale ambito, c'è da notare, a proposito degli schemi metrici, che Bushāq scrive sempre utilizzando di regola i moduli di Ḥāfiz, avvalendosi

quindi della già consumata esperienza del maestro. Egli cioè si trova di fronte ad uno schema già metricamente elaborato e risolto, fatto che, naturalmente, pur rappresentando un legame, facilita l'opera di ricreazione.

Risulta chiaro da tutto ciò che Bushāq fu molto attento al testo che aveva di fronte e che da esso fu fortemente influenzato nelle sue scelte. I ghazal di Ḥāfiz, insomma, furono per lui il primo e necessario punto di partenza con cui tenersi in costante e costruttiva relazione, così come del resto richiedeva la funzione riflessiva e riflettente del suo atto poetico.

Dal punto di vista del contenuto, sono di nuovo tre le tendenze principali che abbiamo riscontrato nei ghazal di Bushāq rispetto a quelli di Ḥāfiz:

1) concretizzazione e banalizzazione degli elementi allegorici, epici, simbolici o comunque non concreti, presenti nel testo di Ḥāfiz.

Questo risultato è ovviamente l'effetto inevitabile dello spaziare poetico di Bushāq in un'area semantica materiale per eccellenza e ricca di tratti assai comuni. Tale processo si realizza attraverso differenti meccanismi: a) con una diversa connotazione di elementi identici inseriti in un differente contesto (per esempio il vocabolo *mazra'* compare in VI H 399/1 in relazione con *falak*, e in VI B 93/7 in relazione con *kāchī*. Nel primo caso rappresenta una metafora per esprimere l'ampiezza e la serena bellezza del cielo, nel secondo caso, invece, se ne vuole evocare la sostanza e il colore nella loro concretezza dal momento che di semina e di raccolto si parla); b) con un generalizzato procedimento di sostituzione (potremmo denominarlo *tarṣī-i ma'nawī*) che, mantenendo identica la struttura sintattica, porta alla concretizzazione dell'intero messaggio (cfr. i diversi piaceri auspicabili in V H 292/1 e in V B 81/1). Tale procedimento raggiunge livelli di particolare raffinatezza quando i termini in relazione (sostituito-sostituto) hanno anche un'analogia formale (è il caso di VI H 399/1 e VI B 93/1 in cui compaiono rispettivamente i termini *falce* e *coppa*, oggetti a forma di mezzaluna); c) con la specificazione di un termine generico attraverso un vocabolo dal significato più circoscritto (per esempio IV H 266/5: *shīwa* e IV B 77/3: *chashmak*); d) col cambiamento di registro semantico di alcune figure retoriche quale, per esempio il *murā'āt-i nazīr* (cfr. VIII H 464/10 in cui compaiono *freccia*, *sopracciglio* ed *arco* e VIII B 98/6 in cui compaiono *cuore*, *occhio*, *testina* e *cervello*).

2) Rielaborazione del messaggio poetico e filosofico di Ḥāfiz in senso parodico, antiascetico e desacralizzante. Anche questa tendenza si realizza attraverso l'uso di procedimenti specifici: a) con la sostituzione di alcuni termini e la conseguente creazione di nuovi rap-

porti che conferiscono una forte connotazione ironica agli elementi soppressi (cfr. VIII H 464/4 e VIII B 98/5: Bushāq, nel suo verso, sostituisce «dissoluto» con «trippe ripiene» e «asceta» con «aceto»); b) con la demitizzazione di topos classici attraverso la sostituzione dei relativi contesti (cfr. l'uso che in molti versi Bushāq fa di lab e dahān, vocaboli chiave non solo della poesia di Ḥāfiz ma di tutta la tradizione classica); c) con l'inversione all'interno di un verso della collocazione di un emistichio (l'altro emistichio è in genere soggetto a cambiamenti di diversa natura), con inevitabile trasformazione e inversione della coerenza del messaggio (per esempio VIII H 464/1 e VIII B 98/1-2).

Un esempio emblematico di questi procedimenti che portano inevitabilmente ad un effetto soprattutto parodistico ma anche umoristico in sé, ci sembra il verso finale del ghazal II 37 di Bushāq in rapporto al verso finale del suo corrispondente, il ghazal II 78, di Ḥāfiz. Nel verso di Ḥāfiz si parla della morte e si invita a prendere una coppa che condurrà direttamente dalla taverna al paradiso. Sono questi alcuni elementi cardine di tutta la tematica poetica di Ḥāfiz e sono portatori di una complessa rete di significati simbolici ed allegorici al contempo. In risposta a tale verso, Bushāq, con una complessa costruzione sintattica, descrive il fenomeno della nascita, la sua, il passaggio cioè dal nulla alla vita, che si attua attraverso il liquido seminale paterno, contrapposto al modello del vino, ed attraverso un distacco, quello ombelicale, da lui rappresentato col tortellino, in contrapposizione al distacco che si verifica attraverso la coppa (tonda fra l'altro come un tortellino o un ombelico) in Ḥāfiz. I meccanismi di parodia, e di concretizzazione anche, sopra descritti, si rivelano qui in tutta evidenza e si attuano non solo a livello contenutistico e sostanziale ma anche a livello funzionale.

3) Tendenza alla uniformità e alla monotonia lessicale. Tale effetto non pare solo la naturale conseguenza della rigidità dell'area semantica in cui Bushāq si muove (che è rigida sì, ma non certo portatrice di pochi spunti). Esso parrebbe anche indice di una ricerca, nel testo, di un effetto anticontrappuntistico (nel senso opposto a quello che Arberry attribuisce ai versi di Ḥāfiz). Sembrerebbe, insomma, che Bushāq voglia muoversi nella direzione contraria a quella della poetica hafeziana, verso una uniformità e quindi una monotonia dei significati. I numerosi registri che Ḥāfiz utilizza nella sua poesia, e che ne fanno un modello di questo genere, vengono ridotti ad un unico codice sempre uguale. Se tale situazione sia un caso, una conseguenza delle due linee di tendenza sopra descritte, o se invece rappresenti un'intenzione cosciente e programmatica di poetica anti-hafeziana, sarebbe interessante scoprirlo. Al momento ci limitiamo a



gnalare il fenomeno che rappresenta uno dei tratti fondamentali e specifici della poesia di Bushāq.

Sulla base di questi appunti dedicati ai rapporti espressivo-contenutistici tra Ḥāfiz e Bushāq crediamo di poter formulare alcune parziali osservazioni: tra queste sei tendenze principali, tre che agiscono a livello dell'espressione e tre che agiscono a livello del contenuto, si rilevano alcune precise relazioni.

In particolare, le tre linee di tendenza dell'espressione concorrono senza dubbio ad esaltare maggiormente l'effetto parodico ed umoristico e la loro funzione rielaborativa del testo base sembra muoversi principalmente in questa direzione. Allo stesso modo è evidente come ancora in senso parodico-ironizzante siano da intendersi le tendenze alla concretizzazione e alla uniformità che Bushāq realizza nella sfera dei contenuti. Questi due elementi, inoltre, interagiscono ovviamente fra loro, in quanto risulta evidente che l'utilizzo d'un unico codice tematico quale è quello culinario, prescelto dal Nostro, conduce di per sé ad un effetto d'uniformità e di concretezza, sempreché, come sopra accennato, non siano proprio queste ultime tendenze a provocare la scelta del tema.

Le due linee inoltre, come già accennato, vanno fondamentalmente in direzione antihafiziana: la concretezza in senso antiascetico soprattutto, la monotonia in senso anticontrappuntistico. Fra l'altro, questi due fattori di contenuto non sembrano avvalersi troppo delle elaborazioni che coinvolgono il livello dell'espressione confermando così che l'elemento conduttore e trainante del livello di riscrittura di questa operazione è l'intento parodico, strettamente connesso con tutte le altre operazioni e da queste esaltato.

Alla luce di queste osservazioni è dunque possibile affermare che tutti i meccanismi in azione nei rapporti Ḥāfiz-Bushāq concorrono ad evidenziare e a sottolineare il programma satirico-parodico del Nostro. Tale interazione fra espressione e contenuti si registra ovviamente all'interno dei singoli componimenti creando anche una evidente unità. Bushāq, in effetti, rivela un particolare attenzione alla coerenza costruttiva e di volta in volta tende a realizzarla con espedienti di tipo sintattico, funzionale, formale, sostanziale, qualitativo (cfr. V B 81). Tale caratteristica, fra l'altro, accentua e ribadisce quel finale risultato di monotona armonia che stride non poco con lo stile hafiziano, ma che proprio distaccandosi da esso sottolinea la specificità della personalità artistica di Bushāq.

Come prima accennato, proponiamo adesso alcune osservazioni sui testi di Bushāq e su quelli di Ḥāfiz visti e paragonati nel loro complesso.

Nell'insieme, i testi si equivalgono dal punto di vista delle figure

di espressione e, come detto, la particolare attenzione formale dimostrata da Bushāq in specifiche rielaborazioni del testo modello non è poi riscontrabile nello stile generale dei ghazal, letti quali composizioni a se stanti. Allitterazioni, paranomasie, assonanze, hanno in pratica la stessa ricorrenza nei due poeti, e soltanto il tajnīs sembra una figura che leggermente prevale nei testi di Bushāq.

Grosse differenze si possono invece notare per ciò che concerne le figure semantiche, di cui Ḥāfīz risulta estremamente più ricco in confronto ai rigidi confini in cui Bushāq sembra costretto. Infatti, mentre non si nota fra i due una grossa differenza quantitativa per quanto riguarda la presenza di artifici relativamente semplici quali il morā'āt-i nazīr o l'uso di sinonimi e di iterazioni, il testo di Bushāq è assai più povero di comparazioni, di metafore, e, naturalmente, di anfibologie. È possibile, però, attenuare un po' questo giudizio se si tiene presente che l'insufficiente conoscenza che abbiamo delle metafore applicate alla vita del tempo limita non poco la nostra comprensione dei testi. In effetti, l'area semantica prescelta da Bushāq non escludeva a priori la possibilità di sfruttare tali figure, anche se ci sembra, peraltro, che il Nostro programmaticamente le ignori e privilegi, per quanto in modo misurato, altri artifici, quali l'iperbole e l'ironia, particolarmente adatti al suo scopo.

Leggendo i ghazal di Bushāq, insomma, si nota che questo Poeta pratica ben poco le figure ma'nawī e privilegia piuttosto le figure lafzī, dedicando dunque maggiormente all'espressione il suo impegno innovativo, cioè rielaborativo, di autore. Questa discrepanza, che non è veramente una contraddizione ma piuttosto una scelta, ha forse la sua causa prima nella posizione del Poeta all'interno della tradizione. Le figure lafzī, come è ovvio, sono codificate indipendentemente dai contenuti di cui si fanno veicolo. Bushāq, quindi, quando lavora su questo campo ha a disposizione e, fatto non meno importante, dalla sua parte, una tradizione retorica codificata in regole a cui può attingere in pieno e liberamente.

Per quanto riguarda le figure ma'nawī, invece, data l'«antitradizionalità» del tema prescelto, Bushāq si trova, dal punto di vista stilistico, sradicato e senza appoggi, in uno spazio che, pur codificato, non lo è a consumo del Poeta, bensì in una direzione non funzionale ai contenuti da quello espressi e talmente rigida che in nessun modo egli riesce ad avvalersene. Il fatto, dunque, che Bushāq non si cimenti troppo in quest'area e faccia poco uso di figure ma'nawī, diviene sintomatico del suo rispetto nei confronti della tradizione stessa. Situazione questa che conferma, anche in una personalità parzialmente audace com'è quella di Bushāq, la severità mentale cui conducevano la concezione artistica e la formazione letteraria del

tempo.

Egli, infatti, non s'azzarda ad infrangere in questo campo le regole della 'ilm-i badī' e, non potendole rinnovare, si trova in qualche modo costretto ad ignorarle. Bushāq agisce quindi dove può e dove è lecito, rinnovando la sostanza dei contenuti, (operazione che, come osservato nella premessa, non può di per sé fornire modelli di rinnovamento), ma non la loro forma che resta ancorata a rigidi e intoccabili confini. La sua è perciò un'operazione indolore, anzi innocente e di buon gusto, che certo non mina le basi della complessa architettura retorica. I contenuti poetici, in effetti, non subiscono dopo Bushāq alcun cambiamento, e la sua esperienza letteraria si riduce ad una temporanea intrusione, a un innesto destinato a seccare e a non produrre alcun cambiamento e progresso.

Ci sembra, in definitiva, che Bushāq non volesse lanciare, attraverso il suo stile parodico, fra l'altro certamente efficace, alcun messaggio alternativo, e che anzi, col suo senso dell'umore, abbia implicitamente ammesso e sottolineato che la parodia non poteva essere nuova «letteratura», ma solo un raffinato esercizio destinato comunque ad esaurirsi e a non porsi come modello.

Domenico Di Virgilio

## CLASSIFICAZIONI DEI CANTI POPOLARI INDIANI

Nel campo del folklore il lavoro degli studiosi indiani inizia dallo sforzo di classificazione di tutti i generi che questa espressione popolare presenta: racconti, canti, proverbi, manifestazioni di religiosità etc.. Punto di partenza è sempre la «tradizione», cioè per i canti quella divisione indicativa, tramandata insieme ad essi, che serve al momento della esecuzione per riconoscere il canto stesso. È essa stessa parte del folklore e definisce, almeno nel nostro ambito geografico di lavoro, l'insieme del testo verbale e della musica. Quanta parte ha l'uno e quanta l'altra nel riconoscimento di un dato canto e nella sua collocazione all'interno della classificazione tradizionale, è una questione da affrontare. Gli studiosi indiani, folkloristi più che musicologi, hanno visto soprattutto l'aspetto testo-significato letterario/sociale-occasione. Non manca tuttavia qualcuno che riconsidera il canto (parole-musica) nel contesto più ampio come espressione completa del mondo popolare<sup>1</sup>. Si ripropongono quindi classificazioni a noi note, adottate da studiosi occidentali nell'ambito del nostro canto folklorico. Esse si definiscono per: occasione-funzione e rispetto ai modi di esecuzione. «Cioè l'occasione soprattutto in senso etnografico-folklorico e la funzione soprattutto in senso psicologico, magico-religioso; in cui inoltre abbiano un giusto rilievo i dati sociologici. (...) In altri termini mentre Natale, Capodanno, Epifania, Carnevale, maggio, sono soprattutto «occasioni», le ninne-nanne, i giuochi, i canti d'amore, i lamenti funebri, rientrano soprattutto nelle «funzioni»; nella bivalenza occasione-funzione rientrano i canti di lavoro e di mestiere, i canti di soldati e di protesta (politici, carcerati, briganti); nella «occasione» la drammatica popolare; (...)»<sup>2</sup>. Da cui segue

<sup>1</sup> Citiamo ad esempio perché a noi conosciuto: SATYENDR, *Lok sābhity vijñān*, Āgrā 1971, 503 pp.

<sup>2</sup> D. CARPITELLA, *Le registrazioni di canti popolari in Abruzzo*, in «Atti del VII Congresso delle Tradizioni Popolari 1957», Firenze 1959, pp. 160-163.

l'analisi del rapporto testo-contesto, testo verbale-musicale (i generi letterari e verbali dei canti, le loro caratteristiche melodico-ritmiche), contesto cioè tutte le occasioni e funzioni nel quale il testo si applica (riti magico-religiosi, di iniziazione, funebri, nuziali, stagionali, liturgici, canti d'amore, di divertimento, altri motivi lirici, narrativi etc.) nel contesto socio-culturale<sup>3</sup>.

Il «modo» raggruppa le caratteristiche soggettive del canto nel momento della sua fruizione (particolarità e tecniche di esecuzione, timbro, emissione di voce, dinamica, intonazione) direttamente connesse alla sua maggiore o minore validità estetico-funzionale. In questa classificazione parliamo di: canti a voce sola, polivocalità e polifonia, voce con accompagnamento strumentale, brani esclusivamente strumentali. Nella «tradizione» queste due classificazioni, entrambe presenti, rispondono ad un diverso grado di evoluzione/involuzione dell'organizzazione sociale. A taluni livelli «(...) è molto difficile distinguere musicalmente i vari generi di canto poiché la differenza delle forme è ancora molto debole. Spesso il tipo di voce usato determina il carattere della melodia. I canti funebri ed erotici si eseguono spesso con voce nasale; i canti d'amore sono accompagnati da un significativo gioco delle labbra»<sup>4</sup>, «letterariamente» inoltre non sempre i canti sono comprensibilmente rapportabili all'occasione. «Nelle culture più sviluppate la differenziazione formale è abitualmente determinata dai vari momenti della tradizione»<sup>5</sup>. In essa le due classificazioni possiamo dire che rappresentino l'aspetto critico la prima e l'aspetto immanente (lo stile) la seconda; l'uno è fermo, l'altro modificabile, soggetto a mutare o a scomparire in accordo con le modificazioni del contesto. La modifica dei modi di esecuzione è cosa possibile ed accettata culturalmente se e quando rispecchia modifiche contestuali (sparire di certe situazioni, voci, mestieri etc.), allora il canto o si adatta o scompare esso stesso. Mentre oggettivamente rimane lo stesso nel suo significato testuale-contestuale, altrimenti perderebbe la propria identità e cambierebbe posto oppure non sarebbe più riconoscibile all'interno della classificazione.

Le categorie di uso e funzione del canto-musica possono essere analizzate in rapporto all'ordinamento sociale e al comportamento umano: «come la musica viene impiegata nella società umana» e «le ragioni del suo impiego in particolari situazioni e il fine generale che

<sup>3</sup> D. CARPITELLA, *Etnomusicologia*, in «Dizionario Universale della musica e dei musicisti», UTET Torino 1983, pp. 184-186.

<sup>4</sup> M. SCHNEIDER, *La musica primitiva*, in «The New Oxford History of Music», vol. I (Musica antica e orientale), Milano 1978, pp. 3-86.

<sup>5</sup> M. SCHNEIDER, *op. cit.*, pag. 43.

s'intende realizzare»<sup>6</sup>. Spesso «i testi rivelano valori radicati e finalità che nel discorso formale vengono dichiarati con riluttanza»<sup>7</sup>, o connotazioni più profonde magico-religiose, o la musica è di particolare aiuto nel creare certe situazioni. Ad esempio «quando si lavora la musica fa migliorare la produzione che richiede lavoro ripetitivo»<sup>8</sup>. Alcuni effetti sperimentalmente esaminati sono: «1) La musica tende a ridurre la fatica e di conseguenza fa aumentare la capacità di sopportazione fisica. 2) La musica non ha effetti sulla precisione e l'accuratezza dei movimenti, se il ritmo non è adatto al ritmo del lavoro (...). 3) La musica accelera le attività, come la scrittura a macchina e a mano. Accelera anche la respirazione. 4) La musica migliora i riflessi muscolari nel momento della scrittura, nel disegno etc. 5) La musica riduce la suggestionabilità, ma la aumenta quando questa sia determinata dal colore. 6) La musica influenza la quantità di elettricità nel corpo umano che si manifesta nell'aumentata fluttuazione del riflesso psicogalvanico»<sup>9</sup>. Anche per questo probabilmente ogni società ha codificato il canto-musica con indicazioni particolari, tabù e classificazioni che sono tanto più particolareggiate e precise quanto più la società che rappresentano è differenziata e gerarchizzata. Le classificazioni servono anche a regolare questo potenziale del canto-musica, capace ad ogni «occasione» di legittimare/stabilizzare oppure di cambiare le cose.

Tre termini in India individuano il campo del folklore: *jan* il più antico, già in sanscrito (*jana*) e *pāli* indica la società degli uomini; *grām* (scr. *grāma*) villaggio, gruppo, comunità, casta; *lok* (scr. *loka*) popolo, comunità, gente, pubblico, società. Da *grām* e *lok* la defini-

<sup>6</sup> A.P. MERRIAM, *Antropologia della musica*, Palermo 1983, 341 pp.

<sup>7</sup> A.P. MERRIAM, *op. cit.*, pag. 63.

<sup>8</sup> H.C. SMITH, *Music in relation to employee attitudes, piecework production, and industrial accidents*, Stanford 1927, pag. 58, citato in A.P. MERRIAM, *op. cit.*, pag. 123.

<sup>9</sup> C.M. DISERENS, *The influence of music on behavior*, Princeton 1926, pag. 205, citato in A.P. MERRIAM, *op. cit.*, pag. 123. Questi sono i risultati degli effetti fisiologici della musica così riassunti: 1) La musica fa aumentare il metabolismo del corpo (Tarchanoff, Dutto). 2) Fa aumentare o diminuire l'energia muscolare (Fere, Tarchanoff, Scripture). 3) Fa accelerare la respirazione e la rende irregolare (Sinet, Gunibaud, Weld). 4) Produce effetti chiari ma variabili sul volume e la pressione sanguigna, e sulle pulsazioni. 5) Rende meno reattivi agli stimoli sensoriali. 6) Fornisce quindi le basi fisiologiche della genesi delle emozioni, secondo la teoria di James Lunge e conseguentemente influisce sulle secrezioni, come dimostrano le ricerche di Cannon ed altri. 7) L'influenza esatta dei diversi tipi di musica non è stata ancora determinata, e si aspettano ancora classificazioni adeguate dei brani musicali che dovranno probabilmente partire da metodi introspettivi e statistici». (C.M. DISERENS, *op. cit.*, pag. 154).

zione della produzione folklorica si sposta da ciò che è esclusivamente rurale (*grāmīnī*) o per altro verso delle popolazioni tribali, a un contesto più generale e moderno che riconosce la presenza di questa tradizione anche nel rapporto città-campagna<sup>10</sup>. Dall'uso di questi termini abbiamo: *lok saṅskṛti* cultura popolare, *lok sābity* e *grām sābity* letteratura popolare, *lok mānas* mentalità popolare, *lok tatv* elemento popolare, *lok gīt* e *grām gīt* canto popolare, *lok gāthā* ballata, *lok kathā* e *lok kahānī* racconto popolare, *lokoṅki* proverbio popolare, *lok nāṭy* teatro popolare, *lok nr̥ty* danza popolare, *lok vārtā* folklore<sup>11</sup>.

Nel nord dell'India la storia e la formazione del patrimonio culturale e religioso, da un sostrato pre-ario successivamente ario e attraverso l'invasione musulmana, ci permettono di considerare una tradizione unica anche nelle diversità locali. Quindi un insieme di canti che coprono nell'arco dell'intero anno tutte le occasioni di vita sociale della comunità, secondo organizzazione e tempi che sono in gran parte ancora quelli della società contadina. Vengono così distinti: canti stagionali (della stagione delle piogge, della Holī, del mese di caitr, etc.), canti cerimoniali (nascita, matrimonio, morte, etc.), canti religiosi. All'interno di questa è considerata una ulteriore e articolata diversificazione per momento esecutivo (funzione), luogo esecutivo (occasione), sesso, status sociale degli esecutori, con una precisa specializzazione per cui ogni classe di esecutori così come ha il proprio ruolo all'interno dell'ordinamento sociale hindū, ha il proprio canto. Aggiungiamo le ballate, in nomi e forme differenti di *lok gāthā*, *paṅvārā*, *lāvnī*, etc.; canti di argomento vario: *bidesīyā* (canti di emigrazione), *āzādī ke gīt* (canti di libertà, di argomento politico-sociale relativo alle lotte per l'indipendenza), canti sulle lotte contadine, riforme, cambiamenti del contesto sociale. Un preciso e puntiglioso lavoro di classificazione viene svolto dagli studiosi indiani, partendo in genere dalla propria esperienza regionale<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Per il significato e l'uso di questi termini cfr. SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 329-330, e ŚYĀM PARMĀR, *Mālvī lok sābity*, Ilāhābād 1969, 503 pp., pag. 3 e pag. 26. I vocabolari: *Bṛhat hindī koś*, Vārānāsī 1956<sup>4</sup>, M. CATURVEDI, B.N. TIWARI, *A practical Hindi-English dictionary*, Delhi 1975.

<sup>11</sup> Aggiungiamo un termine oggi molto importante: *lok tantr* democrazia.

<sup>12</sup> Le raccolte locali di letteratura tradizionale servono anche qui (ed è cosa naturale) perlopiù prima come elogio di una genuinità umana ed espressiva a volte contraddittoria e spesso vaga, poi come rivalutazione di questa produzione e del lavoro intellettuale locale, infine come testimonianza e/o occasione per una più approfondita indagine di ricerca. Nell'ambito di queste attività sorgono le varie società regionali per la difesa e lo sviluppo della lingua e della cultura locali (cfr. KṢNDEV UPADHYĀY, *Lok sābity kī bhūmikā*, Ilāhābād 1977<sup>3</sup> 352 pp.). A margine di ciò si pongono spesso i folkloristi.

- Satyendr propone differenti tipi di approccio all'oggetto canto:
- a) Dal punto di vista del campo di diffusione e raccolta –
- nagar ke lok gīt (canti urbani)
    - ānuṣṭhānik (rituali)
    - sāmūhik manorañjan ke (divertimento collettivo)
    - grāmānukaraṇ ke (pseudorurali)
  - grām ke lok gīt (canti rurali)
    - ānuṣṭhānik
    - udyog samparkit (funzionali)
    - tithivāarak (calendariali)
    - manorañjanārth (a fine di divertimento)
    - sāmāny (di carattere generale)
  - jaṅgal ke lok gīt (canti della foresta)
    - ānuṣṭhānik
    - udyog samparkit
    - tithivāarak
- b) Dal punto di vista delle caste (classi sociali) –
- udyogādhār vālī jātiyoṅ ke gīt (canti delle caste lavoratrici)
  - ghumakkaṛ jātiyoṅ ke gīt (canti delle caste nomadi)
- Le caste lavoratrici si identificano nella maggioranza dei casi con le caste basse che svolgono lavori manuali e al servizio delle caste alte. Ad esse è affidato gran parte del patrimonio folklorico.
- c) Dal punto di vista dell'età –
- bacchoṅ se sambandhit gīt (canti dei bambini)
  - naujvānoṅ se sambandhit gīt (canti dei giovani)
  - altri
- d) Dal punto di vista della divisione dei sessi (canti eseguiti esclusivamente dagli uomini o dalle donne) –
- e) Dal punto di vista della occasione-funzione –
- ānuṣṭhānik (rituali, canti eseguiti in occasione di nascite, matrimoni, morte, o relativi a cerimonie religiose e in occasione dei saṅskār/sacramenti)
  - udyog samparkit (in genere canti di lavoro)
  - tithivāarak (canti collegati alle stagioni, ai mesi, alle feste e alle ricorrenze periodiche).
- f) Dal punto di vista del contenuto –
- stutyātmak (inni religiosi)
  - canti dei bambini
  - canti epico-lirici (di eroismo), es. paṅvārā
  - canti di argomento amoroso, es. le ballate
- d) Dal punto di vista della forma –
- bhāvāpann gīt (canti lirici)
  - prabandh gīt (canti narrativi)



h) Dal punto di vista della natura —  
 śuddh gīt (canti eseguiti indipendentemente)  
 nṛtḡīt (canti che accompagnano la danza)  
 nāṭyagīt (canti per il teatro, es. nella nauṭankī).

Quindi una classificazione relativa alla zona di lingua braj (Uttar Pradeś occidentale)<sup>13</sup>: (vedi Tabelle I e II).

Inoltre i canti vari possono essere classificati genericamente (vedi Tabella III).

Tabella I

## CANTI DEGLI UOMINI

sādhāraṇ (comuni)	[	grāmīṇ (rurali)	[	prabandh (narrativi)	[	samūh dvārā (di gruppo), es. panvārā vyakti dvārā (individuali), es. Ḍholā, Ālhā, etc.
				muktak: (liriche)		sorath (tipo di melodia), rajpūtī Holī (canti rājpūt della Holī), rasiyā (canti d'amore)
		— nāḡrik: khyāl-svāṅg (farse), bhagat (devozionali) (urbani)				
		— jātiyoṅ ke (di casta)				
anuṣṭhānoṅ ke (rituali)	[	sammilit: (di gruppo)	devī kī bheṭṭ (visita alla dea), byāhule (di matrimonio), Jvālājī kā jujjh (la battaglia di Jvālājī), etc.			
		— vyakti dvārā (individuali): Jāharpīr (dedicati a Jāharpīr)				

māṅgnevāloṅ ke, peśevroṅ ke — sarman (rinuncianti viṣṇuiti), Bhairōṅ (sciamanici)  
(di questua) (professionali) manici)

khel ke — baccoṅ ke: ṭesū ke (del gioco ṭesū), caṭṭe ke (dei giocat-  
(di gioco) (dei bambini) toli)

<sup>13</sup> SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 330-32, 335-339, 347. Le occasioni rituali dettate dalla tradizione colta coprono molta parte della vita dello hindū; i canti sono appannaggio delle donne ma spesso sono rivolti, o hanno come oggetto l'altro sesso. La religione hindū prevede nell'arco della vita dell'individuo sedici sanskāṛ (sacramenti)

Tabella III

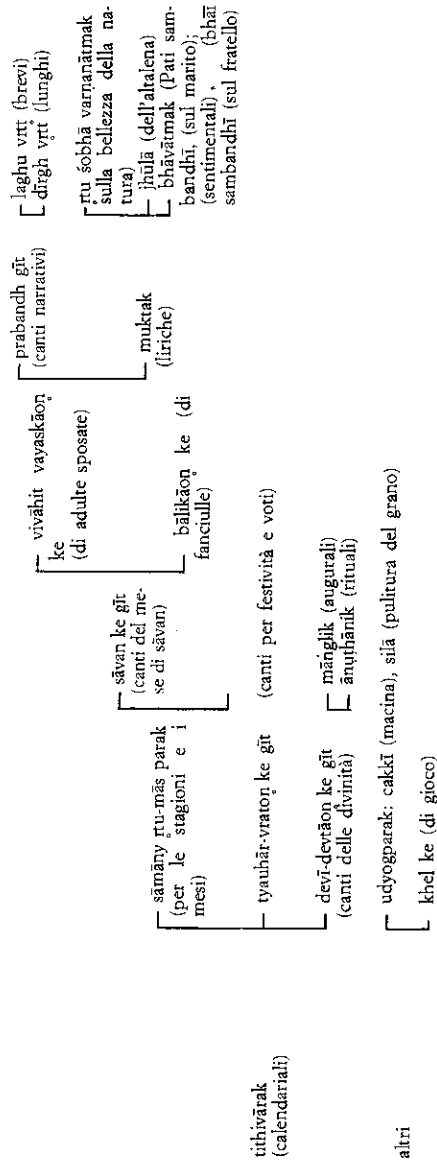
bālkon ke gīt (canti dei ragazzi)	<ul style="list-style-type: none"> <li>— khel ke (canti di gioco)</li> <li>— loriyān (ninne- nanne)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— ṭesū ke (del gioco ṭesū per i ra- gazzi)</li> <li>— jhāñjhī ke (di gioco delle ragazze)</li> <li>— caṭṭke (dei giocattoli)</li> </ul>
avsaropyogī (d'occasione)	<ul style="list-style-type: none"> <li>— tūrthyātrā ke (di pellegrinaggio)</li> <li>— hoī ke (della Hoī)</li> <li>— kisān ke (dei contadini)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— sādharān (comuni)</li> <li>— Braj ke viśeṣ sthān kī yātrā ke (legati a luoghi di pellegrinaggio del- la zona Braj)</li> <li>— Hoī           <ul style="list-style-type: none"> <li>— Braj kī Hoī (Hoī della zona Braj)</li> <li>— rajpūtī Hoī (Hoī dei rajpūt)</li> </ul> </li> <li>— rasiyā (tipo di canto della Hoī)</li> <li>— pur lene ke (del pozzo)</li> <li>— silā binne ke (della pulitura del grano)</li> </ul>
sādharān (di uso comune)	<ul style="list-style-type: none"> <li>— laghukathātmak (con una breve storia)</li> <li>— jñān updeśak (didattici)</li> <li>— rasiktā ke (d'amore)</li> </ul>	

dei quali i seguenti sono ritenuti principali: garbhādhān (fecondamento della donna), punsvan (3° mese di gravidanza), putr jann (nascita), muṇḍan (tonsura), yaj-ñopvīt (filo sacro), vivāh (matrimonio), gavnā (consumazione del matrimonio), mṛtyu (morte). Per alcune di queste occasioni a differenti momenti corrispondono altrettanti canti. I canti della nascita sono detti genericamente *sohar*, parola fatta derivare da *sōbhan* = bellezza, eleganza etc., o da *sugbar* = *sundar* = bello. Essi descrivono la donna fin dal momento della sua gravidanza, con i cambiamenti fisici ed emotivi. Al momento della nascita le donne del vicinato si radunano sulla porta e cantano la gioia per la nascita di un figlio maschio e la bellezza di questi (ogni bambino quando nasce è considerato come Kṛṣṇ); questi canti, detti *jaccā ke gīt*, vengono eseguiti per 6-10 giorni. Seguono poi i canti in cui la stessa madre esprime desiderio di mangiare particolari cose, quelli in cui auspica che i parenti e il marito le facciano dei doni (*neg*), quelli in cui sono descritte cose da mangiare che le vengono date perché si ristabilisca presto, etc. (cfr. KRṢṂDEV UPĀDHYĀY, *Avdhī lokgīt*, Īlāhābād 1978, 311 pp., pagg. 5-7; S.P. ARYA, *A sociological study of folklore*, Calcutta 1975, 188 pp., pagg. 53-55; KULDĪP, *Lokgīton kā vikāśātmak adhyayan*, Āgrā 1972, 374 pp. pagg. 57-60). Ogni elemento dello schema classificatorio va pensato quindi come riferito ad un particolare momento, sentimento (*ānand* = gioia, *pīrā* = dolore), cosa da mangiare (*narañgphal* = arancio, *lapsī* = tipo di budino).

Tabella II

## CANTI DELLE DONNE

	<ul style="list-style-type: none"> <li>— bai ke gīt (canti del pettine)</li> <li>— sobhar (della stanza del parro)</li> <li>— sohile (auspicali)</li> <li>— badhāe (di congratulazioni)</li> <li>— carue-sānīte (brocca e pestello)</li> <li>— sānīte</li> <li>— chaṭhī kī rāt kā gīt (canto della notte del 6° giorno)</li> <li>— chaṭhī ke din kā gīt (canto del giorno del 6° giorno)</li> <li>— jāccā (canti della partoriente): karhāhūlī lapsī (dolci), helan (giocare), hīrī, sār, tilfī (collana), narang phal (arance), pāl-nā (culo), jhūñjhā (un giocattolo), kaumrī, saunhī (anice), Damodriyā (Kṛṣṇ), kājāl</li> <li>— jagmohan lūgrā (della veste bella)</li> <li>— tagā (del filo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— kāmnā (desiderio), pīṛā (dolore), prasav (parro)</li> <li>— neg. vivīdh (vari)</li> <li>— (doni) nand (figlio), jāccā ke nakhre (moine della partoriente)</li> <li>— ānand (gioia), badhāe (congratulazioni), dārsnik (di carat. filosofico), abhī-lāṣā (desiderio)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>— jantī ke gīt (canti della madre)</li> </ul>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>— janm ke gīt (canti della nascita)</li> </ul>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>— samskāra viśayak (per i sacramenti)</li> </ul>		
	<ul style="list-style-type: none"> <li>— bhāv tātrvik (sui sentimenti)</li> <li>— laghu kathāṅgī (con brevi storie)</li> <li>— dirgh kathāvukt (con una storia lunga)</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>— vivāh ke gīt (canti matrimoniali)</li> <li>— mṛtyu samay ke gīt (canti funebri)</li> </ul>		



Rāmnares Tripāthī rispetto alla zona di lingua avdhī e bhojpurī (Uttar Prades orientale e Bihār occidentale) propone una classificazione in undici classi: 1) Sanskār sambandhī gīt (canti relativi ai sacramenti); 2) Cakkī aur carkhe ke gīt (canti della macina e del telaio); 3) Dharm gīt (di argomento religioso); 4) Rtu sambandhī gīt (collegati alle stagioni); 5-6-7) Khetī, bhikhmaṅgī tathā mele ke gīt (canti dei campi, di elemosina, di festa); 8) Jāti gīt (relativi alla casta); 9) Vīr gāthā (epici); 10) Gīt kathā (racconti); 11) Anubhav ke vacan (didattici)<sup>14</sup>.

Sūrykaran Pārīk rispetto alla zona di lingua rājasthānī dà questa classificazione in 30 classi: 1) Devī-devtāoṅ aur pitroṅ ke gīt (canti delle divinità e degli antenati); 2) Rtuṅ ke gīt (canti stagionali); 3) Tirthoṅ ke gīt (di pellegrinaggio); 4) Vrat-upvās aur tyauhāroṅ ke gīt (relativi ai digiuni rituali e alle festività religiose); 5) Saṅskāroṅ ke gīt (ai sacramenti); 6) Vivāh ke gīt (di matrimonio); 7) B̄hāi-bahan ke prem ke gīt (amore fra fratello sorella); 8) Salī-šaleyaṅ ke gīt (delle cognate); 9) Pati-patnī ke prem ke gīt (marito-moglie); 10) Pañihāriyoṅ ke gīt (delle portatrici di acqua); 11) Prem ke gīt (di argomento amoroso); 12) Cakkī ke gīt (della macina); 13) Bālikāoṅ ke gīt (delle fanciulle); 14) Carkhe ke gīt (dell'arcolaio); 15) Prabhātī gīt (dell'alba); 16) Rādhā-Kṛṣṇ ke prem ke gīt (sull'amore tra Rādhā e Kṛṣṇ); 17) Deś prem ke gīt (canti patriottici); 18) Rājkīy gīt (canti sullo Stato); 19) Rāj darbār, majlis, śikār, dārū ke gīt (canti di corte, di caccia, sul vino); 20) Jamme ke gīt (canti su eroi famosi e grandi personalità); 21) Siddh puruṣoṅ ke gīt (sui santi); 22) Vīroṅ ke gīt (epici); 23) Aitihāsik gīt (storici); 24) Gvāloṅ ke gīt (dei lattai); 25) Hāsyas ke gīt (umoristici); 26) Paśu-pakṣī sambandhī gīt (sugli animali); 27) Śānt ras ke gīt (di quiete); 28) Gaṅvoṅ ke gīt (di villaggio); 29) Nāty gīt (di teatro); 30) Vividh (vari)<sup>15</sup>.

Bhāskar Rāmcaṅdr Bhālerāvī classifica i vari tipi di canti all'interno di quattro gruppi principali:

a) Saṅskār viṣayak (in relazione ai sacramenti): 1) Putr janm sohar (nascita del figlio maschio); 2) Carūvā gīt (canti della brocca); 3) Cauk ke gīt (dello sgabello); 4) Sādh ke gīt (voglie); 5) Karaundhñī kadorā bāndhne ke gīt (cose da mangiare); 6) Muṅḍan (tonsura); 7) Janeū (filo sacro); 8) Māmā ke yahāṅ pahli bār jāne ke gīt (andare per la prima volta a casa dello zio materno); 9) Pahli bār barāt meṅ jāne ke gīt (andare per la prima volta nel corteo nuziale); 10) Ṭikā (fidanzamento); 11) Vivāh (matrimonio); 12) Dvirāgaman (la sposa a

<sup>14</sup> SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 332-33; ŚYĀM PARMĀR, *op. cit.*, pagg. 34.

<sup>15</sup> SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 333-34; KṚṢṆDEV UPĀDHYĀY, *Lok sābhitya kī bhūmikā*, Ilāhābād 1977<sup>3</sup>, 352 pp., pagg. 64-65.

casa dello sposo); 13) Tirāgaman o raune ke gīt; 14) Samdhiyoṅ ke āne ke gīt (venuta dei consuoceri); 15) Gaudān, devsthāpan, purān baiṭhāne, kūpkhanan, gṛhārambh ke gīt (riti nuziali); 16) Tīrth-yātrā aur gaman agaman ke gīt (pellegrinaggi e viaggi); 17) Annprāśan ke gīt (della pappa); 18) Pālne ke gīt (della culla); 19) Agarnī-garbhvatī strī viṣayak (della donna incinta); 20) Mātā karṇne ke gīt; 21) Jevnār (banchetto); 22) Pattal bāndhnā vā kholnā (preparare i piatti di foglie); 23) Bharnī yā dhānk ke gīt; 24) Mele ke gīt (delle feste); 25) Janmgāṅṭh ke gīt (del compleanno); 26) Chatrī sthāpnā ke gīt.

b) Mahvāri gīt (canti dei mesi): 1) Bārah māsā (dei dodici mesi); 2) Nortā, naurātr, caitr, āsvīn; 3) Rāmnaumī; 4) Ākhātī; 5) Dasahrā; 6) Dev śaynī, dev uṭhān; 7) Sāvan-hiṅḍolā; 8) Sāñjhī; 9) Jhāñjhī; 10) Bijā miṭṭī ke gīt, ṭesū; 11) Kṛṣṇjanmaṣṭmī; 12) Karvā cauth; 13) Mahālaksmi; 14) Bachvā chaṭh; 15) Mor chaṭh; 16) Naudurgā; 17) Gaṅgaur; 18) Kārtik aur māgh snān ke gīt; 19) Holī; 20) Ahorī aṭheṅ; 21) Śrāvaṅ kajrī; 22) Bhujriyā.

c) Sāmājik aitiḥāsik (canti sociali e storici): 1) Candrāval; 2) Belā satā; 3) Dholā Mārū; 4) Hardaul; 5) Bābū ke gīt; 6) Kārasdev ke gīt; 7) Kuṅvar ke gīt; 8) Hīrāman; 9) Nagrā; 10) Mannādev; 11) Paṇḍat mehtar; 12) Jāharpīr; 13) Alakh; 14) Hīloṅ ke gūjroṅ ke gīt; 15) Kanhaiyā; 16) Salgā sadāvṛkṣ; 17) Gorā bādāl; 18) Bulākīdās; 19) Ghāsīrām Patel; 20) Pāpūji ke gīt; 21) Rājā Kevat; 22) Okhāji; 23) Tejāji; 24) Gorāji; 25) Bherūji.

d) Vividh (canti vari): 1) Khetī kī kahāvteṅ (proverbi contadini); 2) Ūkh kī fasal khatm hone ke gīt (canti di mietitura della canna da zucchero); 3) Bārī pūjne ke gīt (del miglio); 4) Jāt vā cakkī ke gīt (della macina); 5) Lāvnī; 6) Rasiyā; 7) Khyāl; 8) Chūndrā; 9) Dohe sākhī; 10) Sorthe; 11) Savaiye; 12) Bhajan (canti religiosi); 13) Kavitt; 14) Sindhū; 15) Dhaul<sup>16</sup>.

Śyām Parmār a proposito della letteratura popolare di lingua

<sup>16</sup> SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 340-41; ŚYĀM PARMĀR, *op. cit.*, pagg. 34-35. *Carūvā ke gīt* = alla giovane madre viene data una brocca (*carūvā*) di acqua bollita. *Cauk ke gīt* = ad un anno di età il bambino viene fatto sedere su uno sgabello (*cauk*) nel cortile. *Sādh ke gīt* = le «voglie» alimentari della puerpera. *Muṅḍan* = tonsura rituale fatta al bambino all'età di 3, 5 o 7 anni. *Janeū o yajñopvit* = è riservato alle tre caste alte brāhman, kṣatriy, vaiśy e consiste nell'indossare il filo sacro simboleggiante la seconda nascita: «... secondo il codice di Manu l'uomo alla nascita è sūdra, e solo dopo il sacramento egli diventa *dvija* (due volte nato). «(KULDĪP, *op. cit.*, pag. 89). Anche i canti di matrimonio (*vivāh ke gīt*) accompagnano vari momenti, dal fidanzamento-presentazione della dote (*tīkā*) attraverso il complesso rituale fino alla partenza (*gavnā*), con i *bidā ke gīt* (canti di congedo) del corteo nuziale che si avvia verso la casa dello sposo. I canti di matrimonio sono tradizionalmente divisi in: a) canti

mālvī (Madhya Pradesh occidentale) colloca le occasioni del canto nel triangolo nascita-matrimonio-morte, cioè dei tre principali sacramenti del hindū. Sottolinea che questi canti, così come quelli di carattere «familiare» e «calendariale» sono di natura femminile, poiché collegati al mondo delle donne; di natura maschile sono invece i canti delle sette religiose (panthī gīt) e quelli di carattere storico e narrativo. I canti di carattere femminile eccedono per numero quelli di carattere maschile, ma sono generalmente più brevi; le donne inoltre usano cantare senza accompagnamento strumentale. Abbiamo quindi secondo la differenziazione già vista: janm sanskār ke gīt (canti di nascita), vivāh ke gīt (canti di matrimonio), bāl gīt (canti dei bambi-

della parte dello sposo (*bannā ke gīt*); b) canti della parte della sposa (*bannī ke gīt*). *Dvirāgaman* o *gavnā* = cerimonia in cui il marito porta la sposa a casa (di lui) dopo che è passato un certo periodo dalla celebrazione del matrimonio. Consumazione vera e propria quando i matrimoni erano celebrati in età prepubere. *Kūpkbanan* etc. = rituali attorno al fuoco facenti parte della cerimonia matrimoniale. *Annprāśan ke gīt* = quando al bambino viene dato per la prima volta del cibo solido. (cfr. KRṢṂDEV UPĀDHYĀY, *op. cit.*, pagg. 7-12; S.P. ARYA, *op. cit.*, pagg. 55-58; KULDĪP, *op. cit.*, pagg. 91-131; ŚYĀM MANOHAR GUPT, *Kharībolī kā lok sābity*, Ilāhābād 1965, 494 pp., pagg. 31-61). b) I canti mensili sono legati a ricorrenze religiose e digiuni rituali durante l'arco di tutto l'anno, e sono appannaggio esclusivo delle donne. Il calendario hindū è lunare e i mesi sono: cait (circa 17 marzo-17 aprile), vaiśākh (circa 17 aprile-17 maggio), jeth (circa 17 maggio-17 giugno), āṣarh (circa 17 giugno-17 luglio), sāvan (circa 17 luglio-17 agosto), bhādon (circa 17 agosto-17 settembre), āśvin o kvār (circa 17 settembre-17 ottobre), kārtik (circa 17 ottobre-17 novembre), mārgśīrṣ o aghan (circa 17 novembre-17 dicembre), pūs (circa 17 dicembre-17 gennaio), māgh (circa 17 gennaio-17 febbraio), phāgun (circa 17 febbraio-17 marzo). Con riferimento allo schema classificatorio le occasioni si collocano: 2) Preghiere alle divinità (Rām, Durgā, etc.) nel mese di āśvin e cait. 3) Il nome di Rām, nel mese di cait. 4) Rito del terzo giorno della quindicina chiara del mese di vaiśākh (essendo lunare il calendario, ogni mese viene diviso in una quindicina chiara-luna crescente e una quindicina scura-luna calante). 5) Festival del mese di āśvin in onore di Rām. 6) Far coricare e svegliare le divinità, rito dell'undicesimo giorno di kārtik. 7) Canti del mese di sāvan. 8) Festa tipica della zona braj nella quindicina scura di āśvin. 9) Giochi dei bambini e delle bambine nel periodo Dasahrā. 10) Natale di Kṛṣṇ, nel mese di bhādon. 11) Rito del mese di kārtik in cui le donne sposate pregano per la salute del marito. 12) Rito del periodo ottavo giorno chiaro di bhādon-ottavo giorno scuro di āśvin. 13) Riti del mese di kārtik. 14) Rito in onore della divinità Durgā dal primo al nono giorno della quindicina chiara dei mesi di kvār e di cait. 15) Rito del mese di cait. 16) Rito e bagno rituale del mese di kārtik e di māgh. 17) Holī nel mese di phāgun. 18) Rito dell'ottavo giorno della quindicina scura di kārtik. 19) Canti e festival del mese di sāvan. 20) Canti del trapianto (Cfr. oltre i testi già citati, RĀMPRATĀP TRIPĀṬHĪ, *Hinduon ke vrat, parv aur tyāuhār*, Ilāhābād, 406 pp.). c) Lo schema classificatorio elenca varie ballate locali-regionali, o dalla diffusione più esterna (es. Dholā Mārū). d) Alcuni nomi indicano un genere particolare di canto (es. lāvāī, rassiya, khyāl), o il tipo di metro poetico usato nel canto stesso (es. sorṭha = distici di 11 + 13 + 11 + 13 matra), o la natura del canto (bhajan = canti devozionali).

ni), *ṛtu gīt* (canti stagionali), *mahvārī gīt* (dei mesi), *prabandh evam gīt kathāen* (canti narrativi e ballate), *dārūrī* (canti di osteria). E più in generale questa classificazione: 1) *Jātiyoṅ kī dr̥ṣṭi se* (secondo le caste), 2) *Saṅskāroṅ aur prathāoṅ kī dr̥ṣṭi se* (secondo i sacramenti e i costumi), 3) *Dhārmik viśvāsoṅ kī dr̥ṣṭi se* (secondo le fedi religiose), 4) *Kāry ke sambandh kī dr̥ṣṭi se* (secondo il lavoro), 5) *Ras sr̥ṣṭi kī dr̥ṣṭi se* (secondo le emozioni suscitate)<sup>17</sup>.

Kṛṣṇdev Upādhyāy per le aree di lingua avdhī e bhojpurī propone la seguente classificazione:

1) *Saṅskāroṅ kī dr̥ṣṭi se* (secondo i sacramenti): *putr janm* (nascita), *muṇḍan* (tonsura), *yajñopvīt* (filo sacro), *vivāh* (matrimonio), *gavnā* (consumazione del matrimonio), *mṛtyu* (morte).

2) *Rasānubhūti kī pranālī se* (secondo il ras): *śṛṅgār ras* (eros) tra i quali i *sohar* (nascita del figlio maschio), *janeū* (filo sacro), *vivāh* aur *vaivāhik parihās* (matrimonio e scherzi sulla coppia); *karūṅ ras* (patetico) tra i quali *gavnā*, *jantsār* (macina), *pūrvī*, *ropnī* e *sohnī* (lavoro nei campi); *vīr ras* (eroico) tra i quali le ballate (*Ālhā*, *Vijymal*, *Lorkī*, *Gopīcand*, ecc.); *hāsy ras* (comico) tra i quali *jhūmar*, canti in cui si scherza sul matrimonio; *śānt ras* (calmo) tra i quali i *bhajan* (devozionali), *Gaṅgā maiyā ke gīt* (canti della Gaṅgā), etc.

3) *Rtuonoṅ aur vratonoṅ ke kram se* (secondo le stagioni e i voti rituali): *kajlī* (canti di sāvan e bhādoṅ), *hiṇḍolā* (sāvan), *holī* (phāgun), *caitā* (cait), *bārahmāsā* (dei dodici mesi), *nāgpañcmī* (festa dei serpenti), *bahurā* (festa di bhādoṅ), *godhan* (festa di kārtik), *pinrya*, *Chathī Mātā* (alla dea Śaṣṭhī).

4) *Vibhinn jātiyoṅ ke prakār se* (secondo le caste): *ahīroṅ ke gīt* (canti dei lattai), *dusādhonoṅ ke gīt* (canti dei pastori di maiali), *camāroṅ ke gīt* (canti dei calzolai), *goṅroṅ ke gīt* (canti dei Goṅḍ), *kahāroṅ ke gīt* (canti dei portatori d'acqua), *dhobiyonoṅ ke gīt* (canti dei lavandai).

5) *Śram ke ādhār par* (secondo il lavoro): *ropnī* e *sohnī* (lavoro nei campi), *jantsār* (canti della macina), *carkhā* (del telaio).

<sup>17</sup> ŚYĀM PARMĀR, *op. cit.*, pagg. 34 segg., pagg. 104 segg.; SATYENDR, *op. cit.*, pag. 431. *Panvārā* = poema popolare (*lok kāvy*) molto diffuso, originario del Mahārāṣṭr, di carattere epico-lirico (*vīr gīt*). Viene cantato ad alta voce accompagnandosi con *ḍaf* (tamburello) e *thunṭhune* (campanelli). Sviluppato ed eseguito originariamente dai *phakkaṅ siddh* (asceti mendicanti) di casta bassa, oggi ne sono principali esecutori gli appartenenti alla casta cosiddetta *paṅvariya*, di religione musulmana. *Lāvni* = poema popolare di argomento amoroso-sentimentale con predominanza di ras amoroso e patetico. Si canta accompagnandosi con il *caṅg* (tipo di tamburello). *Dārūrī* = sono i canti di osteria propri della casta *bārāṭh*, eseguiti con accompagnamento di *ḍholak* (tamburo a due facce), anche dalle donne. (cfr. ŚYĀM PARMĀR, *op. cit.*, pagg. 184-192).



6) Vividh gīt (canti vari): jhūmar, alcārī, pūrvī, nirgun, bhajan, khel<sup>18</sup>.

In Kṛṣṇdev Upādhyāy per il folklore avdhī e bhojpurī si ripresentano, con leggere differenze, le stesse classificazioni, cioè gli stessi canti con gli stessi nomi in occasioni simili. Egli considera il mondo della donna come principale espressione del mondo del folklore, e un veicolo di questa espressione l'elemento *ras*<sup>19</sup>.

Tutti questi esempi oltre che un pedissequo elenco, sono anche l'occasione per entrare nel mondo del canto popolare in particolare (con una certa consapevolezza critica dell'oggetto, cioè con la capacità di conoscerlo e di riconoscerlo), e delle tradizioni colta e folklorica hindū più in generale. La terminologia è ricchissima ed accompagna le occasioni giorno per giorno: si vedano i casi della nascita e del matrimonio, i due principali momenti di affermazione dell'individuo nella sua società. Ma pur nelle particolarità locali, nelle differenze geografiche e di lingua, ritornano gli stessi momenti rituali nella stessa successione temporale e funzionale, accompagnati dai medesimi tipi di canto, a riaffermare, oltre che una unità storica già accennata, l'uniformità data dal sovrapporsi della tradizione colta.

Quelle presentate sono classificazioni fatte a tavolino, da studiosi-ricercatori di estrazione più o meno accademica, con la staticità quindi che tale lavoro comporta rispetto al folklore-elemento vivo, espressione di una tendenza al cambiamento nei confronti della tendenza alla conservazione espressa dalla tradizione dominante hindū; ma rispondono certamente a quanto si trova sul campo. Tutto fa parte del folklore-espressione-contraddizione, nel mondo indiano, per cui la tradizione colta essendo ovunque immanente all'elemento folklorico, attraverso quest'ultimo l'essenza di quella agisce come «controllore» della società subalterna.

Di per sé il folklore non avrebbe bisogno di un così ampio spettro di differenza ed occasioni, che invece servono in questo caso alla tradizione colta per affermare se stessa.

<sup>18</sup> SATYENDR, *op. cit.*, pagg. 341-47; KṚṢṆDEV UPĀDHYĀY, *op. cit.*, pagg. 57-63. *Jhūmar* = canti eseguiti dalle donne in varie occasioni, esprimenti lo *śṃgār ras*. Tradizionalmente le donne eseguono questo canto in gruppo, allacciate per i gomiti, dondolandosi. Il canto tradizionalmente eseguito dai lattai è chiamato *birbā*. Quello dei pastori di maiali è chiamato *pacrā*, quando qualcuno cade malato le vecchie di questa casta si siedono accanto a lui e ripetendo il canto chiamano la Dea allontanando il male. Dei portatori d'acqua è tipico il canto *kabarvā*. Così vi sono altri canti che hanno come caratteristica quella di essere eseguiti da una particolare casta, e viceversa.

<sup>19</sup> KṚṢṆDEV UPĀDHYĀY, *Avdhī lok gīt*, Ilāhābād 1978, 311 pp.; KṚṢṆDEV UPĀDHYĀY, *Bhojpurī lok gīt*, Prayāg 1954, volume I, 511 pp.

Donatella Dolcini

«RAJA» RAVI VARMA \*: SENSO DELL'INDIANITÀ ED  
ETERNO FEMMININO NELLA PITTURA INDIANA DEL  
TARDO OTTOCENTO

«Raja» Ravi Varma nacque il 29 aprile 1848 in una nobile famiglia bramiana di Kilimanur (Kerala) imparentata con la casa regnante del Trevancore e tradizionalmente cultrice di lettere e arti. Imbevuto di cultura classica fin da piccolo, iniziò assai presto ad applicarsi al disegno sotto la guida dello zio, Raja Raja Varma, mentre frequentando la corte nell'adolescenza ebbe modo di familiarizzarsi con la pittura tradizionale, largamente rappresentata in templi e palazzi soprattutto da grandi riproduzioni su muro di scene mitologiche o religiose o folkloristiche, rese con linee piatte e decise e colori crudi, personalmente preparati dai pittori con succhi d'erbe, di fiori, di semi, o con albume d'uovo, o con olio d'oliva. Nel complesso, dunque, un artigianato più che un'arte, che ripeteva manieristicamente e solo con mestiere quanto delle grandi scuole ajantiane<sup>1</sup> e *rājput*-islamiche<sup>2</sup> era giunto, filtrato e poi ancora filtrato, in quella zona remota del meridione.

\* Avvertiamo che, data la disparatezza di traslitterazioni dalle lingue indiane all'inglese o all'italiano, trovata nelle fonti di cui ci siamo serviti nel presente lavoro, ci limitiamo ad applicare il sistema comunemente adottato per il passaggio dall'alfabeto *Dev'nāg'ri* a quello romano solo ai termini sanscritici o *hindī*, che usiamo per nostra scelta personale.

<sup>1</sup> A 4 miglia da Ajanta, piccolo centro deccanese incluso nel Maharastra, si trovano ventinove templi-monasteri ricavati in grotte o rocce, ornati di squisite pitture di ispirazione buddhista. Compiuti nell'arco di circa settecento anni a partire forse dall'inizio dell'era cristiana, caddero in disuso e vennero dimenticati, complici forse le conquiste musulmane, fino a quando, nel 1819, li scoprì del tutto casualmente un ufficiale inglese di stanza a Madras.

<sup>2</sup> Fra i generi pittorici preferiti dall'arte indiana, la miniatura fu coltivata in vari centri e con vari stili dal principio dell'epoca medioevale. La scuola di maggior rilievo fu appunto quella Mugal (1549-1850 ca.), che, nata su modelli persiani ma sviluppatasi poi in squisite forme proprie, ebbe la sua massima fioritura sotto Shah Jahan (1628-1658). Parzialmente ricalcata su questa, ma con toni più esuberanti, fu la corrente del Rajasthan o *rājput*, più o meno contemporanea alla prima.

Il genio artistico di Ravi Varma sentì subito di non potersi accontentare di questo tipo di pittura, e infatti il ragazzo cominciò a studiare da solo, ma con appassionata attenzione, gli album dei grandi artisti italiani del '500 e '600, conservati nel palazzo del mahārājā. Nasceva così e cresceva in lui il sogno di poter apprendere le tecniche, al tempo sconosciute in India, atte a ricreare la tridimensionalità delle scene rappresentate, specialmente in grazia di una diversa composizione dei colori e di un uso di essi che modificava o addirittura sostituiva la linea. Qualche aiuto gli venne da Aramagham Pillai, allievo del pittore di corte, Ramaswami Naicker, che lo mise a parte dei rudimenti che la scuola di palazzo – in cui Ravi Varma non era potuto entrare, sia per il rango sia per la gelosa sospettosità del Naicker – conosceva e metteva in pratica dei nuovi espedienti tecnici occidentali. Si trattò comunque di un contatto di breve durata, come pure alquanto limitato, nel tempo e nella portata, risultò quello allacciato con un pittore olandese, Theodore Jensen, che nel 1868 venne chiamato alla corte di Trevancore per ritrarre il regnante e la consorte. Richiesto anche di dare un certo numero di lezioni al giovane aristocratico così interessato e versato nella pittura, l'artista invero si limitò a concedergli di assistere al suo lavoro, senza peraltro lasciargli apprendere alcuno dei «segreti» che invece tanto stavano a cuore al giovane indiano. Deluso ancora una volta nelle sue speranze di avere un valido maestro ad intradarlo praticamente nel mondo della tecnica pittorica, Ravi Varma si volse nuovamente all'autodidattica. Giunte in riproduzioni oleografiche, negli ambienti artistici locali stavano allora circolando opere di tre autori francesi al tempo in gran voga: Louis e Gustave Boulanger e Adolphe Borguereau<sup>3</sup>. Furono le loro raffigurazioni di episodi della storia antica, del mito, delle vicende eroiche di qualche illustre personaggio; le loro scene di ambiente spesso orientalistico<sup>4</sup>; le loro rappresentazioni di momenti di vita

<sup>3</sup> Louis Boulanger (1806-1867). Fu pittore e litografo. Amico di Victor Hugo, direttore della Scuola di Belle Arti di Digione, visse in un clima artistico fortemente influenzato dal romanticismo (stile *troubadour*), ma risentì anche della corrente neo-classica di Ingres.

Gustave Boulanger (1824-1888). Allievo di Delaroche, predilesse scenari ed episodi dell'antichità greca e latina («Aci e Galatea» ecc.), nonché ambientazioni orientalistiche.

Adolphe Borguereau (1825-1896). Insignito della Légion d'Honneur per meriti artistici, presidente dell'Associazione artisti, pittori, architetti, incisori e disegnatori, fu autore di milleduecento tele a carattere allegorico, religioso, ritrattistico, e di litografie, tutte improntate ad uno stile fortemente pomposo e solenne.

<sup>4</sup> I soggetti prescelti, però, erano scene o episodi che non si spingevano più in là di un ambito vicino-orientale.

quotidiana specialmente aventi a protagonista la donna, a recare l'ultimo influsso importante alla formazione artistica del Nostro. Il suo bagaglio, così faticosamente e fortuitamente raccolto, era ormai pronto per il lungo viaggio nel campo della pittura ufficiale. Certo, occorsero ancora pazienti rielaborazioni, minuziosi approfondimenti, instancabili tentativi ed esperimenti, ma in capo ad un paio d'anni Ravi Varma ottenne finalmente i risultati che tanto aveva inseguito: la capacità di dipingere con il colore, soprattutto impiegando la tecnica ad olio, e la padronanza assoluta di mettere sulla tela a proprio arbitrio, a seconda solo dell'ispirazione (o della commissione) del momento e della propria sensibilità d'artista, gli influssi e gli impulsi lasciati decantare e poi fiorire variamente innestati gli uni sugli altri in un quindicennio di 'sudate carte'.

La carriera di Ravi Varma cominciò dunque nel 1870: mentre tornava da un pellegrinaggio nel Mysore, ricevette l'incarico (e la conseguente ricompensa) di ritrarre la famiglia di un giudice del Tribunale di Calicut, Kizhakke Palat Krishna Menon. Da questo momento e praticamente fino alla sua morte (2 ottobre 1906), la sua attività di ritrattista non conobbe sosta: governatori ed alti funzionari dell'amministrazione britannica, sovrani e dignitari delle corti meridionali, personaggi della vita di ogni giorno, eroi della mitologia e della letteratura antica divennero i soggetti preferiti della sua pittura. E se pure il paesaggio o i fondali o la rappresentazione di elementi del mondo della natura (animali, vegetali ecc.) testimoniano del pari di una raffinata abilità di disegno, di un'attenta visione realistica, di una vibrante partecipazione emotiva, non possono in alcun modo competere con il senso della vita che l'amore dell'artista per la sua creatura artistica conferisce alla figura umana rappresentata. Di queste peculiarità furono ben consci i suoi contemporanei – mecenati, critici, pubblico – tanto che ben presto e per tutto l'arco della sua vita Ravi Varma godette di grandissima fama in tutta l'India, mentre anche in Europa e perfino in America il suo nome non restò sconosciuto. Vinse infatti un cospicuo numero di premi in varie esposizioni – Fine Arts Exhibitions di Madras del 1873, 1874, 1875<sup>5</sup>, International Exhibition di Vienna ancora nel 1873, International Exhibition di Chicago nel 1894 ecc. –, e la critica, specialmente quella indiana<sup>6</sup>, ebbe parole di enorme elogio per lui, non solo nelle natie regioni meridionali del subcontinente, ma anche in quelle settentrionali, più lontane per gusto e educazione. In patria, ovunque egli si recasse –

<sup>5</sup> Da questa data in poi Ravi Varma si presentò sempre fuori concorso.

<sup>6</sup> Per la critica negativa si veda più avanti nel testo.

poiché viaggiò moltissimo, anche questo secondo il costume dei vati antichi<sup>7</sup> – era fatto oggetto di calorose dimostrazioni di stima e di vero e proprio affetto, anche per le sue qualità umane di rettitudine morale, religiosità, riservatezza, austerità di costumi.

Questa notorietà crebbe ancora di più dopo il 1894, da quando cioè cominciò a funzionare la Lithographic Press di Bombay. Era questa la realizzazione di un altro sogno di Ravi Varma. Egli infatti era cresciuto e maturato, umanamente ed artisticamente, in quel periodo della storia indiana in cui si cominciavano a constatare i risultati degli impulsi derivanti dall'opera di occidentalizzazione condotta dai colonizzatori britannici. Cominciato apertamente verso gli anni '30 del XIX secolo, questo processo portò alla nascita dell'India quale noi la vediamo oggi, passando attraverso successivi stadi di rigetto/risveglio della tradizione induista, di rigetto/risveglio della tradizione indo-islamica, di anglofilia o di anglofobia. In particolare, in quell'ultimo ventennio del secolo scorso che interessa al nostro assunto, andava nascendo negli animi più sensibili e preparati il sentimento dell'unità indiana: non ancora un nazionalismo nell'accezione più comune del termine, ma una chiara tensione a volersi riconoscere tutti partecipi di un patrimonio culturale che, grazie alla ricchezza e poliedricità delle sue componenti, era stato capace nel tempo di rivestire di una spessa patina di unica indianità le diversità anche clamorose delle etnie stanziate nel subcontinente. In questa fase del cosiddetto «revivalismo», gli apporti occidentali cominciano a non essere più riguardati come meta primaria da acquisire da parte di chi, nato indigeno, vuole parzialmente sottrarsi alla sua condizione di dominato per partecipare della vita – educazione, costumi, attività, – del dominatore; inoltre, alla diminuita aspirazione ad anglicizzarsi, corrisponde un'attenuazione anche dell'atteggiamento opposto che, direttamente scaturito dalla reazione alla «moda» dell'occidentalizzazione ad ogni costo, si era estrinsecato nella ricerca di un ritorno critico sì, ma radicale<sup>8</sup>, alla purezza dell'antica civiltà sanscritica. Viene pertanto a crearsi lentamente, ma non per questo su basi meno salde, un terreno di incontro tra le due tendenze, che si rivelerà particolarmente proficuo nel XX secolo della lotta indipendentistica e della strutturazione dell'India di oggi.

<sup>7</sup> I resoconti di queste *tournées* vennero scritti dal fratello minore, G. Raja Raja Varma, pure affermato pittore (paesaggista), che lo accompagnò ovunque in veste di segretario.

<sup>8</sup> Ci riferiamo in particolare a movimenti quali l'Ārya Samāj (Bombay, 1875), che propugnava il ritorno alla fede e all'osservanza dell'antichissimo precetto vedico, ritenuto l'unico davvero valido per la liberazione spirituale dell'uomo.

Per tornare a Ravi Varma, vediamo il riflesso delle fasi di questo processo generale anche nel microcosmo della sua figura d'artista: all'assillante ricerca di impadronirsi delle tecniche pittoriche occidentali, all'appassionato e minuzioso studio della produzione – non importa se completa o parziale, ben riprodotta o grossolana, di alto pregio o di scarso valore – di qualunque artista purché fosse europeo, all'acquisizione di una capacità rappresentativa fortemente determinata dall'influsso straniero, segue, per restare poi permanente, un ripiegamento verso la propria tradizione, che è un lasciarsi scorrere nelle vene la linfa uscita dall'humus natio, un dare orecchio a stimoli ed impulsi vivi nel più profondo del suo cuore di indiano. Nelle sue tele prende così il sopravvento un'atmosfera di indianità, che concede uno spazio puramente strumentale ai tratti tecnici appresi dall'Occidente, riservando invece a se stessa i contenuti narrativi, sentimentali, psicologici.

E che questa indianità sia la colonna portante della sua ispirazione e delle sue opere, lo dimostra tutta una serie di fatti, che vanno appunto dalla fondazione della Lithographic Press, ai viaggi panindiani, alla partecipazione ad esposizioni all'estero, alla scelta dei soggetti. A quest'ultimo proposito va rilevato come, nella dimensione patriottica che la sua pittura stava sempre più assumendo, vennero privilegiati i temi che, per essere più comuni, più quotidiani, quindi più condivisi da tutte le svariate componenti della società indiana, meglio potevano da una parte sottolineare la fratellanza culturale e di vita delle genti del subcontinente, dall'altra proporla agli stranieri in un linguaggio ad essi comprensibile. Di qui la rappresentazione di vari momenti della vita di ogni giorno – “Lady with Mirror”, “Nair Lady at the Toilet”, “Lady in Moonlight”, “There Comes Papa”, “Lady at Ball Game”, “Alms at the Temple”, ecc. –; di qui la riproposta dei grandi miti epici e religiosi – “Yasoda and Krishna”, “Draupadi at the Court of Virata”, “Draupadi and Simhika”, “Sri Rama Breaks the Bow”, “Sita Swayamvaram”, “Birth of Krishna”, “Bhisma Prathijna”, “Sakuntala” ecc.<sup>9</sup> –, simboli non solo di passato ma anche di presente e di futuro per l'India tutta, simboli in una parola di quel *sanatana dharma* che dai tempi più remoti fino all'epoca di Ravi Varma ed a quella di noi, suoi posteri, ha continuato a rappresentare con la sua «imperitura» vitalità il più valido legame tra le genti indiane e la più salda forza del Paese contro le spinte destabilizzanti di certi apporti esterni. Dipingere questo tipo di scene e di

<sup>9</sup> Sono tutti episodi o personaggi tratti dai grandi poemi epici *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*, o dai *Purāṇa* o dalla produzione drammatica di Kāli Dāsa.

personaggi, però, avrebbe avuto scarso peso nell'opera di risveglio all'indianità, se la produzione del Nostro fosse rimasta confinata ai palazzi dei mahārājā o alle case di pochi aristocratici e di amministratori britannici o ai saloni delle Esposizioni; era invece fondamentale che queste immagini dell'India avessero la massima circolazione e diffusione ovunque nel sub-continente, perché in tal modo avrebbero davvero portato avanti una certa educazione «nazionalistica». Fu appunto in quest'ottica che venne concepita e realizzata la stamperia di Bombay, che infatti assolse egregiamente il compito visualizzato di informare e formare attraverso le immagini. Infatti, anche chi era più lontano dalla cultura, per proprio livello educativo o per distanza fisica dai centri di maggiore attività, poté fruire del messaggio che le rappresentazioni di Ravi Varma contenevano: innumerevoli e molteplici sono le sfaccettature della realtà indiana, ma la fratellanza delle genti che ne partecipano è così effettiva e «palpabile» da poter essere trasposta in un dipinto. Il nome dell'artista divenne così ancor più famoso tanto a Nord quanto a Sud nel Paese, ed il pubblico più grosso ne comprese bene lo spirito, tanto da cominciare a considerare Ravi Varma alla stregua di un vate.

Diverso fu invece l'atteggiamento della critica più quotata, da E.B. Havell a A.C. Coomaraswami a P.R. Ramachandra Rao, riguardo ai quali l'opera della Lithographic Press giocò come arma a doppio taglio nei confronti del Nostro. Infatti i quadri riprodotti in quelle oleografie erano ben lontani dal rendere giustizia all'originale nei colori e nella precisione dei tratti, mentre molti imitatori finirono per approfittare del gioco ed immettere sul mercato propri lavori realizzati sulla falsariga e con il nome di Ravi Varma e stampati più o meno con i medesimi sistemi. A.C. Coomaraswami, per esempio, ebbe esplicitamente a riconoscere di non aver mai visto e studiato dal vero un'opera del pittore keralese, ma di essersene fatto un'idea (ed estremamente negativa!) solo attraverso le famose riproduzioni oleografiche. A dire il vero, nella prima metà del XX secolo, che vide appunto l'attività di questi che vengono considerati i maggiori studiosi dell'arte indiana, nel mondo culturale indiano era cambiato il clima psicologico. I movimenti di revivescenza, che in tutti i campi avevano pervaso il subcontinente nei secondi cinquant'anni dell'800 sotto la spinta dell'anglicizzazione, avevano accanitamente perseguito la realizzazione di sintesi più o meno concrete, più o meno profonde, fra tradizione e innovazione (di provenienza occidentale). In questa ricerca, in un primo periodo si erano rivalutati solo gli elementi di matrice ario-induista, considerati gli unici davvero «indiani»; in un secondo tempo, però, si cercò di ridare corpo anche ad una tradizione indo-islamica, sia in seguito alla riscossa culturale dei musulmani,

che iniziò negli anni '70 del secolo, allorché i gruppi maomettani si accorsero di star precipitando in un pericoloso isolamento tanto nei confronti dei colonizzatori britannici quanto in quelli dei loro ex sudditi hindū; sia per un rinverdito orgoglio, anche da parte induista, di quell'impero Mugal, che, pur ormai irreparabilmente scomparso, continuava a rappresentare il maggior momento politico indiano del passato recente. In campo artistico, dove i modi in cui si era estrinsecata la scuola musulmana erano stati esattamente all'opposto, per precisa volontà dei vincitori nei confronti dei vinti, ma anche per profonda inclinazione del gusto degli invasori, di quelli fino ad allora (XI sec.) tenuti da artisti e maestranze locali; in campo artistico, dunque, la tendenza trainante divenne quella di rigettare o comunque di relegare in secondo piano la tradizione di corposo realismo tipico dei grandi complessi di Khajuraho, di Mahaballipuram, di Bhubaneswar ecc., per riportare in auge quella pervasa di simbolismo e di eterea stilizzazione della miniatura Mugal (o addirittura delle grotte buddhiste di Ajanta), tanto più che questo tipo di pittura era assai più apprezzata dagli Occidentali, che vi trovavano un'aura più esotica, più suggestiva, più «differente».

Questo diverso orientamento del gusto convinse definitivamente gli autorevoli critici a vedere nell'autore delle opere così manchevolmente riprodotte nelle oleografie di Bombay un pittore di seconda categoria, indiretto, ma pedissequo imitatore della scuola inglese di Reynolds e Gainsborough, pietosamente ignorante dei motivi e degli impulsi ispiratori della pittura classica indiana, privo di immaginazione e del senso dell'indianità nel trattare soggetti religiosi ed epici della sua tradizione. Ora, se è vero che a Ravi Varma si possono con fondamento imputare imperfezioni tecniche, sproporzioni fisiche specialmente nelle figure maschili<sup>10</sup>, impianti troppo teatrali o troppo occidentalizzanti di certe scene<sup>11</sup>, è chiaro che la maggior parte di queste accuse si fondano solo sulla lettura in chiave indo-islamica dei valori della civiltà indiana, così come siamo venuti esponendo più sopra. Del resto, l'infondatezza oggettiva di questa stroncatura della critica viene dimostrata per esempio da un Ravindranath Tagore, il quale, dopo aver attentamente studiato le opere del pittore keralese ed averne ravvisato le qualità ma ancor più i difetti, scrisse: "These paintings show how much our country's typical human figures, themes and expressions are dear to us"<sup>12</sup>; mentre il nipote Abanindra-

<sup>10</sup> Si veda, per esempio, Viśvamitra in «Visvamitra e Menaka» o Bhīṣma in «Bhīṣma Pratijña».

<sup>11</sup> Quali «Mohini e Rukmangada» o «Sri Krishna as Envoy» ecc.; «Birth of Krishna» o «Krishna Drishta» ecc.

<sup>12</sup> Citato in Venniyoor E.M.J., *Raja Ravi Varma*, Madras 1981, pag. 33.



nath, che nella sua Scuola Bengalese sostenne sempre principi estetici nettamente in contrasto con quelli informanti la pittura di Ravi Varma, alla di lui morte non poté negare che «È raro imbattersi, di questi tempi, in uomini come lui, artisti come lui, amanti dell'India come lui»<sup>13</sup>. E sir Monier Williams richiese di poter ornare il frontespizio delle edizioni dal 1876 in poi della sua traduzione della *Śakuntalā* con la riproduzione del quadro inviato da Ravi Varma all'Exhibition di Madras del 1876 appunto, il «Sakuntala Patralekhan», (ossia «La lettera d'amore di Sakuntala»), tanto l'opera gli era sembrata esemplare interprete dello spirito dell'eroina kalidasiana.

In effetti, Ravi Varma ebbe un talento particolare per ravvisare nei volti e negli atteggiamenti propri delle donne l'anima sempre uguale attraverso le generazioni e le diversità razziali di quell'India che, pur nelle multiformi manifestazioni del suo spirito, della sua cultura, della sua umanità, ha in sé un'insopprimibile unità. Così la «Lady at Ball Game», la Subhadra di «Arjuna e Subhadra», la dama benefattrice di «Alms at the Temple», le fanciulle sullo sfondo di «Bhisma Pratijna» sono ancora e sempre la sinuosa femmina dal seno e dalle anche pesanti, in cui rivive continuamente rinnovato il mito della Grande Madre, in quelle regioni dell'estremo Sud dell'India da cui proveniva il Nostro sentito in modo particolarmente viscerale, poiché il sistema matriarcale vi era ancora il più seguito nell'ordinamento familiare; così, in linea con la tradizione è anche la posizione di questi corpi femminili, che nella maggior parte delle opere ripropone la classica sinuosità tripartita (*tribhāṅga*) della Yakṣiṇī di Bharhut e di Sanci<sup>14</sup>. D'altro canto non è da pensare che Ravi Varma progettasse e realizzasse le sue figure muliebri solo sulla base di reminiscenze classiche, letterarie o figurative. Di questa continuità *vitale*, non soltanto artistica, egli era ben conscio, tanto che, quando nel suo dichiarato patriottismo approntò la serie di dieci tele da inviare all'Esposizione Internazionale di Chicago, perché anche laggiù ci si potesse fare un'idea reale dell'India al di fuori delle leggende, positive o negative, generalmente diffuse in Occidente, volle prima documentarsi personalmente sulla donna del suo Paese, cioè sui diversi tipi fisici, sulle diverse psicologie, sulle diverse fisionomie, sui diversi abbigliamenti. E queste differenze egli traspose nei suoi dipinti, cercando nel contempo di cogliere e di mettere in luce anche le somiglianze e le affinità dei suoi modelli. Ne risultarono quadri come

<sup>13</sup> *Ibidem*, pag. 65 (la traduzione è nostra).

<sup>14</sup> Località in cui sorgono due tra i più antichi *stupa* buddhisti, sui cui portali (*torāṇa*) si trovano le prime raffigurazioni a bassorilievo delle divinità silvestri femminili note come *Yakṣiṇī*.

quello dal significativo titolo di «Galaxy», in cui undici indiane ritratte durante un concerto tradizionale rappresentano altrettanti tipi, altrettante maniere di esemplificare l'Indianità: una forza centripeta che fa tendere il multiforme verso l'uniforme, lasciando inalterata sia l'individualità del primo sia l'armonicità del secondo, così come nell'universo retto dal *ṛtam* (ordine cosmico) stelle e costellazioni si congregano in ruotanti galassie.

Le donne effigiate in questo quadro possono venir riguardate come stilizzazioni cui l'autore è pervenuto dopo che per lunghi anni le figure muliebri della sua terra natale gli sono bastate a rappresentare l'universo femminile di tutta l'India. A parte tele dichiaratamente riprodotte una nobildonna keralaese o una dama malabarica o la moglie di un qualche notevole ecc., anche soggetti come la mietitrice o la signora che fa l'elemosina al giovane mendicante o la madre che attende con il bimbo in braccio che il marito la porti al tempio<sup>15</sup>, oppure, entrando nella sfera del letterario o del mitologico, come Sita, Draupadi ecc. vengono impersonati da modelle con caratteristiche somatiche, di abbigliamento e collocazione scenica di nuovo tipicamente keralaesi. In «Galaxy», invece, è evidente l'intento di fare di ciascuna componente del gruppo un «tipo» riassuntivo e perciò paradigmatico di quelle che possono essere le peculiarità della donna di una specifica regione o di uno specifico ambiente. Così, per esempio, in mezzo ai drappeggi delle vesti tradizionali compare anche una figura decisamente abbigliata all'Occidentale, delegata a rappresentare quella classe di anglicizzati sempre più in espansione e geograficamente non delimitata che stava assumendo il ruolo-guida nella società indiana del tempo; così la prima musicante in basso a sinistra lascia scoperte le spalle secondo l'uso della sua calda contrada tropicale (Kerala) e cinge ben in alto e lateralmente la chioma che non le ricada sul collo ad aumentare il senso di calura, mentre di fronte a lei la dama abituata al clima più rigido del Nord (Panjab) si ammantava di un ricco scialle che le copre anche la testa. Va però notato che pur nella varietà di abbigliamenti riprodotti nella tela, quasi tutte le figure indossano come capo di base il *sari*<sup>16</sup>. Ora, si deve proprio a Ravi Varma, cioè alla sua ricerca di costume ed alla trasposizione pittorica degli esiti di tale ricerca, se il *sari* venne riconosciuto come l'abito tradizionale maggiormente diffuso nel Paese, e se da questo stesso riconoscimento ne nacque una sempre più vasta adozione un po' ovunque nel subcontinente. A tale proposito K.V. Rangaswami

<sup>15</sup> Nel quadro sono ritratti la figlia e il nipotino di Ravi Varma.

<sup>16</sup> Il termine indiano e di genere femminile.

Ayyangar, uno degli studiosi che più si occupò del Nostro, scrive che Ravi Varma fu l'artefice della nuova moda negli abiti e negli ornamenti e che le sue eroine sono diventate un modello, nel vestito e nell'atteggiamento, per le giovani dell'India moderna<sup>17</sup>. Il che non va interpretato come affermazione di opera pionieristica e innovativa del pittore keralese nel campo della *moda* vera e propria, o piuttosto del *modo* di essere donna nel Paese sottoposto ad un così vasto moto di rinnovamento e modernizzazione; al contrario, gli si attribuisce il merito di aver divulgato in tutto il subcontinente i vari *modi* di vivere la femminilità tenuti nelle diverse regioni, così che venissero bene in luce dissimiglianze e somiglianze, e queste infine fossero riconosciute, accettate, enfatizzate in uno slancio di fraternità «nazionale». Infatti, conclude Ayyangar, non si possono avere dubbi sulla vasta e durevole influenza dell'opera di unificazione dello spirito indiano condotta da Ravi Varma<sup>18</sup>. E il punto massimo del suo realizzarsi come artista e come indiano sta proprio nel superamento totale della pluralità – quindi anche della diversità – pur minima come nel caso di «Galaxy», e nel raggiungimento dell'unità. La sua *Donna* indiana, che è poi un'immagine concretamente pittorica ed idealisticamente sublimata dell'India stessa – non dimentichiamo che in questo stesso periodo i nazionalisti bengalesi sceglievano a proprio slogan (*mantra*) quel *Bande Mataram*, ossia *Viva la Madre*, che diventerà poi uno dei simboli della lotta indipendentistica di tutto il Paese<sup>19</sup> –; la sua *Donna* indiana, dunque, colei che tutte le individualità femminili ingloba, supera e rappresenta è Śakuntalā: antica nell'origine e nella vicenda, ma perennemente rinnovata e vitale nella memoria della gente; giovane nel volto turbato dalla passione amorosa, ma già presaga nelle forme pesanti di una maternità senza tempo; realistica e disinibita in quel suo gesto occasionale di togliersi una spina dal tallone, ma classica nel gioco malizioso di approfittare dell'attimo propizio per volgersi a guardare di nascosto l'innamorato lontano. Donna di ieri, di

<sup>17</sup> In Venniyoor E.M.J., *op. cit.*, pag. 42.

<sup>18</sup> Lo studioso specifica che questa unificazione ha per oggetto la parte *hindū* della popolazione indiana (Cfr. Venniyoor E.M.J., *op. cit.*, pag. 42), in misura preponderante. In realtà, il messaggio espresso in generale dall'opera di Ravi Varma vuole essere panindiano, come dimostrano i suoi dipinti aventi per soggetto personaggi o scene tipicamente musulmane o *parsi* e perfino ebrei e zingaresche. Citiamo in particolar modo il ritratto "The Miser", splendida raffigurazione di un usuraio appunto ebreo, e "The Gypsies", rappresentazione di una piccola famiglia zingara, resa con vibrante partecipazione emotiva da parte dell'artista.

<sup>19</sup> «*Bande Mataram*» è un canto che i devoti alzano alla dea Kālī, loro materna protettrice, nel romanzo *Ananda Math* (La dimora della beatitudine), scritto nel 1882 da Bankim Chandra Chatterjee («Chattopadyaya», 1838-1894).

oggi e di domani, dunque, emblema di un'India che dal passato glorioso attraverso il presente difficile continuerà a vivere in un futuro che, forse felice e forse no, sarà comunque un momento ricco di vita e di civiltà.

Laxman Prasad Mishra

LE NOZZE DI ŚIVA NELLA RĀM-KATHĀ DI TUL'SĪDĀS:  
INCONTRO STORICO TRA LE FORME DI RELIGIOSITÀ  
VIṢṆUITA E ŚIVAITA

La statura del poeta hindi Tul'sīdās (1532-1623) è straordinariamente rilevante non soltanto nell'ambito della storia letteraria delle lingue neo-indiane, ma anche – e non in grado inferiore – nel panorama dell'Induismo moderno. Il suo ruolo nella storia culturale indiana è contemporaneamente quello di poeta e di maestro spirituale, di vate e di santo. Questi due aspetti della sua figura sono inscindibilmente saldati tra loro, a caratterizzare in modo inequivocabile l'intera sua opera poetica.

Lontano dal mecenatismo, spronato dalla ferma intenzione di operare per il bene dell'umanità, nel *Rām'carit'mānas*, opera che è il suo capolavoro e il tesoro della spiritualità indiana medievale e moderna, Tul'sī dà voce alla sua particolare sensibilità religiosa. Ispirato da questa, il poema è, insieme, pervaso da una profonda religiosità e animato da uno spirito non confessionale. Tul'sī, infatti, si dimostra sempre sgombrato dalle anguste concezioni e dai vincolanti pregiudizi di molti *pandit* viṣṇuiti suoi contemporanei: pur essendo un fervente devoto di Viṣṇu lui stesso, non rimane costretto nelle soffocanti maglie del viṣṇuismo più gretto, e canta le lodi di Śiva assieme a quelle di Rāma. Le frequenti digressioni narrative sulle imprese di Hara, di cui la descrizione delle nozze costituisce un esempio, forse fra i più belli, attestano l'intenzione di Tul'sī di operare un processo di avvicinamento tra devoti viṣṇuiti e devoti śivaiti. Mai prima una grande personalità *vaiṣṇava* aveva compiuto un tale tentativo di incontro fra quelle opposte forme di devozione; né mai si era dato il caso di un poeta che, cantando le gesta di Rāma, così fulgidamente elogiasse il Signore Śiva. Il *Rām'carit'mānas* costituì un vero e proprio «caso» letterario e religioso: un'opera di vivida devozione e di sincretismo che tutt'oggi serba il suo ascendente sulle masse dei fedeli induisti.

A proposito della sintesi fra le forme di culto e le narrazioni tradizionali viṣṇuite e śivaiti, a proposito del cosiddetto *samanvay'*

*vād*, sono stati versati fiumi di inchiostro<sup>1</sup>, ma occorre rilevare che Tul'sī insegnò che in ogni campo della vita è possibile la «sintesi»: egli dimostrò che è possibile coniugare la sincera devozione al Signore con la regolare vita lavorativa e familiare. Certamente fu anche grazie alle sue doti di poeta che egli ottenne un successo senza precedenti: anche se non fu colmata, la voragine fra devoti di Hari e devoti di Hara fu senza dubbio ridotta, e la necessità dell'anacoresi fu in qualche modo ridimensionata.

Il brano che qui presentiamo in traduzione è tratto dal *Rām'carit'mānas*<sup>2</sup>, e descrive la celebre vicenda del matrimonio fra Śiva e Pārvatī, che anche altrove Tul'sī ha cantato<sup>3</sup>. Il contesto narrativo è rappresentato dall'esposizione che il *muni* Yājñavalkya fa al *muni* Bharadvāja di alcune vicende che hanno Śiva per protagonista. In particolare, lo spunto per la narrazione delle nozze del Dio è offerto dagli avvenimenti che portano alla reincarnazione di Satī (la consorte di Śiva) come Pārvatī: essendo scansata da Hara per la sua incredulità e per i suoi inganni, ed essendo offesa dal padre Dakṣa, Satī decide di suicidarsi, ponendo così fine all'angoscia della separazione dal marito e rovinando i festeggiamenti indetti da Dakṣa. Al momento della morte, però, la dea chiede a Hari di poter rinascere nuovamente come sua devota, e il desiderio le viene esaudito: le sue nuove spoglie sono quelle leggiadre e incantevoli di Pārvatī, la figlia del monte Himālaya e di Mēnā. Sono questi gli antefatti dell'episodio.

Un'avvertenza: nella traduzione del testo, diversamente dall'introduzione e dalle note, i nomi dei personaggi sono riportati così come compaiono nell'originale in *brajāv'dhī*<sup>4</sup> di Tul'sī. La traslitterazione è avvenuta secondo il sistema elaborato in occasione della redazione del Dizionario Hindi-Italiano.

(*Dobā* 1) Mille alberi rari si caricarono di fiori e frutti perenni, e miniere di gemme impreziosirono l'ammaliante montagna;

<sup>1</sup> Si veda, giusto per fare un esempio, il contributo di Vimal Kumār, dal titolo *Tul'sī kā samanvay'vād*, al volume *Tul'sīdās: cintan ōr kalā*, a cura di Indr'nāth Madān, Delhi, 1965, pp. 222/233.

<sup>2</sup> L'edizione del *Rām'carit'mānas* a cui si fa riferimento è quella curata da Hanu-mān Prasād Poddār, pubblicata a Gorakh'pur nel 1969 col titolo *Śrīrām'carit'mānas*. Il brano che abbiamo tradotto è compreso fra il *dobā* 65 e il *cōpāī* 104 del testo, corrispondente alle pagine 78/118 dell'edizione di Poddār.

<sup>3</sup> Cfr. il poemetto *Pārvatī māṅgal*, recentemente tradotto in inglese da G. CALIA, *Pārvatī-māṅgal of Gosvāmī Tul'sī Dās*, New Delhi, 1983.

<sup>4</sup> La lingua di Tul'sīdās è una varietà orientale dell'*av'dhī*, che la maggior parte di studiosi in India chiama ormai *brajāv'dhī*, espressione coniata da Rām'datt Bharadvāj, in *Gosvāmī Tul'sīdās: vyaktitv, darsan, sābhity'*, Delhi, 1962.

(Cōpāī 1) tutti i fiumi si colmarono di acque cristalline; uccelli, bestie ed api gioirono; tutti gli animali dimenticarono le loro ataviche inimicizie e coloro che dimoravano sui monti s'amarono l'un l'altro. Così, per la nascita di Girijā<sup>5</sup>, la montagna assunse l'aspetto esultante del devoto illuminato dalla grazia di Rām. Ogni giorno arrecava liete novelle al re, la cui buona fortuna venne decantata da dei possenti come Brahm. Nārada<sup>6</sup> ricevette la fausta nuova e si recò da Giri. Il re lo accolse con grande rispetto; gli lavò i piedi e lo condusse allo scranno d'onore. Chinò il capo ai santi piedi del *muni* insieme alla sua sposa e fece aspergere l'intero palazzo con l'acqua benedetta di quell'abluzione. Giri lo informò poi della propria buona sorte, e, ordinando che fosse condotta la figlia, la fece sedere ai piedi del sant'uomo.

(D.2) «O nobile *muni*, tu conosci tutto, presente, passato e futuro, ed hai libero accesso in ogni luogo. Pondera bene, ed enumerami le virtù e i difetti di mia figlia».

(C.2) Il saggio sorrise, e replicò con parole garbate e dense di profondo significato: «Tua figlia è una miniera di virtù; ella è bella, dolce e sagace per natura. Suoi nomi saranno Umā, Ambikā e Bhavānī<sup>7</sup>. Ricca di tutte le buone doti, la fanciulla si meriterà l'amore perenne del suo Sposo. Resterà ad Egli unita per l'eternità e archerà lustro ai suoi genitori. L'intero universo le offrirà omaggio, e colui che a lei s'appellerà non mancherà di nulla. Al solo pensiero del suo nome, le donne mortali seguiranno il sentiero della fedeltà coniugale, tagliante come la lama di una spada. Tua figlia, o re, è dotata di tutti i segni più fausti. Ascolta ora i suoi demeriti. Uno che non ha meriti né orgoglio, che non ha padre né madre, indifferente a tutto,

(D.3) un Asceta senza desideri, con la chioma scarmigliata, nudo e adorno d'infausti orpelli, un Essere di tal fatta sarà il suo Sposo. Così è scritto nella sua mano».

(C.3) Quando udirono le parole del *muni*, che ben sapevano esser verità, Giri e la moglie s'addolorarono, ma Umā intimamente gioì. Neppure Nārada se ne accorse: le espressioni degli astanti erano simili, sebbene assai diverse fossero le loro emozioni. Girijā, come le sue ancelle, come Giri e Mēnā, rabbriviva e aveva gli occhi colmi di lacrime. Le parole del *muni* celeste Nārada non potevano esser

<sup>5</sup> Girijā letteralmente significa la «figlia del monte», giacché essa è nata dall'Himālaya stesso.

<sup>6</sup> Nārada, in sanscrito Nārada, è il mitico veggente la cui caratteristica peculiare è quella di far nascere discordie fra coloro che ascoltano le sue profezie.

<sup>7</sup> Umā, «Luce»; Ambikā, «Madre»; Bhavānī, «Colei che dà la vita».

false, ed ella le custodì nel suo cuore. L'amore per i Piedi di loto di Siv le si gonfiò nell'anima, pur se ella temeva che sarebbe stato difficile unirsi a Lui. Stimando il momento come inopportuno alla rivelazione del suo segreto, ella lo tenne per sé, e tornò a sedersi accanto ad un'ancella. La predizione del divino *ṛṣi* non poteva esser mendace, ed i suoi genitori, come le sue compagne, se ne dolsero. Tuttavia, ricomponendosi, il re Giri chiese: «Dimmi, o santo, che possiamo fare per evitare ciò?»

(D.4) Il sommo *muni* rispose: «Ascolta, o Him'vant! Quel che il Fato ha decretato non può essere evitato neppure dagli déi, dai demoni, dagli esseri umani, dai *nāga* o dai sapienti.

(C.4) Ti suggerisco peraltro un rimedio: se la Provvidenza ti aiuta può tornarti utile. Senza ombra di dubbio, Umā andrà sposa a Colui che ti ho descritto: ma tutte le manchevolezze che ti ho enumerato possono trovarsi, a mio giudizio, anche in Siv. Se quelle nozze ti alleassero con Saṅkar, tutti stimerebbero virtù quei difetti. Anche se Hari ha scelto a Suo giaciglio un serpente, i saggi non considerano questo un demerito. Allo stesso modo, il sole e il fuoco prosciugano ogni genere di liquidi, ma nessuno osa ingiuriarli per questo. E se anche acque d'ogni sorta, limpide e impure, si mescolano nel Gange, nessuno reputa il fiume celeste contaminato. Come il sole, il fuoco e il Gange, i grandi non incorrono in biasimo.

(D.5) Se nella loro pazzia gli stolti emulano i grandi, essi vengono precipitati all'Inferno per la durata di un intero *kalpa*. Può invero un'anima incarnata confrontarsi con Dio?

(C.5) I santi non bevono vino, anche se sanno che è stato allungato con l'acqua del santo fiume; ma quello stesso vino viene purificato se lo si versa in quelle acque. Simile è la differenza tra l'Assoluto e l'anima. Sambhu il benevolo è onnipossente; egli è certo difficile da propiziarsi, ma lo si soddisfa in fretta ricorrendo all'asceti. Se tua figlia pratica la penitenza, Tripurārī<sup>8</sup> ha il potere di cancellare i disegni del destino. Tra tutti gli sposi promessi, soltanto Siv, Elargitore di grazia e Consolatore dei supplici, Oceano di provvidenza e Delizia dell'anima dei suoi servi, soltanto Siv è degno di lei. Se non ci si propizia prima Lui, il fine desiderato non viene ottenuto neppure attraverso milioni di asceti yogiche e di preghiere».

(D.6) Così detto, con la mente ferma nella meditazione di Hari, Nārād benedì Girijā e concluse: «O re delle montagne, deponi la tua titubanza. Tutto andrà per il meglio».

<sup>8</sup> Epiteto di Śiva, «Distruttore di Tripura», il demone così chiamato per aver ricevuto in dono la Tripla Città degli *asura*.



(C.6) Ciò detto, il *muni* si accomiatò per tornarsene al Palazzo di Brahm. Ed ora ascolta come si concluse la vicenda. Trovandosi il suo consorte da solo, Mēnā così lo apostrofò: «Mio signore, non ho ben compreso le parole del saggio. Se lo Sposo, il Suo casato e la Sua stirpe sono nobili e degni di nostra figlia, che le nozze vengano ratificate. Altrimenti sarà meglio ch'ella rimanga nubile, poiché, o mio consorte, Umā mi è cara come la vita stessa. Se non siamo in grado di concertare un matrimonio adeguato a Girijā, tutti scherniranno Giri chiamandolo citrullo. Tieni questo a mente, mio sposo, e combina un matrimonio che non sia causa di pentimenti». Così intercesse Mēnā e si prostrò con il capo ai piedi di lui. Giri le rispose con accenti affettuosi: «Sarebbe più probabile che la fredda luna emettesse lingue di fuoco ardente piuttosto che una profezia di Nārad provasse di esser falsa.

(D.7) Lascia da parte la tua ansietà, mia amata, e indugia col tuo pensiero sul Signore. Egli, che creò Pār'batī, le apporgerà gioia.

(C.7) Ora, se veramente ami tua figlia, va' e consigliale di praticare una penitenza tale da richiamare l'attenzione di Mahes. Non esiste altra via per evitarle angoscia. Le parole proferite da Nārad sono pregne di profondo significato: Colui che ha il toro come emblema<sup>9</sup> è il forziere di tutte le virtù. Riconosci la verità e accantona i tuoi dubbi. Sankar è ineccepibile». Alle parole del consorte Mēnā si rincuorò; si levò in piedi e andò in cerca di Girijā. Alla vista di Umā, le lacrime le traboccarono dagli occhi, ed amorosamente ella si trasse la giovinetta in grembo. L'abbracciò strettamente più volte, mentre l'emozione le soffocava la voce. Allora Bhavānī, Madre dell'universo, così la rincuorò con parole garbate:

(D.8) «Ascoltami, madre! Ti narro d'una visione che m'apparve in sogno. Un brahmano di nobile aspetto e di carnagione chiara così m'istrui:

(C.8) «Vai, figlia della montagna, a praticare la mortificazione del corpo. Quel che Nārad ha affermato è verità, e tuo padre e tua madre sono dello stesso avviso. L'ascesi apporta letizia e annulla il dolore e il peccato. Per virtù della Sua ascesi il Creatore forgiò l'universo; per virtù della Sua ascesi Sambhu lo dissolverà. Ancora, per virtù dell'ascesi Seṣ si fa carico del peso della terra<sup>10</sup>. L'intero creato, o Bhavānī, si appoggia all'ascesi. Ricordati questo e vai a mettere in pratica la tua rinuncia»». Ascoltando queste parole la madre rimase

<sup>9</sup> Il toro Nandin è il veicolo di Śiva e, insieme, il suo aspetto teriomorfico e il suo emblema.

<sup>10</sup> Seṣa è il serpente cosmico che sostiene la terra sulla testa.

attonita; chiamò il re e gli raccontò ogni cosa. Quindi, confortando i genitori come meglio poteva, Umā si avviò alla sua missione con animo gaio. La famiglia affezionata ed i suoi amorevoli genitori erano tutti prostrati, e nessuno riuscì a dir parola.

(D.9) Venne allora Bedasirā<sup>11</sup> e li consolò tutti raccontando loro la gloria di Pār'batī.

(C.9) Serbando in seno i Piedi dell'Amato, Umā si addentrò nella foresta ed iniziò la sua penitenza. Il suo fragile corpo non era certo plasmato per la mortificazione della carne, eppure ella rinunciò ad ogni frivolezza concentrando la sua mente esclusivamente sui Piedi del Signore. La sua devozione per Essi si rinnovava ogni giorno; assorta nella meditazione, ella perse coscienza del suo stesso essere. Per mille anni visse di radici e bacche, per cento anni di erbe. Per alcuni giorni non si sostenò che di acqua e di aria, per altri osservò un digiuno assoluto. Per tremila anni visse delle foglie vizze del *bel*<sup>12</sup>, ed infine rinunciò finanche alle foglie secche. Fu così che venne ad essere appellata Apar'nā<sup>13</sup>. Quando Brahm la vide così emaciata dalle privazioni, la Sua voce solenne rimbombò nei cieli:

(D.10) «O figlia del re della montagna, quanto desideravi ti sarà concesso. Cessa la tua penitenza: Tripurārī ora ti appartiene.

(C.10) Vi sono stati molti costanti e saggi anacoreti, ma nessuno, Bhavānī, seppe sottostare a mortificazioni pari alle tue. Custodisci dunque in cuore queste parole di Brahm, sapendo che esse sono immancabilmente vere e sacre. Quando tuo padre verrà a chiamarti, seguilo senza resistere, e torna con lui alla tua dimora. E quando incontrerai i Sette Sapienti<sup>14</sup> saprai che quanto afferma quest'oracolo risponde a verità. Girijā gioì a quelle parole di Brahm che riecheggiavano in cielo, e un lieto brivido la percorse tutta. Ho fin qui narrata la storia sublime di Umā; ascolta ora le vicende gloriose di Sambhu. Da quando Satī era spirata abbandonando le sue spoglie mortali, Siv s'era dato alla più macerante mortificazione. Senza sosta reiterava il nome di Raghunāyak<sup>15</sup>, e ovunque si trovasse gioiva nell'ascoltare l'enumerazione delle virtù di Rām.

<sup>11</sup> Vedaśira, personaggio purānico figlio di Mārkaṇḍeya e progenitore della classe dei Bhārgava.

<sup>12</sup> In sanscrito *bilva*, è l'*Aegle marmelos*.

<sup>13</sup> Letteralmente, la «Senza foglie» colei che rifiuta persino il sostentamento delle foglie secche.

<sup>14</sup> I Saptarṣi sono i sette grandi veggenti della tradizione vedica, a cui in seguito vennero associate le sette discendenze (*gotra*).

<sup>15</sup> «Capo della stirpe di Raghu» è Rāma, pronipote di Raghu, che altrove viene chiamato con nomi dall'identico significato: Raghupati, Raghuvīra, Raghurāt.

(D.11) Siv, Dimora della conoscenza, Simbolo di benevolenza e felicità, sempre libero dai viluppi dell'ignoranza, dell'orgoglio e del desiderio, vagava per il cosmo con la mente concentrata su Hari, il Diletto dell'universo.

(C.11) Qui Egli istruiva i *muni* nella saggezza, e là glorificava le virtù di Rām. Ma sebbene fosse libero dalle passioni, l'onnisciente Signore si rammaricava per la perdita della fedele compagna. Trascorse molto tempo, e l'amore per i Piedi di Rām si rinnovava di continuo nel Suo cuore. Quando ebbe misurata la devozione e la disciplina di Śaṅkar e la fede inamovibile che albergava nel Suo cuore, il Compassionevole (Rām), che gratifica appieno i servizi resigli, quale miniera inesauribile di beltà ed amorevolezza, si manifestò in tutta la Sua magnificenza. Encomiò Śaṅkar a più riprese e disse: «Chi altri se non Te poteva mantenere un voto di tal fatta?». Lo rese quindi edotto della nascita di Pār'batī, ed esaltò appieno le sante azioni di Girijā.

(D.12) «Ora, se veramente nutri amore per Me, presta orecchio alla mia preghiera. Va' e conduci Sēlaj<sup>16</sup> come Tua sposa. Concedimi questa grazia».

(C.12) «Sebbene questo non sia quel che desidero, la richiesta del Padrone non può essere rifiutata. Mio Signore, il Tuo comando sarà obbedito, poiché questo è il mio primo dovere. Le istanze del padre e della madre, del *guru* e del padrone devono essere obbedite prontamente. Tu sei il mio Benefattore, o Signore, ed io m'inchino al tuo decreto». Il Signore (Rām) apprese con piacere le parole di Śaṅkar, ispirategli dalla devozione, dalla saggezza e dal dovere, e replicò: «Hai portato a compimento il Tuo voto; rammenta ora quanto Ti ho richiesto». Così detto disparve, lasciando nel cuore di Śaṅkar l'immagine della Sua forma eletta. I Sette Savi vennero poi da Siv, ed il Signore parlò loro con accenti cortesi:

(D.13) «Recatevi da Pār'batī e mettete alla prova il suo amore. Mandate poi Giri da lei, che la riconduca a casa, dove finalmente dissiperete i suoi dubbi».

(C.13) Quando i Sapienti scorsero Gōri, parve loro che ella fosse la personificazione stessa della penitenza. «O fanciulla della montagna», essi esclamarono, «perché mai vai praticando mortificazioni così crudeli? A chi dedichi la tua adorazione e chi vai cercando? Perché non confidi a noi il tuo segreto?». «Arrossisco a dirlo», ella rispose, «e voi riderete della mia follia quando lo saprete. Caparbia è la mia mente, e non bada ai consigli; invero saprebbe innalzare una

<sup>16</sup> Śailajā, la «Figlia della Montagna» è, ovviamente, Pārvatī.

muraglia d'acqua. Io credo fermamente nella profezia di Nārada, e vorrei volare senz'ali. Ascoltate, o *Muni*, la mia follia: bramo Siv come sposo!».

(D.14) A quella risposta i Saggi risero: «Invero sei la figlia della montagna!», essi esclamarono, «Orsù dicci, chi tra quelli che hanno prestato fede alle predizioni di Nārada ha poi avuto una casa in cui vivere?»

(C.14) Egli istruì i figli di Dacch<sup>17</sup>, ed essi non rividero più la loro dimora<sup>18</sup>. Fu lui a decretare la rovina della stirpe di Citraketu<sup>19</sup>, ed egual fato incontrò anche Kanak'kasipu<sup>20</sup>. Quegli uomini e quelle donne che seguono i suoi consigli possono star certi di abbandonare le loro case e di diventare prima o poi mendichi. Egli ha l'aspetto nobile di un santo, ma il suo cuore è pieno di artifici, ed egli ambisce di far d'ognuno una copia di se stesso. Forte delle sue parole, tu desideri uno Sposo in perenne mortificazione, privo di doti e di pudore, nudo, senza tetto e senza famiglia, dall'aspetto terrificante, uno Sposo che indossa soltanto una collana di teschi ed una ghirlanda di serpi. Dicci, quali gioie puoi attenderti da un siffatto consorte? Tu fosti la facile preda delle macchinazioni di un impostore. Siv si ammogliò con Satī per intercessione altrui, poi l'abbandonò a se stessa e la lasciò morire.

(D.15) Egli è felice adesso: vive d'elemosina e dorme senza pensieri. Possono le donne dimorare perennemente in casa dei reclusi per natura?

(C.15) Ascolta il nostro ammonimento: abbiamo scelto per te uno Sposo eccellente, aitante, devoto, amorevole e di buon carattere, la cui gloria e le cui gesta meravigliose vengono osannate nei *Veda*. Egli non ha demeriti, e la Sua virtù è incontaminata: Egli è Śrīpati (Viṣṇu), e la sua dimora è il Bakuṅṭha (Vaikuṅṭha). Questo è lo Sposo che uniremmo a te!» Quando Bhavānī ebbe ascoltato queste parole, sorrise e replicò: «Giustamente osservaste che questo mio corpo è stato scolpito nella roccia! Perirà la mia vita, ma non la mia ostinazione. L'oro è un prodotto della roccia e non muta la sua essenza

<sup>17</sup> Dakṣa, il padre di Satī, il progenitore del genere umano.

<sup>18</sup> Per popolare la terra, Dakṣa mise al mondo 5.000 figli, i quali però appresero da Nārada la propria incapacità a generare. Si dedicarono alla vita ascetica e si dispersero per altre terre senza far più ritorno alla dimora paterna.

<sup>19</sup> Re degli Śūrasena, che pur sposandosi varie volte non ebbe mai discendenti.

<sup>20</sup> Hiraṇyakaśipu, mitico sovrano che ottenne da Śiva il dominio sul trimundio per un milione di anni. Suo figlio Prahlāda, però, zelante devoto di Viṣṇu, disapprovava la condotta e l'arroganza del padre; fu così perseguitato da questi finché Viṣṇu stesso, assunte le sembianze di Narasiṃha, lo uccise. Nārada aveva predetto a Hiraṇyakaśipu che non sarebbe morto per mano di un uomo, né a causa di un animale.

naturale neppure a contatto con il fuoco. Non posso dimenticare la profezia di Nārada e non m'importa che la mia casa sia abitata o deserta. Chi non ha fede nei precetti del *guru* spera invano nella felicità o nel successo.

(D.16) Mahādev può essere un concentrato di demeriti, e Biṣṇu può esserlo di tutte le virtù. Ma il cuore gioisce soltanto a fianco di colui che ama.

(C.16) Se mi aveste incontrata prima, o grandi Saggi, avrei seguito le vostre esortazioni con reverenza. Ma ora che ho votato la mia vita a Sambhu, chi mai sono io per soppesare le sue mancanza e le sue virtù? Se siete così fermi nella vostra decisione di negoziare un matrimonio, non v'è penuria di giovani e di fanciulle. Chi ama far da mezzano non s'annoia mai. Per quanto mi riguarda sposerò Sambhu o resterò vergine, anche se dovessi tribolare per dieci milioni di esistenze. Non spregherei la predizione di Nārada neppure se lo stesso Mahes mi spronasse a farlo cento volte. Mi prostro ai vostri piedi», continuò la Madre dell'universo, «ed ora tornatevene donde veniste. È tardi». Al cospetto di tale devozione i *Muni* acclamarono: «Osanna! Osanna a te, Madre del cosmo, o Bhavānī!

(D.17) Tu sei Māyā ed Egli è il Signore onnipotente. Siate dunque il Padre e la Madre dell'intero universo!» Indi, sfiorati con la fronte i piedi di lei, i Sapianti se ne partirono, vibranti d'emozione.

(C.17) I *Muni* le inviarono tosto Him'vant, che supplicò Girijā di tornare e la ricondusse a casa. I sette Savi si recarono quindi da Siv e gli raccontarono l'intera storia di Umā. Siv fu affascinato dalla descrizione dell'amore di lei, ed i sette *ṛṣi* fecero ritorno alle loro dimore gioiosamente. L'onnisciente Sambhu era tornato intanto alla sua meditazione su Raghunāyak. Viveva a quei tempi un demone di nome Tārak, temibilissimo per la forza delle sue braccia, per intrepidezza ed energia. Aveva soggiogato tutte le sfere dell'universo e le divinità loro sovrane, così che gli dēi furono derubati della loro beatitudine e delle loro ricchezze. Inattaccabile dalla vecchiaia, egli era immortale. Invero, era invincibile. Molte furono le battaglie combattute dagli dēi, ma in tutte essi uscirono sconfitti. Se ne vennero allora da Birañci (Brahmā) a far rimostranze presso di lui. Quando li vide così avviliti,

(D.18) Egli li rassicurò dicendo: «Il demone incontrerà la sua fine per mano di un figlio concepito dal seme di Sambhu. Questi soltanto sarà in grado di umiliare il demone sul campo.

(C.18) Ascoltate quanto ho da dirvi ed escogitate un piano: se il Signore ci aiuta avrà successo. Satī, che abbandonò il suo corpo alla cerimonia sacrificale di Dacch, è nata nuovamente nella casa di Himācal. Ella ha praticato asceti durissima per vincere la mano di

Sambhu, ma Questi ha rinunciato al mondo e se ne siede immerso in contemplazione. Sebbene sia estremamente disdicevole, vi propongo comunque un espediente. Appellatevi a Kām e mandatelo a disturbare la meditazione di Saṅkar. Andremo poi tutti a prostrarci ai Piedi di Siv per persuaderlo ad ammogliarsi anche contro la Sua volontà. Soltanto in questo modo le fortune degli déi saranno salve». Gli déi approvarono il suggerimento con entusiasmo. Pregarono fervorosamente e il dio che reca cinque frecce e il pesce sul vessillo (Kāma) si manifestò.

(D.19) Gli déi sciorinarono anche a lui il racconto delle loro disavventure. Mār ascoltò di buon grado, ponderò, e infine replicò con un sorriso: «Sfidare Sambhu significa corteggiare i guai.

(C.19) Ma farò ugualmente quanto mi chiedete, poiché le Scritture affermano che l'obbedienza è la prima delle virtù. I santi magnificano coloro che rischiano la vita al servizio degli altri». Così detto, egli s'inclinò e prese congedo, seguito dai suoi attendenti e recando in mano il suo arco fiorito. Mentre procedeva, Mār rifletteva che l'ostilità di Siv avrebbe significato la morte per lui. Dispiegò nondimeno tutti i suoi poteri e tutto l'universo ne fu soggiogato, poiché quando colui che ha il pesce sullo stendardo infierisce, tutte le barriere imposte dai sacri Libri vengono spazzate via. Continenza, santi voti, distacco, fortitudine morale, doveri, saggezza, conoscenza, retto condursi, preghiere, mortificazione, contemplazione: l'intero esercito di Bibek<sup>21</sup> si scompagina in fuga disordinata.

(*Chand* 1) Se ne fuggì, dunque, la saggezza con i suoi alleati; i suoi possenti guerrieri voltarono la schiena al nemico andandosi a nascondere nei sacri Tomi, come in caverne lontane. L'universo era in tumulto: «Che mai sta accadendo, o Creatore? Chi ci proteggerà? Chi può vantare due teste tra quelli che il consorte di Rati minaccia con l'arco e con le frecce?»

(D.20) Tutte le creature dell'universo, viventi o inanimate e rispondenti alla descrizione di maschio o femmina, trasgredirono i limiti della loro natura e caddero preda della lussuria.

(C.20) Il cuore di tutti fu ghermito dalla passione. I rami degli alberi si chinavano ad incontrare le liane; fiumi in piena precipitavano schiumeggiando ad unirsi col mare; laghi e stagni si congiungevano appassionatamente. Quando tale era lo stato della materia senza vita, come si può descrivere quello dei viventi? Le fiere sulla terra, gli uccelli in cielo, i pesci nell'acqua dimenticarono le loro stagioni e si abbandonarono all'amore. Il cosmo intero era in trambusto, acce-

<sup>21</sup> Viveka, la sublime facoltà della discriminazione.

cato dalla passione. Il *cakravāka*<sup>22</sup> e la sua compagna non badavano più se era giorno o se era notte. Déi, demoni, uomini, *kinnara*<sup>23</sup>, serpenti, e spiriti, geni, fantasmi e vampiri – questi non li menziono neppure, poiché si sa che essi sono da sempre vittime della passione – finanche i *siddha*, i grandi saggi che spregiano il mondo, e gli *yogī* gettarono alle ortiche il loro yoga per diventare adepti di Lussuria.

(Ch.2) Quando *yogī* e grandi asceti sono posseduti dalla passione, a che giova parlare dei comuni mortali? Coloro che poco prima guardavano al creato come al santo regno di Brahm, lo scoprivano pieno di donne. Gli uomini percepivano il mondo in funzione delle donne, le donne in funzione degli uomini. Per un'ora intera questo strabiliante gioco d'Amore imperversò in terra.

(*Soraṭhā* 1) Tutti persero la testa, giacché Amore aveva rubato a tutti il cuore; soltanto coloro che Raghubīr proteggeva si salvarono.

(C.21) Un'ora si protrasse questa inusitata esperienza, fino al momento in cui Kām raggiunse Sambhu. Alla vista di Siv, Mār infatti si sgomentò e il mondo rinsavì repentinamente. Tutti gli esseri viventi ritrovarono la loro pace, come ubriachi improvvisamente sobri. Alla vista di Rudr, l'Invincibile e Irraggiungibile, Madan tremò di terrore. Aveva troppo ritegno per ritirarsi, ma egualmente non osava far nulla. Si risolse infine di rischiare la morte, ed escogitò un piano. Evocò la primavera, incantevole re delle stagioni, e filari di giovani alberi esplosero in fioritura. Foreste e frutteti, stagni e laghi, ogni luogo si rivestì di ammaliante bellezza. La natura trasudava amore; era una vista da far vibrare di passione anche i defunti.

(Ch.3) Persino i morti si risvegliarono all'amore. Indescrivibile era la venustà della foresta; una brezza lieve, dolce e fragrante attizzava il fuoco della passione come un'ancella che faccia vento col flabello. Distese di loti eburnei sbocciarono sui laghi tra sciami d'api mormoranti; cigni, cuculi e parrocchetti ripetevano le loro dolci note, mentre incantevoli *apsaras*<sup>24</sup> cantavano e intrecciavano danze nel cielo.

(D.21) Usò tutti i suoi incanti in mille modi, ma fu sconfitto, e con lui l'esercito dei suoi aiutanti. Il *samādhi* di Siv non fu per nulla scosso e questo rese Amore furente.

(C.22) Scorgendo il robusto ramo di un mango, Madan vi si inerpicò con furia. Incocò al suo arco fiorito tutte le sue frecce e rab-

<sup>22</sup> Il *cakravāka*, in hindi *cak'vā*, è un uccello acquatico simbolo della fedeltà e dell'amore coniugale.

<sup>23</sup> I *kinnara*, mitici esseri del corpo di uomo e dalla testa di cavallo, fanno parte della corte di Siva sul Kailāsa, dove intonano cori musicali.

<sup>24</sup> Le ninfe celesti che abitano il paradiso di Indra, dove danzano per gli déi.

biosamente ne tese la corda fino all'orecchio. Scoccò poi tutti i cinque strali acuminati che trafissero il petto di Siv. La Sua contemplazione s'interruppe bruscamente ed Egli si ridestò con la mente alterata. Dischiuse gli occhi e si guardò intorno. Quando scoprì Kām nascosto tra le foglie del mango, il suo furore eruppe e l'intero trimundio ne tremò. Aprì allora il Suo terzo occhio e con esso fissò Kām, che fu all'istante incenerito. Un doloroso grido di mestizia si levò da ogni angolo dell'universo. Gli déi si sgomentarono e i demoni tripudiarono. I gaudenti si rattristarono al ricordo delle delizie d'amore, gli asceti si rallegrarono di quella perdita.

(Ch.4) Gli *yogī* si ritrovarono liberi dai tormenti dell'astinenza, ma Rati perse i sensi quando seppe del fato del suo sposo. Piangendo e lamentandosi pietosamente, ella avvicinò Saṅkar. Gli si parò dinanzi con le palme unite in supplica e lo implorò con accoramento di mitigare la pena. Al vederla così addolorata, il Signore Siv, la cui ira è facilmente placata, così la confortò:

(D.22) «Da oggi in poi, o Rati, il tuo sposo verrà appellato Anaṅg<sup>25</sup>, e, pur se privato del corpo, continuerà a dominare ogni cosa. Ascolta ora come potrai incontrarlo nuovamente.

(C.23) Quando Kṛṣṇ s'incarnerà nella famiglia di Jadu per redimere la terra dai suoi peccati, il tuo consorte nascerà nuovamente come Suo figlio<sup>26</sup>. Questo io predico, e questo è verità». Rati recepì le parole di Saṅkar e se ne partì racconsolata. Ti narro ora quel che avvenne in seguito. Quando Brahm e gli altri déi ricevettero notizia dell'accaduto, si affrettarono verso il Bēkuṅṭh, e da qui si recarono insieme a Biṣṇu all'eremitaggio in cui era Siv il Compassionevole. Ciascuno Lo osannò più volte, e Colui che reca in fronte la mezzaluna ne fu soddisfatto. Chiese quindi quell'Oceano di compassione che ha il toro sullo stendardo: «Ditemi, immortali, qual vento vi ha condotti costà?» Rispose Brahm: «Signore, Tu conosci i pensieri di noi tutti, ma ciò malgrado la mia devozione mi costringe a chiederti questa grazia.

(D.23) I cuori di tutti gli immortali, o Saṅkar, condividono lo stesso desiderio. Signore fa' che i nostri occhi si rallegrino alla vista dei riti delle Tue nozze.

(C.24) O Tu che umiliasti l'orgoglio di Kām, fa' che i nostri occhi godano di quel fausto evento! O Compassionevole, fosti magnanimo a far grazia a Rati dopo aver incenerito il suo sposo. Signo-

<sup>25</sup> «Il Senza corpo»; Kāma, dunque, fu riportato in vita da Śiva, seppur privato di spoglie.

<sup>26</sup> Pradyumna, figlio di Kṛṣṇa, a sua volta figlio di Vasudeva, della stirpe di Yadu.



re Iddio, è nella natura dei buoni padroni perdonare dopo avere giustamente castigato. Pār'batī ha portato a compimento una penitenza senza eguali; prendila ora con Te!» Ascoltate le suppliche di Bidhi (Brahmā), e riportando alla mente le parole del Signore Rām, Egli replicò di buon grado: «Così sia!». Gli déi percussero allora i loro tamburi e fecero piovere fiori cantando la gloria del Signore nei cieli. In quel momento i Sette Sapienti, giudicando il momento appropriato, giunsero sulla scena. Bidhi li inviò subito al palazzo di Giri. Qui essi s'accostarono a Bhavānī con parole melate e pregne d'artificio:

(D.24) «Non volesti credere a noi allora, fidandoti della profezia di Nārād. Il tuo sacrificio è stato vano, poiché Mahes ha incenerito Kām!»

(C.25) A sentir questo, Bhavānī sorrise e replicò: «O grandi e illuminati *Muni*, avete detto il vero. Ma secondo il vostro pensiero Sambhu ha distrutto Kām soltanto adesso, quasi fosse prima stato vittima delle passioni. Io peraltro so che Siv è uno *Yogī* non generato, irreprensibile, scevro da desideri sensuali. Conoscendolo come tale, Gli ho offerto la mia venerazione in pensieri, parole ed azioni. Badate dunque, o grandi Saggi, il Signore esaudirà il mio voto. Affermando che Har ha incenerito Mār, avete tradito una profonda ignoranza. La neve, miei buoni amici, non può avvicinarsi al fuoco; qualora lo facesse si scioglierebbe. E così doveva accadere anche tra Kām e Mahes».

(D.25) Udite queste affermazioni, i Saggi ne misurarono la venerazione e la fede. Chinarono dunque il capo davanti a Bhavānī e si recarono da Himācal.

(C.26) Narrarono l'intera vicenda al re della montagna. Egli si rattristò nell'apprendere che Madan era stato annientato, ma si riconfortò quando gli fu detto della grazia concessa a Rati. Ricordandosi poi della sublime maestà di Sambhu, egli convocò rispettosamente i grandi *Muni*. Chiese loro di scegliere il giorno, l'ora e la fausta congiunzione astrologica e fissò prestamente la data del matrimonio, secondo i precetti vedici. Consegnò poi loro l'oroscopo delle nozze, e, toccando loro reverentemente i piedi, Himācal li congedò con parole cortesi. Essi tornarono allora da Bidhi e gli affidarono l'oroscopo. Quand'Egli l'ebbe appreso, il Suo cuore traboccò di letizia. Lesse ad alta voce quella missiva, e tutti i saggi e gli immortali colà riuniti esultarono. Dall'empireo piovevano corolle, la musica dilagava e dovunque balenavano le lucerne festive.

(D.26) Tutti gli déi s'industriarono ad adornare riccamente i loro cocchi e le loro cavalcature. Ogni cosa esprimeva buon auspicio, mentre le *apsaras* intonavano le loro gioiose melodie.

(C.27) I servitori di Sambhu preparavano intanto il loro Padrone per la cerimonia. Sulle Sue chiome scarmigliate posero un serto di serpi, e serpi erano gli orecchini ed i bracciali che adornavano il Suo corpo imbrattato di cenere e coperto dalla pelle d'un leone. La luna ingentiliva la Sua fronte e il Gange la sommità del fiero capo. Tre erano i Suoi occhi, ed il Suo sacro filo era anch'esso un serpente. Atro veleno Gli tingeva la gola e la ghirlanda che portava sul petto era di teschi. Mai tanta benevolenza albergò in tanto infausta dimora! Il tridente e il *dam'ru*<sup>27</sup> Egli stringeva nelle mani, e procedeva al suono della musica, cavalcando il toro. Quando scorsero Siv, le consorti degli déi sorrisero tra loro: «Non esiste al mondo sposa degna di tale Marito!», esse mormoravano. Biṣṇu, Birañci e tutte le altre divinità montarono sui loro veicoli e s'accodarono alla processione nuziale. Nulla avrebbe potuto rivaleggiare in magnificenza con quella compagine d'immortali, eppure tanto splendore sembrava a malapena degno di tanto Sposo.

(D.27) Biṣṇu convocò i dieci *dikpāla*<sup>28</sup> e sorridendo così li istruì: «Ciascuno di voi dovrebbe procedere separatamente con il suo corteggio.

(C.28) Fratelli, questa processione non è degna di tanto Sposo. Non esponiamoci allo scherno entrando in una città sconosciuta». Gli déi risero alle parole di Biṣṇu e ciascuno proseguì la marcia per suo conto, insieme al suo seguito. Mahes sorrise osservando che il buonumore del Signore non veniva mai meno, ed inviò Bhṛngi<sup>29</sup> a chiamare a raccolta le miriadi dei Suoi servitori. Al comando di Siv, tutti si affrettarono ad obbedire, e si prostrarono ai Piedi di loto del loro Padrone. Questi rise al cospetto del Suo seguito bizzarramente abbigliato e cavalcante ogni sorta di strani veicoli. Tra quelli della Sua corte, alcuni non aveva testa ed altri ne avevano in soprannumero; alcuni non avevano mani o piedi ed altri ne esibivano una gran quantità; alcuni possedevano un numero eccessivo di occhi, altri neanche uno. Alcuni erano grassi e panciuti, altri mingherlini e fiacchi.

(Ch.5) Chi era obeso e chi scheletrico; chi era lindo e chi era laido. I loro ornamenti erano ripugnanti: recavano teschi in mano, ed i loro corpi erano lordi di sangue fresco. I loro volti erano grugni di cani, d'asini, di maiali e di sciacalli, e la varietà degli abiti che indos-

<sup>27</sup> Il tamburello dalla forma di clessidra che Śiva danzante tiene nella mano del braccio superiore destro.

<sup>28</sup> I sovrani delle dieci regioni dello spazio: i quattro punti cardinali, le quattro zone intermedie, lo zenith e il nadir.

<sup>29</sup> Altro nome di Nandin, il toro di Śiva.

savano era indescrivibile. Invero grottesca era quell'orda stracciona di spiriti, geni e streghe.

(S.2) Quei mali spiriti cantavano e ballavano in disordinato tripudio. Il loro aspetto era repellente e le grida che emettevano racca-priccianti.

(C.29) Com'era lo Sposo, così era il Suo seguito. Ogni tipo di gioco e di lepidezza ebbe luogo mentre si proseguiva lungo la via. Da parte sua, Himācal aveva eretto un padiglione di splendore ineguagliabile. Tutte le montagne del mondo, eccelse o modeste – più di quante non se ne possano contare – e tutti i boschi, i mari, i fiumi e i laghi furono invitati alla festa. Essi assunsero le forme più leggiadre e si avviarono verso il palazzo di Himācal con le loro mogli e le loro corti, cantando inni di buon auspicio. Giri aveva già approntato un gran numero di appartamenti, ed in essi gli ospiti vennero alloggiati, ciascuno secondo il suo stato. La magnificenza della città era tale, che persino le arti creative di Birañci sembravano modeste a suo confronto.

(Ch.6) Invero pallide sembravano le arti creative di Bidhi al cospetto di quella città. I boschi, i giardini, i pozzi, gli stagni ed i fiumi erano più incantevoli di quanto le parole possano descrivere. Innumerevoli erano gli archi trionfali, ogni casa era rallegrata da stendardi e vessilli. Gli uomini e le donne di quel luogo erano tanto squisiti di forme e di modi che finanche il cuore degli anacoreti ne fu conquistato.

(D.28) La città nella quale la Madre dell'universo aveva scelto d'incarnarsi sfidava ogni descrizione. Prosperità e degno conseguimento, ricchezza e felicità abbondavano, in misura sempre crescente.

(D.30) Quando giunse la voce che la processione stava appressandosi, la città esultò, facendosi ancor più bella. Gli appartenenti al corteo di benvenuto si abbigliarono e decorarono i loro veicoli, recandosi poi ad incontrare gli ospiti con gli onori loro dovuti. I loro cuori esultarono alla vista di quella compagine di immortali, e il loro tripudio non conobbe limiti quand'essi ebbero scorto Hari. Ma quando s'imbattono nella truppa di Siv, le loro cavalcature s'impennarono terrorizzate e volsero in fuga. Gli adulti si fecero coraggio e rimasero al loro posto, ma i fanciulli si dispersero in un baleno. Quando, giunti alle loro case, i loro genitori li interrogavano essi rispondevano: «Che mai possiamo dire? Quel che abbiamo visto era indescrivibile. Si trattava d'una processione nuziale o dell'esercito di Jam <sup>30</sup>? Lo sposo è un pazzo che cavalca un toro; serpi, teschi e cenere sono i Suoi ornamenti.

<sup>30</sup> Yama, il Signore dei morti.

(Ch.7) Cenere, teschi e serpenti sono il Suo corredo; ignudo, la chiama scarmigliata, è orribile a vedersi. Suoi compagni sono spettri e mali spiriti, geni e streghe e demoni dall'aspetto terrificante. Chi sopravvive alla vista di quel corteo è invero fortunato, e sarà il solo a far da testimone alle nozze di Umā!» Questo andavano dicendo i fanciulli in ogni casa.

(D.29) Ma i loro padri e le loro madri capirono che si trattava della corte di Mahes, e sorrisero. Rassicurarono i fanciulli e li esortarono: «Non vi spaventate. Non v'è nulla da temere».

(C.31) Il corteo di benvenuto tornò accompagnando la processione nuziale; splendidi alloggi vennero assegnati ad ogni ospite. Mēnā accese la lucerna dell'*ar'ti* mentre le sue donne intonavano lieti inni di gioia. Con nelle belle mani un vassoio d'oro ella si fece gaiamente incontro a Har, per compiere il rito del benvenuto. Ma quando le donne ebbero scorto Rudr così orridamente abbigliato, si dispersero per il palazzo in preda al panico. Mahes proseguì verso le sue stanze. Il cuore di Mēnā era angosciato; mandò a chiamare la fanciulla della montagna e se la pose in grembo, mentre i suoi occhi di loto bruno si colmavano di lacrime: «Perché mai quello stolto di Bidhi, dopo averti fatto dono d'ogni beltà, ha scelto di darti in moglie ad un pazzo?» ella esclamò.

(Ch.8) «Perché mai il Demiurgo, dopo averti elargita tanta bellezza, ha deciso di darti in moglie ad un folle? Il frutto che avrebbe dovuto abbellire l'albero del Paradiso è costretto a maturare su una qualunque acacia. Mi precipiterò dall'alto di un monte con te fra le braccia, mi brucerò nel fuoco, mi annegherò nel mare e te con me, ma non consentirò mai a che tu sposi un folle finché avrò vita!»

(D.30) Al cospetto del dolore della regina di Giri, le sue ancelle le si fecero mestamente intorno. Per amore della figliola ella pianse e si lamentò:

(C.32) «Che male ho mai fatto a Nārad, che egli abbia deciso di decretare la rovina della mia casa felice consigliando ad Umā l'ascesi per vincere un marito forsennato? Certo egli non conosce la passione ed è estraneo agli affetti, dacché è un anacoreta a tutto indifferente, senza ricchezze, senza dimora e senza sposa. Per questo non ha avuto scrupoli nel condannare al disfacimento la famiglia di un altro. Può forse una donna sterile conoscere le doglie del parto?» Quando Bhavānī vide sua madre così sconsolata, la confortò con dolci e sagge parole: «Non rattristarti, madre mia! Sai bene che quanto il Fato ha decretato non può essere alterato. Se è scritto che io debba avere un pazzo per marito, a che serve biasimare questo o quello? Puoi tu, madre, annullare quel che il destino ha disegnato? Non biasimarti dunque per nulla.

(Ch.9) Non incolparti, non compiangerti, madre mia, non è questo il tempo delle lacrime. Dovunque io mi rechi, raccoglierò quella stessa messe di gioie e dolori che mi è stata assegnata». Alle parole umili e tenere di Umā, le donne si rattristarono. Riprovarono Bidhi in molti modi versando lacrime amare.

(D.31) Proprio allora Giri, che aveva appresa la notizia, giunse a palazzo, accompagnato da Nārad e dai sette *ṛṣi*.

(C.33) Nārad assicurò tutti narrando loro la storia della vita precedente della giovinetta: «Ascoltami, o May'nā»<sup>31</sup>, egli disse, «ascolta la verità che vado a raccontarti: tua figlia è Bhavānī, la Madre dell'universo. Ella è la Sakti senza inizio, la non-nata; ella è la metà inscindibile di Sambhu; ella evoca, mantiene e dissolve il creato ed assume l'illusione di un corpo materiale secondo la sua volontà. Dapprima ella scelse di nascere nella dimora di Dacch: Satī era il suo nome e venusto il suo aspetto. Anche in quella sua epifania ella era la sposa di Saṅkar, come tutti ben sanno. Un giorno, mentre tornava a casa in compagnia di Siv, ella incontrò il Sole della stirpe dei Raghu. Sconcertata dalla vista di Lui, ella non prestò orecchio alle esortazioni di Siv, e stoltamente assunse le fattezze di Śītā.

(Ch.10) Prese l'aspetto di Śītā, e per quel suo peccato Saṅkar la ripudiò. Separata da Har, si recò alla cerimonia sacrificale condotta dal padre ed ivi arse se stessa con il potere del suo yoga. Ora, nata nuovamente nella tua casa, ella ha sopportato privazioni terribili per amore del suo Signore. Sappi questo e cessa di dubitare: Girijā è sempre la consorte amatissima di Saṅkar».

(D.32) A questa rivelazione di Nārad tutti smisero di rammaricarsi e in un baleno la novella si sparse di casa in casa per tutta la città.

(C.34) May'nā e Him'vant gioirono e resero ripetutamente omaggio ai piedi di Pār'batī, mentre tutti i cittadini, uomini, donne, fanciulli, giovani e anziani, tripudiarono. Canti di buon auspicio echeggiavano ovunque, vasellame aureo veniva approntato per esibire ogni sorta di manicaretti, preparati secondo i dettami della scienza culinaria. Come si può descrivere la sontuosità del banchetto allestito nel palazzo di Bhavānī la Madre? Cortesemente il sovrano invitò i divini ospiti delle nozze: Biṣṇu, Birañci e tutti gli altri déi. I banchettanti si accoccolarono ordinatamente in fila, e cuochi esperti cominciarono a servirli, e mentre gli déi erano intenti alla cena, le donne presero a civettare e a prendersi giocosamente burla di loro<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Allotropo di Mēnā, utilizzato per ragioni metriche.

<sup>32</sup> È usanza tipica nei matrimoni hindū che le donne sposate preferiscono delle parole oscene o allusive le quali sono ritenute atte ad allontanare gli influssi malefici.

(Ch.11) Belle giovani celiavano in tono cortese con parole dal duplice significato, e questo tanto divertì gli déi, che prolungarono il festino. Un milione di lingue non basterebbe a raccontare la gaiezza di quel felice saturnale; ma alla fine tutti si sciacquarono ritualmente la bocca e le dita, accettarono il *pān* e si ritirarono nei propri appartamenti.

(D.33) I *Muni* si recarono allora da Him'vant per rammentargli che il fausto giorno era giunto, ed egli, poiché era tempo di celebrare il rito, mandò a chiamare gli déi.

(C.35) Convocò cortesemente gli déi ed assegnò a ciascuno il suo scranno. L'altare venne allestito secondo le prescrizioni dei *Veda* e le donne cominciarono ad intonare festosi epitalami. Un trono di impareggiabile perfezione, dai braccioli foggiate in guisa d'aurei leoni, opera di Birañci, venne posto sull'altare. Siv chinò il capo davanti ai brahmani, e con nel cuore il pensiero di Raghurāi si assise su di esso. I grandi Savi convocarono quindi Umā, che le ancelle abbigliarono sontuosamente e condussero (sul luogo del rito). Tutti gli déi rimasero abbagliati dalla sua bellezza; quale poeta al mondo potrebbe decantarne il fascino? Essi le resero mentalmente omaggio, ravvisando in lei la Madre dell'universo e la consorte di Siv. Bhavānī era la bellezza al culmine della sua perfezione, tale che milioni di lingue non saprebbero onorare a dovere.

(Ch.12) Milioni di lingue non avrebbero potuto far giustizia alla superba venustà della Madre dell'universo. Neppure i *Veda*, o *Seṣ*, o *Sārad*<sup>33</sup>, avrebbero ardito descriverla. E come lo potrebbe Tul'sī, il cui intelletto è tanto breve? Bhavānī la Madre, dimora di beltà, si mosse verso il centro del padiglione, dove Siv era assiso; la modestia le ingiungeva di non guardarlo in viso, ma il suo cuore si librava intorno ai Piedi di loto di Lui come un'ape.

(D.34) All'esortazione dei *Muni*, Sambhu e Bhavānī pagarono divino tributo a Ganapati. Che nessuno se ne stupisca<sup>34</sup>, ricordando che gli déi non hanno inizio.

(C.36) I grandi Savi celebrarono il rito secondo i precetti vedici. Il re della montagna recante la sacra erba *kuśa* prese la figlia per mano e la consegnò a Bhav, facendone l'eterna Sposa. Quando Mahes ne accettò la mano, tutti i possenti déi esultarono. I saggi reiterarono i sacri *mantra* vedici e tutte le divinità gridarono insieme: «Glo-

<sup>33</sup> *Sāradā*, ovvero *Sarasvatī*, la dea dell'eloquenza.

<sup>34</sup> *Gaṇapati* o *Gaṇeśa*, dio del successo, della prosperità e della buona sorte che è invocato all'inizio di ogni atto, è figlio di *Śiva* e *Pārvatī*. Non essendosi ancora congiunti i suoi genitori, egli non dovrebbe esistere, a rigore. Ma è pur sempre una divinità eterna, come ricorda *Tul'sī*.

ria, gloria, gloria al celeste Śaṅkar!». Strumenti di ogni sorta si unirono in musica, mentre una pioggia di fiori cadeva dall'empireo. Così si conclusero le nozze di Har e Girijā, e la gioia per quell'evento dilagò per tutta la terra. Schiavi e servitori, cavalli e carri, elefanti e vacche, abiti, gioielli e doni d'ogni specie, carri ricolmi di frumento e di vasellame d'oro furono la dote indescrivibilmente splendida della sposa.

(Ch.13) Il re Himācal elargì doni innumerevoli; poi giungendo rispettosamente le mani esclamò: «Che posso mai offrirti, o Śaṅkar quando hai già tutto quel che desideri?», ed abbracciò i Piedi di Lui, mentre Śiv, Oceano di compassione, rassicurava colui che era suo suocero. May'nā, con il cuore gonfio di commozione, abbracciò a sua volta quei Piedi di loto e disse:

(D.35) «Signore, Umā mi è cara come la vita stessa. Fai di lei la serva della tua casa. Concedimi questa grazia».

(C.37) Con grande cortesia Sambhu confortò la madre della Sua sposa, ed ella se ne tornò, prostrandosi ai Suoi Piedi di loto. La madre mandò poi a chiamare Umā, e attirandola in grembo saggiamente la istruì: «Venera sempre i Piedi di Śaṅkar; questo è il dovere della moglie, poiché il marito è il suo dio; non v'è altra divinità per lei». Gli occhi le si velarono di pianto mentre parlava, ed ella si strinse al petto la fanciulla: «Perché mai Iddio credè le donne?», esclamò, «Coloro che dipendono dagli altri non possono essere felici appieno!» La madre provava turbamento all'eccesso del suo affetto, ma si ricompose, ben sapendo che non era tempo di malinconie. Più volte abbracciò la figliola, più volte le cadde ai piedi con indicibile amore. Bhavānī abbracciò tutte le donne, e nuovamente ritornò a stringere affettuosamente a sé la madre.

(Ch.14) Nuovamente si strinse la madre al seno, e tutti la benedirono, com'era consuetudine. Ripetutamente si volse a guardarla, mentre le compagne l'accompagnavano da Śiv. Śaṅkar distribuì elemosine tra i mendichi, e prese la via del ritorno, insieme ad Umā. Tutti gli déi immortali assisterono rispettosamente alla partenza, mentre dal cielo piovevano fiori e si diffondeva una musica dolcissima.

(D.36) Him'vant scortò affettuosamente Colui che ha il Toro sullo stendardo, e Questi ne prese congedo con parole rassicolanti.

(C.38) Il re della montagna se ne ritornò quindi a palazzo, dove convocò le divinità dei monti e dei laghi; li ricolmò di doni, cortesie ed onori e permise loro di partire. Appena Sambhu ebbe raggiunto il Kēlās, tutti gli altri déi se ne tornarono alle loro dimore. Sambhu e Bhavānī sono il Padre e la Madre dell'universo, pertanto non dirò nulla a proposito dei loro trastulli d'amore. Vissero sul Kēlās con la

loro corte, godendo lietezze sempre nuove. Trascorse in questo modo molto tempo. Nacque loro il figlio dalle sei teste<sup>35</sup> che avrebbe ucciso in battaglia il demone Tārak. La nascita di Śanmukh è narrata da *Veda*, *Āgama* e *Purāṇa*. Tutto il mondo conosce questa storia.

(Ch.15) L'intero universo conosce la storia della nascita, delle gesta, delle vittorie e della possanza insormontabile di Śanmukh; per questo ho accennato assai brevemente alle imprese del figlio di Śiv. Tutti gli uomini e le donne che reciteranno o canteranno le vicende delle nozze di Umā e di Sambhu avranno successo in quel che intraprenderanno, e godranno la gioia d'una serena vita matrimoniale.

(D.37) Le azioni di Girijā sono un oceano che neppure i *Veda* possono varcare. Come può dunque Tul'sīdās, stolto babbeo, riuscire a narrarle?

(C.39) Il *muni* Bharadvāj ascoltò deliziato la narrazione delle vicende di Sambhu. Il suo desiderio di ascoltare ancor di più divenne immenso. I suoi occhi erano umidi di lacrime e le sue sembra tremavano di commozione; l'amore l'aveva ammutolito. Quando percepì la sua condizione, il savio *muni* (Yājñavalkya) se ne rallegrò, e disse: «Invero sei benedetto fin dalla nascita poiché il Signore di Gōri ti è caro come la vita stessa. Coloro che non amano i Piedi di loto di Śiv non possono illudersi d'essere graditi a Rām. La sincera devozione verso i Piedi di Bisv'nāth (Viśvanātha) è il sicuro distintivo di chi venera Raghupati. Chi, se non Śiv, avrebbe mantenuto il suo voto di fede a Raghupati al punto di ripudiare una moglie castissima? La sua fedeltà a Raghupati fu provata da quella decisione, poiché, o amato fratello, chi più di Śiv è caro a Rām?

<sup>35</sup> Kārttikeya, il dio della guerra nato da Śiva e Pārvatī; il suo corpo era dotato di sei teste, da cui l'appellativo Śanmukha.



Silvana Vannucchi

LA POESIA DI IBBĀR RABBĪ NEL CONTESTO LETTERARIO  
HINDĪ ODIERNO

«Non c'è da meravigliarsi che ancora una volta i potenti che guidano gli interessi nelle arti e la critica hindī odierna non accettino una tale poesia, né siano in grado di accettarla. La critica odierna, l'Accademia Letteraria e il mercato non hanno gli strumenti adatti ad esaminare la poesia di questo autore e a stabilire con essa un dialogo». Sono frasi di Asad Jaidī, curatore della raccolta poetica *Logbāg* (Gente) di Ibbār Rabbī (Rādhākṛṣṇ Prakāśan, Nayī Dillī, 1985)<sup>1</sup>.

L'autore si offre con questo lavoro al lettore in veste di poeta per la seconda volta, avendo già nel 1981 pubblicato la sua opera prima: *Ghoṣṇāpatr* (Manifesto), opera che non riscosse un grande favore né da parte del pubblico, né da parte della critica ufficiale (e proprio a questo insuccesso fanno chiaro riferimento le parole «ancora una volta»).

Eppure, in un momento di scarse novità dentro il contesto letterario indiano, è certamente apprezzabile l'apporto offerto da Ibbār Rabbī, «in un'atmosfera di stasi ideologica e di stanchezza culturale – sono ancora parole di Asad Jaidī – questa poesia si distacca» incurante delle obiezioni che sulla sua natura possono essere formulate. È difficile infatti definirla, in quanto «è tale che non è sovrastata da alcun soffitto o volta, è scritta sotto un cielo aperto» (*ibid.*). E ciò significa che l'autore vuole muoversi in completa libertà di espressione, non riconoscendosi specificamente in alcun movimento letterario del suo tempo, anche se, e si vedrà in che misura, è debitore nei confronti di diverse correnti poetiche, ma debitore umile e dichiarato che osa confessare a sé e al lettore le fonti della sua ispirazione chiamandole per nome.

<sup>1</sup> L'autore, nato ad Aligarh (Uttar Pradesh) nel 1942 e colà istruito, dopo essersi per alcuni anni dedicato all'insegnamento, si rivolge al giornalismo divenendo in breve un affermato redattore del quotidiano «Navbhārat Tāims» di Delhi. L'opera presa in esame comprende 58 liriche tutte, escluse 5, datate con giorno, mese e anno, composte in un arco di tempo che va dal 2-2-80 al 6-10-81.

Di conseguenza, il primo tipo di analisi che si può sperare su questa poesia è proprio un'analisi per similitudine e per contrasto.

Certamente il movimento letterario più rivoluzionario nel campo della più (relativamente) recente produzione poetica hindī è quello della Akavitā (Apoesia) che si situa alla fine degli anni '60 e che ha il suo corrispondente nel campo della prosa con la Akahānī (Anovella). Anche in questo caso, scarso apprezzamento della critica tradizionale per la natura che può definirsi anarchica di detta (a)poesia (la quale, peraltro, presentandosi come opera d'avanguardia, proprio in quanto tale, non può avere diversa essenza), (a)poesia che afferma la difesa dei diritti del corpo e del desiderio, composta in un clima aggressivo e passionale, opera di reazione, quindi, al principio di autorità di qualunque tradizione.

Per riscontro, (a)poesia sicuramente non assimilabile da parte di un pubblico non più che ristretto e addetto ai lavori, a causa della rivoluzione operata sulla lingua che vede la distruzione della sintassi, parole sciolte in libertà nell'intento di rendere tutte le vibrazioni del soggetto, inteso come corrente incalzante di sensazioni uditive, visive e olfattive.

Una Apoesia chiaramente spogliata da qualsiasi seduzione romantica ma volta, mediante espedienti stilistici quali la sinteticità, la simultaneità e l'irregolarità ritmica, alla dissacrazione della Poesia.

In alcuni casi liriche oscure che danno l'impressione che addirittura l'autore stesso non abbia precisa conoscenza del senso di ciò che ha composto, ma proponga contenuti dalle molteplici significazioni.

Certamente Ibbār Rabbī ha guardato alla Akavitā e ne è rimasto influenzato e sembra volere di proposito porsi come un superatore di tale movimento accettandone, quindi, implicitamente, alcuni aspetti.

È chiaro che la motivazione da cui egli muove non è una ulteriore volontà di eversione sperimentale: le sue poesie, nella maggioranza dei casi, hanno la dote della leggibilità, della comprensibilità, della fluidità dei versi; il suo stile è privo di preziosismi eccessivi, e l'intento (parzialmente raggiunto) dell'opera è quello di superare una certa tendenza alla confessione personale e all'autobiografismo, che è proprio degli Apoeti, per presentare il mondo degli altri, della «gente», pur senza spezzare lo stretto legame di ogni vicenda individuale con la storia e la società.

Impegno sociale del poeta, dunque: riguardo a questo aspetto un altro confronto è inevitabile fra Ibbār Rabbī e i movimenti letterari dichiaratamente sperimentali e marxisti che segnarono una traccia profonda e innovatrice nel campo della poesia hindī, il Prayogvād (Sperimentalismo) e il Pragativād (Progressivismo), laddove l'impe-

gno politico è primario per l'artista e il rivoluzionarismo verbale permea ogni lirica.

Ibbār Rabbī rifiuta la posizione di quegli intellettuali che si ritengono impegnati solo perché unilaterali nei loro giudizi contro il potere in carica; egli non sventola alcuna bandiera miracolistica di un rinnovamento totale, al contrario, grida la sua paura che proprio l'intellettuale, armato di fogli e di penne, riesca a corrompere menti innocenti nascondendo i propri atteggiamenti di parte dietro un'apparente neutralità di «scienziato» in quanto poeta.

Fanciulli del mondo  
 salvatevi e fuggite  
 essi vi inseguono per  
 strappare la pelle  
 schiacciare le ossa  
  
 vi stanno circondando  
 come il diamante si stanno incastonando  
 inchiodati nella poesia  
 fanciulli, alberi, uccelli  
 pane, e montagne  
 fuggite  
 tu rivoluzione nasconditi  
 i poeti hindī stanno arrivando  
 fuggite laddove potete restate nascosti.  
 (*Bhāgo* [Fuggite])

E poiché è cosciente che nessuno scrittore può creare un'opera completamente staccata dal contesto storico del proprio tempo, egli guarda con uguale diffidenza a chi si ritiene *super partes* e si ritira nell'orgoglioso isolamento dell'individuo eletto che proclama la concezione dell'arte per l'arte, sprezzante nei confronti del quotidiano, della vita nel suo svolgersi minuto e spesso carico di umiliazioni sottili:

Per i figli secondino  
 per il marito è albergo,  
 la moglie del poeta!  
 Le lenticchie mette a cuocere  
 nel pomodoro fa il bagno.  
 Come il caro vita  
 fastidiosa.  
 La poesia non legge lei.  
 (*Kavi kī patnī* [la moglie del poeta])

Egli evita asserzioni dogmatiche ed elucubrazioni metafisiche e preferisce rappresentare i fatti della storia attraverso la lente dei de-

stini privati di chi la storia, in qualche misura, la subisce, di chi vive al di sotto dei protagonisti, dei minori. Si rivolge alla gente, alla «gente in generale» (traduzione più precisa del titolo dell'opera) per infondere alle sue liriche la capacità di esprimere la situazione del presente, sempre attento, però, ad operare una onesta convergenza tra la storia, in questo senso intesa, e la letteratura, senza che né l'una né l'altra siano reciprocamente sacrificate:

Nel campo di sangue  
che sta facendo?  
Nella fabbrica vecchia di dieci milioni di anni  
con il volto nascosto  
che sta facendo?  
Nel grembo materno i piedi battendo  
che sta facendo colà  
dell'amore  
nuotando nel vortice  
contro la fame  
segreto lavoro sta facendo  
il bambino.  
(*Dūdh pītā huā baccā* [Bambino che beve il latte])

I romantici credevano nel potere del poeta di trasformare i popoli: questo poeta più semplicemente ritiene che la poesia possa aprire una breccia e stimolare una riflessione, anzi debba comunque operare in questo senso:

Poche scarpe stanno schiacciando  
innumerevoli piedi ignudi.  
(*Jūte* [Scarpe])

La versione italiana, a conferma che ben spesso, soprattutto nei confronti della poesia, traduttore = traditore, non riesce a penetrare completamente il contenuto significativo di questa breve lirica: *kuch*, reso con la parola *poche*, ha in hindī un valore più indefinito, ed è proprio davanti all'ermeticità del verso e a questa impossibilità di determinare esattamente la portata del messaggio che il lettore non si sente rassicurato, bensì allarmato. La poesia diviene capace di risvegliare la coscienza, esprime un bisogno urgente di liberazione, di riscatto sociale, prima che la schiavitù, di qualsiasi natura, scateni un'avversione incontrollata che riesce ad esplodere solo in senso orizzontale mettendo gli umili contro gli umili e rinforzando, per riscontro, i detentori di privilegi:

Sta tagliando l'albero l'albero  
albero di carne uno

di vegetale l'altro  
 l'appaltatore mani e piedi tagliò  
 dei fratelli Urāṅv e Santhāl\*  
 l'uomo tagliato  
 sta tagliando l'albero  
 uno incompleto  
 non lascerà che l'altro rimanga completo.  
 (*Hatyā* [Assassinio])

Questo impegno politico e sociale, espresso mediante l'arma della letteratura, certamente rimanda ad un altro autore che Ibbār Rabbī ama e al quale dedica una poesia della raccolta: *Kavi kī mṛtyu par (Sarveśvar jī ke lie)* [Sulla morte del poeta (per Sarveśvar)]. In Sarveśvar, infatti, l'intreccio tra gli imperativi dell'impegno civile e quelli dell'arte, è una delle costanti e dei modi di base della produzione letteraria<sup>2</sup>.

Come sempre i giornali continuarono ad essere stampati  
 i bambini continuarono a giocare  
 ci fu l'assemblea di condoglianze  
 tu non eri là  
 le ragazze continuarono a guardare le commedie  
 la poesia continuarono a leggere  
 gli autobus erano pieni  
 le strade erano chiassose  
 la mostra d'arte era vuota  
 all'incrocio erano ferme le macchine  
 da nessuna parte nulla si fermò  
 i critici continuarono a discutere  
 nella festa della danza era vuoto  
 il sedile anteriore  
 sempre lo stesso era il moto  
 il ritmo la melodia  
 della vita  
 Svapn Sundarī\*\*  
 danzava ancor meglio.  
 (*Kavi kī mṛtyu par (Sarveśvar jī ke lie)*)

La poesia richiama immediatamente quella che Dhūmil scrisse per la morte di Rājkamal Caudhrī<sup>3</sup>. Sette anni separano i due eventi

\* nomi di popolazioni tribali dell'Orissa.

\*\* nome di una famosa danzatrice classica.

<sup>2</sup> Su Sarveśvar Dayāl Saksenā, si veda S. VANNUCCHI, *Sarveśvar Dayāl Saksenā: Il fiume Kuāno*, negli «Annali» di Cà Foscari, XXIII, 3, 1984 (Serie Orientale 15).

<sup>3</sup> Per un'analisi esauriente su Rājkamal Caudhrī e per il confronto con la versione italiana della poesia di Dhūmil, *Rājkamal Caudhrī ke lie*, cfr. V. MINGIARDI, *La produzione apoetica di Rājkamal Caudhrī: «Kaṅkāvī 1964»*, tesi inedita, Venezia 1983-84.

e la diversità delle due poesie, il cambiamento di ottica e di registro diventano caratterizzanti non tanto della personalità dei due poeti a cui esse sono dedicate, e neppure dei rispettivi autori, quanto di due diversi atteggiamenti nei confronti dell'artista nella società.

La poesia di Dhūmil ha un tono enfatico, quasi laudatorio, che celebra senza riserve un poeta fortemente individualista a cui egli, come avanguardia letteraria, guarda con acritica, totale accettazione. La sofferenza dell'individuo-poeta che dichiara la sua incompatibilità nei confronti di una realtà quotidiana alienante, che denuncia, rigettandoli, i nuovi valori che regolano la vita sociale, è qui espressa mediante agglomerati di parole corpose, aggrovigliate, serie di immagini, di visioni che si succedono nel corso della lunga poesia, la quale talora risulta sgradevole e persino imbarazzante. È la disperazione dell'intellettuale che nasce dalla convinzione di non avere più niente da proporre e che si ripiega quindi nell'analisi delle proprie problematiche esistenziali.

La critica feroce a questa civiltà e insieme la constatazione della potenza schiacciante di questo sistema è operata con moduli espressivi completamente diversi in Ibbār Rabbī. Per Caudhri/Dhūmil l'unica alternativa risulta una volontaria provocatoria emarginazione: l'oscenità e l'immoralità, più che l'ultimo tentativo di colmare uno stacco fra il sistema e l'individuo, diventano desiderio di fare tabula rasa di tutto e di sprigionare dal proprio io gli elementi primordiali spogli da schemi e sovrastrutture. Da qui la necessità di stimolare la propria individualità con ogni mezzo, atteggiamento questo che porta non già ad una rivolta attiva, bensì ad un progressivo estraniarsi dal sociale in una totale mancanza di fiducia nel futuro.

La risposta di Ibbār Rabbī, dopo sette anni, misura la sua sfasatura rispetto al grido anarchico della Akavitā. È passato abbastanza tempo per avere un distacco sufficiente, ed egli domina qui senza fatica la tentazione di indulgere ad una sofferenza personale o alla descrizione del poeta morto attraverso la lente deformante del proprio sentimento o della propria immaginativa.

Egli descrive l'indifferenza, peraltro scontata, di tutti e di tutto di fronte alla scomparsa di Sarveśvar con amarezza, ma senza acrimonia, senza fare rivendicazioni ostili.

Il messaggio è contenuto negli ultimi versi: la danzatrice, dinanzi al posto vuoto, balla ancor meglio. È il chiaro invito a raccogliere quell'eredità fatta di impegno civile tramite la letteratura cui Sarveśvar cercò di non venire meno. Il poeta trova in questo modo una giustificazione e una ragione alle sue capacità intellettuali. È questa, in ultima analisi, espressione di fede in un cambiamento attraverso l'azione, al di là della sfera della problematica personale.

Come Sarveśvar, anche Ibbār Rabbī volge il suo sguardo alle minoranze svantaggiate e due poesie sono rispettivamente intitolate: *Panāsī ke Ādivāsiyon̄ kā gīt* [Il canto degli Ādivāsī di Panāsī] e *Ādivāsī kā sapnā* [Il sogno dell'Ādivāsī]. Il poeta riesce a portare il lettore alla convinzione che le leggi che regolano il processo di acculturazione dei tribali abbiano prodotto, almeno in certi casi, una situazione per gli stessi dolorosa e affatto risolta. Quindi, pur senza cadere nella tentazione di esaltare il «buon selvaggio» a scapito dell'«infido individuo colto», egli suggerisce che la democrazia dovrebbe tendere a incoraggiare le differenze dal punto di vista culturale, piuttosto che promuovere un'integrazione coatta che provoca solamente la collocazione di diritto nello scalino più basso della scala sociale, invece che quella naturale al di fuori di una struttura culturalmente estranea.

La poesia, anche in questo caso, non si attribuisce la funzione di proporre la soluzione ad un problema peraltro assai complesso, allo stato attuale, anche dal punto di vista giuridico, oltre che umano e sociale<sup>4</sup>; ancora una volta vuole tenere desta la coscienza del lettore e rimettere in discussione eventuali certezze rassicuranti:

Vidi la stanzetta piena di sale  
nel sacco rinchiuso  
bianco oceano  
schiuma di sale  
io vidi nella capanna ondeggiare  
l'oceano asciutto  
stiamo remando su piccole barche  
stiamo nuotando noi.

I Dikū \*\*\* i pesci all'amo stanno appendendo  
io vidi la montagna del passo  
sotto, il bianco oceano ondeggia nei sacchi rinchiuso l'oceano  
nella misera stanza.

Noi i pesci mangiammo  
si stanno agitando  
nello stomaco inquieto

\*\*\* termine con cui gli Ādivāsī Santhāl chiamano gli Hindū.

<sup>4</sup> Ādivāsī: letteralmente aborigeni. Tra gli Ādivāsī sono «Scheduled Tribes» solo i gruppi oggetto di ordinanze del Presidente dell'Unione Indiana. Peraltro la Costituzione è ambigua al riguardo e non specifica criteri di individuazione delle tribù schedate. Quindi può avvenire che Ādivāsī che sono «Scheduled Tribes» in uno stato non lo siano in un altro o che addirittura esistano discriminazioni all'interno dei distretti di uno stesso stato. Sull'argomento, cfr. M. OFFREDI, *L'acculturazione dei tribali del Bastar (India)*, Milano 1983. Cfr. anche l'articolo di A.R. Desai «Tribes in Transition» contenuto in A.R. DESAI (a cura di), *Rural Sociology in India*, Popular Prakashan, Bombay 1969, IV ed. riveduta, alle pp. 221-231.

dell'usuraio  
dell'appaltatore le costole.  
(*Ādivāsī kā sapnā*)

In un'epoca che congiura contro le minoranze e contro l'individuo, in un mondo affollato e ansimante dominato da ritmi che incutono paura, l'esistenza si trasforma per il debole in incessante lotta per l'esistenza. Egli si trova sempre in contrapposizione a una forza compatta che cerca di schiacciarlo e dalla quale con i propri mezzi cerca di liberarsi, cosciente di non essere garantito dalle leggi che regolano la società in cui vive:

Nell'autobus folla  
piede sul piede  
viso sul viso  
sulla mano stomaco  
sullo stomaco coscia  
sulla coscia schiena  
nella folla ahimé  
viene intrappolata la borsa  
si conficca  
resta indietro nella folla la borsa  
la tiene stretta  
la estrae dalle cosce  
dai moti ondegianti  
di braccia e calzoni  
nella borsa c'è il pane.

Sulla strada da una parte e dall'altra  
di qua e di là  
ahimé ahimé  
semafori rossi verdi  
latrina pubblica  
correndo evitando scansando  
lui difende  
la borsa!  
Nella borsa c'è il pane!  
(*Thailā* [La borsa])

La denuncia più convincente che la poesia di Ibbār Rabbī contiene è quella contro le convenzioni sociali di una borghesia parassitaria per le quali manifesta un incondizionato disprezzo. Egli sta con forza da parte dell'umanità «viva» contro i puritani, i farisei, i pedanti, contro la stagnazione delle situazioni e il livellamento che porta ad una stasi mortuaria.

Già Caudhrī aveva scritto versi caustici e intrisi di un disprezzo senza sfumature per il conformismo che regola il *modus vivendi* della società dalle «buone maniere civili» alla quale egli oppose «serie di



regole, quasi in forma di manuale che attraverso il loro nonsenso evidenziano l'incongruità del modello comportamentale cui si riferiscono»<sup>5</sup>. «Arriva tardi in ufficio: così troverai conveniente ritornare di fretta ogni giorno. Di domenica viaggia in autobus senza biglietto: la gente intelligente inizia da qui la modernità».

Anche Ibbār Rabbī usa il sarcasmo per mettere a nudo la falsità dei rapporti interpersonali e il suo rifiuto per ogni codice di comportamento formale. Il suo tono certamente è meno aggressivo, la sua poesia è la fotografia di una situazione «minima» quotidiana che crea imbarazzato fastidio nel protagonista convinto di dover recitare un ruolo stabilito senza infrangere mai alcuna norma:

La strada, la stazione attraversata  
 aspettato il treno in ritardo  
 sopportando colpi nel vagone  
 sonnecchiando e inveendo  
 corrento, saltando sull'ascensore  
 sono giunto in ufficio.

Quando ho aperto la borsa  
 foglio degli appunti, richieste, lamentele  
 fra i documenti e la gavetta  
 è saltata fuori la trombetta di plastica  
 e suona come un fischiotto.

Proveniente da ogni parte si è riunito tutto l'ufficio  
 la tombetta come fosse  
 un dinosauro vivo sta guardando.

Sono imbarazzato  
 cos'è successo  
 mia figlia nella borsa  
 perché ha messo il giocattolo  
 fra gli strati di polvere perché ha messo la risata  
 ha inquietato l'intero universo

oh mia figlia che ha fatto!  
 ha rovinato la disciplina  
 attenzione!

questo è terrorismo.

(*Daftar men khilaunā* [Il giocattolo in ufficio])

È questa una poesia che riesce a dare l'immagine di una società grezza e filistea, contrapposta ad un mondo visto come fiaba, sogno, atto gratuito, rifiuto di ogni canone, festa e quindi trasgressione, così come lo vede l'occhio del bambino. Non ancora deformato dai «valori» della cultura, egli ha opinioni solo immediate e fresche, può guardare al mondo con speranza come ad una sua eredità personale,

<sup>5</sup> V. MINGIARDI, *op. cit.*, p. 71.

contrariamente all'adulto ormai da una cultura posseduto e ad essa assoggettato:

La scena di Jhopar Paṭṭī è  
 30 morti per il vino velenoso.  
 Stanno piangendo le donne stracciate  
 lacrime solo lacrime  
 il giornale è bagnato.  
 Stanno facendo chiasso gioioso  
 i bambini completamente nudi  
 la foto gli han fatto  
 per la prima volta.  
 (*Foto (Viṣṇu Nāgar ke lie)* [Foto (Per Viṣṇu Nāgar)])

La poesia registra un reale fatto di cronaca: nel periodo giugno-luglio 1981 ci fu un elevato numero di morti causate dal vino velenoso (avvelenato?). Una tragedia che aprì inquietanti interrogativi circa le responsabilità, innescò sospetti contro il governo accusato di voler comunque vendere il vino pur di riscuotere la tassa applicata ecc.<sup>6</sup>. Il giornalista Ibbār Rabbī ben conosce tutte le implicazioni legate all'incidente, ma riesce a spogliarsene e a guardare l'accaduto da un angolo visuale inconsueto, strizzando l'occhio partecipe della birichinata, della gioiosa voglia di vivere e delle attese dei piccoli che, proprio a causa della disgrazia, hanno l'occasione di qualcosa di nuovo, di trasgredire alla routine.

Questo tuttavia non è assolutamente nostalgia del mondo dell'infanzia, esaltazione della stessa, intesa come età dell'innocenza (il che costituirebbe una limitazione di orizzonte e non uno stimolo poetico), è bensì un invito a conservare la dimensione dell'infanzia come tentativo di libertà intellettuale. La mente del bambino è una eccezionale macchina percettiva, i suoi occhi sono sì sbigottiti, ma mai concilianti o comprensivi a priori:

«Papà vincere cos'è?»  
 chiede Jūlī di 5 anni  
 che dirti  
 figlia mia! Quello che viene sconfitto  
 «Che significa?»  
 cioè colui che è caduto  
 quello è stato sconfitto

<sup>6</sup> I quotidiani diedero ampio spazio alla questione riportando dati impressionanti (e altrettanto imprecisi) circa il numero dei morti: 200 o 300. In un solo giorno, ad esempio, l'8 luglio i morti furono ben 170: ciò secondo il cronista del «Sāndhy Tāims», quotidiano del pomeriggio di Delhi che all'argomento dedicò giornalieri ed eclatanti resoconti.

e colui che non è caduto  
 che non è fuggito quello ha vinto  
 «Che significa?»  
 come faccio a dirglielo  
 vincere figlia mia  
 che cos'è la vittoria!  
 (*Jīnā* [Vincere!])

Si è detto dei debiti di riconoscenza di Ibbār Rabbī nei confronti di altri poeti: una sua poesia è dedicata a Śamśer<sup>7</sup> e molti versi, non solo in questa contenuti, al «poeta incantatore» rimandano. Anch'egli cerca di costruire un'atmosfera magica dove, come per Śamśer, «la realtà è un magazzino, un tesoro di forme e di immagini – che non sono quelle rozzamente fenomeniche – in cui si incarna un sola bellezza»<sup>8</sup>. In questo contesto, elementi dissimili risultano partecipi di una stessa natura, espressioni interscambiabili dell'analogia universale.

Tratto peculiare della lirica diviene di conseguenza la metafora che non è più semplicemente una figura di comparazione, bensì crea una identità. Evitando il termine di paragone naturale, rende possibile una fusione irrealistica di ciò che realmente e razionalmente è in contrasto. Qui la lirica non aspira più alla riproduzione fedele del reale, ma alla trasformazione, alla purificazione di ogni elemento deteriorante terreno.

La «gente» sparisce e la tensione verso l'alto vince in questi casi l'attrazione verso il basso. Il mondo è purificato ed esteticamente ricomposto:

Io stavo camminando nel sole a piedi nudi  
 sul sentiero pieno di spine  
 sotto un immenso bargad  
 sedetti  
 grandi grandi rami  
 brezza ondeggiante  
 ombra come acqua  
 io cominciai a nuotare nell'ombra  
 mi addormentai nelle foglie  
 io ero assetato  
 la gola era secca  
 nella tazza della luna misi il latte  
 io cominciai a vivere come aria

<sup>7</sup> Per un'esauriente analisi in italiano dell'opera di Śamśer, cfr. C. COSSIO, *Śamśer Bahādur Śimb: la rete di Indr*, in OFFREDI, COSSIO, VANNUCCHI, *Tre tendenze della poesia hindī contemporanea*, Cesviet, Milano, 1980, pp. 151-230.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 160.

bevetti anche la tazza  
 io cominciai a risplendere  
 mi stavo perdendo là  
 nell'antro nella caverna,  
 pipistrello  
 che vola nei nidi del ragno  
 barcollando  
 cercavo  
 la nicchia e i sotterranei  
 e il sole venne in pugno  
 guardai la nicchia  
 capii l'ora  
 uscii scrollando la polvere  
 io respirai  
 misi in tasca il sole  
 lo carezzai  
 presi il pettine  
 cominciai a pettinare i capelli  
 unendo lo stagno al fiume  
 cominciai ad andare avanti  
 vidi ridere il bargad  
 vidi sciogliersi il monte di neve  
 vidi cantare il vitello  
 vidi cadere i fiori dorati  
 (*Šams̄er* [*Šams̄er*])

Si può accusare Ibbār Rabbī di tradire in tal modo il titolo della raccolta, qualora si presupponga che con esso l'autore si prefigga di costruire esclusivamente un seguito di fotografie, ora reali ora simboliche, della condizione umana. A ben leggere infatti tutta l'opera si vede come, in diversi punti, egli tenda ad estendere la condizione umana all'animale, all'albero, al paesaggio, al fine di evitare un'immagine unidimensionale della sua poesia.

Talora però questo tentativo porta ad involutezza del contenuto; altrove l'autore cede alla tentazione di fare, attraverso la poesia, riflessioni sulla poesia stessa, sfiorando l'ovvietà di tematiche e di moduli narrativi (è il caso, ad esempio di poesie quali *Sams̄ar* [Mondo] o *Tum* [Tu]), o l'autobiografismo (si possono ricordare al riguardo *Cupcāp* [Silenzio] o *Main̄ kyā hūn̄* [Io che cosa sono]). Va riconosciuto tuttavia che si tratta di momenti di incoerenza episodici e limitati che non compromettono pertanto il valore complessivo di quest'opera.

Gianroberto Scarcia

## AFGHANO-ILLIRICA II

L'accostamento proposto è dovuto, questa volta, alla lettura di due lavori da molti punti di vista complementari, e non a precise analogie di contenuti.

Il primo è Michael Barry, *Le Royaume de l'Insolence. La résistance afghane du Grand Moghol à l'invasion soviétique*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 308.

L'etimologia apparente di *Afghanistan* non è di certo un gran che lusinghiera per i più o meno diretti interessati, cioè per i patani in particolare e per i cittadini di quello stato in genere. Però si tratta per l'appunto di un bisticcio, forse non del tutto innocente, peraltro venuto pressoché spontaneo a qualche antico «normalizzatore» persocentrico: affrontare infatti il problema partendo dalla forma *afghàn*, che in persiano vuol dire «ahimè!», sarebbe un po' come partire «machiavellicamente» da *La Magna* per chiarire il significato di «Alemanno». Ciò nonostante, si direbbe che il peso di questo «*Web-stein*» gravi in maniera stabile, per non inanalizzabili ragioni, sull'inconscio dell'amico dei briganti Michael (*vulgo* Mike) Barry, il quale intitola «Il Regno dell'Insolenza» questa farraginoso, disorganica e poco coerente raccolta di cose dedicate al suo – a rigore – beneamato Afghanistan: così secondo lui si tradurrebbe in «occidentale» il termine *Yāghestān* («Paese dei Briganti» per l'appunto).

La cosa è talmente sorprendente (ma si veda anche, a p. 9, l'esordio sul «piccolo[-sic-] paese musulmano», «entrato nella storia del mondo la notte del 27 dicembre 1979», quasi fosse così sul serio anche per l'A. e non volesse questi rimproverare piuttosto il mondo per la troppo tardiva attenzione prestata), che il censore, Babur lo perdoni, e sicuramente non solo lui, credeva sulle prime che il «Regno dell'Insolenza» fosse un sinonimo dell'«Impero del Male» da cui il medesimo Mike continua a pensare, anche se forse con una sicumera più sbiadita che non fosse una volta, di dover difendere come può e come sa i suoi pupilli «banditi». Invece no, gli «insolenti» sono i «resistenti», che resistendo e insolentendo obbediscono alla loro atavica vocazione, in ciò fratelli almeno di latte dei berberi del Rif e dei curdi (98) (e c'è anche – detto a onore delle sue origini Barry non pare un sionista nel senso più negativo del termine – un accostamento ai palestinesi, purtroppo ciecamente «orientati in maniera diversa» quasi non fosse

Damasco la loro Khiva e Beirut, facciamo magari Tripoli, la loro Bukhara, ultimi bocconi cioè che l'«Impero del Male», quello «vero», dovrebbe mandarsi giù come il ranocchio della favola prima di *éclater*): vocazione anarchica a ribellarsi sempre contro un Centro prepotente che irregimentandoli li sbalestra e li sconcerta.

Tal inverosimile zappa che si abbatte sui piedi dell'A. fin dalla copertina testimonia tuttavia questa volta, bisogna dirlo, anche di un suo fresco lodevole impulso a chiarire, approfondire, rendersi e far rendere conto agli altri di cose che egli stesso ammette non esser poi tanto semplici come ritengono alcuni colleghi della *nouvelle gauche*. Dove in particolare lo tormenta, e non solo preoccupa, lo spettro della «*nuit de l'esprit*» khomeinista (70), che potrebbe essere scavalcata, con un eventuale ma grazie a Dio non agevole trionfo di certo «integrismo» (ahimè!), da un inverno polare hekmatyariano, rabbaniano, maududiano (74 e passim) del medesimo *esprit*.

Senonché, proprio come egli dice (261), non è pensabile accettar riforme da gente tanto compromessa. Barry si riferisce qui al «brutto potere» attuale, i cui progetti, forse perché troppo pedestremente e puntigliosamente islamici, non hanno parte nemmeno per una sillaba nella dettagliata analisi che viene tentata e proposta di tutte le «realtà» afgane (per cui non sappiamo mai di che si tratti, sia pure in teoria o in funzione di ingannevole cortina fumogena); io invece mi riferisco a lui, Mike Barry. Giustissimo che l'islam è ben altro che il khomeinismo, e che gettar vetriolo in faccia a signore svelate è cosa meno islamica, anche se più facile, che arabescar campioni di bella scrittura (e ce ne viene esibito a p. 233 uno di mano del Mike medesimo: a me ne aveva già mandato un altro in privato, altrettanto grazioso); giustissimo che gli occidentali, caparbiamente, non sanno e non vogliono saper nulla di islam vero (57), che d'altro canto la nostalgia delle Origini è un mito (81) oltretutto occidentalizzante (66, ma in questo settore le osservazioni più pertinenti sono derivate da O. Roy, che essendo meno di sinistra è più avveduto), selettivo delle origini che si sceglie (227) e in sterile lotta contro tanto altro islam parimenti autentico (63) e a noi occidentali fratello non di solo latte (61); però, quando si passa alla parte *construens*, siamo alle solite: campione del migliore islam moderno sarebbe il seyyed Naṣr (69), rappresentante oggi opportunamente emigrato della più matura forma di fiancheggiamento al progetto di Moḥammad Reṣā e rielaboratore in chiave elitario-corbiniana del rozzo achemenidismo protopahlavi, un *gharbzade* insomma, un «infranchito», certo più reazionario del più ingenuo per quanto «elegante» *naqshbandi* afgano ʿAbd or-Rashid (63-64), purtroppo per lui non emigrato, dal quale, comunque, Barry avrebbe fatto bene a imparare la menzionata benevola tolleranza per tutte le ideologie, *pardon* religioni, che come si sa sono tutte umane e tutte «relative» (compreso il mito del Futuro che non viene analizzato, che sarà selettivo anch'esso, ma che non si vede perché debba essere a priori più perfido e satanico e in malafede del mito del Passato, posto che ognuna di queste nostre relativissime umane fedi, liberalismo compreso, ha sempre dato grande spazio al martirio proprio e altrui, cosa indubbiamente, quest'ultima, poco bella dovunque). Ma, peggio ancora per uno che intende ammaestrare l'opinione

pubblica occidentale male informata, siamo alle solite anche col «rito» della vita afghana, che sarebbe stata «vissuta», a suo tempo, «come una cerimonia religiosa», magari analoga a certo «nostro» ancor recente passato (59): come una sacra rappresentazione, diciamo, cui lo stesso Barry partecipava, inturbantata comparsa riprodotta a colori su un altro libretto anni or sono. Invece l'islam è un fatto normale, normalissimo, e normale paese musulmano, arretrato certo, era ed è l'Afghanistan, e sono proprio queste della ritualità le fandonie con cui bisognerebbe farla finita: la «ritualità» la vedono e la fabbricano gli amatori alla Barry, un po' come Abu Tàleb Khàn vedeva nel cisisbeismo un rito diandrico della città di Genova, singolarità e meraviglia del cristianesimo franco. Nè arretrato vuol dire necessariamente *yāghbi*: chi scrive, per esempio, ha sempre incontrato, alle sue esigenze di nutrimento diurno ramazanico, maggiore comprensione, e senza tanta inflazione di *inSciallà* e *masciallà*, nelle campagne afghane che in quelle persiane e perfino turche, senza che sia il caso di parlare di mera ospitalità alla Passator cortese. Allo stesso modo, «*Tarboûrwâlî*» (103), («cugineria» o «endofaida familiare») non ha nulla di più ritualmente sanguigno – il proverbio della serpe allevata in seno ce l'abbiamo tutti – che non sia poniamo nel francese *femme*, «animalesco» omologo dello stilnovistico italico *donna*-angelo, ma è semplicemente una maniera pregnantemente antiquata di fare, nell'*odi* e nell'*amo*, un po' di nepotismo.

No, l'A. sente certi problemi, ma non è all'altezza di risolverli, e nemmeno di impostarli: non ce la fa, *aqlesh nemirese*, come si dice a Tehran. E, spesso, anche *savâdesh nemirese*. Perché, come altri meno esperti, scrive (249) «*Wikh-è Zalmâyân*» a un modo che pare persiano, e con *ezâfe*? Perché lascia credere (44) che a Mazâr-e Sharif ci sia sul serio la tomba di 'Ali? Si figuri poi il collega Lazard, il quale ha perduto tanto tempo intorno al significato di *fârsî* e *dari*, che *dari*, antica maniera di chiamare il neopersiano letterario riesumata in Afghanistan per eliminare la presunta ipotesi «perso-iraniana», è (50) il persiano in quanto lingua della corte durranî, contrapposta a quella del «popolo», che parla pashtu! Dire «tagico», come si fa in Asia Centrale, è esattamente la stessa nazionalistica operazione di cui si sarebbe fatto benissimo a meno, invece per Barry il tagico è una lingua falsa, «inventata» (52): inventata la lingua sia chiaro, non la denominazione della medesima.

E qui si rivela l'intenzione maligna che sta dietro la bugia, perché la dialettica corte-popolo è sempre «interna» alle pur assurde frontiere anche quando al persiano *barnâme* corrisponde il dari *prugrâm* mentre il «russo-tagico», del resto più raro, *programma*, no, è stato imposto per impedire di comprendere i giornali di Ankara che dicono *program*. Quest'ultima notizia, non nuova in Barry, dà però qui luogo a perle rare: nel 1921 i bolscevichi, che hanno appena inventato lingue nuove per isolare tagichi e uzbekhi e impedir loro di leggere i propri classici (stranamente definiti, i classici proibiti, tagichi e antico-uzbecchi invece che persiani e ciagataici come s'usava prima), introducono i caratteri latini, tra l'altro, a impedire di leggere anche i giornali di Ankara (11). Veramente imprevedenti, e poco informati dal loro agente Nazim Hikmet, questi bolscevichi che un attimo dopo si ritrovano

con giornali turchi latinizzati anch'essi. Per fortuna ci pensano subito gli stessi turchi, ancora un po' filoleninisti, a rimediare al guaio, inventandosi ma sul serio una lingua nuova loro, e sul serio impedendo la comprensione dei propri giornali agli altri turcofoni, e quella dei propri classici a se medesimi. E a questo punto ci saremmo aspettati che per «tagico» Barry accettasse il valore di «servo della corona» (magari russa, ma anche durràni perché no, essendo solo gli *Yāghi* il vero popolo libero), proposto da qualche sconsiderato e superato nella sua inverosimiglianza soltanto dall'etimologia effettivamente preferita dal Nostro a p. 275: *tāzi* da «Tāēz» nel Yemen, antico possedimento sasanide, con il che ci si immerge nella classicità, ben diversamente da quanto si faceva con *dari*.

Ma a proposito di gloriose ascendenze, si aggiunga la scorrettezza dell'uso dei verbi al passato per descrivere, unica vera grande attrazione di Kabul, il suo prestigioso Museo (46), di cui non si può ripetere che è stato messo a sacco per far perdere agli afgani la «memoria di sé» dopo che la stessa Nancy Dupree l'ha fatta finita con queste sciocchezze: Mike non lo dice, ma siccome l'ha detto ancor di recente, i suoi lettori possono dedurre, da quei verbi al passato, che il museo, mai stato così bello e così ricco come oggi, non esista più.

Nella bibliografia, ricca di voci superflue ai fini sia pur impegnativi proposti, Barry ignora poi cose tra le migliori sull'Afghanistan contemporaneo, che so, Vercellin, Kieffer, memore forse del noto giudizio di quest'ultimo nei suoi confronti («*Tout ce qu'il dit est faux*»), esatto magari solo in gran parte. Non si può però dire che le lacune siano sempre intenzionali, perché c'è anche una coserella mia speditagli per posta, e certamente non gradita.

Ma è, è naturale, sul versante in modo più direttamente e immediatamente politico che la passione obnubila di più. Non ci si dice, no, a questo non s'arriva, che Khomeini è più pericoloso in quanto sciita, mentre gli integristi afgani sono in genere sunniti; però si prendono questi quasi sul serio quando dicono, forti d'una ruggine antica, che non hanno bisogno di fare una rivoluzione islamica perché musulmani, loro, lo sono già (84), e totalmente sul serio si esortano i paurosi ad aver meno paura perché il khomeinismo è un «fascismo verde», una sorta di squadrismo integralista che in Afghanistan non si può dare essendo colà ancora ben lontani, diversamente dall'Iran, presupposti e strutture indispensabili (83).

Naturalmente, se fossero fatti da scherzarci sopra, si potrebbero obiettare altre cose, diverse. Per esempio: a) l'Iran certa sua ossatura di stato protomoderno, bene o male ce l'ha, se pure in forme «borboniche», quindi non la può frantumare del tutto nemmeno un Khomeini fatto Bahrām, ma ve l'immaginate lo *Yāghestān* nelle mani di un integrista *yāghi* scatenato? Oppure: b) se gli afgani sono più «briganti» all'antica, i persiani sono più gigioni e figli di *Hāji Bābā Ešfahāni*, e pur se l'istrionismo sa raggiungere punte granghignolescamente sanguinose, una volta passato l'acme del tragico e anche prima, ecco l'ambasciatore dell'Imam che mantiene l'amico reazionario emigrato e il lenone che sviene a veder donne scoperte, mentre il sagrestano astemio ma amatore di barzellette oscene cerca invano pei cieli



annuolati del *dâr ol-harb* la luna di *shawwâl* e supererogatoriamente digiuna. Bene o male, di nuovo, si campa, si tira avanti, ci si tiene su con sborne procurate da contenitori di detersivo, più assai che gli occidentali non credano: ve l'immaginate l'Afghanistan nelle mani di un integrista puritano sul serio?

Naturalmente tutte queste maschere da commedia dell'arte hanno il valore che meritano, il mondo politico occidentale, spesso, non è da meno, e non c'è da privilegiare né da raccomandare nessuno a un'opinione pubblica da redimere; invece, per Barry, Arlecchino è falso, Pantalone è un criminale, e Pulcinella è veritiero.

«*Inutile de préciser*» (cfr. 240), a questo punto, per chi parteggi il Nostro nel *Great Game*: il livore è di quelli che fanno sospettare sempre il «pentito», anche se poi il (beau)Marchais se lo merita a sentirsi zittire (18) quando dice che la Rivoluzione ha abolito lo *jus primae noctis yaghistanicum*. Barry si compiace dell'evoluzione del pensiero socialista europeo (21) ma non menziona evoluzioni in senso opposto che si registrano, chissà se pour cause, in certe correnti trozchiste. Ci si domanda se abbia nutrito mai, e quando, le sue illusioni anche lui, dal momento che conosce così bene la storia e che quando è nato i principali misfatti erano già compiuti.

Oggi, comunque, il Nemico non è solo «*l'Empire du Nord*» ma anche «*l'Empire du Sud*» indiano, che stando alle rivelazioni del libro dovrebbe davvero nutrire gratitudine eterna nei confronti del primo, e invece «cinicamente» lo consiglia a «ritirare le sue forze», sempre che sia messa fine a «*d'autres présences*». «Quali altre presenze? Quale assistenza elaborata?», si chiede Barry a p. 225, ma s'era già risposto a p. 13: «*très modeste approvisionnement*», e «*tout dernièrement*». Per una risposta di parte americana si può vedere per esempio l'*International Herald Tribune* del 14 gennaio 1985: «Dobbiamo continuare a fornire loro [con duecentottanta milioni di dollari annui destinati a *mushroom*] le armi per uccidersi? Perché non altro attualmente occorre, dal momento che non c'è modo che vincano loro. È forse moralmente accettabile quest'uso, che stiamo facendo, delle vite altrui per i nostri interessi geo-politici, nel caso nient'altro che per provocare qualche sbilanciamento nell'economia sovietica?» Tanto più che il danno economico alla fin fine non si produrrebbe, visto che (243) «paga tutto il gas afgano». Senonché questo tipo di giudizi non conta, perché gli americani sono gente sciocca e insipiente, che non insegna né il persiano né il russo ai suoi diplomatici a Tehran e a Kabul (227): evidentemente il colpo antimosaddechiano del 1953 si poteva fare senza esperienza linguistica. Vero è che questo colpo è «dimenticato» nella pur diffusa «Cronologia», che si occupa anche di bulgari e che rammenta (198) la «minaccia atomica» tesa a far evacuare (trozchisticamente tradire) l'Azerbaijan nel 1946. Non ci si domanda perché manchino, oggi, specifiche minacce «stellari», dal momento che il Golfo Persico è «zona vitale» e che la vittoria nel *Great Game* è stata conseguita apposta, ormai che l'India non interessa più, per tuffarsi nelle acque oleose del Golfo.

Nei panni di Barry, che denuncia così efficacemente le affinità fra integralismo di destra e integralismo di sinistra («*même couche*», 248, e passim),

avrei puntato, piuttosto che sulla discutibile preferibilità, ai fini del grande Tuffo, del trampolino di Shindand rispetto a quello di Mahābād (già, Mahābād, a proposito di chi non si ritira mai e mantiene sempre le posizioni acquisite come premio di una sosta temporanea, 240 e passim), sulle motivazioni più squisitamente teologiche (*bāzgashtnāpadhiri*, Irreversibilità cosmica, dei Papati, dei Sionismi, delle Rivoluzioni). Nei panni dell'*Empire du Nord*, invece, avrei macchinato cent'anni, conoscendo abbastanza bene il persiano, non già per un poco succoso colpo a Kabul nel 1978, bensì per un colpo a Tehran nel 1953, precedendo di volata, con un mio *Tir*, il *Mordād* statunitense. E invece eccoli qui a rimirare Khārg con un binocolo che, per quanto potente come quello di Āvāz a Balkh, è, ahimè, sempre uno strumento da *voyeur* e nulla più.

Che male ci sarebbe, del resto, ad ammettere le proprie «simpatie», i propri spontanei moti dell'animo, arbitrio assoluto incommensurabile con la giustificazione, ma che per ciò stesso finisce con l'essere l'unica forma plausibile di non arbitrio? Certo è che più guai della Gran Bretagna liberale non ne ha mai combinati nessuno, in «colonia», nemmeno i pacifici civilissimi belgi che pare abbiano il primato nello sterminio. Per quanto riguarda la faccenda indo-pachistana, l'«*atroce partition*», Barry lo ammette, questo, sia pur solo per «*flétrir la précipitation irresponsable du retrait*» (223), tuttavia, che volete, l'Inghilterra «*demande seulement*» (141), l'Inghilterra è «costretta» a fare il despota e a impedire che Herat (sciūta e afghanofoba, Vambéry è pur in bibliografia) cada in mano russa «o persiana» (154), manda ultimatum perché provocata (157-158), «recupera», non altro, i brillanti altrui che poi «scintillano ancora» sul Tamigi (134, cfr. 46 a proposito del Museo di Kabul), e, se «*oblige*» qualcuno, costringe magari a «*accepter une suzeraineté*» (151). Del pari, la polizia del neonato «liberalismo» afgano, quando spara commette una «*gaffe*» (253), ahimè «*fatale*». Comunque, onestà richiede che non si sappia bene che cosa abbia scritto davvero di filalbionico l'emiro Abd or-Rahmān (180), come richiede che non si taccia (108-109) del quadro penoso offerto dalla Peshawar capitale pachistana della «resistenza», peraltro arcinoto. Fra le contraddizioni più stridenti, però, rimane la p. 155 sulla «benefica confisca» del territorio (patano) della medesima Peshawar, se messa a confronto con pressoché tutto il resto, ma in special modo con le pp. 184 e 204. Il beneficio consisterebbe nell'aver fatto acquisire agli afgani (e a chi più che alla Repubblica Democratica, che però secondo altri distinguerebbe solo per imperare meglio?) la coscienza della propria polietnicità, il danno, irreparabile, nell'aver provocato un nazionalistico patanomane accecamento antipachistano.

E per finire con i bulgari, che se si fossero alleati sempre giusto ci avrebbero guadagnato (avrebbero «*récupéré*») quanto meno la Macedonia, ecco (135 e 137) la differenza lapidariamente espressa tra un'indipendenza ch'è solo un «*arracher*», un far cattività all'Impero Ottomano, e una lusinghiera modernità per «*marchandage*» che è un buffetto al cattivo «Impero del Nord»: «1877-1878... indépendance de la Bulgarie, arrachée par les Russes au sultan; la Russie étend désormais son influence sur la Roumanie et la Bulgarie...» 1880: ... «contre une indépendance intérieure complète et

un riche subsidé anglais en armes et argent, le nouvel émir laisse à Londres le contrôle de ses affaires étrangères. 'Abd-or-Rahmân jette les fondaments de l'État afghan moderne [e per farlo deve necessariamente infastidire un poco la gente del Kafiristan, come più tardi accorrerà alla Repubblica Democratica]. La Russie reconnaît officiellement l'appartenance de l'Afghanistan à la sphère d'influence anglaise». Con buona pace di tutti. Amanollàh si teme faccia il contrario, e sono guai grossi, senza che peraltro ci siano prove sicure (212) di responsabilità britanniche.

Non resta che concludere consolandosi al pensiero che sulle piume di cigno dell'opinione pubblica occidentale, tetragona e catafratta in fatto di cose musulmane, l'acqua di Michael Barry scivola via al pari di tutte le altre da meno sprovveduti «orientalisti» inutilmente versate, si tratti della presente gentile aspersione o degli scrosci, di ben altro respiro, di un Vercellin, di un Holliday e anche di una Beverly Male.

L'altro libro in esame è una lunga novella, *Les nostoi de Nuremberg*, traduit de l'albanais par Frang Pécoz-Reda, Toulouse, Éditions de Midi, 1985, pp. 106.

Se il pensiero dell'intellettualità occidentale di «sinistra» continua a fare spesso la mosca cocchiera dei pur con sufficienza considerati politici, impegnandosi e disimpegnandosi, e reimpegnandosi per procura, secondo che le rivoluzioni nostre siano dai competenti dichiarate imminenti o viceversa non s'abbiano più da fare, e secondo che le rivoluzioni altrui siano dichiarate legittime o meno (per le controrivoluzioni vale ovviamente la regola del rapporto inversamente proporzionale), bisogna dire che certa nuova destra (ma anche della vecchia ho menzionato sopra una voce non sprovvista di ingegno) presenta in compenso aspetti assai più suggestivi. Tanto più quando si tratta di un «orientale». Qui siamo però in presenza di fatti di grande nobiltà letteraria, e di qualche cosa che si colloca molto al di sopra del *pamphlet* pubblicistico, come potrebbe anche qualificarsi una polemica contro la demonizzazione del fenomeno nazista in quanto unico vero Male Assoluto, e come tale relativizzante e riscattante, e addirittura catartizzante, ogni altra forma d'iniquità e di sopruso del mondo contemporaneo, per l'A. assorbita essenzialmente dal regno del sottosviluppo, ovvero della «colonia ineluttabilmente inerme» (12). Perché, allora, «destra»? Perché, a parte il fatto tutto sommato esterno della tacita collocazione emigratoria (e l'anonimato fa pensare a una migrazione recente), quell'inerme ineluttabilità rivela una dimensione positiva, la «virtù» di un islam dolce, antimodernistico ed eterno, che vede nella *sadaqa*, nell'elemosina «tra fedeli», l'unico balsamo e lenimento sicuro (le *ibàdât*, «gli atti di culto», come cosa «nostra», che prescinde da Dio, o meglio ne «torna con le mani vuote dell'innocenza consapevole» (50)). L'itinerario offerto è dunque l'opposto di quello che va verso il mito della Liberazione e della Comunione, la Medina del Passato o del Futuro che sia, irraggiungibile quanto lo è l'orizzonte: da Norimberga-Medina esso muove al male e al bene quotidiano come da una Salvezza che si perde nella caligine alla Realtà, ed è un procedere «in discesa» (i protagonisti «scendono» sempre, passim), con ritmo sempre più sereno, ma seletti-

vamente umano, nel senso, anche, non già del rifiuto, bensì dell'assenza di un condolarsi cosmico di stampo panteistico. Ma ciò non basterebbe ancora, in fondo, a far «destra», se non intervenisse la stella. Non però un fattore «cavalleresco» alla Corbin: i giudici di Norimberga che tornano, un gruppo non precisato nella sua entità, che talora pare sparuto, talora nutritissimo, rappresentante comunque di etnie e culture diverse o meglio diversamente uguali, ma sempre decisamente «bianche» oppure «more», recano un loro taciuto ma inconfondibile marchio, seguono un «buco nero» che non tutti vedono non già per cecità ma per la molta luce (e qua il «velo di luce» è segnale *sufi* come lo è più in generale la sublimazione della *Ṭarīqa*-Occidente-Sfruttamento nella *Sbarī'a*-Oriente-Pazienza, per quanto questa sia docile e come edulcorata ma non svirilizzata, allontanata dal violento «*ṣabr* di Giobbe» beduino e accostata alla mitezza «*opiniâtre*» di Gesù); sono insomma degli Apostoli, o meglio dei Magi procedenti a ritroso. E uno infatti scopertamente «cavalcava come Nasertin Hoxha» (dove – si badi a quel Hoxha – rovesciato è il «Segno» stesso della «Luce») e i più, ancora, sono sempre più spesso difesi da ombrelli e da occhiali da sole («*mats où sont les neiges de demain?*», 48), e c'è, anche, un vero e proprio Principe Costante polacco-mauritano, tal Jarusel, altro modo di duplicemente ribaltare il rapporto «coloniale» («*l'Ordre ne regne pas à Varsovie*», 49). E come Mago un reduce ricorda, ma lo ricordano tutti i «mori», il Quarto Mago di Michel Tournier, arrivato a Norimberga, naturalmente, non già tardi, ma «troppo presto» (56), e che in seguito passa in mezzo a malanni, fastidi e seccature, nel più tragico dei casi un'atroce disillusione (la ferocia di una vecchia dolce ebrea rumena da lui accompagnata, e protetta, fino in Palestina, che vorrebbe lanciar bombe contro la Moschea di 'Omar, 58), tra una partenza che è piena Procedura, o piena Visione, e un arrivo che è lieta consumazione casalinga di qualche lukum (59) nei ritagli di tempo tra l'una e l'altra infelicità: *per intervalla miseriae*. Al di fuori del gruppo, le vittime non hanno sentore di nulla (e qui si pensa alla *Woman of Andros* di Wilder) e solo sorridono, «cogli occhi arrossati» (57). Ma mentre i Magi bianchi ritornano rapidamente a casa loro anche se la distanza è maggiore, e subito pensano ad altro (tutto nelle pp. 59-62), i neri, e con loro alcuni sarmati pur biondissimi, ci mettono un tempo infinito. Un cinese, tanto indica una «piega mongolica non protetta da occhiali» (62), appare e subito singolarmente, o significativamente, sparisce.

Il Personaggio per eccellenza è però un giovanetto, forse è il Mago bambino, imberbe, si chiama Mehmet, e gli è destinato all'arrivo il governo dell'Albania redenta. A Norimberga il giudizio l'ha visto, è ovvio, deciso, sicuro, infantilmente implacabile. Il viaggio di ritorno si trascina anni e anni, in un intreccio cronologico in cui il prima e il dopo della cronaca, come agevolmente risulta quando essa traspare, sono ingarbugliati e sconvolti. Pochi i chilometri, ma al mulo del Hoxha egli preferisce il treno, che per lavori in corso sulla strada ferrata (la deviazione è chiamata, in turco, *servis yolu*, 64) gli fa fare il giro dell'Anatolia. Ci sono deragliamenti ed eccidi di carabinieri italiani, che egli sgozza di sua mano (65), un *baba* bektashi che s'impicca e il bellissimo partigiano Azem, certo quello di Dritëro Agolli, che

viene fucilato, si dice per ragioni di disciplina, in verità perché è troppo bello (68-69), e infine un naufragio sul lago di Scutari rabbiato (70-71) che è un po' un transfert al rallentatore della folgorazione damascena di Paolo. Poi altri incontri: un ufficiale nazista anche lui dagli occhi arrossati, perché molto è stato al sole, scampato chissà come, apre un piccolo ospedale, fa il medico di campagna, si prodiga per i contadini albanesi sofferenti d'ogni genere di malattie (74-75); uno Stalin emaciato, di ritorno, lui, da Tehran, ansante, affaticato, le spalle cascanti, il petto oppresso dal fardello delle medaglie, le borse sotto gli occhi, sempre arrossati, non sa fare due passi senza sedersi a riposare su di un seggiolino portatile (80-83)...

E mentre viaggia, il Giudice-Mago Mehmet invecchia, incanutisce, si conduole silenziosamente, sempre più, con tutti, si rallegra con questo e con quello, «scende», governa, «scende» ancora: certamente non regge la sola Albania, ma tutto il mondo non egemone. E a forza di condolarsi e di gioire, ecco che non rifiuta comprensione prima all'agente della CIA, altro vecchio stremato, gli occhi arrossati, sciancato, seduto sulla solita sedia a rotelle (91), poi a quello del KGB che balbetta un po' (95), infine allo jugoslavo ben portante e sicuro, delle cui necessità di carriera è parimenti inevitabile la comprensione (98).

Tempo fa, ricordo, un collega più giovane e più inesperto di me protestava, in nota a un articoletto semipronto, una certa sua priorità rispetto ad altro studioso che aveva sostenuto, anni prima, le stesse o analoghe cose, che lui però non aveva letto. Riuscii a far cancellare in bozza l'assurda notazione. Ed ecco che l'ignoranza della bibliografia, per ciò che concerne certa letteratura albanese, provoca in me lo stesso effetto: credo di cogliere in fallo Kadare quando se la prende (*Gli Dei della steppa*) con le lingue tagliate degli altri e non pensa ai dialetti tagliati suoi, e subito mi sento rispondere (ma l'aveva fatto da un pezzo, precedendo l'obiezione, nella *Nicchia dell'Onta*) che le lingue le ha inventate Dio o chi per lui, mentre i dialetti sono opera dei turchi, via traversa, *servis yolu*, per dominare i suditi dividendoli. Adesso all'altra obiezione, che i suicidi dei personaggi in vista di un regime non sono neppur essi prerogativa di nessuno, non mi risponde Kadare, ma mi ha già risposto qualcuno che gli è fortemente imparentato, musulmano cristianizzante ed ellenizzante anch'egli, pur se sta sull'altra sponda. Per la verità non è chiaro, non è esplicito, se Mehmet si suicidi o venga giustiziato da chi, fuori della cerchia dei Magi, cogli occhi dopo anni ancora rossi per la troppa luce e il perenne sorriso, non comprende tanta comprensione. Forse è stata una guardia del corpo, un «gorilla» tenero e buono, che ha solo preso sul serio il suo invito, meglio la sua preghiera stanca di affetti, la sua epica virgiliana spossatezza dopo tante infelici miserie e tanti allegri intervalli della miseria, e l'ha svenato nel *ham-mâm*, come il signore romano della leggenda antiquaria (102-104): e la vita fluisce via piano piano, senza sbalzi, senza sussulti, mentre la guardia medesima gli legge sommessamente Frasherî nell'originale persiano, che nessuno dei due capisce ma che uno comprende lo stesso, e da una vecchia registrazione nazista fatta un po' roca e sbiadita dal vapore del bagno, Strauss s'interroga: prima la musica, o prima la poesia?



Giorgio Vercellin

TRANSITIONS IN CULTURES:  
GHARBZADEGI VERSUS ORIENTALISM- AND AFTER? \*

It is quite obvious to say that the years we are living in are to be considered as a transitional period in Iranian history. Likewise every one of us agrees, I think, on the assumption that they represent a transitional period for all mankind too. But once such general commonplaces are accepted, there is an important theoretical consequence that, in my opinion, must be drawn from them. I mean that we have to realize that not only is the object of our studies changing, but also that our own approach to it is simultaneously under change. For that reason it is not enough to determine the characteristics of the realities we are working on: we must in the same time define ourselves, and then keep in mind the mutual relations between subject doing research and object being researched. This may be an heavy task, but it becomes everyday less avoidable, as I shall try to show.

Thank to the new trends in historical researches commonly known as «nouvelle histoire» or «histoire de longue durée», we no more identify historical periods by means of dates or events. For instance, the old fashion of designing the Middle Ages as beginning with the fall of the Roman Empire in 476 A.D. and ending with the discovery of America in 1492 is today neglected. Periodisation must be done, as our colleague Fragner stated in his speech at the founding meeting of the *Societas Iranologica Europea* in Rome two years ago, in accordance with social developments and other important historical dynamics.

Notwithstanding this assumption, which I share completely, I shall propose to choose one precise year in the recent history of the Iranian plateau as a turning point also for the panel we are discussing here. That year is 1978.

In that date four things happened among others: Iran saw the beginning of the revolt against the Shah and his regime which ended, on February 11, 1979, with the victory of the revolution and the ensuing radical changes in the political assets at local, regional and global levels. In another part of the Iranian world, that is in neighbouring Afghanistan, on April 27 a military

\* Paper read at the "Transitional Periods in Iranian History" Symposium (Freiburg, May 22.24, 1985). Please refer to the *Note* at the end of the paper for other details.

coup d'état overthrew the government of Mohammad Daoud, thus putting an end to the Pashtun-dominated rule of the Mohammadzai family and giving way to the events that eventually led to the Soviet military intervention of December 1979 and to the international crisis which followed.

In my opinion, two other points could be added to these. They may not directly pertain to social developments or to history in a narrow sense, but surely they are connected with culture, and thus they are part of those «important historical dynamics» pointed out by Fragner. The first is the publication of Edward Said's book *Orientalism*, an essay that gave rise to many disputes among people studying the Oriental (or, to be more precise, Muslim) world. The last item which marks 1978 as a turning point for our field of studies is the appearance in Tehran of the second edition of Jalal Al-e Ahmad's *Gharbzadegi*. This second edition can be pointed out as significant in itself for the fact that it included parts censured in the previous edition of 1964 with new additions by Al-e Ahmad himself, and because it was freely sold in the bookshops, while the first one circulated only clandestinely.

But why are these two books important in the framework of our symposium? Because they faces us with a series of questions leading to a better understanding of the problems delineated at the beginning of my paper.

In effect, when researching Oriental fields, no Western scholar can avoid the fact that he or she is – willingly or not, consciously or not – participating in Orientalism, that is, to use Said's words, in a “way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience” (p. 1). And, at the same time, no contemporary Oriental man or woman – again willingly or not, consciously or not – can be free from *Gharbzadegi*, that is the “disease that comes from without, fostered in an environment made for breeding diseases” which is studied by Al-e Ahmad (p. 11; Persian text, p. 21).

From these simple remarks the background issue takes shape: periodisation of Iranian history along the new lines suggested for instance by Fragner is surely important but not exhaustive. In fact it is also necessary to ask whether this periodisation will be just a different form – maybe more modern, more scientific – of Orientalism, and produce new “*gharbzadehā*”, or whether, on the contrary, it has to be – as far as possible – a tentative not to abolish (a goal I consider unattainable) but at least to reduce the gap between Orientalism and *Gharbzadegi*. Putting the matter in different terms in order to relate it to the other two items, i.e. the revolutions of Iran and Afghanistan: when Tehran masses rebelled against the Pahlavi regime, what part had in their struggle the feeling of being losing their traditions in front of Western technology and culture? Which was the role of our (I mean, as Orientalists) scientific approach in their refusal of the West? And, to take into account the future as well, assuming that the present period of difficult relations will end, shall we be back in Iran and in Afghanistan in the same old guise of the “bearded Orientalists” depicted by Al-e Ahmad?

Of course, it is not easy to answer such questions, particularly because



they are also bound to the personal mind of each single scholar, to his or her Weltanschauung and so on. Thus I shall only try to delineate them better through the analysis of some careful quotations. I said "careful" because one of the assumptions of Said's book which could be immediately felt at our symposium is that "almost without exception, every Orientalist began his career as a philologist" and so "from the outset... Orientalism carried forwards two traits: (i) a newly found scientific self-consciousness based on the linguistic importance of the Orient to Europe, and 2) a proclivity to divide, subdivide, and redivide the subject matter without ever changing its mind about the Orient as being always the same, unchanging, uniform, and radically peculiar object" (p. 98). Parallel to this, read the following excerpts from *Gharbzadegi*: "And may God grant long lives to their excellencies the Orientalists, who've written an encyclopedia about every *Ilahi Name* and a dictionary on every book about some Sufi's beard just to keep these Kalileh and Demneh experts busy talking about form and essence, occurring and preexistence, the principle of innocence, and so on..." (p. 152; Persian text, p. 185).

Here both authors stress that "typical Orientalist obsession with language, texts, philology and allied subjects" (Jalal al-Azm, p. 20), which is today often criticized, and – to be sincere – not only in our fields of work. But I think that neither Said nor Al-e Ahmad wanted to refuse the philological approach. On the contrary, I believe, they would agree with my feeling that it must be improved. The discussion was and is not concerning the tool in itself, but rather its use. I will explain my assumption with an example relating directly to one of the items I am examining here. Recently two English translations of *Gharbzadegi* have been published. The first to appear was Paul Sprachman's, as number 4 of the well-known Bibliotheca Persica (Modern Persian Literature Series) edited by Ehsan Yarshater. The volume is not overly provided in philological notes, critical remarks and so on: what seems important is the text in itself. Only in the last page the reader is cautioned: "As is clear from the author's introduction, the text used for this translation is the second edition (Tehran: *Entesharat-e Agah*, 1343 (1964). The 1961 pirated edition was consulted to fill in what appeared to be censored portions of the second edition" (p. 113).

"Pirated edition", according to the Oxford Dictionary, means "reproduced (books etc.) without permission, for one's own benefit". Is this the case of *Gharbzadegi*? No, the book was simply seized by the Savak, and therefore circulated secretly *with the permission of Al-e Ahmad*. Sprachman's words are at least misleading, nor is Yarshater more helpful in his Foreword, where he writes: "The book was banned under the previous regime after a partial publication was suppressed; it underwent several clandestine printings, and then, with the outbreak of the revolution of 1979, flooded almost every bookshop and bookstand in Iran" (p. IX). The reader does not have any positive indication about the hardships undergone by the book: something is said, yes, but absolutely not enough to allow real understanding. The conclusive proof of such an attitude is offered by Yarshater himself when he writes: "the book was banned under the *previous regime*".

Not even once do Yarshater or Sprachman mention the name "Pahlavi": *Gharbzadegi* is for sure "an essay in social criticism" (ibidem), but no indication is made about which society is criticized, which political regime, in what historical period. We are exactly inside the a-historical Orientalism as defined by Said and as blamed by Al-e Ahmad.

Read now in comparison the following lines from John Green's Introduction to the second translation of Al-e Ahmad's book (co-authored with Ahmad Alizadeh): "Although Gharbzadegi has gone through numerous editions both within and outside Iran, we have seen only two major variants, the original 1962 edition, with deletions, and the unexpurgated revised edition of 1964, which remained largely unknown until 1978. The 1962 censored edition is the one most Iranians know, and is the one which had the greatest impact under the Pahlavi regime... The 1964 revised version was published in Tehran in 1978 by Ravaq Publishers of Tehran. It contains both the previously censored portions and the 1964 changes made by Al-e Ahmad. It is not always possible to be certain whether the new elements in the Ravaq edition were added in 1964 or censored in 1962... We had used the following conventions to distinguish between the various categories of the text: material / between slashes / is found only in the early editions; materials *in italics* is found only in the new editions; the normal font is used for text that appears in both editions, material (in brackets) has been added by the translators..." (p. XIV-XV).

It is immediately clear that we are dealing here with what could be called a «critical edition» based on scientific and philological (i.e. Western) methods of a text, but, in spite of this, I believe every one would agree we are far away from Orientalism in Said and Al-e Ahmad's sense, because, just to point to two details, the translation is placed in its historical background while the reader is offered all the elements needed to understand the specific society which is dealt with.

I think this quick comparison is sufficient to reveal why it is not the philological tool which is under question, but rather its use.

Anyhow, I shall not deal with this aspect of the question any longer: so many articles and books have been written on the subject, from so many different points of view or following so many different ideological approaches, that it makes no sense to insist any more. I prefer to concentrate on issues pertaining to the crucial transitional period we are living in.

The Iranian revolution was a surprise for quite every observer, including Orientalists and in particular Iranologists. Let me just mention one event that happened in the above mentioned year, 1978, when, thanks to the *Hoover Institution on War, Revolution and Peace*, George Lenczowski of the University of California at Berkeley edited the 550-pages-long book on *Iran under the Pahlavi*. As its title shows, this work was "conceived as an attempt to portray and evaluate the changes that have occurred in Iran since the coming to power of the Pahlavi dynasty... Since this progress was achieved under the aegis of the monarchy, an institution with deep roots in Iran's remote past, the volume has a dual focus, on the process of modernization and on the role of the traditional concept of Kingship" (p. IX).

Here is why among the 13 essays written by famous Orientalists from Universities all over the Western world you can read for instance articles dealing with “The tradition of Sacred Kingship in Iran” or the “Political process and institutions in Iran: the second Pahlavi Kingship”, but you find only one mention of Ayatollah Khomeini (“the (1963) riots and their suppression took a number of lives and resulted in due times in the expulsion of a key figure in religious circles, Ayatollah Khomeini”, p. 459) and no one of Ali Shariati, of Hoseyniyyè-ye Ershad, of the leftists groups opposing the Shah politics, etc. Al-e Ahmad appears only once, in the chapter on social developments, but as a simple name not further identified, neither is his *Gharbzadegi* mentioned; needless to say, he is totally missing in Peter Chelkowski’s (New York University) essay on “The literary genres in modern Iran”.

Examples of such meaningful omissions could continue, but without adding new elements to our discourse. What is today important to realise, in my opinion, is not only the fact that Orientalists often do researches far from the reality of the countries whose cultures they are studying, but – and this is new – that this situation is becoming evident to the common public, both East and West. No newspaper, no illustrated magazine has failed to stress, with a manifest irony, that the importance of Islam in Iranian society had escaped everyone, first of all the specialists of Iran...

Of course, I recognize that from one side this is a general assumption to which there are important exceptions, and on the other there are no reasons why linguists, ethnologists, critics of classical literature and so on should be blamed for ignoring the political realities of contemporary Iran. Nevertheless, everyone of us is bound to cope at his own level with Al-e Ahmad’s charge that “the Weststruck man even describes, understands, and explains himself in the language of Orientalists... He has placed himself, an imagined thing, under the Orientalists’ microscope, and he depends on what the Orientalist sees, not on what he is, feels, and experiences”, (p. 121; Persian text, p. 151).

As often in his works, Al-e Ahmad in this sentence is excessive, quite fanatic, a charge that has been directed also at Said. But fanatic does not mean necessarily wrong, or worse false, at least until such falsehood is proved. Therefore if we deem it correct and also useful to question ourselves about the methodology of our research, I think we must in the same time take into account the many assertions of these writers, in order to understand their accusations and – if that be the case – to deal competently with them. So let me offer an example confirming Al-e Ahmad’s statement.

“On the eve of the Constitutional Revolution, two books appeared in Persian that greatly influenced the coming events, the awakening of people, and the literary revival. There were the *Siyabat-nama-yi Ibrahim Beg*... the first attempt to write a Persian novel on an European model” and “the Persian version of James Morier’s remarkable novel, *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*”. This last text, as goes on Kamshad (an Iranian) in his *Modern Persian Prose Literature*, “displays such amazing knowledge and understanding of the private lives, customs, and practices of some sectors of Persian society, that it is difficult to credit a foreigner with these meticulous observations”, to the

point that many Iranians pretend that the real author is a native (p. 17, 21-22). Here we are in the core of Al-e Ahmad's discourse: are we to blame Morier for having created such an agreeable imaginative character as his Hajji Baba so carefully representing local life and customs, or his translator for having accepted a representation of his country made by a foreigner? No, indeed. Exactly as those *gharbzadehā* are not to be blamed who, thanks to their acquaintance with European literature, culture and political assets, fought in the revolution of 1906 with the goal of obtaining the Constitution, that is a typical Western product, against the despotism of the semi-colonial (and thus *gharbzade* too) dynasty of the Qajar. Once more, I think, it becomes clear that the problem does not lie in the tool, but in its use, exactly as we saw discussing philology.

Since in this paper I am concerned with what I call the mutual opposition and contradiction between Gharbzadegi and Orientalism, I shall return to it, taking into account one small example that, in my opinion, shows how those two elements remain always active. Let us go back to the events of 1978, when the great majority of the inhabitants of Iran rebelled against the Shah and his Westernized regime. This is not the occasion to examine the global backgrounds of this revolution, nor to discuss to what an extent it could be considered an Islamic movement, and so on.

What interests me here is that one of the most frequent slogans shouted by the crowds in Tehran during those days was: "*Na gharbi, na sharqi, eslāmi*". As it is well-known, *sharqi* meant not the East broadly speaking, but the Soviet world, so to signify that everything coming from the West, both in its capitalistic aspect or in the socialist one, was refused. What a better summing up of Al-e Ahmad's thoughts than such a popular motto?

It can be doubtful whether the last part of the slogan – that is the proposal of a vague, not to say mythical, «Islamic way» as the means to escape and overcome those two other systems – was common to all the participants to the demonstrations of 1978 or had the same meaning for all the different political groups fighting against the Shah and his Western allies. No doubt, on the contrary, that the final outcomes of the Iranian revolution owe to the theoretical elaborations of intellectuals like Ali Shariati, Samad Behrangi, the founders and the members of the Fedayyin-e Khalq-e Iran and the Mojaheddin-e Khalq-e Iran, not to mention many mulla and lay men and women who continued in different ways along the path began in the Sixties by Al-e Ahmad. Not the least among them was also Ayatollah Khomeini who (to quote only few words regarding the subject of the present paper) wrote in his *Velayat-e Faqih*: "A group of Orientalists who work as agents of the propaganda of some colonial institutions are active in altering and falsifying the realities of Islam. Such propagandist are occupied in turning our youth away from us, here as well as in all Muslim countries. Their goal is not to convert them to Judaism or to Christianity, but just to corrupt them in order to make them unbelievers and uninterested" (p. 172).

Of course, the strictures of Ayatollah Khomeini were not directed only against Orientalists. Anyhow, calling to the struggle against the *Sheitan-e*

*bozorg*, the Big Devil, represented by American capitalism in all its numerous aspects, he became the unifying leader of the Iranian people in their victorious revolution. Yet a few months after February 1978 he and the right wing of the clergy took all powers in their hands getting rid of opposing political forces. Following this turning point, one of the Islamic formal aspects of daily life strictly enforced by the new regime was the prohibition of alcohol, on the grounds of Coran (V, 90-91): "O believers! Vine and arrows-shufflings... are an abomination, some of Satan's works: so avoid it... Satan only desires to precipitate enmity and hatred between you in regard to vine...". In consequence today in Iran you cannot find vine any more, that "Satan's work", but only water or soft drinks, and first of all Coca-cola, that is precisely one of the most typical products of today's *Sheytān-e bozorg* and his culture! What a manifest contradiction...

In this manner we are back again to the initial issue of my paper, that is to the quite inextricable knot between Orientalism and Gharbzadegi and inside each of them. Eastern people, perhaps also because of external elements, are actively searching for solutions to their Gharbzadegi. As we have seen illustrated by the Iranian slogan, at the moment in many Muslim countries they propose Islam as the best way to overcome they dependance from the West, although the various leaders and ideologues support many different and also antithetic readings of this faith. And this happens while in other parts of the world, where Gharbzadegi exists also without Orientalism, they endeavour other hypothesis too. But what about our side, that is what about Orientalism? Instead of examining the many answers suggested to this question or of pointing out a new one, allow me to offer to the discussion the following considerations made by Pierre Centlivres, an ethnologist (that is to say a researcher who only partially fits Said's definition of an Orientalist), who is working on Afghanistan: "Il y a une autre chose qui m'a frappé en relisant ce que nous écrivons sur l'Afghanistan. Nos analyses ont tendance à être de type normatif et aboutissent souvent à montrer des modèles d'équilibrations. Bien sûr on sait qu'il y a des pauvres, on sait que les métayers sont exploités par les usuriers, par de grands propriétaires fonciers. Cependant les systèmes sociaux, parce qu'ils existent, en un sens fonctionnent selon un certain équilibre. Donc quand il y a une crise, quand il y a la catastrophe, l'analyste est souvent désarmé parce que ses modèles explicatifs prévoient peut-être le changement, mais pas la rupture" (p. 4).

Here is a crucial point: our symposium deals with "transitional periods in Iranian history", that is with periods of crisis, of breaking of the old, traditional equilibriums and systems, both in society generally speaking and in that peculiar aspect of societies that are their cultural approaches to the outside world. Since Orientalism from on side and Gharbzadegi on the other represent two opposite but intermingled cultural realities of our contemporary age so rich in transitional elements, I though it useful to examine them briefly here. Also because, I must confess it, I was really shocked by the criticism so many Iranians (and so many Muslims, and more generally so many non-Westerners) are advancing towards our kind of approach to

their past and present. Of course, many other issues, examples and aspects could have been dealt with; maybe also some conclusions were possible or even necessary. But I preferred to avoid them at this stage, because I feel that such a task lies not with one single researcher's opinion and experience, but rather on a collective enterprise like our *Societas Iranologica Europaea*.

## BIBLIOGRAPHY

(I list here only those books and articles specifically mentioned in the text, although the bibliography of the works I am indebted too is much longer. Regarding Al-e Ahmad's *Gharbzadegi*, the quotations are from John Green and Ahmad Alizadeh's translation, while the second number indicates the corresponding page of the original Persian text).

AL-E AHMAD, JALAL, *Gharbzadegi*, Tehran, Entesharat-e Ravaq, s.d. [1978], pp. 227

AL-E AHMAD, JALAL, *Plagued by the West (Gharbzadegi)*, Translated from the Persian by Paul Sprachman, Delmar-New York, Caravan Books, 1982, pp. XIII+113 (Bibliotheca Persica, Modern Persian Literature Series; n. 4).

AL-E AHMAD, JALAL, *Gharbzadegi (Weststruckness)*, Translated from the Persian by John Green and Ahmad Alizadeh, Lexington, Mazda Publishers, 1982, pp. XVIII+189 (Iran-e no Literary Collection, book n. 5).

CENTLIVRES, PIERRE, CENTLIVRES-DEMONT, MICHELINE, BORDIEU, PIERRE, Et si on parlait de l'Afghanistan? in *Cahiers de la recherche en sciences sociales*, Paris, 1980, n. 34, pp. 8-16.

JALAL AL-AZM, SADIK, Orientalism and Orientalism in reverse, in *Khamsin*, London, 1981, n. 8, pp. 5-26.

KAMSHAD, H., *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, at the University Press, 1966, pp. 226.

KHOMEINI, RUHOLLAH, *Velayat-e faqih*, Tehran, Mo'assese-ye entesharat-e Amir-e Kabir ba hamkari-ye nemayeshgah-e Kitab-e Qom, 1357 (cap-e jadid), pp. 208.

LENCZOWSKI, GEORGE (ed.), *Iran under the Pahlavi*, Stanford, Hoover Institution Press, 1978, pp. 550.

SAID, EDWARD W., *Orientalism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978, pp. 368.

\* \* \*

## NOTE

This paper was presented on May 24, 1985, to the "Transitional Periods in Iranian History" Symposium organized by the *Societas Iranologica Europaea* (S.I.E.) in Freiburg (FRG). As it appears from the general subject of the meeting, no limit was put by the organizers on the contents of the reports, which could consequently cover any period of time from the Achemenids down to our days. Because of this there was no preliminary objection when my own paper entitled "Gharbzadegi vs. Orientalism" was proposed.

During the meeting in Freiburg the Chairmanship of the S.I.E. informed the participants that the *Association pour l'Avancement des Etudes Iraniennes* had agreed to publish the proceedings of the Symposium in its journal "Studia Iranica". Prof. Philippe Gignoux, vice-President of the S.I.E. and Editor of "Studia Iranica", was in charge of collecting the scientific materials. So in early July, I hastened to send him the text of my report as it had been read and discussed in Freiburg, but for the slight modification of the title, changed as here.

On August 4th, prof. Gignoux wrote a letter informing me that he could not accept my paper for the special issue of "Studia Iranica" devoted to the proceedings

of the Symposium. This because "l'Association pour l'Avancement des Etudes Iraniennes s'interdit, selon ses statuts, toute étude qui ait quelque relation avec la politique contemporaine. Elle n'a jamais publié quoique ce soit qui concerne la monarchie des Pahlavi aujourd'hui échuë, elle ne pourrait donc également publier un article comme le votre qui touche à la période si troublés que traverse l'Iran, quels que soient d'ailleurs les jugements, critiques ou non, que vous porteriez sur elle. Je me vois donc obligé de vous renvoyer votre manuscrit, en vous indiquant que vous n'aurez pas de peine à le confier à une revue d'actualité contemporaine, comme il n'en manque pas à notre époque".

On receiving this letter I was surprised, because I considered my paper not an article on political problems but a scientific analysis of contemporary cultural issues, thus dealing with politics no more than any other research on any scientific and cultural subject or any period of time. But what astonished me even more, as I wrote also to Prof. Basil Gray, Chairman of the *S.I.E.*, was still another point. In fact I do not understand with what right or authority the editorial staff of "Studia Iranica", which simply agreed to publish the proceedings of the Symposium, could refuse a paper which had been presented, read and discussed at that same meeting, when no present member of the *S.I.E.* considered it outside the scope of the above mentioned general topic of "Transitional Periods in Iranian History".

Prof. Gray answered me on October 11th, 1985: "First I must point out that I was not the Chairman of the Symposium in Freiburg, which was in fact organized by Prof. Fragner and his colleagues in the University of Freiburg. The acceptance of paper for delivery at this symposium was entirely their responsibility and had not been endorsed by the Council... Prof. Gignoux is correct in calling your attention to the Statutes of the *S.I.E.*, Article 2 of which forbids the Societas from being involved in any "political activity". [In reality Prof. Gignoux referred to the Statutes of the *A.A.E.I.*, not to the *S.I.E.* Statutes: the difference is not a little one, as I pointed out before, G.V.]. I would be happy to submit your complaint about the action of Prof. Gignoux in refusing to publish your communication in *Studia Iranica* to the next meeting of the Governing Board of this society... I would judge, however, that it is now too late for it to be possible for this communication to be included in the volume of *Studia Iranica* since this has, I believe, already gone to press".

Matters turned to become very involved, and in any case my paper was excluded by the Proceedings. For this reason, when a journal of Orientalism (not one «d'actualité contemporaine») like the "Annali di Ca' Foscari - serie orientale" agreed to publish my paper, I accepted immediately, just adding these last few lines explaining and documenting why this article appears here instead of in the Proceedings. This not only for the sake of my personal efforts, but for the respect we owe to all those who want to appreciate what has been carried out by the *Societas Iranologica Europaea*.

Venezia, 12 dicembre 1985





Alessandro Coletti

DUE SCENE

*Alessandro Coletti, raffinato cultore di cose orientali rimasto sempre al di fuori dell'accademia, è scomparso il primo ottobre di quest'anno, a Roma. Vogliamo ricordarlo pubblicando questo suo breve inedito, testimonianza discreta e delicata ma completa di una dolce personalità.*

Gianroberto Scarcia

Conoscevo Mirza Birjis Qadr da un pezzo. Benché corresse molta differenza fra i nostri rispettivi caratteri e posizioni sociali, tuttavia eravamo amici. Mirza apparteneva ad una famiglia che un tempo era considerata eminente e ricca ma si era ridotta in condizioni simili a quelle d'un albero poderoso in via di divenire cavo che un giorno finisce per schiantarsi al suolo.

Mirza aveva pieno sentimento della decadenza della sua famiglia ma arrestarla non era cosa in suo potere. Certo, per quanto riguardava un fare di esteriore tracotanza, non vi lasciava mancare nulla. Nel suo animo s'era fissata – chissà perché – l'idea che per mantenere il decoro della famiglia ci vuole arroganza, ci vogliono modi imperiosi. Quest'idea lo aveva reso duro ma la sua durezza e bruscheria erano solo in superficie. Mirza, dentro, era molto tenero e su ciò si fondava la nostra amicizia.

Un giorno, di pomeriggio, Birjis Qadr e io accomodati in una lussuosa automobile ad Anar Kali stavamo comprando da una calzoleria scarpe Salim-Shahi. Mirza per mostrare la sua grandezza aveva ritenuto necessario di chiamare il proprietario del negozio rimanendo seduto nell'automobile e così, là dentro, di esaminare le scarpe. In città il prestigio di Mirza era ancora vivo e i negozianti erano in genere abituati a sopportare quei suoi modi. Il calzolaio mandò dunque i suoi due commessi a servirlo.

Senonché a Mirza nessuna di quelle scarpe pareva andare a genio e lui arricciando il naso e con tanto di cipiglio strapazzava i commessi.

Avevo l'impressione che Mirza, in fondo, scarpe non ne volesse e che quel preteso acquisto non mirasse che a tenere alto il suo credito.

Giusto allora un miserabile mendicante che teneva la mano sulla spalla di una bambina di cinque anni si fermò accanto all'automobile di Mirza. Quel poveraccio era cieco. Nei capelli arruffati della bimba erano impigliati fuscilli di paglia. Si vedeva che da tempo non avevano visto il pettine. I due erano coperti di stracci.

«Abbi pietà di un cieco, padrone!», esclamò il povero. E la bimba con tono d'insistenza: «Padroncino, io ho fame. Dammi dei soldi».

Mirza non badò loro. Continuò regolarmente a criticare le scarpe.

Il povero cieco e la bimba ripeterono la loro supplica. Su ciò Mirza gettò loro uno sguardo di sfuggita e disse: «Scusate, scusate!». Ma i mendicanti non se ne andarono. «Padroncino, non ho mangiato nulla dalla notte», disse il cieco. «Padroncino, ho tanta fame. Nella pancia non c'è niente». «Guarda», disse la bambina e d'un tratto, sollevata la sudicia camicia, mostrò lo stomaco. Dalla magrezza le costole sporgevano in fuori e si potevano contare. «Solo un pesa, padroncino, un pesa di ceci!».

Mirza fu come se al vedere la pelle sporca della bambina provasse disgusto. «Per carità, per carità!», disse in tono di fastidio. «Far questi trucchi per mendicare! Va, va, babbino! Per amor di Dio, scusate!»

Ma il povero non se ne andò ancora. Mirza era lì lì per infuriarsi; quella scena terminò come se nessuna scarpa gli fosse piaciuta ed egli, messa in moto la macchina, si allontanò.

Alcuni giorni dopo quell'episodio Birjis Qadr e io assistevamo ad un film del paese in un grande cinema della città.

Era un film assai scadente, con molte manchevolezze, ma la protagonista aveva estro e anche cantava bene. Ciò copriva i difetti del film. La storia era trita e ritrita. In un episodio avveniva che un custode di banca accusato di avere aiutato i ladri a scassinare la banca fosse condannato a cinque anni di reclusione. La moglie era morta lasciando un figlio di quattro anni che abitava dalla vecchia nonna paterna. Il custode essendo andato in prigione, nonna e nipotino fanno la fame e, non avendo essi di che pagare l'affitto della casupola, il proprietario li sfratta. La vecchia, preso il nipotino per la mano, si mette a mendicare per il mercato. Ad ogni passante dice: «Padroncino, abbiamo fame!».

«Dammi ceci per un pesa, padroncino!» dice il bambino.

Quando il film giunse a questo punto, Mirza Birjis Qadr mi disse nel buio: «Caro mio, dammi un po' il fazzoletto. Chissà dov'è caduto il mio...».

Gli diedi il fazzoletto. Finché durò il film vidi Mirza molto irrequieto. Non faceva che spostarsi sul sedile e si metteva le mani sul viso. Con la grazia di Dio il film terminò. Allora vidi che lui presto presto si asciugava gli occhi.

«Eh, Signore Mirza!», mi sfuggì involontariamente, «Lei stava piangendo?».

«Ma no», mentì Mirza con voce stanca, «è il fumo della sigaretta che mi è andato negli occhi... Eh, amico, io mi chiedo perché il governo permetta di rappresentare film così penosi...».

*(Traduzione dall'urdu di un racconto di Ghulam Abbas Abang, prosatore moderno del Pakistan. L'autore studiò a Lahore, si affermò con il romanzo «Anandī», dedicò la sua attività anche a Radio Pakistan).*