

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

ANNO XXVIII, 3

1989

(SERIE ORIENTALE 20)

Editoriale Programma

INDICE

ARTICOLI

- 5 LAURA BONIFACIO, *Varietà di motivi nei sonetti di Efraim Luz-zatto*
- 35 GLAUCO CIAMMAICHELLA, *Da Tripoli al Wadāy: sovranità e ultime ambizioni ottomane nel Sahara centrale (1890-1913)*
- 49 ROBERTO TOTTOLI, *Un mito cosmogonico nelle Qiṣaṣ al-anbiyā' di al-Ta'labī*
- 61 IRMA FARINA, *La tradizione epica in Tunisia in base alla testimonianza di Muḥammad al-Hsīnī*
- 69 MIRELLA CASSARINO, *Ḥattā al-qubūr, Yāsīn... tarfuḍu al-iṣḡā', di 'Arūsiyyā al-Nālūtī, una voce dell'Avanguardia tunisina*
- 77 ANTONIA ARSLAN, *Daniel Varujan tra Oriente e Occidente*
- 83 KRIKOR BELEDIAN, *Un paganisme poétique. Essai sur le fondement de la poésie chez Varoujan*
- 97 LUIGI MAGAROTTO, *Nietzsche's Influence on the Early Work of Grigol Robakidze*
- 111 MARCO SALATI, *La Lu'lu'a al-Baḥrayn fi l-iḡāza li-qurratay al-'ayn di Ṣayḥ Yūsuf b. Aḥmad al-Baḥrānī (1107-1186/1695-1772): per lo studio della šī'a di Baḥrayn*
- 147 RICCARDO ZIPOLI, *Una lettura guidata a 26 versi di Bidel: la parola-rima e il ritornello come produttori di senso*

- 169 GIAN GIUSEPPE FILIPPI, *Il culto del Meru a Bali*
- 179 GUIDO SAMARANI, *Gli studi storici in Cina nell'ultimo decennio*
- 191 MAGDA ABBIATI, "Wang Mian ha perso il padre all'età di sette anni": tre decenni di dibattito sulla struttura della frase cinese
- 209 MAURIZIO SCARPARI, *La nozione di pseudo-complemento nell'analisi della lingua cinese classica*
- 227 BONAVENTURA RUPERTI, *Alcune considerazioni sulla composizione del testo teatrale tra nō e jōruri: la materia dallo honzetsu al sekai*

NOTE

- 247 IDA ZILIO-GRANDI, *Nota sul ta'bir per mezzo delle lettere dell'alfabeto: il Muhtasar fi ta'bir al-ahlām*
- 253 LUCIA SERENA LOI, *Uno "yogi" sul Koh-i Qāf*
- 261 GIANCARLO CALZA, *L'estetica dei Daimyō. Riflessioni in margine alla mostra "The Shaping of Daimyō Culture" presso la National Gallery di Washington*

RECENSIONI

- 271 A. BARUCQ, A. CAQUOT, J.M. DURAND, A. LEMAIRE, E. MASSON, *Scritti dell'Antico Vicino Oriente e fonti bibliche*, Roma 1988 (F.M. Fales)
- 273 W. BEEMAN, *Language, Status, and Power in Iran*, Bloomington 1986 (M. Polimeno)

Laura Bonifacio

VARIETÀ DI MOTIVI NEI SONETTI DI EFRAIM LUZZATTO

1. Le *Mahberot* di Immanuel ben Shelomoh da Roma, scritte nel sec. XIV, rappresentano tradizionalmente l'inizio di una nuova e significativa fase della poesia ebraica italiana, che aveva già una lunga presenza nella penisola che risale perlomeno al sec. IX d.c. Questa fase, che dura fino all'epilogo della scuola poetica ebraica in Italia agli inizi del sec. XX, è caratterizzata da una simbiosi inscindibile tra due diverse radici culturali, ebraica da un lato e italiana dall'altro. L'opera per cui Immanuel ben Shelomoh rimase famoso, e che suscitò per secoli atteggiamenti contrapposti di ammirazione e di opposizione, superò la semplice imitazione delle *Maqamot* di al-Ḥarizi, anche se di queste ultime riprendeva la struttura di versi e prosa. Infatti, accanto a forme poetiche spagnole, Immanuel ben Shelomoh introdusse per la prima volta nella letteratura ebraica una forma poetica italiana, il sonetto, nel quale venne adottato un metro poetico particolare, frutto di un compromesso tra la tradizione metrica spagnola, di tipo quantitativo, e quella italiana, di tipo sillabico. Un altro tratto caratteristico della simbiosi tentata con successo nelle *Mahberot* è la coesistenza di temi, motivi e persino espressioni tipici della scuola poetica spagnola accanto a motivi tratti dalle scuole poetiche italiane, nello specifico quelle toscane. Elementi stil-

AVVERTENZA: occorre precisare che il testo dei poemetti riprodotti è stato tratto dall'edizione della raccolta poetica di Efraim Luzzatto che venne curata da Ya'aqov Fichmann e che apparve a Tel Aviv nel 1942. Quest'edizione è stata scelta per motivi di chiarezza, anche se essa presenta alcune varianti rispetto alle altre edizioni della medesima raccolta, soprattutto nella vocalizzazione. Si tratta comunque di varianti non significative e imputabili per lo più ad errori di stampa. Benché il curatore affermi di essersi basato sul testo londinese del 1768 la sua edizione è meno accurata di quella di Meir Letteris del 1839 che si è basata su una copia manoscritta di quell'edizione londinese. Nelle varie edizioni della raccolta di Efraim Luzzatto è rimasto inalterato l'ordine e il numero dei poemetti.

novisti, che quindi risentirono dell'influenza della teologia cristiana, ed elementi audaci di impronta comico-realistica si alternarono in un'opera che venne avvertita come estranea dall'ebraismo tradizionale e valsero alle *Mahberot* il *herem* dello *Shulhan 'aruk* di Caro.

A partire da questa straordinaria figura di poeta e sulla base del metro poetico da lui introdotto, la poesia ebraica italiana andò sviluppandosi senza mai chiudersi all'influenza della cultura circostante e riflettendo di volta in volta lo spirito rinascimentale, barocco, arcadico, ecc.

Prima di esaminare la poesia di Efraim Luzzatto ¹, medico e poeta del Settecento di origine italiana che trascorse gran parte della sua vita a Londra, è necessario premettere alcune considerazioni generali.

In campo non ebraico, su una produzione poetica settecentesca particolarmente copiosa ha gravato a lungo il giudizio a posteriori della critica romantica che ha guardato con distacco e malcelato disprezzo alle 'famigerate raccolte' dei poeti arcadici, perché erano sì

¹ Per una bibliografia generale su Efraim Luzzatto si vedano i seguenti contributi: E. MORPURGO, *Discorso pronunziato da Elia Morpurgo, capo della nazione ebrea di Gradisca, nel partecipare a quella comunità la clementissima sovrana risoluzione 16 maggio 1781*, Gorizia 1782, pp. 74-75. F. DELITZSCH, *Zur Geschichte der jüdischen Poesie*, Leipzig 1836, pp. 92-93. D. DE SOLA, *Nachrichten über Efraim Luzzatto*, «Literaturblatt des Orients», 1, 1840, pp. 7-10. E. CARMOLY, *Histoire des médecins hébreux: Efraim Luzzatto*, «Révue Orientale», 1, 1841, pp. 457-459 (contiene la traduzione francese di due sonetti: n.9 e n.1). J. FÜRST, *Bibliotheca Judaica*, 2, Leipzig 1849, p. 277. M. STEINSCHNEIDER, *Catalogus librorum hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, Berolini 1852-1860, col. 906, n. 4900. H. NEPPI, M.S. GHIRONDI, *Toledot gedole Yisra'el we-ge'one Italyah*, Trieste 1853, p. 25. J. ZEDNER, *Catalogue of the Hebrew Books in the British Museum*, London 1867, p. 32, 271, 502. M. ROEST, *Catalog des Hebraica und Judaica aus der L. Rosenthal'schen Bibliothek*, 1, Amsterdam 1875, p. 752; 2, p. 52, n. 296, 297; p. 344, n. 1761. S.D. LUZZATTO, *Autobiografia di S.D. Luzzatto preceduta da alcune notizie storico-letterarie sulla famiglia Luzzatto a datare dal secolo decimosesto e susseguita da varie appendici fra cui la tavola genealogica dei Luzzatto di S. Daniele*, Padova 1882, pp. 18-31, 61, 126-127, 143. E. GRÄBER, *Iggerot Shadal*, 2, Przemysl 1882, pp. 577-578, n. 228; pp. 813-814, n. 334. M. MORTARA, *Indice alfabetico dei rabbini e scrittori israeliti*, Padova 1886, p. 36. S.D. LUZZATTO, *Epistolario italiano francese latino*, 2, Padova 1890, pp. 502-503, n. 307; pp. 636-637, n. 380; p. 638, n. 382. W. ZEITLIN, *Bibliotheca hebraica post-Mendelssohniana*, Leipzig 1891-1895, p. 221. M. BRANN, *Die Familie Luzzatto*, in *S.D. Luzzatto: ein Gedenkbuch zum hundertsten Geburtstage*, Berlin 1900, pp. 25-48; pp. 42-43. I. BROYDE, s.v. *Luzzatto: Ephraim Luzzatto*, in *The Jewish Encyclopedia*, 8, New York-London 1905, p. 221. A.B. RHINE, *The Secular Hebrew Poetry in Italy*, «The Jewish Quarterly Review», 2, 1911-1912, pp. 25-53; pp. 47-49. N. SALAMAN, *Ephraim Luzzatto (1729-1792)*, «Transactions of the Jewish Historical Society of England», 9, 1922, pp. 85-102. Y. KLAUSNER, *Historyah shel ha-sifrut ha-'ivrit ha-hadashah*, 1, 1930, pp. 262-271; e 1, 1952, pp. 295-306. U. CASSUTO, s.v. *Luzzatto Efraim*, in *Enciclopedia Judaica*, 3, Berlin 1934, p. 1237. H.

numerose, ma erano consacrate quasi esclusivamente alla produzione occasionale, non sempre arrivando ad equilibrare l'esercizio poetico con la genuina ispirazione e non sempre realizzando quel progetto di rinnovamento del gusto che tanto stava a cuore a questa scuola. In campo ebraico, la produzione poetica occasionale è stata altrettanto copiosa, tuttavia la sua circolazione tramite fogli singoli ha fatto sì che essa rimanesse frammentaria. Inoltre, la pubblicazione di raccolte poetiche ebraiche nel Settecento è stata piuttosto ridotta e molte di queste sono rimaste relegate nei manoscritti. Questi fattori hanno concorso fin quasi ai nostri giorni al permanere dei giudizi limitativi dei *Me'assefim* che pubblicarono di frequente nel loro periodico poemetti di autori italiani loro contemporanei – questo avvenne anche per Efraim Luzzatto – accompagnandoli di commenti lusinghieri, ma ne censurarono alcuni considerati frivoli o osceni. La

SCHIRMANN, *Mivhar ha-shirah ha-ivrit be-Italyah*, Berlin 1934, pp. 436-446 (sono state riprodotte le poesie n. 22, 3, 28, 26, 5, 24, 21, 38, 39, 51, 8, 35, 54). M. WAXMANN, *A History of Jewish Literature*, 3, London 1936, pp. 134-135. C. ROTH, *Ha-defus ha-ivri be-London*, «Kiryath sefer», 14, 1937, pp. 97-104: p. 100, n. 14. U. CASSUTO, *Storia della letteratura ebraica post-biblica*, Firenze 1938, pp. 139, 179. «Kiryath sefer», 15, 1938-1939, p. 226, n. 877. H. SCHIRMANN, *Qantatah ivrit me'et Efrayim Luzzatto we-kamah be 'arot im ha-mahadurah ha-hadashah shel Elleh bene ha-ne'urim*, «Mahberet la-sifrut», 2, 1942-1943, pp. 73-96. «Kiryath sefer», 20, 1943-1944, p. 14, n. 113. H. HAMEL, *Le-ha'arakat shirato shel Efrayim Luzzatto*, «Sura», 3, 1957-58. S. HALKINÉ, *La littérature hébraïque moderne* (trad. dall'inglese *Modern Hebrew Literature*, New York 1950), Paris 1958, p. 59. F. LACHOWER, *Toledot ha-sifrut ha-ivrit ha-hadashah*, 1, Tel Aviv 1963, pp. 106-108; 148. A. ORINOWSKY, *Toledot ha-sifrut ha-ivrit ha-hadashah*, 1, Tel Aviv 1963, pp. 50-52. N. PAVONCELLO, *La letteratura ebraica in Italia*, Roma 1963, p. 28. F. LUZZATTO, *Cronache storiche della Università degli ebrei di S. Daniele del Friuli. Cenni sulla storia degli ebrei in Friuli*, Roma 1964, indice p. 146. R. BARNETT, *The Correspondence of the Mahamad of the Spanish and Portuguese Congregation of London during the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, «Transactions of the Jewish Historical Society of England», 20, 1964, p. 9. D. LATTES, *Il poeta*, «La rassegna mensile di Israel», 32 (n.9-10: *Nel primo centenario della scomparsa di S.D. Luzzatto*), 1966, pp. 164, 165. A. MODENA, E. MORPURGO, *Medici e chirurghi ebrei dottorati e licenziati nell'Università di Padova dal 1617 al 1816* (opera postuma edita a cura di A. Luzzatto, L. Münster, V. Colorni), Bologna 1967, p. 95, n. 260. D. CARPI, s.v. *Efrayim Luzzatto*, in *Encyclopaedia hebraica* (in ebraico), 21, Tel Aviv-Yerushalayim 1969, p. 522. C. ROTH, *Qawwim li-demuto shel Efrayim Luzzatto*, *Sefer H. Schirmann*, Yerushalayim 1970, pp. 367-370. D. LANDAU, *Lo sviluppo del sonetto nella letteratura ebraica* (in ebraico), tesi di dottorato, Bar Ilan 1970, pp. 136-141. E. KAGAN, s.v. *Luzzatto Efraim*, *Encyclopaedia Judaica*, 11, Jerusalem 1971, col. 597. E. SILBERSCHLAG, *From Renaissance to Renaissance, Hebrew Literature from 1492-1970*, 1, New York 1973, pp. 66, 67, 68, 346, note 70, 72. I. ZINBERG, *A History of Jewish Literature* (trad. all'originale jiddisch di B. Martin), 8, New York 1976, pp. 78-79, 191, 232. T. CARMI, *Hebrew Verse*, edited and translated by-, Harmondsworth 1981 (Penguin Book), pp. 132, 504-506 (n. 51, 31, 21).

predilezione nei confronti di temi morali consoni al progetto culturale dei precursori della *Haskalah* ha trasmesso una visione priva di spessore della poesia ebraica italiana. Anche quando in tempi più recenti alcune raccolte poetiche settecentesche sono state pubblicate, la prospettiva degli intellettuali della *Haskalah* è stata legittimata da giudizi critici molto opinabili. Un esempio per tutti può essere il caso di Ya'akov Fichmann che, mosso da un profondo interesse verso la poesia ebraica italiana, ha curato alcuni decenni or sono l'ultima edizione della raccolta poetica di Efraim Luzzatto, ma vi ha premesso un'introduzione riduttiva e fuorviante in certo qual modo. Infatti la tesi fondamentale su cui poggiava il giudizio critico di Fichmann era che la poesia di Efraim Luzzatto fosse frivola e dilettesca, con tutti i connotati negativi che il termine può comportare.

Queste posizioni critiche non possono più aver posto, perlomeno considerando la rivalutazione della poesia settecentesca cui sono giunte le recenti ricerche nel campo della letteratura italiana. Abbandonati i preconcetti della critica romantica è stato sottolineato che la scuola arcadica, che più o meno marcatamente segnò il Settecento italiano, rispose ad una concezione di poesia che fu quanto di meno dilettesco si potrebbe immaginare: non si trattò di ispirazione o di lirismo come per il Romanticismo, ma di sapiente, e razionale, culto della parola. Il poeta era «l'artefice della parola» e, come tale, egli «era ricercato non diversamente dagli artefici delle altre arti», soprattutto quando era il caso di celebrare qualche avvenimento della vita sociale. La valutazione di Mario Fubini² è servita a gettar luce in modo particolare sul significato della poesia occasionale settecentesca, che, come si è già accennato, era diffusa anche in ambito ebraico, come viene testimoniato dalla produzione di Efraim Luzzatto, del fratello Isacco, di Simḥah Calimani, di Mosheh Ḥayyim Luzzatto e di molti altri grandi e piccoli poeti d'occasione. Questo connotato della poesia, che non era «espressione» ma «ornamento» della vita, impregnò tutta la poesia arcadica, perché frutto di una società elitaria e aristocratica, non dimenticando poi che fu il piano del linguaggio e della forma ad essere al centro dell'attenzione.

In questa nuova ottica si deve considerare anche la poesia ebraica del Settecento e, in particolare, quella di Efraim Luzzatto, oggetto di questa analisi. Basta guardare ai temi, ai motivi e al fatto stesso che egli abbia tradotto in ebraico una canzonetta del celebre Metastasio

² Si veda l'introduzione (p. XIII) di M. Fubini all'opera *Lirici del Settecento* a cura di B. Maier, Milano-Napoli 1959.

per comprendere quanto peso abbia avuto il gusto arcadico. Nel campo della forma, lo spirito sistematizzante di questo orientamento poetico si è manifestato nell'equilibrio formale con cui Efraim Luzzatto ha costruito i poemetti inclusi nella sua raccolta e soprattutto i sonetti, il genere preferito, in cui egli è sembrato ritornare verso soluzioni adottate da Immanuel ben Shelomoh, mentre in realtà non si è potuto sottrarre all'influenza della esperienza barocca. Il gusto musicale che ha caratterizzato il Settecento è riflesso in una cantata che risale al periodo in cui il poeta soggiornava già a Londra.

Efraim Luzzatto ha rispecchiato completamente il volto della poesia ebraica del sec. XVIII, di cui è stato uno dei migliori rappresentanti, al punto da venir considerato un paradigma citato spesso dai trattatisti ebrei. Tuttavia, bisogna fare giustizia del suo presunto dilettantismo, perché è possibile dimostrare che esistette un paziente lavoro di finitura dei poemetti nel passaggio dal foglio singolo alla raccolta; bisogna fare giustizia del suo presunto tradizionalismo, ammettendo un'autocensura alla base della scelta dei poemetti da includere; bisogna fare giustizia del suo aspetto frivolo, considerando sia il tono ironico che si nasconde anche tra le righe di poemetti morali o ufficiali sia il tono pacato e dimesso di certi poemetti agli amici o al fratello.

Se si mettono in chiaro in un'ottica più scientifica e attenta le tecniche usate, si potrà comprendere meglio, al di là delle valutazioni limitative di Y. Fichmann, il motivo per cui questo poeta è stato amato, copiato, letto ininterrottamente dal momento in cui la sua raccolta, *Elleh bene ha-ne'urim*, è stata pubblicata fino ai nostri giorni.

2. La raccolta *Elleh bene ha-ne'urim*, composta da cinquantacinque poemetti preceduti da un'ironica quartina d'apertura, venne pubblicata nel 1768 a Londra presso Richardson e Clark. Risulta singolare che Efraim Luzzatto, giunto da qualche anno nella capitale inglese dall'Italia, si sia rivolto proprio ad una tipografia non ebraica, tanto più che questa sua opera fu l'unico libro ad essere stampato per gli ebrei in Inghilterra nel corso di mezzo secolo³. Per lungo tempo si era ritenuto che quella del 1768 fosse la prima e l'unica edizione londinese di *Elleh bene ha-ne'urim*, in cento esemplari secondo quanto avevano sostenuto i redattori del *Me'assef* sul finire del sec. XVIII⁴. Meir Letteris dichiarò, infatti, che l'edizione della

³ ROTH, *Qawwim* cit., p. 367.

⁴ «Ha-Me'assef», 1785, p. 49.

stessa raccolta da lui curata ed apparsa a Vienna nel 1839 era la seconda. In realtà, è sorto in seguito il problema, sollevato da Nina Salaman in un articolo del 1922⁵, dell'esistenza di due edizioni londinesi, a partire da una copia di *Elleb bene ha-ne'urim* che era conservata nella British Library e recava la data del 1766⁶. Trattandosi di una copia unica, il problema si sarebbe potuto risolvere supponendo un errore, involontario o voluto ai fini della censura, considerando che le numerose copie manoscritte della raccolta di Efraim Luzzatto risultavano eseguite dall'edizione del 1768⁷. Tuttavia non si è avuta una soluzione definitiva: Nina Salaman affermò che esistette una prima edizione nel 1766, in cento esemplari; che essa, pur ridotta, non venne venduta e dette luogo ad una ristampa,

⁵ SALAMAN, *Ephraim Luzzatto* cit., p. 90.

⁶ ZEDNER, *Catalogue British Museum* cit., p. 502.

⁷ Sulle copie manoscritte dell'edizione a stampa della raccolta di Efraim Luzzatto si veda: A. FREIMANN, *Union Catalog of Hebrew Manuscripts and their Location*, 1, New York 1964, p. 173; 2, p. 28, n. 676; p. 51 n. 1283; p. 185, n. 4853. Esse si trovano nelle seguenti biblioteche: Amsterdam, Biblioteca Rosenthaliana, cfr. L. FUKS, R.G. FUKS-MANSFELD, *Catalogue of the Manuscripts of the Rosenthaliana University Library of Amsterdam*, Leiden 1973 (*Hebrew and Judaic Manuscripts in Amsterdam Public Collections*, 1), p. 158, n. 349 (n.31). Budapest, Accademia Ungherese delle Scienze, Collezione Kaufmann, cfr. M. WEISZ, *Katalog der hebräischen Handschriften und Bücher in der Bibliothek des Prof. Dr. D. Kaufmann*, Frankfurt a. Mein 1906, p. 179, n. 579. Cincinnati, Hebrew Union College, nn. 397/1, 474/1, 474/2. Londra, British Library, cfr. G. MARGOLIOUTH, *Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the British Museum*, 3, London 1905-1915, pp. 264-265, n. 940¹; questo manoscritto è la copia che G. Almanzi eseguì a Padova nel 1827-29, cfr. S.D. LUZZATTO, *Catalogue de la bibliothèque du feu J. Almanzi*, «Hebräische Bibliographie», 4, 1861, p. 148, n. 115. Milano, Biblioteca Ambrosiana, cfr. A. LUZZATTO, L. MORTARA OTTOLENGHI, *Hebraica Ambrosiana*, Milano 1972, pp. 84-85, n. 50 (secondo l'autore del catalogo potrebbe trattarsi dell'esemplare autografo). Montreal, Collezione Y. Elberg, n. 18. Mosca, Biblioteca Statale Lenin, Collezione Günzburg, cfr. S. SACHS, *Bet Yosef. Reshimat ha-sefarim ha-yeqarim kitve-yad ha-nimsa'im be-'osar... Y. Günzburg* (catalogo manoscritto), nn. 11, 716/2, 850, 1683/1. New York, Biblioteca del Jewish Theological Seminary, collezione Adler, cfr. E.N. ADLER, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Collection of E.N. Adler*, Cambridge 1921, p. 61, n. 988 (raccolta completa), n. 1817 (contiene le poesie n. 1, 4, 9, 13, 17, 23 e il sonetto *Shir neged shehoq ha-qarte*), n. 1150 (contiene le poesie n. 1, 4, 9, 2, 42, 23); altri manoscritti presso la medesima biblioteca non appartenenti a questa collezione risultano essere copie della raccolta, nn. 1246, 1331, 1507. Parigi, Biblioteca della Alliance Israélite, cfr. M. SCHWAB, *Les manuscrits et incunables hébreux de la bibliothèque de l'Alliance Israélite*, «Revue des études juives», 49, 1904, pp. 74-78: pp. 76-77, n. 1 (dubbia è la sua attribuzione ad Efraim Luzzatto); p. 78, n. 4. Non è stato possibile seguire le vicende del manoscritto segnalato da J. BENZIAN, *Mitteilungen aus dem Antiquariat*, «Hebräische Bibliographie», 9, 1869, p. 61, n. 67 (si tratta di un esemplare copiato e posseduto da un certo Angelo David Carmi).

nel 1768 appunto, con il frontespizio modificato. Hayyim Schirmann nel 1943 riprese quanto la studiosa inglese aveva sostenuto⁸, un'ipotesi che però non fu nemmeno ventilata né dai contemporanei di Efraim Luzzatto né dagli studiosi ottocenteschi. Solo l'italiano Philip Sarchi nell'*Essay on Hebrew Poetry*, apparso nel 1824 proprio a Londra, menzionò l'edizione del 1766⁹. Yosef Klausner, nella *Historyah shel ha-sifrut ha-ivrit ha-hadashah* del 1930, sembrò addirittura contraddire l'opinione di N. Salaman, perché sostenne che l'edizione del 1766, avendo un numero limitato di esemplari, venne esaurita (*hem 'azlu min-ha-shuq*) così che se ne rese necessaria una seconda¹⁰. Il problema è lungi dall'esser stato risolto, se si considera che l'ultima opinione in ordine di tempo è stata quella prudente di Cecil Roth, che ha affermato di non poter rinvenire alcun segno dell'intervento della tipografia sull'edizione del 1768 (di cui egli possedeva una copia), cioè il fatto che il solo frontespizio modificato fosse stato inserito su un testo precedente¹¹.

A prescindere da questo problema particolare, il successo che *Elleh bene ha-ne'urim* incontrò presso i contemporanei è stato innegabile. Quell'attento copista di poesie ebraiche italiane che fu David Franco Mendes di Amsterdam, già durante la vita di Efraim Luzzatto, incluse un suo sonetto nell'antologia poetica manoscritta *Pirhe shirah*¹². I redattori del *Me'assef* pubblicarono a più riprese singoli poemetti dalla raccolta *Elleh bene ha-ne'urim* (talvolta anche alcuni del fratello di Efraim, Isacco Luzzatto), sottolineandone la bellezza e lamentando la rarità dell'edizione londinese (essi conoscevano solo quella del 1768)¹³.

⁸ SCHIRMANN, *Qantaṭab* cit., p. 82.

⁹ P. SARCHI, *An Essay on Hebrew Poetry Ancient and Modern*, London 1824, p. 117. Costui era figlio di Elia Morpurgo; dopo essersi convertito al cristianesimo e aver studiato a Vienna, era passato a vivere a Londra. Cfr. G. TAMANI, *L'emancipazione ebraica secondo Elia Morpurgo da Gradisca*, «Annali di Ca' Foscari», 27, 3 (serie orientale 19), 1988, pp. 5-20: p. 11. Proprio la sua provenienza italiana giustifica l'interesse dimostrato per Efraim Luzzatto in quest'opera. Cfr. *ibid.*, p. 102, 104, 105, 111, 112, 117, 128 e pp. 134-137 (viene riprodotto il testo italiano e la versione ebraica di Efraim Luzzatto della canzonetta del Metastasio *La Primavera*).

¹⁰ KLAUSNER, *Historyah* cit., p. 297.

¹¹ ROTH, *Qawwim* cit., p. 367. Bisogna notare che C. Roth menzionò anche l'edizione del 1766 in un suo articolo del 1937 sull'attività tipografica ebraica a Londra, cfr. Roth, *Ha-defus* cit., p. 100.

¹² Il manoscritto si conserva nella Biblioteca Eṣ Hayyim di Amsterdam e reca la segnatura 47 C 3. Cfr. L. FUKS, R.G. FUKS-MANSFELD, *Catalogue of the Manuscripts of Ets Haim/Livraria Montezinos Sephardic Community of Amsterdam*, Leiden 1975 (*Hebrew and Judaic Manuscripts in Amsterdam Public Collections*, 2), p. 234, n. 431.

¹³ «Ha-Me'assef», 1785, pp. 49-50: le poesie riprodotte sono la n. 1, 2, 3 della

Un posto a parte dovrebbe spettare alla nuova edizione della raccolta che curò Yişhaq Satanow nel 1790: *Elleh bene ha-ne'urim* fu privata di aluni poemetti, mentre il testo e l'ordine di quelli riportati furono modificati rispetto all'edizione londinese¹⁴. Anche il titolo non rimase lo stesso e fu omessa la quartina d'apertura dell'edizione londinese: questa di Satanow prese il titolo di *Qol shahal* (La voce del leone)¹⁵ e recò l'indicazione erronea del luogo di pubblicazione (Smirne al posto di Berlino). Il curatore, che non rivelò la propria identità, ammise apertamente nella postfazione di essere stato costretto ad intervenire sui poemetti per i difetti riscontrati. In questa stessa postfazione Satanow cadde in una palese contraddizione: egli affermò che l'autore dei poemetti era Mosheh Hayyim Luzzatto, laddove era stato riportato esattamente nel frontespizio che essi erano opera di Efraim Luzzatto, anche se questi era stato indicato laconicamente come «*ish Italyah*». Non solo, tolta la quartina che apriva originariamente l'edizione londinese, il curatore pose al suo posto un sonetto, dal titolo *mizmor le-Mosheh*, che doveva costituire una sorta di *baškamah*, scritta proprio da Mosheh Hayyim Luzzatto per lodare e approvare i componimenti del giovane Efraim Luzzatto¹⁶. A parte la contraddizione, risultava evidente l'anacronismo per cui il noto cabalista e poeta padovano, scomparso fin dal 1748 o 1747 e lontano dall'Italia almeno dal 1735, avrebbe dovuto conoscere delle poesie rimaste inedite fino al 1768¹⁷.

Grazie a questo sonetto si è potuti risalire alla fonte dell'edizione berlinese, perché lo stesso *mizmor le-Mosheh* compariva in una copia manoscritta dell'edizione del 1768 di *Elleh bene ha-ne'urim*, copia eseguita a Gorizia nel 1770 da Isaia Norsa per conto di Mosheh

raccolta. Nell'annata 1784 venne pubblicata *La Primavera*. Le altre indicazioni fornite da DELITZSCH, *Zur Geschichte* cit., p. 92 sulla pubblicazione di poemetti di Efraim Luzzatto nelle annate 1786 (p. 97), 1788 (p. 177) non sono esatte. Nell'annata 1790 (p. 245) venne pubblicata la *massevah* bilingue (n. 25) della raccolta. Nell'annata 1784, pp. 140-ss., vennero invece pubblicati poemetti di Isacco Luzzatto.

¹⁴ Nell'edizione di Y. Satanow vennero omessi i poemetti n. 11, 43, 16, 17, 39 della raccolta di Efraim Luzzatto. Alcuni studiosi hanno indicato erroneamente il 1796 quale anno di pubblicazione di questa edizione: ad esempio SALAMAN, *Ephraim Luzzatto* cit., p. 90; l'anno è invece il 1790.

¹⁵ Il titolo riprende il versetto di *Osea* 5, 14 ed è giustificato nella postfazione dal fatto che l'autore dei poemetti è tra i poeti come il leone tra gli animali.

¹⁶ L'ironica quartina di apertura dell'edizione londinese della raccolta sottolineava come Esculapio (la medicina) avesse distolto il poeta dal comporre versi.

¹⁷ Questo *mizmor le-Mosheh* non compare nell'elenco dei poemetti di Mosheh Hayyim Luzzatto stilato da S. GINZBURG, *The life and Works of M.H. Luzzatto*, Philadelphia 1931, pp. 127-143.

Luzzatto¹⁸. Il sonetto in questione era semplicemente la dedica del copista ad un Mosheh che non era certo il famoso poeta padovano. Un altro elemento ha ricondotto l'edizione di Satanow a questo manoscritto ora conservato presso la University of California Library: l'assenza nell'edizione berlinese del testo italiano ed ebraico della canzonetta *La Primavera* del Metastasio, testo italiano che non compariva neppure in quel manoscritto.

A proposito di questa canzonetta del poeta italiano che ebbe maggior fama nel sec. XVIII, Benedetto Frizzi ricordava ancora, nel 1791, come Efraim Luzzatto l'avesse resa in un ebraico dallo stile più vivo e fluente, rispetto alla traduzione in cui si era cimentato con esiti minori anche il rabbino e poeta veneziano Simḥah Calimani, vissuto nello stesso periodo¹⁹. La traduzione del Luzzatto aveva raggiunto il Metastasio alla corte di Vienna, grazie ad Elia Morpurgo. Quest'ultimo, che intesseva fitti rapporti epistolari con le maggiori figure della *Ḥaṣkalah* tedesca, aveva fatto pervenire al poeta a Vienna, su sua espressa richiesta, anche la traduzione ebraica di un'altra canzonetta *La libertà a Nice*, composta nel 1773 dal fratello di Efraim, Isacco Luzzatto, che risiedeva ancora a S. Daniele²⁰. Furono gli anni che di poco precedettero la Ricondotta del 1777, con cui la Repubblica veneta costrinse ad emigrare gli ebrei che risiedevano in città prive di ghetto. Gli ebrei di S. Daniele furono

¹⁸ Presso la Jewish National and University Library di Gerusalemme esiste una riproduzione in microfilm di questo manoscritto (n. 32565). Isaia Norsa di Ferrara, che compare anche in un poemetto di Isacco Luzzatto a proposito di una disputa avvenuta a Trieste in occasione di un matrimonio, figura nel 1782 tra i capi delle locali Pie Scuole Normali Israelitiche; Mosheh Luzzatto era tra i capi della «nazione» ebrea di Trieste nel 1782. Cfr. M. STOCK, *Il mancato battesimo di Rica Gentili da Gorizia*, «La rassegna mensile di Israel», 41, 1975, p. 4 (dell'estratto).

¹⁹ B. FRIZZI, *Elogio del rabbino Abram Abenesra* (pp. 1-36) ... *Elogio dei rabbini Simon Calimani e Giacobbe Saravale, letto in un'Accademia letteraria in casa del Sig. Abram Camondo* (pp. 37-70), Trieste, 1791, p. 51. La traduzione di S. Calimani sembra sia andata perduta; esistono tuttavia due quartine di un poemetto sulla primavera che potrebbero essere una parte del poemetto perduto del Calimani in S. CALIMANI, *Grammatica ebrea spiegata in lingua italiana ... con un breve trattato della poesia antica e moderna di essa lingua ebrea*, Pisa, 1815², p. 189. Le stesse due quartine sono state riportate da H. COHEN, *Ruah ḥadashah*, Reggio Emilia 1822, p. 94.

²⁰ MORPURGO, *Discorso* cit., p. 75: egli afferma di aver fatto vedere al Metastasio la traduzione della canzonetta *La Primavera* nel 1771. Cfr. anche S.D. LUZZATTO, *Autobiografia* cit., p. 23. Lo stesso Isacco Luzzatto, recatosi a Vienna nel 1779 per ottenere dall'imperatrice il permesso di soggiorno nei territori asburgici per gli ebrei fuoriusciti in seguito alla Ricondotta del 1777, ebbe modo di conoscere di persona il Metastasio.

costretti a riparare verso le vicine città dell'impero asburgico: Gorizia, Gradisca, Trieste²¹.

Proprio a Trieste fu pubblicata nel 1799 la *Grammatica ragionata italiana ed ebraica* di Shemuel Romanelli, originario di Mantova. Anche se l'alone di epicureismo che venne attribuito a questa figura irrequieta di poeta e intellettuale sembrò suggerire la nuova immagine dell'ebreo illuminato, il Romanelli preferì in realtà la poesia di gusto arcadico e definì perciò Efraim Luzzatto un «ebraico Petrarca»²². Egli si riferiva senza dubbio ai numerosi sonetti scritti dal poeta; in effetti essi costituirono la maggior parte dei poemetti inclusi in *Elleh bene ha-ne'urim*. A due di questi il Romanelli rispose con altrettanti sonetti. Non è stato possibile determinare se il poeta mantovano li compose intorno al 1780 durante il suo soggiorno londinese; in questo periodo egli potrebbe aver conosciuto Efraim Luzzatto anche di persona²³. Hillel della Torre li pubblicò, a partire dal manoscritto autografo del Romanelli, nel 1866 in uno dei periodici dell'illuminismo ebraico tedesco²⁴.

Infine Hananiah Hay Cohen, nei suoi trattati di poetica pubblicati agli inizi dell'Ottocento, ma in parte composti sicuramente sul finire del Settecento, menzionò spesso Efraim Luzzatto e riportò brani o poemetti completi da *Elleh bene ha-ne'urim* come esempi di buon gusto²⁵.

²¹ Menasheh, fratello di Efraim e Isacco Luzzatto, di cui si hanno pochissime notizie, si stabilì nella contea di Gradisca, dove è censito nel 1782, cfr. M. DEL BIANCO COTROZZI, *La comunità ebraica di Gradisca sull'Isonzo*, Udine 1983, p. 25, 35. Menasheh muore nel 1787, mentre Isacco Luzzatto muore nel 1803 a quanto pare a Trieste. Cfr. P. NISSIM, *Intorno alle vecchie sinagoghe di Trieste e a due cantiche di Ismaq e Samuel David Luzzatto*, «La rassegna mensile di Israel», 26, 1960, p. 2 (dell'estratto). Sulla famiglia Luzzatto si veda anche I. ZOLLER, *Notes sur la famille Luzzatto après son expulsion de S. Daniel*, «Révue des études juives», 94, 1933, pp. 50-56.

²² S. ROMANELLI, *Grammatica ragionata italiana ed ebraica*, Trieste 1799, p. 186.

²³ Sul soggiorno londinese del Romanelli cfr. H. SCHIRMANN, *S. Romanelli ha-meshorer we-ha-noded*, in H. SCHIRMANN, *Le-toledot ha-shirah we-ha-dramah ha-ivrit*, 2, Yerushalayim 1979, pp. 239-301: p. 242.

²⁴ I due sonetti recavano il titolo *Awonotekem hittu elleh e Hattotekem man'u ha-tov mikkem* ed erano la risposta a due sonetti (n.35 e n.36) di Efraim Luzzatto sulla distruzione di Sion. Vennero pubblicati da H. DELLA TORRE, *Shire zabav*, «Ha-Nesher» (supplemento di «Ha-Mevašser»), 22, 1866, p. 85, sulla base del manoscritto autografo del Romanelli, presumibilmente quello che è conservato ora nella biblioteca del *Bet ha-midrash* di Budapest e che reca la segnatura: ms. Della Torre n. 267. Cfr. H. SCHIRMANN, *Qoveš shire S. Romanelli bi-ktav-yad*, «Tarbiz», 35, 1966, pp. 373-395.

²⁵ COHEN, *Ruah* cit., pp. 2, 3, 4, 10, 15, 17, 20, 33, 56, 57, 58, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 81, 82, 97, 101, 102. Id., *Saggio di eloquenza ebrea. Parte prima: La poesia rabbinica*, Firenze 1827, pp. 55, 77, 79-80.

Si può tranquillamente sostenere che l'interesse per la poesia di Efraim Luzzatto non venne mai meno: Yosef Almanzi eseguì tra il 1827 e il 1829 a Padova una copia dell'edizione londinese di *Elleh bene ha-ne'urim* includendovi anche la copia dei poemetti di Isacco Luzzatto: la raccolta di sonetti *Toledot Yišḥaq* e il *Mishnayyot de-San-Dani 'el* in prosa²⁶. Questo manoscritto fu alla base dell'importante edizione della raccolta di Efraim Luzzatto curata da M. Letteris ed apparsa a Vienna nel 1839²⁷. Essa fu preceduta e accompagnata da un intenso scambio di lettere tra il curatore e Samuel David Luzzatto. Quest'ultimo, partendo da un ideale purista della lingua ebraica e da un atteggiamento a volte conservatore in campo poetico, espresse in alcune lettere un parere non del tutto positivo sulla poesia di Efraim Luzzatto, ritenendo che egli usasse un linguaggio troppo incline agli italianismi e che la sua poesia fosse animata da uno spirito frivolo²⁸. *Elleh bene ha-ne'urim* fu invece importante per la formazione dell'esperienza poetica di Raḥel Luzzatto Morpurgo, discendente diretta della famiglia di Isacco Luzzatto ed autrice di un'apprezzata raccolta di poesie che apparve per la prima volta a Trieste sul finire del sec. XIX²⁹.

Nell'Ottocento furono pubblicati a distanza di un trentennio l'uno dall'altro nei periodici della *Haškalah* tedesca due sonetti inediti di Efraim Luzzatto: *Neged šəḥoq ha-qarṭe* e *Sefer keritut*³⁰.

²⁶ La raccolta poetica di Isacco Luzzatto fu pubblicata a cura di D. ECKERT, M. WILENSKY, *Toledot Yišḥaq*, Tel Aviv 1944: vi sono stati inclusi i sessantaquattro sonetti della raccolta omonima, alcuni poemetti occasionali, la traduzione in ebraico con il testo italiano a fronte della canzonetta *La libertà a Nice* del Metastasio, il poema *Ma'ašeh bereshit* e il trattato satirico in prosa *Mishnayyot de-San Dani 'el* conosciuto anche come *Masseket derek 'eres*.

²⁷ M. Letteris omise il poemetto n. 43 dell'edizione londinese di *Elleh bene ha-ne'urim* (riportato nel manoscritto di Y. Almanzi) perché considerò questa *ḥiddab* sulla calamita un poemetto osceno. Al suo posto pubblicò *Shir neged šəḥoq ha-qarṭe*, un sonetto fuori raccolta pubblicato postumo nel 1825. Cfr. nota n. 30.

²⁸ LUZZATTO, *Autobiografia* cit., p. 61; LATTES, *Il poeta* cit., p. 165.

²⁹ LUZZATTO, *Epistolario* cit., p. 503, n. 307. La raccolta di Raḥel Luzzatto Morpurgo dal titolo *Ugav Raḥel* venne pubblicata per la prima volta a Trieste nel 1890 a cura di V. Castiglioni, poi a Tel Aviv nel 1943 a cura di Y. Zamora.

³⁰ Il sonetto dal titolo *Shir neged šəḥoq ha-qarṭe* fu pubblicato da M. LANDAU, «Bikkure ha-'ittim», 6, 1825, p. 55; il *Sefer keritut* fu pubblicato da A. ZEDERBAUM, «Kokve Yišḥaq», 22, 1856, p. 24. Entrambi furono inclusi nell'edizione di *Elleh bene ha-ne'urim* curata da Y. FICHMANN, *Shire Efrayim Luzzatto*, Tel Aviv 1942, pp. 93-94. Alcuni poemetti della raccolta vennero inclusi da H. HURWITZ, *Elements of the Hebrew Language*, London 1832; A. MARTINET, *Hebräische Crestomathie*, Bamberg 1837, pp. 146, 168-170, 180-183; BEN ZEEV, *Mesillat ha-limmud*, Warsha 1851, pp. 10-12; R. YOUNG, *Israelitish Gleaner and Biblical Repository*, p. 4, n. 7; p. 49, nn. 1, 21.

Proprio grazie all'interesse dimostrato nei confronti di questo poeta, alcuni poeti dell'Europa orientale subirono l'influenza più o meno diretta di *Elleh bene ha-ne'urim*.³¹ La diffusione della poesia ebraica italiana verso l'est europeo seguì infatti il cammino stesso dell'illuminismo ebraico, dai suoi precursori, i *Me'assefim*, fino agli sviluppi più maturi e alla rinascita di una poesia nazionale. Non a caso quindi una nuova edizione, divenuta introvabile, della raccolta di Efraim Luzzatto venne curata da Arieh Gutmann in Polonia nel 1937: essa fu prontamente recensita in Israele da Y. Fichmann, che appena qualche anno più tardi, nel 1942 pubblicò la propria edizione di *Elleh bene ha-ne'urim*, l'ultima in ordine di tempo apparsa finora³².

In anni più recenti, H. Schirmann scoprì il testo della cantata, dal titolo *Ge'ullah*, composta da Efraim Luzzatto a Londra nel 1776³³. Questa volta il ritrovamento è stato possibile grazie ad una copia manoscritta eseguita ad Amsterdam nel 1790 da D. Franco Mendes, che aveva avuto stretti legami culturali con Mosheh Hayyim Luzzatto. La profonda ammirazione che Franco Mendes nutriva verso la poesia ebraica italiana, lo portò a raccogliere numerosi poemetti di autori italiani in antologie rimaste manoscritte³⁴.

3. Nel corso dell'Ottocento, accanto all'interesse per la poesia di Efraim Luzzatto, si manifestò anche una certa curiosità per le sue vicende biografiche, fino ad allora trascurate, al di là di poche informazioni essenziali non scovre da imprecisioni. A partire da S. D. Luzzatto fino ai nostri giorni, la biografia di questo poeta si è venuta arricchendo di nuovi dati, grazie alla scoperta di nuovi documenti,

³¹ Cfr. L'introduzione (p.XV) di Y. Fichmann alla sua edizione della raccolta. Cfr. ancora Y. FICHMANN, *Kitve Y.L. Gordon*, 1, Tel Aviv 1953-1960, pp. 10, 11. Fichmann nell'introduzione a *Elleh bene ha-ne'urim* (p. XI) cita un sonetto di Eliezer Hefes attribuendolo a Efraim Luzzatto; questo sonetto, dal titolo *Nafshi shekiyyat paz* era stato pubblicato per la prima volta da B. PIPERNO, *Qol 'ugav*, Livorno 1806, p. 8b e poi da SCHIRMANN, *Mivhar* cit., p. 398.

³² Y. FICHMANN, *Elleh bene ha-ne'urim*, «Moznayyim», 5, 1936-1937, pp. 669-771.

³³ Un'opera non meglio definita dal titolo *Geullah, seu de futura redemptione per Messiam faciendam* era stata attribuita a Efraim Luzzatto da G.B. DE ROSSI, *Bibliotheca Judaica antichristiana*, Parmae 1800, p. 58, n. 82. La cantata fu pubblicata da SCHIRMANN, *Qantatah* cit., pp. 94-96.

³⁴ Il manoscritto della cantata *Ge'ullah* è conservato presso la biblioteca Es Hayyim di Amsterdam e reca la segnatura 47 A 24 (prima 2 E 3); cfr. FUKS, FUKS-MANSFELD, *Catalogue Ets Haim* cit., p. 151, n. 279. Su D. Franco Mendes si veda il volume di J. MELKMANN, *David Franco Mendes a Hebrew Poet*, Jerusalem 1951.

salvo restando che ci sono tuttora numerosi punti oscuri che forse non potranno mai esser chiariti.

Efraim Luzzatto nacque nel 1729 a S. Daniele del Friuli, a quell'epoca sotto il dominio della Repubblica veneta, da una famiglia che vi risiedeva da più di un secolo e che costituiva il nucleo del piccolo insediamento ebraico locale³⁵. Abbandonata l'attività del banco feneratizio, che era stata la causa dell'arrivo dei Luzzatto da Venezia³⁶, un ramo della famiglia imboccò la via della medicina: prima il nonno di Efraim Luzzatto, Yiṣḥaq, si laureò in medicina a Padova nel 1687, quindi uno dei suoi figli, Refael, padre di Efraim, ottenne il medesimo titolo nell'ateneo padovano nel 1717³⁷. La professione medica costituì da sempre una forte attrattiva per gli ebrei, che si recarono a Padova anche da regioni lontane. Quest'università venne prediletta soprattutto dagli ebrei veneti e friulani perché nei vicini territori asburgici era proibito agli ebrei frequentare simili corsi e ottenere la laurea, nonché esercitare la professione in ambito non ebraico.

Efraim Luzzatto giunse a Padova attorno al 1742, con una buona educazione ebraica alle spalle, condotta sotto la guida del nonno e di uno zio, Asher, che svolgeva funzioni di rabbino nella piccola comunità di S. Daniele³⁸. Fu sempre una caratteristica dell'ebraismo italiano l'acquisizione di una duplice educazione, laica e religiosa, associando cioè studi ebraici tradizionali alla conoscenza della cultura profana, non solo la medicina, come nel caso di Efraim Luzzatto e di altri che rivestirono il ruolo dei medici e di rabbini, ma anche la letteratura, la poesia in particolare le cui tecniche erano studiate sia in campo ebraico sia in campo italiano. Pur potendo facilmente immaginare che già a S. Daniele il giovane Efraim Luzzatto abbia avuto modo di assimilare la poesia italiana ed ebraica, vista la pro-

³⁵ Cfr. A. MILANO, s.v. *S. Daniele*, in *Encyclopaedia Judaica*, 14, Jerusalem 1971, col. 829; LUZZATTO, *Cronache* cit.

³⁶ LUZZATTO, *Cronache* cit., p. 39.

³⁷ MODENA, MORPURGO, *Medici ebrei* cit., p. 45, n. 106; p. 76, n. 193. Per il matrimonio di Isacco Luzzatto con Allegra Capriles del 1686 il poeta Aharon Cohen compose un sonetto che è ora contenuto in una voluminosa raccolta di poemetti occasionali di origine italiana (composti nei secc. XVII-XIX) che fu riunita da Mosè Soave tra il 1870 e il 1880. Questa raccolta, accompagnata da note autografe del Soave, è ora conservata presso la biblioteca del Jewish Theological Seminary di New York nel microfilm n. 9027.

³⁸ Sulla data di arrivo a Padova di Efraim Luzzatto cfr. CARMOLY, *Histoire* cit., p. 457; sulla sua educazione cfr. *Toledot Yiṣḥaq* a cura di ECKERT, WILENSKY, p. 139; P.C. IOLY ZORATTINI, *Fervore di educazione ebraica nelle comunità venete*, «La rassegna mensile di Israel», 34, 1968, pp. 582-591.

fonda cultura della famiglia, è innegabile che fu proprio l'incontro con l'ambiente padovano a favorire l'espressione della sua passione per la poesia.

Della raccolta poetica *Elleh bene ha-ne'urim* le prime composizioni datate appartennero al 1749: si trattò di due sonetti, di cui uno (n.27) per la laurea in medicina a Padova di Baruk ben Natan Hefes (Gentilli) e l'altro (n.33) per la morte di Ya'aqov Hay Hefes, rabbino di Gorizia, cui si dovrebbe aggiungere anche un altro sonetto (n.32) composto per la malattia di quest'ultimo. Tuttavia si può affermare che, con buona probabilità, è stato proprio Efraim Luzzatto l'autore di un lungo poema di nove quartine; egli l'avrebbe composto nel 1746, a soli diciassette anni, per commemorare la morte del rabbino Nissim David ben Mosheh ha-Cohen di Venezia. Per lo stesso avvenimento anche il noto rabbino e poeta veneziano Simḥah Calimani scrisse un lungo poema rimasto inedito³⁹.

Isacco Luzzatto, fratello di Efraim, nato nel 1730, giunse a Padova per compiere gli studi di medicina attorno al 1743, laureandosi però a soli diciassette anni nel 1747⁴⁰. Al pari del fratello, Isacco Luzzatto dimostrò un precoce talento poetico: nello stesso 1747 compose il primo sonetto datato per la laurea del coetaneo Shemaryah Morpurgo di Gradisca e a soli diciannove anni poté già comporre il poemetto di chiusura della sua raccolta di sonetti ebraici *Toledot Yiṣḥaq*⁴¹. È rimasta ignota, invece, la data in cui Efraim Luzzatto compose il poemetto di commiato (n.55) per la propria raccolta, che comprende poemetti di vario metro, anche se è certo

³⁹ Il poemetto, sconosciuto e inedito, di Efraim Luzzatto si trova nel già ricordato microfilm n. 9027: *'Al ha-borim 'essa' beki wa-nebi*. L'autore si è firmato con l'espressione biblica *'afar wa-'efer* (Giobbe 42,6), di cui *alef* e *peh* risultano ingrandite ad indicare il nome Efraim che compare anche nel corpo del poemetto. La data è dedotta dal verbo *taqum* che ha la *waw*, la *tav* e la *qof* ingrandite ad indicare il loro valore numerico (506). Sulla poesia di S. Calimani che inizia *Ba-'areṣ kol panim pa'arur qibṣu*, che è composta da quindici sestine e che è stata inclusa nella già ricordata antologia *Pirḥe shirah* di D. Franco Mendes, cfr. H. SCHIRMANN, *Meshorer 'ivri-italqi 'al-ha-middot ha-ra'ot shel bene zeman*, in H. SCHIRMANN, *Le-toledot* cit., p. 214, n. 7.

⁴⁰ MODENA, MORPURGO, *Medici ebrei* cit., p. 92, n. 255.

⁴¹ Su Shemaryah Morpurgo cfr. MODENA, MORPURGO, *Medici ebrei* cit., pp. 93-94, n. 257. Il sonetto di Isacco Luzzatto si trova, privo di intestazione, in *Toledot Yiṣḥaq*, p. 27, n. 23. Lo stesso poemetto è stato trovato con la dedica originale e completa nel microfilm n. 9027 citato: per questo è stato possibile datarlo. Prima di tale ritrovamento i primi poemetti composti da Isacco Luzzatto di cui era stato possibile fornire una datazione erano quello di commiato p. 64, n. 60 della sua raccolta (in cui l'autore affermava di avere diciannove anni) e il poemetto composto nel 1749 per commemorare la scomparsa del rabbino Ya'aqov Hay Hefes di Gorizia, pp. 114-115 (si tratta di una sestina narrativa).

che il poemetto sia stato composto entro il 1751, l'anno della laurea ⁴².

L'ambiente padovano fu molto ricco culturalmente, nonostante le restrizioni economiche imposte agli ebrei, l'obbligo di risiedere nel ghetto e altre umilianti imposizioni, sconosciute agli ebrei di S. Daniele, e del resto assai ridotte per gli studenti ebrei dell'ateneo padovano, che costituivano un gruppo unito, come si può vedere dalle composizioni (per lo più sonetti) che salutavano le reciproche lauree.

Alcuni poemetti di *Elleh bene ha-ne'urim* furono dedicati a figure di spicco della comunità di Padova: Shelomoh Diena, uno dei firmatari del regolamento del gruppo di studi cabalistici di Mosheh Hayyim Luzzatto (n.7) ⁴³; Mosheh Valle e Yisrael Treves, anch'essi membri, e tra i più importanti, dello stesso gruppo, che mantennero ancora in vita dopo anni dalla partenza del suo fondatore (n.50).

La presenza a Padova di Efraim Luzzatto dopo la laurea del 1751 potrebbe essere suggerita da un sonetto (n.4) composto in occasione della morte del rabbino Aharon Hayyim ben Natan Pincherle, avvenuta in questa città nel 1753 ⁴⁴. A partire da questa data le notizie sulla vita del poeta si fanno più rare: non è stato possibile datare le poesie legate alla famiglia Gentili di Gorizia né tantomeno si è potuto dimostrare con certezza che esse indicassero un reale e continuo soggiorno del poeta in questa città dopo la laurea ⁴⁵. Queste poesie testimoniano d'altro canto i legami che si instauravano spesso tra le famiglie ebraiche di comunità anche distanti. La professione medica fu proibita agli ebrei a Gorizia a partire dal 1756 e da Elia Morpurgo si è potuto sapere che anche a Trieste venne negato a Efraim Luzzatto il permesso di esercitare la medicina ⁴⁶.

Due sonetti (n.13 e n.20) furono dedicati a personaggi di Livorno e molto probabilmente il poeta soggiornò realmente in questa città,

⁴² Il poemetto inizia infatti con le parole *Poh Padova rabbati*.

⁴³ Anche questo poemetto, composto per commemorare il dono di un *Sefer Torah* in un giorno di *Simhat Torah*, si trova nel già ricordato microfilm n. 9027. Esso reca l'intestazione completa dei nomi dei personaggi cui era stato dedicato.

⁴⁴ Cfr. C. ROTH, *Rabbi Menahem Navarra: his Life and Time, 1717-1777*, «The Jewish Quarterly Review», 15, 1924-1925, pp. 427-466: pp. 434-435. MORTARA, *Indice*, cit., p. 50.

⁴⁵ A personaggi di questa famiglia furono dedicati i poemetti n. 12, 27, 32, 33, 49 e forse anche il n. 8.

⁴⁶ Cfr. MORPURGO, *Discorso* cit., p. 75; sulla proibizione agli ebrei di esercitare la medicina a Gorizia cfr. MODENA, MORPURGO, *Medici ebrei* cit., p. 94, n. 257.

almeno fino al 1760⁴⁷. Avrebbero così maggiore validità le obiezioni mosse da C. Roth contro coloro che datarono l'arrivo a Londra di Efraim Luzzatto al 1763-1764 e troverebbero piena giustificazione quei poemetti della raccolta (n.47 e n.53) che furono composti per personaggi inglesi in occasione di avvenimenti datati al 1760 e 1761⁴⁸.

Il periodo inglese è rimasto per larga parte oscuro: si è saputo che il poeta si iscrisse alla comunità spagnolo-portoghese di Londra, ma, in effetti mancano documenti sull'attività di Efraim Luzzatto. Nel primo documento che ci è pervenuto, del 1764, e che si riferiva proprio alla tassazione per la comunità spagnolo-portoghese, egli non fu ricordato neppure con lo *status* di medico⁴⁹. Altri documenti, che divennero più numerosi nel momento in cui si creò un dissidio con il *ma'amad* della stessa comunità, non coprirono che pochi anni, tra il 1779 e il 1782. Si è potuto così accertare che Efraim Luzzatto ricoprì il ruolo di *rofe şedaqah* (medico dei poveri) della comunità, lavorando anche presso l'ospedale di quest'ultima⁵⁰.

Risalgono sempre al periodo londinese episodi della vita di Efraim Luzzatto che servono almeno a illuminare la sua personalità di ebreo colto e anticonformista, come altrimenti non ci si sarebbe aspettati⁵¹.

Si è saputo, inoltre, che a Londra il poeta continuò a scrivere, non solo sulla base dei poemetti della raccolta legati a personaggi inglesi, ma anche per la cantata composta nel 1776 su commissione

⁴⁷ Il n. 13 è stato dedicato ai *ḥatanim* Shaul Bonfil e Ya'aqov Ergas in occasione di una festa di *Şimḥat Torah*. Cfr. SALAMAN, *Ephraim Luzzatto* cit., p. 96 e C. ROTH, *I marrani di Livorno, Pisa e Firenze*, «La rassegna mensile di Israel», 7, 1933, p. 407. Nel 1761 il rabbino e poeta Avraham Yişḥaq Castelli compose un poemetto per la morte di Shaul Bonfil, cfr. PIPERNO, *Qol 'ugav* cit., p. 62. Il poemetto n. 20 fu dedicato al rabbino di Algeri Yehudah Ayyash, morto a Gerusalemme nel 1760. Efraim Luzzatto menziona l'opera *We-zot le-Yehudah* che sembra sia stata pubblicata a Livorno nel 1760. Controverse sono il luogo e la data di pubblicazione; A. YA'ARI nel suo libro *Şbeluḥe 'ereş Yisra'el* (Yerushalayim 1951, p. 888) afferma che l'opera dell'Ayyash fu pubblicata solo nel 1776 a Sulzbach e che altri lavori dello stesso rabbino furono pubblicati a Livorno tra il 1746 e il 1758. Secondo SCHIRMANN, (*Qanataḥ* cit., p. 81) questo rabbino soggiornò a Livorno tra il 1756 e il 1758, anno in cui partì per Gerusalemme.

⁴⁸ Sono i sonetti n. 47 per il matrimonio di Yehoshua Mendes da Costa e n. 53 per il matrimonio di Giorgio III. Cfr. Roth, *Qawwim* cit., p. 365.

⁴⁹ ROTH, *Qawwim* cit., p. 365: la fonte è BARNETT, *The Correspondence* cit., p. 9.

⁵⁰ Sull'attività all'ospedale cfr. SALAMAN, *Ephraim Luzzatto* cit., p. 93. Sulla corrispondenza tra Efraim Luzzatto (chiamato con il nome italiano Angelo) e il *ma'amad* cfr. ROTH, *Qawwim* cit., p. 365, BARNETT, *The Correspondence* cit., p. 9.

⁵¹ Gli episodi biografici sono stati riportati da SALAMAN, *Ephraim Luzzatto* cit., pp. 87-89; la fonte è DE SOLA, *Nachrichten* cit., pp. 7-10.

dell'importante famiglia londinese dei Mendes Furtado, che traeva le sue origini da marrani provenienti dal Portogallo⁵². Questa cantata fu composta, comunque, nel periodo in cui Efraim Luzzatto era ancora legato alla comunità spagnolo-portoghese, che sembra aver abbandonato dopo il licenziamento avvenuto nel 1782. Infatti i dieci anni che seguirono questo fatto fino alla morte del 1792 sono rimasti del tutto sconosciuti. L'unico documento è stato il testamento redatto a Londra nel 1792, quando il poeta era probabilmente già malato⁵³. In esso venne destinata una somma di denaro per il pagamento delle tasse arretrate alla comunità spagnolo-portoghese e questo servì a sostenere l'ipotesi di un suo allontanamento dagli ambienti ebraici, ipotesi suffragata dal dato che in quello stesso testamento venivano ricordati quasi esclusivamente dei non ebrei. Nello stesso anno del testamento Efraim Luzzatto si mise in viaggio verso l'Italia, sostando a Losanna per consultare il celebre medico svizzero Tissot, che, a quanto sembra, conosceva e stimava tanto Efraim Luzzatto quanto il fratello Isacco. Fu proprio il Tissot ad informare quest'ultimo, rimasto a S. Daniele anche dopo la Ricondotta del 1777, della morte del poeta, avvenuta nello stesso 1792⁵⁴.

Quel che da queste brevi note biografiche non emerge è il carattere della personalità di Efraim Luzzatto, su cui gli studiosi non si sono soffermati, preferendo accettare il ritratto che il poeta offrì di se stesso nei poemetti. Vennero relegati a semplici note marginali quegli episodi della vita londinese del poeta che, in realtà, avrebbero meritato maggior attenzione. Così facendo è sfuggita una contraddizione palese tra la personalità biografica e la personalità letteraria di Efraim Luzzatto: da un lato egli apparve un uomo colto e, senza dubbio religioso, che però adottò abitudini non ebraiche (egli indossava la spada corta dei medici, una usanza non ebraica; sembrò vivere in un ambiente cristiano) e non esitò a comportarsi alquanto liberamente nei confronti dei precetti rabbinici (indossava di sabato la spada dei medici; non esitò a scrivere di sabato una ricetta per il rabbino capo, non seriamente ammalato, e, particolare ancor più

⁵² Cfr. SCHIRMANN, *Qantatab* cit., p. 73.

⁵³ Il testamento è stato pubblicato per la prima volta da ROTH, *Qawwim* cit., pp. 369-370.

⁵⁴ Esiste una seconda redazione del testamento di Efraim Luzzatto sottoscritta a Losanna nel 1792; cfr. ROTH, *Qawwim* cit., p. 370. LUZZATTO (*Autobiografia* cit., p. 24, nota n. 4) possedeva una lettera di Isacco Luzzatto, scritta alla vigilia di Kippur 5553 (1792), in cui quest'ultimo dichiarava di aver ricevuto dal Tissot la notizia della morte di suo fratello. LUZZATTO, *Cronache* cit., p. 135, nota n. 20, afferma di non esser riuscito a trovare la tomba di Efraim Luzzatto.

curioso, estrasse penna e calamaio dalle proprie tasche, strappando da un libro il foglio necessario); un uomo insofferente nei confronti delle restrizioni che la sua professione imponeva all'attività poetica (durante il servizio all'ospedale riempiva il verso delle ricette mediche di poemetti per lo più satirici che, purtroppo, andarono perduti; si rifiutò in un caso di compiere il proprio dovere di medico e questo causò l'attrito con il *ma'amad*, che senza dubbio gli impose un lavoro eccessivo) ed amante della vita (la sua spiccata predilezione per le donne era risaputa fin dagli anni di studio a Padova; la sua passione per il gioco d'azzardo divenne nota per un episodio che si riferiva agli anni londinesi); un uomo che amò l'ironia (firmò un poemetto per amici in modo enigmatico, ma finì con lo scandalizzarli per la sua libertà⁵⁵; chiuse la ricetta scritta di sabato per il rabbino capo con una quartina dal tono ironico, anche se il testo è rimasto ignoto), ma ebbe un temperamento irascibile e polemico (gli venne attribuito un *pamphlet* in prosa contro gli zelanti detrattori che rimproveravano il suo comportamento non osservante; rispose ai richiami del *ma'amad* con una lettera dal tono imperioso). D'altro canto Efraim Luzzatto sembrò un poeta ottimista e tradizionalista, che si dedicò alla produzione occasionale o ai poemetti sulla distruzione di Sion e non si discostò dallo spirito della poesia coeva (si pensi al ritratto tracciato da Y. Fichmann).

Questa contraddizione esiste realmente ed è apparentemente insanabile a meno di ammettere una censura con cui il poeta intervenne nella scelta dei poemetti da pubblicare, a differenza di quanto accadde per la raccolta di Isacco Luzzatto, rimasta manoscritta fino a pochi decenni or sono, in cui risulta evidente l'oscillazione tra un tono moderato e conformista e uno più ironico e libero. Al di là della censura, è però sfuggito agli studiosi che *Elleh bene ha-ne' urim* non offre in realtà un quadro uniforme dell'autore, che, cioè, spregiudicatezza e conformismo coesistono anche a livello letterario: è proprio questa linea che si sosterrà nell'analisi.

4. L'importanza dell'occasione sociale come movente per la composizione delle poesie di Efraim Luzzatto è innegabile, non solo se si considera l'elevato numero di poemetti di questo genere in *Elleh bene ha-ne' urim*, ma anche se si pensa che la prima composizione del

⁵⁵ DE SOLA (*Nachrichten* cit., p. 8) scrive che la firma enigmatica suonava come un gioco di parole tra la parola *'el* (dio) e *El* (inteso come le iniziali di Efraim Luzzatto).

giovane poeta è stata proprio una *qinah* per la morte di un rabbino veneziano. Questo poema piuttosto lungo (nove quartine) non brilla certo per originalità, ma lascia intravedere una buona preparazione alle spalle, soprattutto se si considera la giovane età del poeta al momento della composizione. Vennero usate frequentemente citazioni di interi versetti biblici, seguendo una linea tematica in certo qual modo scontata: il paragone tra il rabbino, il cui nome era Nissim David, e il re biblico⁵⁶. L'uso di un endecasillabo con un solo *yated*, un metro considerato facile che solo raramente è stato usato nei poemetti inclusi nella raccolta, è stato probabilmente il fattore che ha escluso questa *qinah*, relegandola nel dimenticatoio in uno di quei fogli singoli che venivano stampati appositamente e diffusi in occasione dell'evento che celebravano.

Altri poemetti occasionali vennero invece inclusi in *Elleh bene ha-ne'urim*, ma non sempre con il medesimo testo. Uno dei primi sonetti datati, quello per la laurea di Baruk Hefes (n.27), fu trasformato nell'evidente tentativo di elevarne il livello letterario⁵⁷. Gli interventi furono diretti a evitare una struttura scontata (introduzione, corpo del sonetto, conclusione), per prediligere un'apertura diretta di grande effetto, soprattutto per l'andamento musicale della prima quartina:

קום הנשיא ברוך, וראה איכה
 אד חכמתך ערוך שךר על יתר ;
 קום הנשיא ברוך ולקח הכתר,
 כי ממועד ארוך שמר אתכה.

Questo esempio, benché sia attualmente l'unico, potrebbe già sfatare l'accusa di diletantismo che era stata mossa da Y. Fichmann. Non è stato tuttavia in grado di dimostrare che i poemetti occasionali di Efraim Luzzatto si siano distaccati tutti dalle convenzioni:

⁵⁶ Del sonetto originale furono conservate le parole usate in rima, ma due strofe furono eliminate e sostituite con altre di diverso contenuto.

⁵⁷ Il sonetto è stato ritrovato nel già ricordato microfilm n. 9027. Il testo che qui si riproduce è tratto dall'edizione di Fichmann che erroneamente adotta *hokmateka* anziché *hokmatek* (che è la versione giusta, senza lo *shewa*' che contrasta con il metro di sole *tenu'ot*), come compare nell'edizione di Letteris e come pure è indicato nel testo dello stesso microfilm.

infatti in molti sonetti per matrimoni, e in una sestina narrativa, si può notare come il poeta abbia sempre usato un motivo ricorrente. Nel sonetto n.16, ad esempio, si avverte chiaramente che lo spazio è superiore alla materia, con il ritorno alla struttura scontata: introduzione (con l'invocazione ad Apollo, dio dei poeti, che compare, assieme ad altre divinità classiche, anche nei sonetti ebraici del Settecento), corpo del sonetto con il tema (le lodi agli sposi), conclusione. Quest'ultima fu ottenuta ricorrendo ad uno stratagemma non originale: il poeta decise di tacere non riuscendo a esprimere degnamente il valore degli sposi. Questa soluzione ritorna nel sonetto n.34 con una variante: poiché il poeta aveva introdotto le figure dei musicisti, presenti alla festa di matrimonio, e li aveva invitati ad unirsi alla sua voce per onorare gli sposi, ora sono questi a tacere. Altre varianti al tema sono state usate nei sonetti n.31 e n.45, sempre composti per un matrimonio: entrambi sono legati da un soggetto simile svolto secondo una struttura comune: il contrasto tra i poeti occasionali, nel senso deteriore del termine, che innalzano agli sposi lodi altisonanti e esteriori, e il poeta stesso che si proponeva al contrario di lodarli sinceramente. In un caso, nel sonetto n.31, Efraim Luzzatto concluse affermando che:

רק מִכְּבֹד אֶחָשׂוּךְ, יַעַן אֶבִּירָה,
כִּי הַמָּצֵעַ קָצַר בְּמַגֵּלַת סֶפֶר.

e nell'altro ripropose ancora una volta il motivo della giovanile inesperienza che lo portava ad associarsi al coro degli auguri generali e convenzionali.

Nella sestina narrativa (n.8), che celebrò un doppio matrimonio, il medesimo motivo conclusivo venne maggiormente sviluppato, visto anche lo spazio maggiore consentito dalle strofe più ampie: il motivo si estese alle ultime due sestine, sebbene non fossero mancati accenni anche nelle strofe precedenti. Tuttavia questo poemetto era rimasto giustamente famoso per la strofa d'inizio, in cui l'immagine rivela una chiara influenza arcadica:

מַעַל מְרַכֶּבֶת אֵשׁ, עֵתָהּ הַשֶּׁמֶשׁ
 יִשִּׁי לְרוֹץ אֲרָחוּ כְּדַמוֹת אִישׁ חַיִל,
 צוֹלֵל אֶל הַיָּם הַיּוֹם יַעַת בֹּא הַלַּיִל,
 וְכֹאֹר בְּקָר יָקוּם לֹזֶהֶט מֵאַמֶּשׁ;
 שְׁלֵג וְכַפּוֹר בְּשָׁבִיב אִשׁוֹ נִמְקוּ,
 שְׂדוֹת יַעֲטֹפוּ בָר, אֲהִים יִשְׁחַקוּ.

Non è difficile ricordare una delle strofe della canzonetta *La Primavera* di Metastasio nella traduzione di Efraim Luzzatto (n.11):

בְּשָׁבִיב אִשׁוֹ הַשֶּׁמֶשׁ
 בְּהָר יַמְסֶה הַקָּרָח;
 חֲמַדַּת כָּל-צִיץ נִפְרַח
 סָבִיב, סָבִיב יִצְמִית.

oppure la descrizione del sorgere del sole con cui Isacco Luzzatto apriva un sonetto di lode⁵⁸:

אוֹר גָּרָר בִּי יְהִי פַחוּץ לַצֹּהַר
 קִצַּת פִּתְאֹם יִנְיֵא חֲשֻׁבַת הַלַּיִל
 יוֹרָח בִּי כֵּל יוֹמֵי יוֹסִיף זֹהַר
 וְכֵן יֵצֵא לְרַעוֹת גַּם שָׁח גַּם אֵיִל

Questi sonetti hanno eliminato quasi completamente termini di derivazione spagnola, come *ševi* o *ševiyyah*, *ofer* o *ofrah*: termini che vengono usati caso mai in altre combinazioni come *ševi paneha*, *ševi mar'aik*, *kelilat ševi*. Al contrario, i riferimenti al Petrarca furono innumerevoli: non considerando la sestina lirica (n.24), i cui paralleli con il Petrarca sono stati già pienamente chiariti da Peninah Naveh⁵⁹

⁵⁸ *Toledot Yišḥaq*, p. 5, n. 1.

⁵⁹ P. NAVEH, *A Love Poem by Efraim Luzzatto and its Archetype* [in ebraico], «Tarbiz», 24, 1954-1955, pp. 323-336.

e in cui l'immagine petrarchesca della donna venne sviluppata con accenni espliciti al modello italiano, anche negli epitalami si ritrovano elementi tratti dalla medesima fonte. Non occorre ricordare che il Petrarca era stato assunto a modello della restaurazione del buon gusto dei poeti arcadici, che ripetevano in infinite variazioni i suoi temi e i suoi motivi, con citazioni così frequenti da rasentare il plagio. Allo stesso modo Efraim Luzzatto, senza arrivare ad altre citazioni vere e proprie al di fuori della sestina ricordata, sottolineò anch'egli come gli occhi della donna fossero luminosi al punto da sprigionare raggi (n.5):

אל ימְחַצְנוּנִי נָא חֲצֵי עֵינֶיךָ,
הַבִּיאִי הַצְעִיף פְּסֵי פְּנֶיךָ,
מִן הָאֵלֶם הִנֵּה עֵינֶיךָ אֲנֹכִי.

Non solo dalla luce degli occhi, ma anche dalla purezza del collo si sprigionavano raggi di luce:

מִחֶלְקֵת צְוֹאֲרֶךְ זִיקוֹת תִּצְאָנָה,

Lo stesso termine usato per definire i raggi indicava le frecce, quelle di Cupido, per intenderci, che il dio scagliava contro gli uomini, facendoli innamorare. Infatti un sonetto (n.19), che occupa un posto particolare all'interno della raccolta perché tutto dedicato alla glorificazione della donna, ci si riferiva esplicitamente a Cupido che affidava le sue armi agli occhi di lei. In questo sonetto le lodi della donna si moltiplicavano nell'ottetto fino a raggiungere il culmine nel finale:

גַּם אֵל הַפּוֹכְבִּים עֵינֵי נִשְׂאֲתֶיךָ
לְרֵאוֹת אֵם פְּדֻמוֹתֶיךָ אִמְצָא בְּהִנֵּה,
נֶאֱפֵן פֶּת נִכְה, נֶאֱרָא כִי אֵין.

Tuttavia alcuni elementi ricondurrebbero anche questo sonetto al genere occasionale: la presenza del nome degli sposi nel testo e il fatto che questo sonetto, dedicato alla sposa, formasse molto probabilmente un tutt'unico con il sonetto che lo precedeva (n.18), in cui compare lo stesso personaggio, Yiṣḥaq, lo sposo. I poeti, soprattutto in occasione dei matrimoni, erano soliti comporre più di una poesia per celebrare l'avvenimento: essi talvolta non consideravano solamente lo sposo e la sposa, ad ognuno dei quali venivano dedicati uno o più poemetti, ma anche i rispettivi suoceri. Per non dire poi dei casi non infrequenti in cui venivano celebrati dei matrimoni doppi che complicavano ulteriormente il lavoro del poeta, esaltando d'altra parte la sua maestria⁶⁰.

In un altro caso la coppia di epitalami (n.5 e n.6) è stata costruita facendo intervenire direttamente i protagonisti. Anche nel sonetto che lo sposo rivolgeva alla donna ritornarono le immagini di una bellezza che divenne *qeshet if'atek*, mentre gli occhi emanavano raggi di luce (*hīṣṣim* che indica le frecce, visto che prima ci si riferiva ad un arco) e tutto il volto era così luminoso che lo sposo non ne poteva sostenere la luce. La donna era ancora una volta il «bel foco» di tanta tradizione poetica italiana. Tuttavia il sonetto della sposa, che cominciava in tono minore e quasi supplice, secondo una tradizione poetica ebraica usata anche da un poeta illustre come Ya'aqov Frances, fu concluso da Efraim Luzzatto con un tono ben diverso da quello che ci saremmo aspettati: la sposa, abbandonata la sua tradizionale timidezza, si inorgoglia non perché era stata chiamata a ricevere il giogo del matrimonio, ma perché il suo sentimento si era finalmente realizzato:

מה אֶהְיֶה דְּדוֹרִי? וְמַה מִּפְתֵּר
 אֶסְתִּיר תְּשׁוּקָתִי? הֲלֹא מַעֲתָה
 נִתְעַלְמָה, נִתְעַלְמָה גַם יְמִד.

⁶⁰ Si pensi all'opera *Qol simḥab* di S. Calimani composta nel 1737 per il doppio matrimonio avvenuto a Venezia tra Isacco Morpurgo e Anna Morpurgo e tra Yoel Morpurgo e Giustina Morpurgo: si tratta di sei sonetti dedicati agli sposi e ai suoceri.

Questa visione dell'amore negli epitalami convenzionali quasi oscurò certi motivi di impronta petrarchesca che comparvero in poemi di altro genere e che sembrerebbero contraddire tanto ottimismo. Efraim Luzzatto aveva definito più volte negli epitalami che l'amore era *lahas* (tormento) o *shevi* (trappola) e l'innamoramento un vendersi alla bellezza del volto di una donna, tuttavia in una sestina lirica (n.24) non legata ad un'occasione e influenzata dal Petrarca, la donna venne addirittura definita *zarab* e *nokriyyah* (strana, straniera), più dura della pietra e più gelida del ghiaccio. Essa produceva un tale sconvolgimento nel cuore dell'uomo da rivoluzionare per lui tutte le leggi naturali. Anche in sonetti non occasionali (n.26) più moderati di questo, Efraim Luzzatto affermò che lo scontro tra «Sensi» e «Ragione» quando nasceva l'amore era così forte che il poeta sentiva quasi di morire, non riuscendo ad uscire dal suo stato di incertezza.

A questo punto è apparso chiaramente che, usciti dagli epitalami convenzionali, si è manifestato un volto nuovo del poeta: prima, nei sonetti occasionali, l'amore era una ferita o una trappola, l'anima innamorata era malata, ma nell'amore l'anima trovava pur sempre ogni rimedio al suo male e la gioia trionfava sempre sulla sofferenza (n.18):

בְּרֵךְ קוֹפִידוֹ נָא, בְּרֵךְ הַמַּחֵץ,
בְּדָשׁוֹן הַתְּעֵנֵנִי, וְרֵאֵה אֵיכָכָה,
תְּבִאֵנָה טוֹבוֹתָיו, אַחַר הַלְחָץ.

Ora, nel sonetto n.26 ad esempio, l'ambivalenza del sentimento, fonte di gioia e di sofferenza, non consentiva di trovar risposta, così il poeta concluse con una domanda.

Anche in sonetti occasionali meno convenzionali (n.22), bisogna ammettere che il poeta sottolineò la violenza dell'amore e il suo connotato tutto petrarchesco di sentimento ambivalente, in cui la gioia era commista al tremore e la cui forza assoluta piegava ogni uomo finendo con il lacerare il suo cuore. La soluzione adottata in questo sonetto composto per un matrimonio fu quella di far campeggiare la figura di Cupido, che venne tratteggiato come un dio irato, dispotico e minaccioso che non si arrendeva fino a che non aveva raggiunto il suo scopo: colpire con le sue frecce l'uomo designato.

Ma ecco che lo stesso motivo del complotto di Cupido ricompare in un altro sonetto occasionale (n.41) con un tono ben diverso.

Rimane una struttura dinamica che ricorda la scena teatrale, ma Cupido ha perso la sua minacciosità e non manca una certa ironia. Isacco Luzzatto si spinse ben più oltre in un sonetto in cui Cupido venne descritto come un fanciullo in lacrime che però abbandonò la sua innocenza per scagliare una delle sue frecce contro il poeta che, avvicinandosi per confortarlo, fu ridotto ad essere cieco e sordo ⁶¹.

L'ironia nella poesia di Efraim Luzzatto andrebbe sottolineata per controbattere una visione monotona che è stata data finora di questo poeta. Basterebbe considerare infatti che in un sonetto non occasionale (n.21) il tema dell'amore ricomparve nei suoi connotati di malattia, ma in un contesto che non esaltò il lato negativo ed eliminò ogni seriosità, lasciando il posto ad un finale a sorpresa. Una giovane donna malata d'amore non trovando pace alla sua anima si reca dal medico, convinta che costui possa trovare un rimedio al suo male, ma egli finisce con l'innamorarsi di lei e conclude a sorpresa:

אָו הוּא : קַה רְעִיָּתִי, אַל נָא תַחְשׁוּבִי,
 קַבְּשִׁי אֶתְּ אֶת פְּצָעֵי, אֲמָנָם הַפְּעֵם
 לֹא הָרוּפֵא, אַךְ הַחוּלָה אֲנִכִּי.

In questo sonetto sono presenti tutti i motivi usati, diversamente, negli epitalami: l'amore è una fiamma ardente che si accende nel cuore del medico, facendolo cadere nella sua trappola; l'amore confonde e stupisce. In sonetti come questi trovò espressione il gusto per il finale a sorpresa che era stato tanto caro alla poetica barocca e che l'Arcadia ereditò pur tuttavia con una moderazione e un equilibrio di diversa impronta.

La medesima ironia sottile venne espressa in un sonetto (n.3) in cui il poeta si proponeva di dare consigli ad un giovane che soffriva per amore e al quale finì con il suggerire scherzosamente di ritornare proprio dalla donna che lo respingeva, perché questa era la soluzione migliore alla sua sofferenza:

לֶךְ נָא אֶל הָעֵלְמָה, וּשְׂאֵל מִמֶּנָּה
 אֲשֶׁכֶּר הָעֵצָבוֹן וּפְרֵי הַסֶּבֶל,
 בֹּא תַחַת חִלּוּנָהּ הַכֶּה הַנִּבֵּל,
 כִּי מִיָּתְרִים קַהֵּם זְקִים תִּהְיֶינָה.

⁶¹ *Toledot Yisḥaq*, p. 8, n. 4.

Alle rimostranze del giovane il poeta rispondeva ironicamente:

אָבן אַנְשֵׁי זְמַרָה בְּרוּר הַגִּידוּ,
כִּי אִם אֶהֱב תָּמִים יֹאמַר כְּאַלֶּה
אֶת מִשְׁכַּרְתּוֹ אֲבַד מֵעַם קוֹפִידוּ.

Come non cogliere poi l'ironia del poemetto (n.12) inviato a Menasheh Hefes quale dono di scusa perché Efraim Luzzatto, una sera di Purim, si era ubriacato a casa di questi dando scandalo tra i presenti? Accanto al sorriso con cui il poeta rievocò il suo comportamento paragonato a *sha'atat ha-sus*, mentre coloro che lo soccorsero erano paragonati ai figli di Noé che coprirono il padre (a quanto risulta da due poemetti che Isacco Luzzatto dedica al medesimo avvenimento, Efraim Luzzatto si era precipitato fuori dalla casa di Menasheh Hefes senza vestiti)⁶², rimase il tono dimesso e umile dell'intero sonetto, nel quale non si esitò neppure di fronte alla possibilità di un abile gioco di parole al fine di esaltare il personaggio cui il poemetto si rivolgeva. Con lo stesso tono dimesso Efraim Luzzatto costruì il sonetto di apertura della raccolta: il messaggio morale ivi contenuto acquistò maggiore pacatezza per la struttura sintattica che scandì ogni verso, che conteneva una sentenza, separandolo dagli altri. Ugualmente nel sonetto dedicato al fratello Isacco (la risposta del quale si trovò puntualmente in *Toledot Yisḥaq*)⁶³ il tono fu familiare e affettuoso e la conclusione rievocò quella che chiudeva il sonetto n.1: in quest'ultimo il poeta scrisse:

שִׁיתָה תְּמִיד יִרְאֵת שְׂפִי אֶל נֶכֶח.

e in quello al fratello:

קָנֵה אֶל אֶל וִירוּמָמְךָ לְשִׁחָק,
וּנְמוּל עַל הָעֵמֶל חֲכָה מִשְׂמָה,

⁶² *Ibid.*, pp. 13-14, n. 9 e n. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 65, n. 61.

Per dimostrare quanto sia sfaccettata l'immagine di Efraim Luzzatto che emerge dai poemetti di *Elleh bene ha-ne'urim* basterebbe considerare i sonetti spirituali, in cui il tono del poeta da ironico e sorridente ritorna serio e a volte cupo. Così il sonetto n.23 fu dedicato alla riflessione sull'inevitabilità della fine di ogni creatura che venne sottolineata dalla struttura circolare del sonetto in cui l'assunto di apertura:

חדול, איש החרל, חלאת החלד,

ritornò pari pari anche nel verso conclusivo. Ma la tragicità della morte venne tracciata in modo ancor più drammatico nel sonetto (n.51) che Efraim Luzzatto dedicò alla morte della donna amata, Raḥel, nel quale un modello letterario di palese ascendenza petrarchesca non tolse *pathos* alla composizione, che si concluse con un crescendo di immagini, grazie anche al legame sintattico tra le due terzine che evitò un'interruzione nella lettura dei versi:

רעי, מידעי, אהה חנוני,
השלך נבלתי בגיא צלמות,
כי נפלו עלי מהומות קות!

או אל שמי מרום עלות הזרונני,
כי שם אילותי! אהה אראנה!
לו התוקתי בה ולא ארפנה!

Cenni di una visione pessimistica si ritrovano anche in poemetti più moderati, quali quello dedicato al fratello (n.30), in cui il verso conclusivo dichiarava la vanità delle cose terrene, oppure il sonetto (n.2) dedicato ai giovani che trascuravano la retta via per i piaceri del mondo, in cui il poeta arrivò a dire che sulla terra le gioie non sortivano nulla e concluse con una sentenza dal tono religioso.

Un tono anche più tradizionalista ebbe il sonetto di pentimento (n.9) che, pur rendendo sicuramente omaggio ad un tema letterario diffuso nella poesia arcadica e in quella ebraica, lasciò comunque

trasparire l'angoscia del peccatore nella sequenza di versi della seconda quartina, che assunse un andamento martellante grazie alla censura dell'endecasillabo sempre *a maiore*.

Il poeta passò dal tradizionalismo alla satira spregiudicata contro i medici, che occupò due poemetti (n.38 e n.39) il cui tono andò in crescendo. Già nell'intestazione del primo poemetto, un sonetto (n.38), l'autore avvertì che le sue parole sarebbero state una lama affilata e non si può negare che sia così dal momento che, dopo aver descritto l'avidità di guadagno e la dubbia moralità del medico, nel sestetto il poeta arrivò a paragonarlo ad uno *shoter*. Nell'ultima terzina Efraim Luzzatto, medico anch'egli, riconobbe che esisteva un limite a questo paragone, ma la distinzione non fece che esaltare la malvagità del medico, con un finale a sorpresa:

רק מה? הלא עֲרַבְּם רְחֻקָה, עֲקָב
כִּי הוּא יְמוֹתֵת רַק עֲנוּשֵׁי סֶלֶף,
זֶה יִהְיֶה נְקִי וְנִשְׂא עֲקָב.

Il secondo poemetto (n.39) venne a rincarare la dose, accusando i medici di una serie infamante di comportamenti. L'inizio è significativo:

הַרְזוּפָאִים בְּלִמּוֹ
רְעִים וְחֻטָּאִים בְּנֵי עוֹלָתָה;

e il tono complessivo risulta così pesantemente sarcastico da lasciare stupiti, come la conclusione in cui si sentenzia che i medici:

כִּי רָצְחוּ, וְנָו, וְגַם כָּחֲשׂוּ .

Il poeta ottimista degli epitalami ha lasciato il posto ad un feroce fustigatore della categoria cui egli stesso apparteneva, tanto da suscitare la risposta del fratello, conservata in *Toledot Yishaq*, che Efraim Luzzatto dovette conoscere, perché il poemetto n.40 che era legato alla disputa, mostrò un subitaneo cambiamento di fronte: il poeta

ritornò al tono moderato di sempre e gli elogi verso i medici non si contano.

La violenza dei poemetti contro i medici compare ancora una volta in un sonetto esterno alla raccolta, *Sefer keritut* (Libello di divorzio), in cui il tema è diverso: un uomo, stanco dei tradimenti della moglie, chiede di separarsi da lei. L'attribuzione del poemetto è rimasta dubbia per il disordine metrico e strutturale del sonetto, che contrasta con l'equilibrio formale che il poeta ricerca nelle sue esposizioni. Tuttavia proprio l'assoluta anarchia (a parte la rima, comunque non regolare), la distribuzione ineguale della materia nelle varie unità e l'inizio *ex abrupto* servirono a dar forza al sonetto. Gli occhi della donna che altrove facevano innamorare e la bellezza del suo volto, che non consentiva di sostenerne la luminosità, diventarono elementi odiosi al punto che il poeta concluse con un grido di rabbia.

L'autore a suo tempo censurò molto probabilmente questo sonetto e preferì dare una diversa immagine di sé, che divenne quella accettata dagli studiosi: nel sonetto n.54 dedicato a S. Daniele, descritto in un'atmosfera idilliaca cui non mancarono neppure le Muse:

אַרְצִי* הַנְּשֻׁקָהּ, הִנֵּה נְכוּנָה
עַל רֵאשׁ גְּבֻעָה רְמָה רַבַּת יְדוּיִם,

וּבְנוֹת הַשִּׁיר עַל הַשָּׂפָה תִּלְנָה
מִשְׁלֵי דוּדִים יוֹם יוֹם בֵּין הָעֵרְבִים.

egli ritrasse un uomo senza odi né gelosie, soddisfatto della propria sorte:

אֵין כָּל דְּבָר, כִּי עַל רוּחִי אוֹת יַעַשׂ,
קִנְיָה אֵין בְּלִבִּי, אִף אֵין כִּי כַּעַשׂ.

Il poeta rifece il verso ai sonetti morali e in particolare al sonetto n.1, in cui si era proposto di dare consigli utili per una vita tranquilla senza turbamenti.

Si è visto in realtà come l'immagine del poeta sia apparsa sfaccettata nei poemetti di *Elleh bene ha-ne'urim*: egli è stato, di volta in volta, il poeta ottimista e talvolta conformista di certi epitalami e quello che invece tratteggiò l'amore come un sentimento dolorosamente reale in poemetti di riflessione; il poeta che indirizzò i giovani sulle vie della moralità e della tradizione e quello che invitò a non rinunciare ai piaceri terreni; il poeta cupo di certi poemetti spirituali e quello ironico di altri sonetti; il poeta ufficiale delle *qinot* e delle poesie (anche lunghe e impegnative) sulla distruzione di Sion e quello pacato, dimesso e umile di certi poemetti agli amici e al fratello; il poeta, infine, che si scagliò ferocemente contro le malefatte dei medici (superando il sarcasmo dei poeti suoi predecessori) e quello che concluse la raccolta con un sonetto sereno, sorridente e nostalgico per la sua terra natale. Si è visto anche come un medesimo motivo sia stato svolto in due modi diversi: il complotto di Cupido, di rigore negli epitalami ebraici a partire dal sec. XVII, è stato visto in tono minaccioso e serio in un sonetto per matrimonio e in termini ironici in un altro, pur sempre composto per la medesima occasione; da un lato Efraim Luzzatto richiamò i giovani che abbandonavano la retta via per i piaceri del mondo, dall'altro invitò a non dimenticare la ricompensa offerta da Cupido, isolandosi dal mondo; l'amore trionfò negli epitalami e finì rabbiosamente nel *Sefer keritut*.

La molteplicità delle immagini che il poeta offrì nei suoi poemetti non è riuscita comunque a darci un quadro dell'autore e la contraddizione che è stata rilevata tra il tono ottimista e quello satirico e sarcastico non si è potuta delineare che in modo incompleto, visto il numero limitato di composizioni satiriche contenute nella raccolta. Infatti i poemetti satirici che furono scritti a profusione durante il servizio all'ospedale londinese della comunità spagnolo-portoghese sono andati perduti irrimediabilmente, mentre altri eventuali scritti di Efraim Luzzatto, secondo il testamento, andarono in eredità con il resto dei suoi beni alla governante inglese che, ritornata in Inghilterra dopo aver accompagnato il poeta fino a Losanna, non diede più notizie di sé.

Glauco Ciammaichella

DA TRIPOLI AL WADĀY: SOVRANITÀ E ULTIME
AMBIZIONI OTTOMANE NEL SAHARA CENTRALE
(1890-1913)

Dopo aver esercitato una sovranità più o meno nominale sulle Reggenze barbaresche lungo tutto il XVIII secolo e i primi decenni del XIX, l'Impero ottomano rioccupa Tripoli nel 1835.

La crisi profonda della dinastia locale dei Qaramānī, la perdita definitiva dell'Algeria a causa dell'invasione francese nel 1830, l'acquisita indipendenza di fatto dell'Egitto di Mohammed 'Alī, convincono il sultano Mahmud II, appoggiato dalla Gran Bretagna, contraria all'estendersi dell'influenza francese in Nordafrica, a riprendere possesso dell'antica e dimenticata provincia¹.

A partire poi dalla seconda metà del XIX secolo, con l'occupazione del Fezzan e la diffusione della Confraternita senussita a sud di Cufra², la Porta cercherà di estendere la sua sovranità alle regioni ciadiane³, da quelle settentrionali del Borqū, del Tibesti e dell'En-

In questo lavoro vengono ripresi alcuni temi contenuti nella comunicazione presentata alla Maison des Sciences de l'Homme di Parigi, nel corso della Tavola rotonda internazionale dal titolo «Les guerres du Tchad (19-20^e siècles)», dallo stesso autore, il 14 e il 15 aprile 1988.

¹ La prima dominazione ottomana della Tripolitania e della Cirenaica va dal 1551, anno della conquista di Tripoli da parte di Dorghūt Pascia, fino al 1711, quando Ahmed Qaramānī fonda la dinastia omonima che durerà fino al 1835. Il periodo 1835-1911 è detto della seconda dominazione ottomana.

² A questo proposito, consultare i recenti lavori di: G. CIAMMAICHELLA, *Libyens et français au Tchad (1897-1914). La Confrérie senoussie et le commerce transsaharien*, CNRS, Paris 1987; JEAN-LOUIS TRIAUD, *Tchad 1900-1902. Une guerre franco-libyenne oubliée? Une confrérie musulmane, la Sanusiyya, face à la France*, L'Harmattan, Paris 1987, e JEAN-CLAUDE ZELTNER, *Les pays du Tchad dans la tourmente. 1880-1903*, L'Harmattan, Paris 1988.

³ Lungo tutto il XIX secolo in termine Ciad designa esclusivamente il lago omonimo. In questo studio lo stesso termine (e l'aggettivo corrispondente) è invece utilizzato per coprire l'area compresa nei confini dello stato sovrano attuale, confini che corrispondono nel complesso a quelli fissati dalla convenzione anglo-francese del 21 marzo 1899.

nedi, ai sultanati islamizzati della fascia sahelo-sudanese, principalmente sul Kānem, Baghirmi e Wadāy, e su parte del Bornū e Dār Fūr, situati rispettivamente nella Nigeria e nel Sudan attuali.

La seconda metà del secolo vedrà anche lo sviluppo e la diffusione della Confraternita senussita dalla Cirenaica verso sud. Dalla zāwiya-madre di el-Beida', fondata nel 1843, Mohammed ben 'Ali al-Sanūsī si trasferisce a el-Giaghbab (1856), dove muore nel 1859.

Suo figlio e successore Moḥammed el-Mahdī porterà la sede centrale della *tāriqa* nel gruppo di oasi di Cufra (1895) e successivamente, nel 1899, a Guro, ai piedi del Tibesti. La Confraternita è particolarmente attiva in Cirenaica, dove deve comunque dividere il potere con l'amministrazione turca⁴; la sua presenza è meno incisiva in Tripolitania, dove il suo operato sarà circoscritto all'insegnamento coranico e al puro proselitismo religioso. Più a sud eserciterà una certa influenza sui Teda del Tibesti a partire dalle zāwiye fezzanesi di Murzuq e di Wau el-Kebīr. Nel Borqū, nell'Ennedi e nel Kanem gli agenti della Confraternita, sotto la direzione di Moḥammed ben 'Abdallāh al-Sunni e di Mohammed al-Barānī, creano un'importante rete di zāwiye a protezione delle vie del commercio carovaniero trans-sahariano, stringendo alleanze con varie sezioni tribali Tuareg, Awlād Sulayman, Moghārba e Tūbū cercando di stimolarne le virtù commerciali e di convertirle ad una maggior attenzione per i lavori agricoli. Nello stesso tempo vengono inviati nel Baghirmi e nel Wadāy rappresentanti di prestigio, per stabilire o incrementare i rapporti politici, economici e culturali con i sultanati centrafricani, e per sorvegliare più da vicino il reclutamento di mano d'opera servile per i lavori agricoli e domestici nelle zāwiye sahariane. A sud di Cufra, le principali tra esse sono Bir Alali nel Kanem e 'Ain Galakka nel Borqū: la prima sarà occupata dai francesi nel 1902, e la seconda sarà distrutta dai cannoni di Emile Largeau nel 1913.

Mentre la confraternita senussita è fisicamente presente nel Ciad a partire dalla seconda metà del XIX secolo, la effettiva penetrazione turca a sud del Fezzan si svilupperà, dopo decenni di pura sovranità nominale, solo a partire dal 1907 nel Tibesti, dal 1911 nel Borqū e dal 1912 nell'Ennedi⁵.

⁴ Fino al 1863 la Cirenaica è costituita in caimacamato dipendente dal vilayet di Tripoli. Dal 1863 in poi diventa mutassarrifato alle dirette dipendenze di Costantinopoli, restandolo, con qualche alterna vicenda, fino alla fine dell'occupazione ottomana (1911). Vedere ETTORE ROSSI, *Storia di Tripoli e della Tripolitania dalla conquista araba al 1911*. Istituto per l'Oriente, Roma, ed. post. 1968, p. 322.

⁵ Un'apprezzabile ricostruzione cronologica di questa penetrazione, anche tenuto conto delle frequenti discordanze tra le varie fonti utilizzate, è contenuta nel volume

Dopo una serie di contatti stabiliti nel 1907 con il *derdé* Mai Chaffami⁶, il quale riceve il titolo di *qā'im-macām* oltre ad una bandiera, un'appannaggio di duecento piastre mensili e quattro soldati fezzanesi, nel 1908 Samy Bey, *mutaşarrif* del Fezzan, invia a Bardai il capitano medico Othman Effendi⁷ per organizzarvi un presidio militare stabile. I forti di Bardai e di Cherda vengono costruiti nel 1911 da una numerosa guarnigione agli ordini del capitano Ahmed Rifky. Nello stesso anno l'ufficiale turco verrà distaccato, con un cannone ed un centinaio di soldati e su richiesta della confraternita senussita, presso la *zāwiya*-fortezza di 'Ain Galakka, per contrastare l'avanzata francese nel nord del Ciad.

Un ulteriore distacco verrà inviato a Baki (Ennedi) nel 1912 agli ordini del tenente Moḥammed Bey.

In sintesi, prima del 1907 la dominazione effettiva della Porta si arresta al Fezzan, con dei presidi a Murzuk, Ghādames (a partire dal 1842), Ghāt (dal 1875) e a Giānet occupata nel 1879.

Verso la fine del XIX secolo le regioni ciadiane sono dunque coinvolte, a livello di influenza politico-religiosa ed economica, nell'attività delle organizzazioni senussite e dei loro alleati a sud di

di BERNARD LANNE, *Tchad-Libye. La querelle des frontières*, Karthala, Paris 1981, pp. 35-55.

Secondo Lanne «l'incursion turque dans le nord du Tchad est une affaire complexe dont l'histoire reste à écrire», p. 35.

A parte l'utilizzo volutamente restrittivo di un termine come «incursion» al posto di penetrazione, non si può non essere d'accordo con lo storico francese se si pensa alle difficoltà oggettive di reperimento di nuove fonti ottomane e senussite, al disinteresse in genere manifestato dagli storici che si occupano dell'Impero ottomano per le sue remote province africane, e all'estrema frammentarietà del quadro geografico-etnico delle regioni ciadiane. I lavori più documentati a proposito risalgono ancora all'epoca coloniale (vedi ETTORE ROSSI, *Per la storia della penetrazione turca nell'interno della Libia e per la questione dei suoi confini*, in «Oriente Moderno», IX, 1929, pp. 153-157), e si può affermare che, nonostante alcune apprezzabili sintesi, molto resta da fare. Da segnalare tra queste lo studio di A. MARTEL, *Aux origines de l'Etat libyen: la Porte e la Sanusiya au Sahara: 1835-1922*, in AAVV *Enjeux Sahariens*, CNRS, Paris 1984, pp. 233-239.

⁶ Il *derdé* è il capo tradizionale della parte occidentale del Tibesti, ma l'organizzazione tribale dei Teda è troppo parcellizzata perché la sua autorità si possa esercitare su di essa in maniera indiscussa. Il suo ruolo è piuttosto quello di un giudice o di un arbitro la cui istituzione risale al XVI secolo e la cui designazione segue regole di successione molto rigide.

⁷ Othman Effendi è un deportato politico. Il Fezzan costituiva una delle zone di soggiorno obbligate utilizzate dal Governo ottomano per allontanare gli oppositori troppo attivi. Lo stesso Sami Bey è un Giovane Turco esiliato da Costantinopoli per motivi politici; fuggirà dal Fezzan all'inizio del 1908 ma ritornerà come *mutaşarrif* nella stessa regione, inviato questa volta dagli stessi Giovani Turchi.

Cufra, mentre l'Impero ottomano si trova ad esercitare una sovranità molto più teorica, legata ai tentativi di propaganda panislamica del sultano 'Abd ul-Hamid II in Africa centrale e sostenuta comunque dal suo effettivo prestigio di guida di tutti i credenti.

A partire dal 1908, la rivoluzione dei Giovani turchi provoca una spinta espansionista e nazionalista tesa al recupero effettivo dei territori dell'Impero posti sotto la sovranità ottomana, compresi quelli a sud della Tripolitania e della Cirenaica.

1. *L'alleato senussita*

Le prime dichiarazioni di sovranità esplicitate a livello di diplomazia internazionale dalla Porta consistono nelle proteste ufficiali di Costantinopoli di fronte alle pretese coloniali europee nell'area.

L'accordo anglo-francese del 5 agosto 1890 prevedeva il consolidamento dei diritti della Gran Bretagna sul bacino del Nilo e l'assegnazione alla Francia di un'ampia sfera di influenza intorno al lago Ciad, influenza che sarà in seguito estesa a tutti i territori corrispondenti al Ciad odierno con le convenzioni del 14 giugno 1898 e del 21 marzo 1899.

Il 30 ottobre 1890 la Porta invia ai governi di Londra e di Parigi una nota ufficiale in cui viene riaffermata la sua sovranità sui territori del Bornū, Baghirmi, Wadāy, Kanem Unianga, Borqū, Tibesti e Ennedi, così come sulla carovaniera che va da Murzuk a Kuka attraverso le oasi di Bilma e di Agadem.

La nota si richiama al diritto all'*hinterland* proclamato dalle dottrine coloniali dell'epoca e alla tradizionale ed implicita sovranità del sultano-califfo di Costantinopoli sui territori del Dār al-Islam. Il documento non contiene ovviamente richiami alla presenza e alla funzione dell'alleato e suddito senussita (privo di qualsiasi statuto diplomatico internazionale) a sud di Cufra, anche se si tratta dell'unico *trait-d'union* concreto che lega la Porta alle regioni ciadiane.

Ma la Sanūsiyya veicola in qualche modo la sovranità ottomana in Africa centrale? È la domanda che lo storico francese André Martel si è posto qualche anno fa⁸ e che aspetta ancora una risposta soddisfacente: è comunque innegabile che di fronte alle minacce e alle aggressioni francesi nel Borqū, la Confraternita si sia richiamata esplicitamente alla sovranità ottomana e ne abbia accettato i segni più tangibili, cioè l'installazione di una guarnigione militare turca ad

⁸ A. MARTEL, op. cit. p. 237.

'Ain Galakka nell'agosto del 1911. E qui siamo di fronte non ad un generico e teorico atto di sovranità, ma ad una occupazione militare richiesta da Ahmad al Sharif, capo della Confraternita, e da 'Abdallāh ben el-Fadhil, detto 'Abdallāh Touer, *shaikh* di 'Ain Galakka, anche se essa è utilizzata strumentalmente ed essenzialmente in funzione antifrancese.

È vero che la Confraternita ha sempre rifiutato, almeno fino al 1908, ogni ingerenza ottomana negli affari interni di Cufra e delle sue zawiye nel Ciad: ma è anche vero che le sue attività non possono sfuggire interamente al controllo della Porta, che almeno fino all'oasi di Giālo esercita una sovranità effettiva e che occupa il terminale mediterraneo del commercio transsahariano sulla carovaneria Abescé-Cufra-Awāgilah-Giālo-Bengasi.

Costantinopoli ha concesso alla *tāriqa*, con una serie di *iradé* emanati dal Sultano a favore di sudditi dell'Impero, tutto un insieme di privilegi in campo economico e fiscale: le *zāwiye* e i terreni coltivati circostanti sono considerati beni *awqāf* esenti come tali da imposte fondiarie, mentre sembra che almeno a el-Giaghbūb e a Cufra gli *ikhwān* (fratelli, membri della Confraternita) vengano giudicati sul posto dalle competenti autorità senussite. Molti funzionari turchi sono adepti della Confraternita e viceversa molti membri influenti della Sanusiyya appartenenti all'aristocrazia beduina della Cirenaica siedono al Consiglio amministrativo del mutasarrifato di Bengasi⁹.

Per Costantinopoli, Cufra è ufficialmente un caimacamato turco anche se lungo tutto il XIX secolo l'autorità imperiale non vi si manifesta al di là di qualche dichiarazione di buona volontà e di qualche visita di delegazioni guidate da rappresentanti ottomani di alto livello. Il viceconsole d'Italia a Bengasi, Romolo Tritonj, fornisce in un suo rapporto¹⁰ due ragioni principali per spiegare la mancata occupazione del gruppo di oasi da parte di un contingente turco: 1) una spedizione militare e un'occupazione stabile sarebbero troppo costose per gli scarsi mezzi di cui dispongono i *mutasarrif* di Tripoli e di Bengasi; 2) l'influenza senussita in Africa centrale si è sviluppata

⁹ Secondo Lelorrain, viceconsole di Francia a Bengasi «les Senoussis ont aujourd'hui parmi les fonctionnaires turcs des partisans nombreux. La Turquie a élevé de jeunes gens de familles senoussiennes qui sont devenus des senoussis laïcs, très influents en Cyrénaïque; on peut citer comme le plus important Mansour Kikhia, président du Conseil administratif du Sandjak et membre du conseil d'administration de la "Banca di Roma"». Lelorrain a m. Gruppi, ministro francese degli Aff. Esteri, Bengasi 6 marzo 1911, AOM, Paris, Afrique VI, dossier 191.

¹⁰ R. TRITONJ, «Le oasi di Cufra e di Giahrabub» 9 dicembre 1906, ASMAI 147/1 F 2, Roma.

a seguito di una penetrazione commerciale e missionaria essenzialmente pacifica e che stabilisce un quadro di complementarità tra Bengasi, Cufra e l'insieme Borqū-Kanem-Wadāy; un colpo di mano contro la Confraternita nel Sahara avrebbe potuto creare, sempre secondo il viceconsole, una rottura traumatica tra la Cirenaica e il suo hinterland centraficano, dove la Sanūsiyya esercita qualche forma di potere effettivo.

Quest'ultima non ha mai del resto contestato apertamente l'autorità del Sultano di Costantinopoli, anche se rifiuta di accogliere un *qā'im-maqām* turco prima dell'intensificarsi delle minacce e dei raid francesi in direzione del Borqū. Sempre secondo Tritonj, il *qā'im-maqām* di Giālo e di Awāgilah avrebbe affermato che gli Zuwāya e i Megiābra di Cufra, due delle tribù commercianti e guerriere più legate alla Sanūsiyya, pagherebbero anch'esse i loro tributi alle autorità di Bengasi. Questo però avverrebbe indirettamente, quando elementi delle due tribù, provenienti dal sud in direzione della costa, passerebbero per Giālo e Awāgilah dove sarebbero attesi e intercettati da esattori turchi che li obbligherebbero a versare l'imposta dovuta anche per gli assenti.

Le liti irrisolte dall'arbitraggio senussita a Cufra verrebbero poi giudicate a Giālo e a Awāgilah. Tritonj dichiara alla fine di non avere elementi per confermare le dichiarazioni del *qā'im-maqām*, ma conclude il suo rapporto affermando che l'Impero ottomano è il potere statale che più si avvicina alla Confraternita, che controlla le sue zāwiye dalla costa all'oasi di Awāgilah, e che potrebbe comunque e facilmente, almeno in teoria, imporre tributi ai nomadi Megiābra e Zuwāya incessantemente circolanti lungo e intorno la linea commerciale Bengasi-Cufra-Abescé.

2. Il prestigio dell'Impero

Oltre che implicitamente, sembra che la Sanūsiyya veicoli anche formalmente ed espressamente i tentativi della Porta di affermare la propria sovranità nel Ciad.

Secondo la testimonianza di Eluy Bey, interprete onorario del consolato italiano al Cairo, la propaganda senussita in favore del sultano 'Abd ul-Hamīd tra i Tuareg Adhjer e nei sultanati del Dār Fūr, del Wadāy e del Bornū, sia stata sempre piuttosto viva, sostenuta dall'invio di messaggeri, di decorazioni, di armi e di ufficiali istruttori. Attraverso Moḥammed el-Mahdī il sultano del Wadāy, Ibrāhīm (1898-1900), e il nuovo sultano del Bornū, Faḍl Allah

Rabah¹¹, avrebbero espressamente riconosciuto 'Abd ul-Hamīd come loro capo politico e religioso.

Commentando il rapporto di Eluy Bey, Beniamino Scotti, console italiano a Bengasi, riconosce l'esistenza di questi tentativi, ma dichiara che essi non hanno raggiunto risultati concreti: «L'attuale Mahdi Senussi cercò, non si sa se di motu proprio o per incarico ricevuto, che i vari sultani dell'Africa Centrale riconoscessero l'alta sovranità del sultani di Costantinopoli, ma non vi è riuscito, come fu riferito pure nel rapporto del 19 settembre 1899- n.161/10. A questo ufficio non risulta che il sultano del Bornu abbia ricevuto una decorazione, e che armi ed ufficiali istruttori siano stati mandati alla tribù dei Tuareg [...]»¹².

Scotti non nega dunque che Moḥammed el-Mahdī abbia tentato varie mediazioni tra le autorità ottomane e i sultanati centrafricani, ma considera episodici e velleitari questi tentativi, almeno sulla base delle informazioni in sua mano.

Due rapporti consolari italiani¹³, riguardanti la visita del colonnello Ṣādiq Bey¹⁴ a Cufra nel novembre del 1895, segnalano l'incon-

¹¹ Rabah proviene dal Sudan nilotico, dove era stato uno dei luogotenenti del Mahdi Moḥammed ben Abdallāh. Nel corso dell'ultimo decennio del XIX secolo tenterà di costruirsi un Impero ad est del Bahr al-Ghazal e del Dār Fūr, dove non riuscirà però a vincere la resistenza del Wadāy; si lancerà allora in una serie di razzie nel Dar Fertit, nel Dar Kuti e nei paesi Sara con l'aiuto di bande ben organizzate e ben armate. Nel 1893 invade il Baghirmi il cui sultano, Mohammed 'Abd al-Rahman Qawran, dopo tre anni di inutile resistenza, è costretto a rifugiarsi tra i Sara. Rabah passa poi nel Bornū dove affronta vittoriosamente le truppe del sultano Shehū Hashīm, distrugge la capitale Kuka e ne edifica una nuova, Dicoa.

¹² Beniamino Scotti: «Osservazioni sulla Memoria relativa allo Sceih Mahdi el Senussi, redatta dal signor Mohammed Eluy Bei, interprete onorario del R. Consolato in Cairo, Egitto, Bengasi 15 luglio 1901, ASMAI, Roma, P102/1 F3.

F. Prat, vice-console a Bengasi, al console italiano di Tripoli, Bengasi 15 dicembre 1895, Boll. Cons. 1894 p. 5, Archivi MAE, Roma e S. Raggi, reggente del Consolato italiano al Cairo, al Ministro degli affari esteri, Roma, Il Cairo, 31 Gennaio 1896, Boll. Cons. 1896, p. 61, Archivi MAE, Roma.

¹⁴ Il viaggio di Sadiq Bey a Cufra è segnalato in: E. Rossi, *Storia di Tripoli e della Tripolitania*, op. cit. p. 343: «Una persona di fiducia del Sultano 'Abd ul-Hamid II, 'Azm-Zadeh Sadiq Pascià al-Mu'ayyad, che già nel 1886 era stato mandato ad al-Giaghhub con una missione presso Sidi Mohammed al-Mahdi, capo dei Senussi, fu spedito alla fine del 1895 presso lo stesso Sidi Mohammed al-Mahdi nella nuova sede di Cufra. Partito da Costantinopoli il 2 ottobre 1895 e messosi in via da Bengasi con una scorta di quattro soldati, egli si diresse a Gialo e giunse a Cufra il 7 novembre; sostò colà pochi giorni a conferire con il capo dei Senussi e fu di ritorno a Bengasi ai primi di dicembre dello stesso anno, passando per Gialo. Sadiq Pascià raccontò il suo viaggio in una serie di articoli nella rivista turca Ma'lumat, tradotti poi in arabo e pubblicati a Costantinopoli con il titolo «*Rihlat*

tro di quest'ultimo con un inviato del sultano Yussef (1874-1898) del Wadāy, ma senza dare informazioni sui suoi risultati. Il colonnello non raggiunge il Wadāy, anche se questa visita era nei suoi progetti e prevedeva la consegna di corrispondenza e di regali al sultano Yussef. Lo scopo principale del suo viaggio a Cufra è comunque, sempre secondo i due rapporti, quello di sondare le intenzioni e la politica senussite in direzione dell'Africa Centrale e l'eventuale disponibilità, da parte della Confraternita, ad accettare un'amministrazione civile e militare turca nel gruppo di oasi.

Probabilmente Šadiq Bey consegna le lettere e i regali di 'Abd ul-Hamid all'inviato del sultano Yussef ma anche in questo caso i rapporti non sono espliciti.

Esistono comunque anche conferme indirette circa l'esistenza della disponibilità, da parte dei sultani centrafricani, a riconoscere, almeno sul piano formale, l'autorità di Costantinopoli.

Nell'aprile 1897 il ministro francese delle Colonie invia una lettera al ministro degli Affari Esteri citando un'opinione di Brazza circa la possibilità di un eventuale aiuto da parte di Costantinopoli alla missione Gentil nella regione del lago Ciad: «Le Commissaire Général du Congo français croit qu'il serait utile que M. l'administrateur Gentil, actuellement en mission vers le Tchad, reçut une déclaration du Sultan, afin de pouvoir indiquer ce titre, dans la correspondance qu'il aura l'occasion d'adresser aux chefs musulmans avec lesquels il se trouve en contact»¹⁵. La Mecca è sotto l'alta protezione del sultano ottomano e da alcuni rapporti francesi risulta che il Wadāy e il Baguirmi inviano alla Mecca e a Costantinopoli, a cicli triennali o settennali, almeno fino all'arrivo di Rabah e allo scoppio delle lotte dinastiche ad Abescé, un certo numero di domestici e di eunuchi sotto forma di omaggio e di tributo al tutore dei

*hadrat sabib as-sa'adah 'Azim-Zadeh Sadiq Pascha al-Mu'ayyad ilà Sabra' Ifriqiyah al-kubrā». [...] L'autore non dichiara lo scopo della sua missione e non riferisce i colloqui avuti con lo sheikh as-Senusi, solo ricorda che questi gli consegnò una lettera per il Sultano (p. 53) e ricorda l'emozione con la quale egli, suddito ottomano, durante la preghiera del venerdì a Cufra sentì pronunciare nella «khotbah» la invocazione per il Sultano di Costantinopoli. La relazione del viaggio, che meriterebbe una traduzione, è importante per le notizie su Cufra, Gialo, Awgilah ed al-al-Giaghbul e dimostra anche l'interesse che i Turchi avevano per i paesi meridionali dell'*hinterland* tripolino. I rapporti tra il mutasarrif di Bengasi ed il Sultano del Wadai erano ottimi (p. 64); i popoli del Sudan in generale erano assai affezionati al «Grande Califfo» 'Abd ul-Hamid.»*

¹⁵ Cit. in P. GENTIL, *La conquête du Tchad (1894-1916)*, Château de Vincennes, 1971, p. 86.

luoghi santi e al sultano-califfo di tutti i credenti ¹⁶.

Il ruolo di 'Abd ul-Hamīd come guida suprema del mondo musulmano non è dunque ignorato nel Ciad dei sultanati e gli echi del suo prestigio risuonano spesso nelle corrispondenze consolari e militari europee; ci si potrebbe allora chiedere perché le rivendicazioni ottomane espresse in sede internazionale non siano poi accompagnate da atti di sovranità effettiva prima dell'invio di contingenti armati nel Tibesti e nel Borqū.

Le ragioni ci sembrano essere essenzialmente tre: 1) la debolezza della posizione ottomana sul piano diplomatico internazionale; 2) la perifericità delle due province nordafricane e del loro hinterland rispetto ai rilevanti interessi strategici ed economici nei Balcani e nel Mashreq; 3) le difficoltà che prova la stessa Sanūsiyya a mantenere rapporti regolari con Abescé e gli altri centri sahelo-sudanesi, difficoltà aggravate dallo stato di anarchia endemica dell'area e dall'invasione coloniale francese.

Alla fine del XIX secolo e agli inizi del XX i sultanati del Bornū, del Baghirmi e del Wadāy sono implicati, oltre che nelle loro crisi politico-economiche ricorrenti, anche nei gravi disordini e sconvolgimenti provocati dall'invasione di Rabah e dalle lotte dinastiche ad Abéché che vedono protagonisti il sultano Ibrahim, ucciso nel 1900, Ahmed al-Ghazālī, suo cugino, suo fratello Moḥammed Saleh, detto Dudmurrāh, che sarà il nuovo sultano dal 1902 al 1909 e Aşyl, nipote di Yussef e alleato dei francesi.

Moḥammed ben 'Abdallāh al-Sunni, rappresentante di Cufra ad Abescé, si trova implicato nelle lotte per la successione al trono del Wadāy ed è obbligato a lasciare il paese nel 1902. Quanto ai rapporti tra el-Mahdī e Rabah la situazione rimane tesa, anche se si assiste a dei tentativi di riavvicinamento soprattutto nel biennio precedente la scomparsa dalla scena del nuovo padrone del Bornū.

Rabah viene sconfitto e ucciso nella battaglia di Kusseri, vicino l'attuale n'Djamena (ex Fort-Lamy), su cui convergono, il 22 aprile 1900, le colonie francesi Joalland-Meynier, Foureau-Lamy e Gentil. Mohammed 'Abd al-Rahman Qawran (Gaorang), sultano del Baghirmi, aveva intanto stipulato un trattato con la Francia (20 settembre 1897) bloccando di diritto, se non di fatto, i tradizionali contatti economici e politici con il nord.

Ma a parte la conflittualità endemica di queste zone, rimane il

¹⁶ Ministro delle Colonie a Ministro Affari Esteri, Paris 21 gennaio 1907, Archivi MAE Paris, Serie D. Carton 29 Dossier 2.

fatto che i mezzi che la Porta destina al settore africano risultano irrisori per un'azione in profondità nel Sahara centrale.

La scarsità estrema di risorse finanziarie è segnalata a più riprese da molti osservatori, tra i quali R. Motta, console d'Italia a Tripoli nel 1896: «È giunto un vapore turco ed ha portato qualche decina di soldati. Non si capisce come ancora si mandino soldati in questo paese mentre mancano i denari per nutrire i soldati che già vi si trovano. Non parliamo di paghe e stipendi, che, salvo che per pochi privilegiati, non vengono ormai più pagati a nessuno»¹⁷.

A questa debolezza sul piano locale corrisponde, come si è già detto, la posizione subordinata della Porta sul piano internazionale, soprattutto nei confronti della Francia e dell'Inghilterra. La dottrina dell'hinterland può essere evocata solo da/e per i paesi europei.

A. Ribot, ministro degli Esteri francese dal 1890 al 1893, suggerisce agli inglesi di riconoscere i diritti esclusivi della Francia sugli hinterland tunisino e algerino fino a comprendere il lago Ciad¹⁸. Ma alla protesta turca del 1890 il Governo francese risponde «en formulant les plus expresses réserves sur la doctrine générale de l'hinterland et sur les conséquences que la Porte prétend en tirer et se refuse à toute discussion à propos des territoires sur lesquels l'autorité du Sultan n'est pas effective. C'est-à-dire hors des oasis occupées par une garnison turque: Ghadamès, Ghat et Mourzouk»¹⁹.

3. Penetrazione francese e fine dell'occupazione ottomana

Dopo vari raid eseguiti nel Borqū dal plotone meharista reso operativo nel 1904, le pretese francesi sul nord del Ciad si fanno sempre più incalzanti, soprattutto a partire dall'occupazione del Wadāy nel 1909. Dopo la sua fuga da Abescé, il sultano Dudmurrah si rifugia nel Massalit, alla corte del suo antico vassallo Tadjeddine.

Insieme affronteranno vittoriosamente i francesi all'Uadi Khadja e a Dorothé, vicino alla capitale del Massalit, nel gennaio e nel novembre del 1910, dove il capitano Fiegenshuh, il colonnello Moll e molti fucilieri rimangono uccisi.

Di fronte all'entità del disastro la Francia reagisce, accordando

¹⁷ R. MOTTA all'ambasciatore italiano al Cairo, Tripoli, 18 gennaio 1896, MAE, Roma, p. 9.

¹⁸ A. MARTEL, *Le confins Sabaro-Tripolitains de la Tunisie (1881-1911)*, PUF, Paris p. 444.

¹⁹ *Ibidem* p. 449.

più mezzi al colonnello Largeau, comandante del territorio militare del Ciad; dopo una serie di fughe e di tentativi isolati di resistenza, verso la fine di ottobre del 1911 l'ultimo sultano del Wadāy indipendentemente si arrenderà al comandante Hilaire.

Nel frattempo truppe turche penetrano nel Borqū, chiamate dai senussiti che hanno assistito impotenti alla rovina del loro principale alleato nella resistenza antifrancesa. Nell'agosto 1911 un distaccamento turco di circa cento uomini arriva nella zāwiya fortificata di 'Ain Galakka agli ordini del capitano Ahmed Rifky, ma malgrado questa presenza armata, l'alleanza ottomano-senussita funziona solo e sostanzialmente da puro deterrente diplomatico di fronte alla progettata invasione del Borqū da parte della Francia²⁰.

Solamente quando la Porta sarà messa fuori gioco dalle guerre dei Balcani e dall'invasione italiana della Tripolitania e della Cirenaica, i francesi potranno, senza paura di complicazioni internazionali, attaccare le posizioni senussite nel BET rimaste senza difesa sul piano diplomatico e naturalmente su quello militare.

Prima dell'occasione fornita da queste due congiunture favorevoli, il colonnello Largeau intende temporeggiare in attesa di momenti migliori, come egli stesso dichiara in un suo rapporto datato 12 maggio 1912:

«Nous ne reconnaissons pas l'occupation ottomane du Borkou mais liés avec la Porte par une amitié séculaire nous n'entendons pas profiter de ses difficultés actuelles pour abattre son pavillon à Galakka. Nous respecterons donc la situation acquise J.Q. à nouvel ordre et sans doute J.Q. à la fin de la guerre»²¹.

²⁰ Parigi tenterà di risolvere il contenzioso con i turchi e i senussiti anche attraverso trattative a livello locale ed è così che il ministro delle Colonie invia in missione al Cairo A. Bonnel de Mezières, incaricato espressamente di cercare una soluzione all'«impasse» rappresentata dalla presenza ottomana nel Borqū e dal conseguente rafforzamento della posizione senussita nella regione. Il rappresentante diplomatico francese arriverà a promettere ad Aḥmed al-Shārif, probabilmente senza un mandato ufficiale del suo ministro, che la nuova frontiera tra i due contendenti si potrà fissare ad Um Chaluba. Aḥmed al-Shārif accetta le proposte di Bonnel de Mezières e nella sua risposta al Cairo fissa anche lui le sue condizioni: risarcimento dei danni di guerra e scelta di Arada per il tracciamento della frontiera con il Wadāy e di Kussery con il Kanem-Baghirmi. Ma quando la risposta di Aḥmed al-Shārif arriva al Cairo, Bonnel de Mezières non più in missione, opportunamente richiamato in Francia dal suo ministero, segno evidente del prevalere anche a Parigi, oltre che ad Abescé, della tesi della soluzione militare. Vedere G. CIAMMAICHELLA, *Libyens et français au Tchad*, op. cit. p. 121.

²¹ Colonel E. Largeau a Brazzaville, Telegramma n. 128, Ati 27 maggio 1912, Bibl. de l'Institut de France, Paris dossier MS 6004 (2).

Ma se il Borqū è relativamente garantito dalla presenza turca almeno fino al 1912, l'Ennedi resta solo davanti ai francesi; l'installazione del senussita Sīdī Saleh Abū Kreimi a Beskeré nel 1910 non rappresenta un'occupazione militare ma si giustifica con la necessità di dirottare il traffico commerciale tra Cufra e Abescé sulla linea alternativa Cufra-Beskeré-el-Fascer, lontano dai controlli delle dogane e dei meharisti francesi.

Alla fine dello stesso anno il comandante Hilaire attacca e disperde i senussiti con il pretesto di distruggere il contrabbando d'armi e il traffico degli schiavi neri tra il Borqū e il Dār Fūr.

L'occupazione turca del Borqū nel 1911 arresta momentaneamente l'aggressione francese, ma il 18 ottobre 1912, con la pace di Losanna, l'Impero ottomano rinuncia alle sue province nordafricane a favore dell'Italia. Intanto il capitano Rifky aveva dovuto lasciare 'Ain Galakka nel mese di marzo perché richiamato in Tripolitania dai suoi superiori, e partendo aveva conferito l'incarico di *qā'im-maqām* del Borqū ad 'Abdallāh Touer.

Approfittando della nuova situazione, il tenente-colonnello Hirtzmann, che sostituisce temporaneamente Largeau come comandante del territorio militare del Ciad, riprende le accuse di Hilaire sul contrabbando e sulla tratta denunciando l'occupazione di Baki (tra Beskeré e N'dou, dunque sulla linea Cufra-Beskeré-el Fascer) da parte di un contingente turco verso la fine del 1912.

C'è continuità tra l'azione di Sīdī Saleh Abu Kreimi e quella dei turchi-senussiti a Baki? Sembrerebbe di sì, trattandosi principalmente in entrambi i casi della protezione di legittimi interessi commerciali che la propaganda coloniale francese denuncia come contrabbando d'armi e tratta degli schiavi. Ma dopo la partenza di Rifky e il trattato di Losanna, i francesi non useranno mezzi termini e pretesti per allontanare l'ultimo contingente turco dal BET, come risulta dalla lettera che il tenente Berrier Fontaine indirizza a Mohammed Bey, l'ufficiale che comanda il distacco di Baki:

«... Pour la dernière fois je vous donne l'ordre de quitter Baki avec tous vos hommes ainsi que tout le Djebel. [...] Sachez aussi que la paix existe depuis trois mois entre les Italiens et les Turcs; les Turcs ne gardent plus aucune terre en Afrique: le Tibesti, le Borkou et le Djebel sont à la France et vous les Turcs ne devez pas y rester. Donc, et c'est mon dernier mot, si vous restez encore à Baki vous serez nos ennemis et il ne pourra y avoir entre vous et nous que la guerre»²².

²² Lieut. Berrier Fontaine a Moḥammed Bey, Arada, 7 febbraio 1913, ibidem.

La risposta di Moḥammed Bey è ovviamente rassegnata, anche se l'ufficiale ottomano tenta, fino all'ultimo e probabilmente in buona fede, di negare l'abbandono turco della Tripolitania:

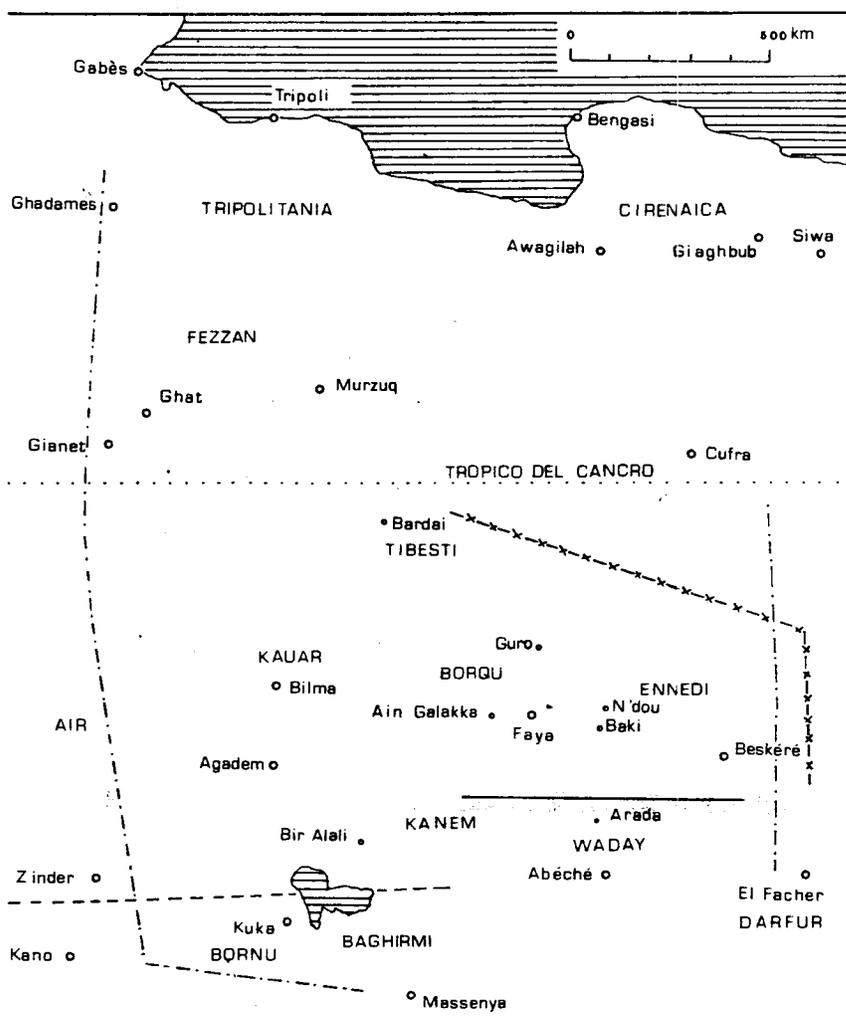
«Suivant votre parole notre Gouvernement a donné la Tripolitaine à l'Italie à la date du 15 Octobre, que les Bulgares, les Grecs et les Serbes ont repoussé les Turcs et se sont emparés de Salonique.

Il nous est arrivé des lettres de la Mer comme quoi notre gouvernement est cheri par la victoire et que les Italiens vaincus ont demandé la paix avec notre Seigneur et Maître le Sultan que Dieu a rendu victorieux par l'entreprise de Nour Pacha, Ma'mour de la guerre, et du cheikh notre Seigneur le Seigneur Ahmed Chérif.

Et nous, nous avons envoyé votre première lettre au Kaïmacam et la reponse nous est parvenue nous ordonnant d'évacuer à cause de votre décision d'intervenir par la force, parce que nous ne sommes pas chargés de vous combattre»²³.

La partenza di Moḥammed Bey, il 14 marzo 1913, segna il definitivo abbandono del Ciad da parte della Turchia. Tentativi isolati di reintroduzione avranno luogo durante la prima guerra mondiale, ma l'esito negativo del conflitto sancirà il definitivo abbandono dell'Africa da parte di quello che era stato uno dei più grandi imperi mediterranei e il punto di riferimento politico-religioso più alto da Algeri al Cairo fino alle propaggini più remote dell'Islam tropicale.

²³ Mohammed Bey a lieut. Berrier Fontaine., Baki 11 febbraio 1913, ibidem. La corrispondenza tra le autorità turco-senussite del Borcu e ufficiali francesi delle forze di occupazione del Kanem e del Wadāy, contenuta nel Fondo Terrier della Bibliothèque de l'Institut de France a Parigi, serie MS 6004, attesta l'impazienza francese per l'ostacolo diplomatico, se non militare, rappresentato dalla presenza di guarnigioni ottomane nel BET. La convenzione del 21 marzo 1899 viene continuamente richiamata dai francesi per denunciare l'illegalità dell'occupazione turca, mentre da 'Ain Galakka si sottolinea la nullità della convenzione in quanto mai ratificata dal governo di Costantinopoli, e si fa spesso appello al precitato accordo Ahmed al-Sharif-Bonnel de Mezières. Il tono francese si farà più duro e aggressivo dal momento in cui i turchi abbandoneranno la Tripolitania e la Cirenaica, senza che lo statuto del BET venga definito durante e dopo le trattative per la pace di Losanna. I francesi potranno così lanciare i loro ultimatum ai turchi che, abbandonati a se stessi e non aspettando altro che il rimpatrio, li accetteranno. 'Abdallāh el-Touer, *shaikh* di 'Ain Galakka, sarà ucciso il 23 maggio 1913 nella battaglia di Um el-Adam, e il suo successore, Moḥammed Abū 'Ariḍa alla presa della zāwiya di 'Ain Galakka, il 27 novembre 1913.



Area delle rivendicazioni ottomane nel Sahara (1890-1911).

- Convenzione anglo-francese del 1890.
- Rivendicazioni ottomane nel 1890.
- x - x - x - x - x - Convenzione anglo-francese del 1899.
- Rivendicazioni ottomano-senussite nel 1911.

Roberto Tottoli

UN MITO COSMOGONICO NELLE *QIṢAṢ AL-ANBIYĀ'*
DI AL-ṬA'LABĪ *

Tra le numerose e sovente divergenti leggende islamiche che hanno per argomento la cosmogonia, un mito assai ricorrente è spesso posto ad inizio dell'opera creatrice di Dio: la terra appena creata è sostenuta da una serie successiva di supporti fino al raggiungimento di un punto di equilibrio. La versione di questa leggenda inclusa nelle *Qīṣaṣ al-anbiyā'* di al-Ṭa'labī (m. 427/1035)¹ e qui tradotta rappresenta in ordine temporale la prima estesa e dettagliata testimonianza al proposito. Infatti, mentre le versioni di tale mito citate nelle opere di autori precedenti come al-Ṭabarī (m. 311/923) e al-Kisā'ī (m.V/XI sec.)² appaiono più o meno incomplete, quelle

* Il presente saggio costituisce un approfondimento di alcuni temi già trattati nella dissertazione di laurea, dal titolo *Cosmogonia e creazione dell'uomo nelle Storie dei profeti di al-Ta'labi*, discussa presso l'Università di Venezia nell'a.a. 1987-88.

¹ Aḥmad b. Muḥammad b. Ibrāhīm Abū Ishāq al-Nisābūrī al-Ṭa'labī fu un celebre commentatore coranico (GAL I, 350), noto soprattutto per le sue *Qīṣaṣ al-anbiyā'* (Storie dei profeti). L'edizione usata per la traduzione è quella edita al Cairo dalla Maktaba Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī nel 1954 dal titolo *Qīṣaṣ al-anbiyā' al-musammā 'Arā'is al-mağālīs*. Nessuna variante è stata riscontrata in un'altra edizione senza data edita al Cairo dalla Maktaba al-Mašhad al-Ḥusaynī.

² Tra le opere prese in considerazione nella ricerca e che contengono leggende analoghe sulla creazione, maggior risalto è stato dato a quelle che precedono in ordine temporale o contemporanee al testo di al-Ṭa'labī: al-Ṭabarī, *Gāmi' al-bayān fī tafsīr al-Qur'ān*, al-Qāhira 1903; al-Ṭabarī, *Annales (Ta'rīḥ al-rusul wa al-mulūk)*, ed. M.J. de Goeje, I, Leida 1879, rist. 1964, pp. 1-50; al-Mas'ūdī, *Murūğ al-dabab wa mā'ādin al-ğawābir*, I, Bayrūt 1966, pp. 31-32; al-Maqdisī, *Kitāb al-bad' wa al-ta'rīḥ*, II, Paris 1901, trad. fr. C. Huart, pp. 46-48; *Abrégé des merveilles*, trad. fr. B. Carra de Vaux, Paris 1897; Ibn al-Faḡīh, *Kitāb al-buldān*, ed. M.J. de Goeje, Lugduni-Batavorum 1885 (B.G.A., 5), p. 3; al-Kisā'ī, *Qīṣaṣ al-Anbiyā'*, ed. I. Eisenberg, Lugduni-Batavorum 1922, pp. 6-10. Per quanto riguarda la datazione dell'opera di al-Kisā'ī, che qui consideriamo contemporanea a quella di al-Ṭa'labī, rimandiamo alle ricerche di J. PAULINY, *Kisā'īs Werk Qīṣaṣ al-Anbiyā'*, «Graecolatina et Orientalia», 2 (1970), pp. 191-282 e soprattutto di T. NAGEL, *Die Qīṣaṣ al-Anbiyā'*. *Ein Beitrag zur arabischen Literaturgeschichte*, Bonn 1967, pp. 131-133.

contenute nelle numerose opere posteriori variano solo in insignificanti particolari³. Questo è il testo riportato da al-Ta'labī:

Hanno riferito i trasmettitori in forme diverse ma contenuti concordi che l'Altissimo, quando volle creare i cieli e la terra, creò una gemma verde di dimensioni analoghe, poi la fissò con intensità ed essa divenne acqua, poi guardò l'acqua e da essa affiorarono schiuma e fumo poiché l'aveva fatta tremare del Timor di Dio e da quel giorno tremerà fino al giorno della Resurrezione. Dio creò da quel vapore il cielo (...) mentre da quella schiuma creò la terra (...).

Poi Dio inviò da sotto il Trono un Angelo che scese fino a introdursi sotto le sette terre ponendole sopra le sue spalle, con una delle mani ad oriente e l'altra ad occidente che dispiegavano e tenevano fisse le sette terre afferrandole. Ma non c'era per i suoi piedi un luogo fisso e Iddio fece scendere dall'apice del Paradiso un Toro con settantamila corna e quarantamila zampe, rese la sua schiena base d'appoggio dei piedi dell'Angelo ma essi non avevano stabilità. Dio allora fece piombare dal più alto gradino del Paradiso uno Smeraldo il cui spessore equivaleva al cammino di cinquecento anni e lo pose tra la schiena del Toro ed il suo orecchio. Sopra trovarono stabilità i piedi dell'Angelo mentre le corna del Toro uscivano dalle regioni della terra ed erano come una spina sotto il Trono, mentre il suo naso stava nel mare e tirava un respiro ogni giorno. Quando ispirava il mare si alzava e quando espirava si abbassava. Tuttavia non c'era stabilità per le zampe del Toro e allora l'Altissimo creò un masso verde il cui spessore era come quello dei sette cieli e delle sette terre. Su di esso si fissarono le zampe del Toro. Era il masso per cui disse Luqmān a suo figlio: «Oh figliuol mio! Anche se si trattasse del peso di un granello di senape e fosse nascosto e profondo entro una roccia, o nei cieli o sulla terra, Dio lo porterebbe alla luce» (Cor.31:16). Si tramanda che Luqmān, quando gli disse queste parole, ebbe spezzato il cuore dal timore, morì e fu l'ultimo suo discorso.

Tuttavia non c'era stabilità e allora Dio creò una balena, il pesce più grande: il suo nome è Lütyā, la sua *kunya* è Balhūt ed il suo *laqab* è Bahmūt. Pose il masso sulla sua schiena ed il resto del corpo ne fu libero. Il pesce è nel mare, il mare sul dorso del vento e il vento sulla Potenza Divina⁴.

Come risulta evidente dal testo tradotto, nessun riferimento preciso esiste su questo mito nel Corano né nelle tradizioni riguardanti la creazione contenute nelle raccolte di *ḥadīth*. Il Corano menziona

³ Tra i numerosi testi che a partire dal VII secolo menzionano miti cosmogonici, si è preso in considerazione, oltre alle opere di *tafsīr*: Ibn Kaḥīr, *al-Bidāya wa al-nihāya*, I, Bayrūt 1966, pp. 16-17; Ibn al-Aḥīr, *al-Kāmil fī al-ta'riḥ*, I, Bayrūt 1965; Ibn al-Dawādārī, *Kanz al-durar wa ḡāmi' al-ḡurar*, I, Wiesbaden 1982, pp. 80-82; al-Qazwīnī, *Aḡā'ib al-maḥlūqāt wa ḡarā'ib al-mawḡūdāt*, ed. F. Wüstenfeld, Göttingen 1849, ripr. an. 1967, p. 145; al-Damīrī, *Hayāt al-ḥayawān al-kubrā*, I, ripr. an. Bayrūt s.d., p. 180; Yāqūt, *Mu'ḡam al-buldān*, ed. F. Wüstenfeld, I, Leipzig 1866, pp. 20-22; Ibn al-Wardī, *Ḥarīdat al-'aḡā'ib wa farīdat al-ḡarā'ib*, al-Qāhira 1885, pp. 9-11; al-Nuwayrī, *Nihāyat al-'arab fī funūn al-'adab*, I, al-Qāhira s.d., p. 199.

⁴ Al-Ta'labī, *op. cit.*, pp. 4-5. La traduzione dei versetti coranici inclusi nel testo tradotto e nel testo dell'articolo sono tratti da *Il Corano*, trad. A. Bausani, Firenze 1956.

più volte la creazione ma non dà alcuna dettagliata descrizione dell'intero processo in un quadro narrativo organico⁵. Infatti il motivo cosmogonico, alla stregua della caduta della pioggia e del variare dei venti, fa parte delle *āyāt*, i segni con cui Dio richiama gli uomini a monito del giorno della Resurrezione⁶. Le immagini prefigurate non si discostano troppo dalle varie cosmogonie del Vicino Oriente antico, dall'origine di una terra piatta a partire dall'acqua fino alla gerarchica disposizione di più terre e cieli⁷.

Storie e leggende più articolate concernenti la creazione si trovano nella tradizione islamica a partire dai commentari coranici, nelle opere di storia e nelle raccolte di leggende, allo scopo di ampliare le nozioni coraniche aggiungendo particolari mancanti. Il principio ispiratore ed allo stesso tempo il punto d'arrivo dell'organizzazione delle leggende è, per quanto riguarda le tradizioni sulla cosmogonia, una concezione globale della storia, a ritroso fino alla creazione, attraverso i profeti ed i popoli che hanno preceduto Muḥammad⁸. Quando abbia avuto inizio e per quali influenze abbia preso le mosse questa concezione della storia non è agevole stabilire con precisione. La sua origine, che è in stretta relazione con la nascita del genere *Qiṣaṣ al-anbiyā'*, non può essere infatti ricavata da opere che non risalgono oltre il terzo secolo dell'Egira e che, comunque, denotano con certezza solo l'avvenuta fissazione del genere stesso. Lo stesso vale per l'attendibilità delle singole tradizioni sulla

⁵ Si veda al proposito le osservazioni di T.J. O'SHAUGHNESSY, *God's Purpose in Creating According to the Qur'ān*, «Journal of Semitic Studies», 20 (1975), pp. 193-209.

⁶ Si veda ad esempio Cor.13:2-3; 41:9-12; 79:27-33.

⁷ Su questo argomento si veda tra l'altro, H. SPEYER, *Die biblischen Erzählungen im Qoran*, Hildesheim 1931, ripr. an. 1971, pp. 1-27; D. MASSON, *Le Coran et la révélation judéo-chrétienne. Etudes comparées*, I, Paris 1958, p. 106; T. FAHD, *La Naissance du monde selon l'Islam*, in AA.VV., *La Naissance du monde*, Sources Orientales I, Paris 1959, p. 240; S.G.F. BRANDON, *Creation Legends of the Ancient Near East*, London 1963, pp. 118-157 e bibliografia citata.

⁸ Nel Corano non sono mai associati cosmogonia e creazione di Adamo e di conseguenza gli episodi sui profeti (J.C. VADET, *La création et l'investiture de l'homme dans le sunnisme ou la légende d'Adam chez al-Kisā'i*, «Studia Islamica», 42, 1975, p. 35). Nelle raccolte di leggende profetiche e nei libri di storia invece, la creazione rappresenta l'inizio reale dei tempi (cfr. M. Eliade, *Structure et fonction du mythe cosmogonique*, in *La Naissance du monde*, op. cit., pp. 469-496) divenendo quindi una prolusione alle vicende dei Profeti e allo stesso tempo un momento storico determinato. Secondo R.G. KHOURY, *'Umārah ibn Wathīmāh al-Fārisī al-Fasawī: Les Légendes prophétiques dans l'Islam*, Wiesbaden 1978, pp. 115-116), questa concezione risalirebbe in ambiente islamico ad Ibn Ishāq, autore di un *Kitāb al-mubtada'* perduto.

creazione, fatte risalire a noti personaggi del primo secolo, per lo più giudei convertiti come Ka'b al-Aḥbār (m.32/653) e Wahb b. Munabbih (m.114/728) o referenti prestigiosi come Ibn 'Abbās (m.68/687)⁹. Nonostante l'attività di questi trasmettitori e *quṣṣās* sia stata essenziale per l'Islam nascente, le tradizioni ad essi attribuite non sono sempre attendibili¹⁰; ogni affermazione definitiva è pertanto esclusa.

Per quanto riguarda in particolare la tradizione qui tradotta dalle *Qiṣaṣ al-anbiyā'* di al-Ta'labī, l'inizio privo di *isnād*, con il riferimento ad un generico «i trasmettitori», non nasconde prestiti diretti da altre raccolte conosciute¹¹. Altri passi del testo di al-Ta'labī con una analoga vaga attribuzione includono leggende che in al-Kisā'ī e negli *Annali* di al-Ṭabarī vengono fatte risalire a Ka'b al-Aḥbār. Al-

⁹ La tradizione attribuisce a Wahb ibn Munabbih un *Kitāb al-mubtada' wa Qiṣaṣ al-anbiyā'* perduto. Ka'b al-Aḥbār, giudice yemenita convertito all'Islam intorno al 638, è considerato il più famoso tra i convertiti. Ibn 'Abbās è ritenuto il padre dell'esegesi coranica.

¹⁰ Si veda a proposito dei *quṣṣās* J. PAULINY, *Zur Rolle des Quṣṣās bei der Entstehung und Überlieferung der populären Prophetenlegenden*, «Asian and African Studies», 10 (1974), pp. 125-141. Inoltre non si può fare a meno di guardare con sospetto all'enorme massa di tradizioni spesso contraddittorie che risalgono ad Ibn 'Abbās (si vedano le considerazioni di B. LEWIS, *The Jews of Islam*, London 1981, p. 70). L'attendibilità di tutti questi dati è sensibilmente intaccata pure dal diffondersi e dall'impiego di leggende profetiche, a partire dal III/LX secolo, al centro di rivalità politiche e religiose. Un esempio significativo è dato dalle contrastanti leggende sulla creazione di Adamo e sul suo attributo di *Ḥalīfa* (si vedano le osservazioni di J.C. VADET, *op. cit.*, pp. 5-37 e di M.J. KISTER, *Legends in tafsīr and ḥadīth Literature: The Creation of Adam and Related Stories*, in AA.VV., *Approaches to the History of the Interpretation of the Qur'an*, Oxford 1988, pp. 82-114). Per quanto riguarda la tradizione qui tradotta, il solo al-Maqdisī avanza dubbi sulla possibilità di credere letteralmente ad una leggenda così fantasiosa (particolare sottolineato da T. KHALIDI, *Mu'tazilite Historiography: Maqdisī's Kitāb al-Bad' wa al-Ta'rikh*, «Journal of Near Eastern Studies», 35, 1976, p. 9). Al-Maqdisī mette in guardia i credenti dal prestar fede cieca a simili racconti (*op. cit.*, II, pp. 47-50). Infatti proprio questo diffuso mito cosmogonico, secondo A. CARUSO (in *Note di cosmologia islamica nel commento coranico di Fakhr ad-Dīn ar-Rāzī*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», n.s. 47, 1987, pp. 24-26, dove viene riportata la traduzione della versione del mito data da Yāqūt), sarebbe implicitamente rifiutato dai fautori di concezioni più razionali sulla creazione. Tuttavia lo stesso al-Rāzī nel suo commento al versetto 68:1 (*al-Tafsīr al-kabīr*, XXX, al-Qāhira 1933, p. 77) menziona *nūn*, la balena che sorregge la terra (si veda la nota 18).

¹¹ Secondo M. Lidzbarski (*De Prophetis quae dicuntur legendis arabicis*, Lipsiae 1893, p. 17) le attribuzioni vaghe sarebbero in gran parte brani ripresi da al-Ṭabarī, mentre secondo H. Schwarzbaum (*Biblical and Extra-Biblical Legends in Islamic Folk-Literature*, Walldorf-Hessen 1982, p. 65) dimostrerebbero il maggior interesse di al-Ta'labī per le storie piuttosto che per gli *isnād*.

Maqdisī, nel dare la sua versione di questo mito cosmogonico, afferma altrettanto genericamente di aver ripreso da libri di *quṣṣās*¹² mentre al-Qazwīnī e al-Damīrī la attribuiscono a Wahb b. Munabbih¹³. Il ruolo di questi convertiti dal giudaismo, a cui già si è accennato in precedenza, e la loro importanza nell'arricchimento delle leggende profetiche, non possono essere sottovalutati¹⁴. Nonostante l'elaborazione e la definizione propriamente islamiche del mito, l'influenza di tradizioni ebraiche analoghe può essere difficilmente negata od esclusa. Tra le leggende della letteratura rabbinica sviluppatasi attorno agli animali fantastici, l'affermazione che il mondo poggia sul Leviathan¹⁵ o che il suo peso gravi su una caverna dell'oceano in cui esso abita¹⁶ si trova in numerose fonti. Lo stesso vale per la concezione di fondo delle creazioni successive di supporti a sostegno della terra¹⁷, che, sebbene non originariamente ebraica, attraverso leggende di provenienza ebraica venne a contatto con il mondo islamico.

Una semplice tradizione che vuole la terra poggiare su una balena (*nūn*) è già menzionata da al-Ṭabarī nel suo *tafsīr* nel commento al versetto coranico «N. Pel Calamo e quel che scrivono gli angeli» (Cor.68:1) ed in seguito testimoniata un po' dovunque¹⁸: Dio prima creò il *qalam* poi le terre, ma esse non erano fisse e allora le pose sul dorso di una balena (*nūn*). Vari sono i trasmettitori citati nelle opere di *tafsīr* mentre raccolte di storia e di leggende profetiche

¹² Al-Maqdisī, *op. cit.*, II, p. 47. Lo stesso in Yāqūt (*op. cit.*, I, p. 22). Ibn al-Wardī parla di *al-quḍamā* (*op. cit.*, p. 11) mentre al-Ḥāzin (*Lubāb al-ta'wīl fī mā'ānī al-tanzīl*, IV, al-Qāhira s.d., p. 293) menziona *aṣḥāb al-siyar wa al-ahbār*.

¹³ Al-Qazwīnī, *op. cit.*, p. 145; al-Damīrī, *op. cit.*, I, p. 180.

¹⁴ B. LEWIS (*op. cit.*, p. 89) riporta un brano da Ibn Sa'īd al-Andalūsī in cui riconosce agli ebrei, a proposito del contributo dei vari popoli alla civiltà, la conoscenza della legge e delle vite dei profeti.

¹⁵ Cfr. L. GINZBERG, *The Legends of the Jews*, V, Philadelphia 1925, p. 45.

¹⁶ Cfr. A.J. WENSINCK, *The Ocean in the Literature of the Western Semites*, Amsterdam 1918, p. 19.

¹⁷ Cfr. R. GRAVES e R. PATAI, *I miti ebraici*, trad. it. Milano 1980, p. 45.

¹⁸ Al-Ṭabarī, *Ġāmi' al-bayān*, *op. cit.*, XXIX, p. 8; al-Qurtubī, *al-Ġāmi' li-ahkām al-Qur'ān*, XVIII, al-Qāhira 1967, p. 234; Ibn al-Gawzī, *Zād al-masīr fī 'ilm al-tafsīr*, VIII, al-Qāhira 1954, p. 326; al-Zamaḥṣārī, *al-Kaššāf 'an ḥaqā'iq al-tanzīl*, IV, Bayrūt 1947, p. 584; al-Bayḍāwī, *Anwār al-tanzīl wa asrār al-ta'wīl*, al-Qāhira 1889, II, p. 330; al-Rāzī, *op. cit.*, XXX, p. 77; al-Firūzābādī, *Tanwīr al-miḡyas min tafsīr Ibn 'Abbās*, al-Qāhira 1951, p. 363; al-Ḥāzin, *op. cit.*, IV, p. 293; al-Ṭabarsī, *Maḡma' al-bayān fī tafsīr al-Qur'ān*, XXIX, Bayrūt s.d., p. 22; al-Nasafī, *Ḥaqā'iq al-ta'wīl*, in margine ad al-Ḥāzin, *op. cit.*, IV, p. 293; al-Ālūsī, *Rūḥ al-mā'ānī fī tafsīr al-Qur'ān al-'aẓīm*, XXIX, al-Qāhira s.d., p. 23. Tutti questi commentatori giustificano la lettera *n* all'inizio del versetto come l'iniziale di *nūn*, «balena».

fanno risalire la tradizione esclusivamente ad Ibn ʿAbbās¹⁹. Questa tradizione, in cui ogni caratterizzazione mitologica è assente, è sicuramente quella più testimoniata per quanto riguarda la balena (*nūn*) creata immediatamente dopo la terra. Tuttavia, accanto a questa versione del mito, già troviamo una forma estesa con più elementi in successione che sostengono la terra. L'*isnād* conduce sempre ad Ibn ʿAbbās e nello stesso *tafsīr* di al-Ṭabarī la tradizione si trova a commento del versetto 31:16, il medesimo citato da al-Ṭaʿlabī nel brano tradotto. Secondo Ibn ʿAbbās, in questo caso la terra poggia sulla balena nell'acqua che si trova su una roccia (*ṣafāt*), la roccia sta sulla schiena di un angelo a sua volta sulla pietra (*ṣuḥra*) nel vento a cui accenna Luqmān²⁰. Il mito, in forma pressoché identica, è citato da Ibn Kaṭīr, Ibn al-Aṭīr e da al-Masʿūdī²¹, che ne fa precedere l'esposizione da un accenno alla meccanica iniziale della creazione a partire dal fumo, così come procede al-Ṭaʿlabī nel brano tradotto.

La leggenda, in questa versione, è sostanzialmente definita nei sette elementi compresa la terra che garantiscono l'equilibrio del mondo. Soggetti nuovi, come l'Angelo e le pietre che lo separano dalla balena e dal vento, arricchiscono la prima e semplice versione della tradizione. Per quanto riguarda la natura delle pietre in particolare, le varianti sono notevoli; sono una pietra verde ed uno smeraldo nel testo di al-Ṭaʿlabī, uno smeraldo e altro²² oppure solo uno smeraldo²³ o solo un rubino²⁴. Negli altri testi, a parte il riferimento della pietra (*ṣuḥra*) a Luqmān, null'altro è menzionato a proposito di queste pietre preziose di straordinarie dimensioni che le diverse fonti riportano tra i supporti della terra. La loro origine non va quindi

¹⁹ Ibn Kaṭīr, *op. cit.*, I, p. 17; al-Ṭabarī, *Annales*, I, pp. 48-49; al-Maḡdisī, *op. cit.*, I, p. 146; Ibn al-Dawādārī, *op. cit.*, p. 81; Ibn Manzūr, *Lisān al-ʿArab*, XIII, Bayrūt 1956, p. 427 s.v. *nūn*; al-Damīrī, *op. cit.*, II, pp. 371-372.

²⁰ Al-Ṭabarī, *Ġāmiʿ al-Bayān*, *op. cit.*, XXI, p. 42; Ibn al-Ġawzī, *op. cit.*, VI, p. 326; al-Qurṭubī, *op. cit.*, XIV, p. 68; al-Ḥāzin, *op. cit.*, III, p. 441. Luqmān è un personaggio mitico, fustigatore dei costumi e predicatore, noto fin dal periodo preislamico.

²¹ Ibn Kaṭīr, *op. cit.*, I, p. 17; Ibn al-Aṭīr, *op. cit.*, I, p. 19; al-Masʿūdī, *op. cit.*, I, p. 31.

²² Ibn al-Dawādārī, *op. cit.*, p. 81: smeraldo e rubino; al-Maḡdisī, *op. cit.*, II, p. 46; Yāqūt, *op. cit.*, p. 23; al-Nuwayrī, *op. cit.*, p. 199; Ibn al-Wardī, *op. cit.*, p. 11: smeraldo e sabbia. In particolare al-Maḡdisī, al-Nuwayrī e Yāqūt usano il termine *kamkam* sulla cui origine rimandiamo alle considerazioni di C. HUART (in al-Maḡdisī, *op. cit.*, II, p. 46, n. 2), T. FAHD, (*op. cit.*, p. 274, n. 69) e W. JWAIDEH (*The Introductory Chapters of Yāqūt's Muʿjam al-Buldān*, Leiden 1959, p. 34, n. 3).

²³ Al-Kisāʿī, *op. cit.*, p. 10; al-Qazwīnī, *op. cit.*, p. 145.

²⁴ Al-Damīrī, *op. cit.*, I, p. 180.

cercata tra i diffusi miti del corrispondente celeste di un luogo o una pietra di culto (ad es. la Ka'ba), ma tra i preziosi che danno origine alla materia da cui Dio creerà il mondo²⁵.

Nei confronti di questa versione estesa del mito di Ibn 'Abbās, quella contenuta nelle *Qiṣaṣ al-anbiyā'*, e di conseguenza quelle più simili citate in altri testi, si differenzia per una maggiore caratterizzazione e ricchezza di particolari fantastici e soprattutto per alcuni precisi aspetti. Già si è accennato al fatto che la tradizione risalirebbe, quando è riferito, a Ka'b o Wahb, in ogni caso mai ad Ibn 'Abbās. Inoltre la disposizione degli elementi è sensibilmente modificata. Non è più la balena (*nūn*) posta direttamente sotto la terra, ma essa è ora sostituita dall'Angelo e relegata all'estremo opposto della successione di supporti. Tuttavia la novità sostanziale e più evidente del mito cosmogonico citato da al-Ta'labī risiede nella presenza fondamentale del Toro (*tawr*) inserito tra Angelo e balena. La descrizione degli attributi fantastici di questo Toro è sensibilmente superiore a quella dedicata agli altri elementi e nella versione data da al-Ta'labī è caratterizzata da qualche particolarità²⁶. La sua presenza tra i supporti è testimoniata pure in al-Maqdisī e al-Kisā'ī oltre che in numerosi autori posteriori e nell'*Abregé*, dove addirittura sarebbe la balena a poggiare sul Toro²⁷. La figura del toro, anche se non direttamente collegata a miti cosmogonici, occupa del resto nella storia di numerosissime religioni una posizione di rilievo. Soprattutto nelle culture del Vicino Oriente, a partire dalle prime testimonianze giunte a noi, la sacralità del toro è un elemento comune che attra-

²⁵ Si veda A.J. WENSINCK, *op. cit.*, p. 8. Nel testo tradotto di al-Ta'labī la pietra primordiale è una gemma verde, in al-Kisā'ī (*op. cit.*, p. 6) è una perla bianca.

²⁶ Un particolare strano (come già notato da W. JWAIDEH, *op. cit.*, p. 34, n. 2) è l'attribuzione di settantamila corna e quarantamila zampe. In al-Kisā'ī (*op. cit.*, p. 10) tutti gli attributi del toro sono settantamila mentre in al-Maqdisī (*op. cit.*, II, pp. 47-48) sono tutti quarantamila (come pure in Ibn al-Wardī, *op. cit.*, p. 11 e al-Ḥāzin, *op. cit.*, IV, p. 293). Ibn al-Dawādārī, che dichiara di citare al-Ta'labī (*op. cit.*, p. 81), cita quarantamila per tutto, in al-Damīrī (*op. cit.*, I, p. 180) sono quattromila. Questo brano di al-Damīrī fu tradotto da E.W. Lane (*Arabian Society in the Middle Ages*, London 1883, pp. 106-108). Un altro particolare interessante sono le corna del Toro come spine sotto il trono.

²⁷ Al-Maqdisī, *op. cit.*, II, pp. 47-48; al-Kisā'ī, *op. cit.*, p. 10; al-Qazwīnī, *op. cit.*, p. 145; Ibn al-Dawādārī, *op. cit.*, p. 81; al-Damīrī, *op. cit.*, I, p. 180; *Abrégé des merveilles*, *op. cit.*, p. 40. Tuttavia già in Ibn al-Faḡh (*op. cit.*, p. 3), si menziona un toro (*tawr*) che vivendo nella settima terra le sostiene tutte quante e che poggia su un pesce (*samka*). Pure nella storia di Ḥāsib Karīm al-Dīn ne *Le mille e una notte*, si riporta succintamente il mito in questione (si veda la versione italiana a cura di F. Gabrieli, II, Torino 1972, p. 613).

versa millenni di storia e di civiltà²⁸.

Il toro o comunque la forma taurina si ritrova in alcuni miti ebraici a proposito del trono di Dio con un'analoga funzione di sostegno. È il caso di due noti passi del libro di Ezechiele in cui quattro esseri viventi dalle fattezze di uomo, leone, toro ed aquila, sorreggono il trono divino²⁹. Il mito è ripreso nella tradizione araba dove il trono è sorretto da quattro angeli con le stesse fattezze³⁰ o in un'altra versione in cui è la forma delle gambe ad avere gli aspetti di uomo, leone, toro ed aquila³¹. Nonostante gli elementi di affinità con il mito cosmogonico siano notevoli, soprattutto nella concezione di supporto, il fatto che sia in al-Kisā'ī che in al-Maqdisī siano presenti questa leggenda e contemporaneamente quella sulla creazione più simile al testo qui tradotto suggerisce la loro estraneità. Solo nella versione araba che accenna ad angeli nelle diverse fattezze come supporti del trono potrebbe essere riscontrato qualche preciso elemento in comune con l'Angelo posto tra terra e Toro. In realtà non solo in questa forma ma in tutti quei testi che danno risalto al mondo superiore (*'ulwī*), in particolare al trono con gli angeli che lo contornano, si trovano elementi comuni, che comunque non bastano a gettar luce sulla figura dell'Angelo tra i supporti del mondo³².

Elementi decisivi che richiamano l'attenzione si possono trovare, nelle leggende ebraiche, sempre attorno alle figure di Leviathan e Behemoth, particolare a cui si è già accennato a proposito dell'origine stessa della concezione di supporti successivi della terra. Questo non significa che il Toro e la balena in questo mito cosmogonico siano ricalcati sui due animali fantastici che già la Bibbia menziona e che la letteratura rabbinica tratta in modo più diffuso³³. L'elabora-

²⁸ Si veda tra l'altro M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, I, trad. it. Firenze 1979; A. OHLER, *Elementi mitologici nell'Antico Testamento*, trad. it. Torino 1970, pp. 40-42. Interessante è la figura del toro nelle cosmogonie mazdaiche; a questo proposito si vedano H.S. NYBERG, *Questions de cosmogonie et de cosmologie mazdéennes*, «Journal Asiatique», 214 (1929), p. 225 e G. GNOLI, *Osservazioni sulla dottrina mazdaica della creazione*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», n.s. 13 (1963), p. 179.

²⁹ I:10; X:14.

³⁰ Al-Maqdisī, *op. cit.*, I, p. 167.

³¹ Al-Kisā'ī, *op. cit.*, p. 7. Esiste un verso di Umayya b. Abī al-Ṣalt a questo proposito citato da Ibn Kaṣīr (*op. cit.*, I, p. 16).

³² Il concetto di sostegno in questo mito del trono ed in quello cosmogonico è lo stesso. Nel mito cosmogonico i supporti successivi sostengono la terra ed indirettamente il trono che sta oltre le terre ed i cieli. Tuttavia si tratta di due leggende diverse e senza evidenti influenze reciproche.

³³ Si veda G.R. DRIVER, *Mythical Monsters in the Old Testament*, in AA.VV., *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi Della Vida*, I, Roma 1956, pp. 234-249.

zione islamica inserisce i dati originariamente ebraici in un quadro nuovo ed originale. Così, se il Leviathan è un pesce ed il Behemoth un ippopotamo nelle fonti rabbiniche³⁴, come balena e toro divennero noti nelle tradizioni islamiche. Prova evidente di questo fatto è un *ḥadīṭ* citato da al-Buḥārī e Muslim³⁵, che vede protagonisti il Profeta ed un giudeo. L'*ḥadīṭ* contiene integralmente una leggenda ebraica, dove la carne del Leviathan, di Behemoth e a volte degli altri animali fantastici, diverrà cibo per i giusti nelle vie di Gerusalemme³⁶. All'affermazione di Muḥammad che il giorno della Resurrezione la terra sarà un unico pane che sfamerà i credenti, il giudeo infatti risponde che il cuore di una balena e quello di un toro faranno da companatico per i beati. Ci sembra interessante il particolare che questi due animali, Leviathan e Behemoth nelle tradizioni ebraiche, vengano definiti un toro (*taur*) ed una balena (*nūn*), usando la stessa terminologia impiegata nel mito preso in esame.

Una conferma dello stretto legame tra la coppia Leviathan-Behemoth e quella Toro-balena nel mito cosmogonico tradotto da al-Ta'labī, e allo stesso tempo dell'elaborazione operata dalla tradizione islamica, è evidente nei nomi attribuiti ai due animali fantastici. Ed è proprio a questo proposito che il testo di al-Ta'labī, con la descrizione della balena in poco meno di tre righe ma con tre nomi citati, è sicuramente il più completo. Altrove è spesso citata semplicemente come balena (*al-Nūn*), soprattutto nelle tradizioni da Ibn 'Abbās che la vogliono creata immediatamente dopo il *qalam*³⁷ o come la balena massima (*al-Ḥūt al-'azīm*). La presenza di ben tre nomi è assai strana, soprattutto quella contemporanea di Bahmūt e Balhūt che sono, in tutte le altre testimonianze, diverse versioni di un nome unico³⁸. La forma Bahmūt/Bahamūt è tuttavia quella attestata maggiormente, da

³⁴ In realtà l'identificazione è assai problematica, vedi G.R. DRIVER, *op. cit.*, pp. 234-242.

³⁵ Al-Buḥārī, *al-Ṣaḥīḥ*, al-Qāhira 1958, Riqāq, 44; Muslim, *Ṣaḥīḥ*, al-Qāhira s.d., Munāfiqūn, 30.

³⁶ Cfr. *Apocalisse di Baruch*, XXIX:4. Su Leviathan e Behemoth nella letteratura apocalittica si veda M. DELCOR, *Studi sull'apocalittica*, trad. it. Brescia 1987, pp. 179-199.

³⁷ Al-Tabarī, ad esempio, né negli *Annali* (I, p. 48) né nel *Ġāmi' al-bayān* (XXIX, p. 8) riporta alcun nome.

³⁸ C. HUART (in al-Maqdisi, *op. cit.*, p. 46, n. 1) corregge il nome Balhūt riportato dal manoscritto con Bahmūt seguendo al-Qazwīnī. Pure Yāqūt, che riprende da al-Maqdisī, riporta il nome Balhūt (*op. cit.*, I, p. 23). In al-Ḥāzin (*op. cit.*, IV, p. 293) il nome della balena è Bahmūt o, secondo 'Alī, Balhūt. Āl-Firūzābādī (*op. cit.*, p. 363) menziona Bahmūt e Talhūt. E.W. LANE (*An Arabic-English Lexicon*, VIII, London 1874, p. 2980) corregge Bahmūt in Yahmūt (cfr. A.J. WENSINCK, *op. cit.*, p. 3).

al-Kisā'ī e dal *tafsīr* di al-Qurtubī³⁹, fino ad al-Damīrī, al-Qazwīnī ed Ibn al-Dawādārī⁴⁰. Solo al-Zamahšārī e al-Bayḍāwī nominano al-Yahmūt⁴¹. Per quanto riguarda l'origine, Bahmūt è sicuramente un calco dall'ebraico Behemoth nonostante questi sia inequivocabilmente considerato un animale terrestre, un bue o più spesso un ippopotamo⁴².

Diverso è più complesso è il caso dell'altro nome, Lūtyā, e la sua derivazione da Leviathan. Ibn al-Dawādārī, citando direttamente al-Ta'labī come sua fonte, riporta con l'intero mito i tre nomi ma invece di Lūtyā, Liyūtā/Luyūtā⁴³. Il rapporto con il nome ebraico è così molto più stretto ma Ibn al-Dawādārī non si ferma. Dopo aver riassunto i dati offerti da altre tradizioni secondo le quali Bahmūt risalirebbe a Muqātil ed Ibn al-Kalbī mentre Liyūtā/Luyūtā ad al-Waqīdī ed Abū al-Yaqdān, menziona la possibilità che la balena abbia nome Bahmūt ed il nome Liyūtā sia del Toro⁴⁴. Nelle fonti che seguono in ordine temporale la prima testimonianza di questo nome in al-Ta'labī, la possibilità a cui accenna vagamente Ibn al-Dawādārī diventa la forma attestata del mito. In al-Damīrī il nome del Toro è Kuyūtā ed in al-Qazwīnī Kuyūbān o Kuyūtān⁴⁵.

Troviamo così ricomposta la coppia di animali fantastici con i

³⁹ Al-Kisā'ī, *op. cit.*, p. 10; al-Qurtubī, *op. cit.*, XVIII, p. 234.

⁴⁰ Al-Qazwīnī, *op. cit.*, p. 145; Ibn al-Dawādārī *op. cit.*, p. 81, al-Damīrī, *op. cit.*, I, p. 180. Riportano Bahmūt pure Ibn al-Wardī, *op. cit.*, p. 11; al-Ḥāzin, *op. cit.*, IV, p. 293; al-Nasāfī, *op. cit.*, IV, p. 293.

⁴¹ Al-Zamahšārī, *op. cit.*, IV, p. 584 e al-Bayḍāwī, *op. cit.*, II, p. 330; pure al-Ālūsī, in tempi più recenti, cita al-Yahmūt (*op. cit.*, XXIX, p. 23). Fahd (*op. cit.*, p. 274, n. 70) cita Yahmūt da al-Ta'labī.

⁴² R. GRAVES e R. PATAI, *op. cit.*, p. 60; A.J. WENSINCK, *op. cit.*, pp. 4, 18-19. È difficile, quindi, condividere la tesi di C.J. LYALL secondo cui Behemoth e Leviathan rimasero sconosciuti nella penisola araba (*The Relation of the Old Arabian Poetry to the Hebrew Literature*, «Journal of the Royal Asiatic Society», 13, 1914, p. 265).

⁴³ Ibn al-Dawādārī, *op. cit.*, p. 81. Al-Ḥāzin cita, riportando il mito in modo evidente da al-Ta'labī, sia Liyūtā che Lūtyā (*op. cit.*, IV, p. 293). Sul rapporto tra i nomi Lūtyā e Leviathan, si vedano le considerazioni di I. Eisenberg, *Die Propheten-legenden des Muhammed ben 'Abdallah al-Kisā'ī*. Inaugural-Dissertation, Bern 1898, pp. XIX-XX; A.J. WENSINCK corregge Lūtyā in Lūwītā/Lūytā ricalcando l'ebraico (*op. cit.*, p. 3).

⁴⁴ Ibn al-Dawādārī, *op. cit.*, p. 81. Singolare è invece la lista dei nomi offerta da al-Fīrūzābādī (*op. cit.*, p. 363), Liyuwāš o Lūtyā³ per il pesce (*samka*) e Bahmūt o Talhūt per il toro (!). Ibn al-Dawādārī menziona quattro autori dei primi secoli dell'Egira assai citati nelle raccolte di leggende profetiche. Lo stesso al-Ta'labī riporta sovente da Muqātil ed Ibn al-Kalbī, autori di *tafsīr* criticati per l'uso di fonti ebraiche e cristiane (si veda a questo proposito N. Abbott, *Studies in Arabic Literary Papyri*, II: *Quranic Commentary and Tradition*, Chicago 1967, pp. 92-113).

⁴⁵ Al-Damīrī, *op. cit.*, I, p. 180; al-Qazwīnī, *op. cit.*, p. 145.

nomi chiaramente ricalcati ma gli attributi scambiati, un «behemoth» balena ed un «leviathan» toro. Il mito, in questa forma posteriore definitiva, è quindi arricchito non tanto da tradizioni nuove che facciano luce sulla sua origine, ma più verosimilmente da una chiave di lettura che, a partire da al-Ṭaʿlabī, adatta nei limiti del possibile i materiali ⁴⁶. Il fatto che il modello interpretativo che in seguito prevarrà avvicini questi nomi ancor più ad analoghi ebraici non può che giungere a conferma delle ipotesi avanzate. E la citazione diretta di Ibn al-Dawādārī dalle *Qiṣaṣ al-Anbiyāʾ* di al-Ṭaʿlabī è una prova ulteriore dell'importanza della versione del mito data dal nostro autore e del fatto che essa sia, anche per quanto riguarda i nomi, la prima così particolareggiata.

⁴⁶ Totalmente estraneo a queste considerazioni è il nome citato da al-Kisāʾī (*op. cit.*, p. 10): al-Rayyān. Una versione sciita del mito è riportata in A.S. TRITTON, *Folklore in Islam*, «The Muslim World», 40 (1950), p. 167. Inoltre, la diffusione di questo mito nella tradizione orale è attestata dalla versione moderna raccolta da J. KNAPPERT, *Islamic Legends. Histories of the Heroes, Saints and Prophets of Islam*, I, Leiden 1985, p. 34.

Irma Farina

LA TRADIZIONE EPICA IN TUNISIA IN BASE ALLA
TESTIMONIANZA DI MUḤAMMAD AL-ḤSĪNĪ *

Il presente lavoro si propone di portare un contributo, per quanto limitato, agli studi sulla narrativa popolare in Tunisia, in relazione all'epopea hilaliana. Abbiamo rivolto una particolare attenzione alla figura del narratore e al suo rapporto da un lato con la società nella quale vive, dall'altro con l'epopea da lui narrata. Questa scelta deriva anche dalla considerazione che gli studi effettuati vertono soprattutto sugli aspetti storici della *sīra* o su quelli letterari¹.

I dati che costituiscono la base di questo articolo sono stati registrati nella Tunisia centro-meridionale negli anni 1986-1987-1988. La ricerca in Tunisia sulla tradizione epica vivente incontra delle difficoltà. Ciò è dovuto a nostro avviso ad una serie di fattori concomitanti. In primo luogo la figura del rapsodo sta professionalmente sparendo poiché, nella civiltà moderna tunisina, il suo ruolo è stato sostituito dai mass-media²; secondariamente la politica culturale tunisina mirante alla salvaguardia delle tradizioni orali è ancora troppo recente e limitata per portare a risultati apprezzabili. Nella

* Vogliamo ringraziare sentitamente i professori Abderrahman Ayoub, Tahar Guiga e Abdelaziz Labib per i loro preziosi consigli e suggerimenti, nonché per l'aiuto offertoci nel corso della nostra ricerca.

¹ I più importanti studi sulla *sīra* dei Banū Hilāl nel Maghreb sono: A. GUIGA, *Min aqāsiṣ Banī Hilāl*, Tunisi 1985¹ e *La geste hilalienne*, trad. T. Guiga, Tunisi 1968; A.C. BAKER, *The Hilali Saga in the Tunisian South*, tesi di Ph. D., Indiana University 1978; M. MARZŪQĪ, *Al-Gāziya al-hilāliyya*, Tunisi 1983; M. Galley-A. Ayoub, *Histoire des Beni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest*, Paris 1983; L. SAADA, *La geste hilalienne (version de Bou Thadi)*, Paris 1985. Per ulteriori approfondimenti bibliografici rimandiamo a C. BRETEAU, M. GALLEY, A. ROTH, *Témoignages de la «longue marche» hilalienne*, in *Actes du deuxième congrès international d'études des cultures de la Méditerranée occidentale*, Alger 1978, pp. 329-346.

² Cfr. A. LOUIS, *Le conte populaire, en face des apports divers des mass-media, a-t-il encore dans la Tunisie d'aujourd'hui une fonction culturelle?*, comunicazione al V Congresso dell'International Society for Folk-Narrative Research, Helsinki 1974.

nostra ricerca abbiamo raccolto una serie di informazioni e di testi poetici, grazie alla cortesia di uno dei più importanti rapsodi tunisini: Muḥammad al-Ḥsīnī³. Il poeta è molto noto anche tra gli studiosi poiché Lucienne Saada ne ha pubblicato una fondamentale versione dell'epopea hilaliana. Nostro obiettivo era quello di arricchire i dati già noti con ulteriori notizie sulla sua persona e sulla sua esperienza.

Il nome completo del rapsodo è Muḥammad ben 'Alī ben Muḥammad ben Aḥmad ben 'Ammār ben 'Īsā ben Muḥammad al-Ḥsīnī ed egli è nato il 7 agosto 1933 a Bū Tādī⁴, un piccolo villaggio nell'entroterra di Sfax, raggiungibile tramite una modesta strada asfaltata. Secondo le informazioni del rapsodo, fino al 1937 il villaggio era costituito esclusivamente da un accampamento di tende. Le costruzioni in muratura furono iniziate a partire da quella data per ordine di Ṣādoq Bey.

L'economia del villaggio è ora di tipo agricolo, fondandosi prevalentemente sull'olivo. Esiste infatti una ragguardevole estensione di tale coltura di proprietà del governo.

In questo villaggio si stabilirono gli avi del rapsodo dopo un lungo peregrinare nel sud della Tunisia. Secondo Ḥsīnī essi costituivano il clan degli Ḥsīnāt, che viveva in un paese chiamato Baldat Banī Ḥuseyn, situato ai confini tra la Siria e il Libano, a sud della città di Ḥomṣ⁵. Nella seconda metà del XVIII sec., quattro fratelli lasciarono la tribù ed emigrarono nel Maghreb: qui si divisero scegliendo ognuno una regione diversa. Uno di essi, Muḥammad, era cantastorie di professione e si fermò nel sud della Tunisia, nel territorio dei Maṭālīt⁶. Sposò una donna di questa tribù ed ebbe quattro

³ Il nostro incontro col poeta è stato reso possibile grazie al prof. A. Ayoub, profondo conoscitore della tradizione tunisina.

⁴ Il rapsodo sostiene di appartenere alla tribù dei Banū Hilāl. Una ricerca in diverse fonti non ci ha permesso di confermare questa affermazione. Ci limitiamo quindi a segnalare l'osservazione di E. De Agostini (*Le popolazioni della Tripolitania*, Tripoli 1917, p. 86), secondo il quale gli Ulād Ḥuseyn erano arabi, probabilmente degli omonimi del ramo Banī 'Amer dei Banī Zoḡba (ceppo Banū Hilāl). Cfr. anche L. Saada, *op. cit.*, p. 185.

⁵ Cfr. 'Umar Riḍā Kaḥḥāla, *Mu'ḡam qabā'il al-'arab al-qadīma wa al-ḥadīta*, I, Beirut 1968, p. 276: «al-Ḥuseyn, era una tribù insediata nelle vicinanze di Ḥomṣ, contava quattrocento tende e si dedicava all'allevamento dei cammelli e delle pecore».

⁶ Tribù stanziata nel sud della Tunisia, dopo un lungo periodo trascorso in Tripolitania. Il nucleo più importante era insediato nella regione di Sfax e di al-Djem, ma vi erano anche nuclei più a sud. Il ceppo Maṭālīt era discendente della tribù dei Banū Sulaym (tribù facente parte della confederazione dei Banū Hilāl). Si veda J. Despois, *La Tunisie orientale*, Paris 1955, p. 164.

figli. Solo uno di questi seguì la professione paterna: si chiamava ʿĪsā e, secondo il nostro informatore, traspose dalla *ʿarabiyya* al dialetto tunisino tutte le epopee che aveva imparato, al fine di essere compreso dalla popolazione locale. Le sue storie furono molto apprezzate e la sua fama giunse presto al Bey Ḥamūda⁷. Questi lo volle conoscere e, dopo averlo sentito recitare, gli assegnò un appezzamento a Qaṣr al-Riḥ come ricompensa⁸. Ebbe così inizio la lunga catena di trasmettitori che portò l'epopea fino ad Ḥṣīnī.

Secondo il nostro rapsodo il ramo Ḥṣīnāt è ancora numeroso in Tunisia⁹. Esso consterebbe di alcune centinaia di persone, che vivono quasi tutte a Bū Tādī. I più giovani lavorano come braccianti nelle locali piantagioni di ulivi. I rimanenti sono dediti per lo più alla pastorizia. Occorre anche sottolineare la presenza nel ceppo familiare di Ḥṣīnī di tre cantastorie; a questi vanno aggiunti quattro suonatori di flauto di canna (*qaṣba*), strumento che essi stessi costruiscono. Questo strumento è anche chiamato impropriamente da Ḥṣīnī col nome di *rabāba*. Egli è però conscio dell'inesatta denominazione, dal momento che afferma che questo strumento a corde non esiste in Tunisia. Ne è a conoscenza perché sarebbe suonato da alcuni suoi parenti insediati in Egitto. L'uso di questo termine volutamente inesatto potrebbe sembrare abbastanza curioso a prima vista ma, ad un'analisi più attenta e alla luce dell'enfasi che Ḥṣīnī pone sull'origine orientale della sua tribù, esso evidenzia il legame che il nostro narratore sente con l'oriente, la *rabāba* essendo infatti lo strumento per eccellenza del cantore egiziano e, in genere, di quello orientale. Ḥṣīnī fa comunque notare che l'accompagnamento musicale non è indispensabile al bravo poeta ai fini della recitazione, in quanto la declamazione possiede già un ritmo proprio¹⁰. In ogni caso, l'unico strumento ammesso sarebbe il flauto, dato che la dolcezza del suo suono non copre la voce del poeta.

La musica è molto apprezzata nella famiglia di Ḥṣīnī. Essa risulta un elemento indispensabile nei matrimoni, nelle circoncisioni ed in altre importanti circostanze, in quanto contribuisce a creare un'atmo-

⁷ Ha governato dal 1792 al 1814.

⁸ Secondo le informazioni del rapsodo questa località dista 28 km da Sfax, in direzione Qayrawān.

⁹ In *Nomenclature et répartition des Tribus de Tunisie*, Chalon-sur-Saone 1900, è menzionata una frazione Ḥṣīnāt che aveva l'accampamento a Chogran, località nell'entroterra sfaxino, vicino a Bū Tādī.

¹⁰ Cfr. G. CANOVA, *Il poeta epico nella tradizione araba. Note e testimonianze*, «Quaderni di studi arabi», 2 (1984), p. 96: secondo il poeta «Il canto viene bene se un altro ti accompagna... Tuttavia per la "poesia" basta il poeta».

sfera di festa. Anche il canto femminile è tenuto in grande considerazione: pur svolgendo una funzione apparentemente di supporto, esso è equiparato ad un vero e proprio strumento. Ḥsīnī ad esempio era molto fiero di essere accompagnato da sua madre, che possedeva una bellissima voce.

Partecipare alle grandi occasioni che riguardano la tribù è quasi un obbligo per i singoli membri, tenuti a contribuire attivamente alla loro animazione. Uomini e donne si riuniscono sotto grandi capanne, «senza malizia»¹¹, e ognuno si esibisce secondo le proprie capacità. In queste manifestazioni, l'artista «di famiglia» non viene pagato per le sue esibizioni. Viceversa, quando egli si esibisce al di fuori della sua tribù, percepisce un compenso per le sue prestazioni. Secondo il nostro informatore, la quantità e la natura di questo compenso sono stabilite dal committente, a seconda del livello di abilità dimostrata¹².

Durante l'infanzia a Bū Tādī, Ḥsīnī era dedito alla pastorizia. Verso l'età di nove anni suo nonno, cantastorie di professione, iniziò a portarlo con sé nelle veglie, dove recitava le epopee imparate a sua volta dal padre. Ḥsīnī impiegò molti anni ad impararle a memoria, non avendo nel frattempo abbandonato l'attività di pastore. A diciassette anni imparò a leggere e scrivere qualche versetto coranico presso il *kuttāb* del villaggio. Solo a ventidue anni, sentendosi sicuro sulla conoscenza di tutte le leggende trasmessegli dal nonno, dopo averle «ordinate cronologicamente», iniziò ad esercitare il mestiere di cantastorie facendosi accompagnare da suo fratello, suonatore di flauto di canna. Chiamati ad animare le feste, essi si recavano nei villaggi vicini al luogo in cui di volta in volta pascolavano le loro greggi. Oltre all'epopea dei Banū Hilāl, egli afferma di conoscere la *sīra* di Zīr Sālim, e le storie di Aḥmad al-Šarqī al-ʿIrāqī, del mercante ʿAmer al-Bahrī e di al-Dargām. Per quanto riguarda la *sīrat ʿAntar*, il rapsodo ne ha conoscenza, però non altrettanto bene come le altre. Occorre sottolineare come Ḥsīnī sostenga non esserci alcun legame tra la *sīrat Banī Hilāl* e le altre epopee da lui conosciute. La differenza sostanziale è data dal fatto che, mentre la *sīra* dei Banū Hilāl è «storia», coinvolgendo diverse nazioni e diversi popoli, le altre riguardano unicamente le gesta di un solo personaggio. Secondo

¹¹ Il sostantivo «malizia» è stato usato espressamente da Ḥsīnī a sottolineare i differenti costumi dei beduini rispetto ai sedentari, anche nei rapporti tra i due sessi.

¹² Il compenso è sempre pagato in natura, poiché il rapsodo non considera onorevole percepire somme in denaro.

Ḥsīnī, per meritare il nome di cantastorie il poeta deve padroneggiare tutte le leggende epiche che fanno parte della tradizione orale del luogo: solo così potrà esaudire ogni richiesta del pubblico. Ḥsīnī è specializzato nel canto delle gesta dei Banū Hilāl. Egli ha esercitato questa attività sino all'età di trentotto anni, decidendo in seguito di trasferirsi in città per motivi economici. Si stabilì nel centro più vicino, Sfax, dove vive tuttora ricoprendo l'incarico di guardiano della palestra comunale. Egli abita con sua moglie, una donna appartenente allo stesso ramo della sua tribù, e coi suoi sette figli. Il maggiore ha ventun anni. Gli altri frequentano la scuola, e questo è uno dei rari momenti di apertura che essi hanno col mondo esterno oltre la televisione: i genitori infatti non hanno relazioni con alcun «cittadino», fieri delle loro origini beduine¹³. Per Ḥsīnī il matrimonio dei suoi figli al di fuori del clan Ḥsīnāt è inconcepibile. Egli ha aggiunto però subito dopo che un'alternativa non poteva nemmeno porsi, visto l'atteggiamento di discriminazione nei loro confronti da parte della popolazione locale¹⁴. Una prima causa di questo va ricercata nel marcato contrasto tra l'ambiente cittadino relativamente recente in Tunisia, e quello più antico, rurale, portatore di valori che appaiono come antiquati ed inadeguati al *milieu* metropolitano, dove si sta affermando una cultura dominante diversa. In secondo luogo egli si esprime solo in dialetto, mentre il «vero» poeta lo fa anche in lingua classica.

Comunque Ḥsīnī dimostra approvazione quando i suoi figli recitano versi della *sīra*, imparati a forza di sentire il padre. Fra i suoi figli, Ḥsīnī non ha destinato nessuno a seguire la sua precedente professione, preferendo che frequentino la scuola e si creino un loro futuro. Ma questa scelta è dovuta ad altri due fattori interdipendenti: da un lato il mestiere di cantastorie non è più remunerativo, data la concorrenza di altri mezzi di intrattenimento come la televisione e la radio; dall'altro è divenuto improponibile in un ambiente troppo diverso da quello originario, dove non esiste alcuna affinità con lo *šā'er*. Infatti, come dice A. Abnoudy a proposito della tradizione egiziana: «... Per meritare quest'appellativo (poeta), egli deve unire alla intelligenza la sensibilità e una grande conoscenza dei gusti del pubblico. Deve dunque innanzitutto non essere uno straniero in rap-

¹³ Il rapsodo fa spesso riferimento alla purezza delle sue origini.

¹⁴ Cfr. G. CANOVA, *op. cit.*, p. 88, relativamente all'Egitto: «Il musicista, popolare e culto, non gode di buona reputazione nel mondo arabo. Questo vale anche per il poeta epico, di norma appartenente a gruppi sociali considerati di rango inferiore».

porto all'ambiente a cui appartiene il suo auditorio ma far parte integrante di questo ambiente, vivere la stessa vita della gente che lo circonda, dividere la loro vita quotidiana nei suoi minimi aspetti»¹⁵.

Hsīnī ha partecipato a molti concorsi fra poeti popolari, ottenendo vari riconoscimenti, tra cui un primo premio nel 1975. In questi ultimi anni ha recitato degli episodi dell'epopea hilāliana a Radio Sfax, con l'accompagnamento della *qasba* suonata dal fratello¹⁶. Questi incontri gli sono stati utili per confrontare la sua versione con quella di altri poeti, facendogli acquisire la convinzione che la sua sia la migliore e la più precisa. Egli ritiene di essere l'unico depositario della *sīra* hilaliana autentica¹⁷, mentre le altre non sono che aberrazioni, travisamento di fatti realmente accaduti; e questo non solo per il contenuto ma anche per la forma, le altre non essendo in poesia accettabile. Parla della sua versione come di vera e propria storia¹⁸, tramandata fedelmente senza alcuna contaminazione dai suoi avi d'oriente fino a lui. Hsīnī in più di un'occasione ha sottolineato che gli altri cantastorie apportano all'epopea delle modifiche che non hanno alcun fondamento: «La gente straparla sui Banū Hilāl non sapendo che storie inventare...». A conferma dell'autenticità della sua versione egli cita spesso la provenienza della sua opera: «Io ho ereditato la *sīra* dai miei avi, che se la sono tramandata di padre in figlio finché è giunta fino a me. L'unica modifica apportata riguarda la lingua di recitazione, in quanto le popolazioni residenti in Tunisia, parlando il dialetto berbero, non capivano la *'arabiyya*, nonostante fosse stata portata secoli prima dai Banū Hilāl»¹⁹. Il

¹⁵ Cfr. A. ABNOUDY, *La geste bilalienne*, trad. T. Guiga, Il Cairo 1978, p. 12.

¹⁶ Da un nostro colloquio con un funzionario di Radio Sfax, risulta che le bobine contenenti le registrazioni sono state cancellate a causa di problemi inerenti la loro archiviazione.

¹⁷ Hsīnī sta cercando di metterla per iscritto, aiutato dai suoi figli.

¹⁸ Anche il rapsodo egiziano 'Awadallāh afferma che «la poesia può essere piacevole, ma soprattutto è veritiera perché non solo piace e diverte, ma anche commemora azioni famose della storia araba». Cfr. S. Slyomovics, *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*, Berkeley - Los Angeles - London 1987, p. 265.

¹⁹ A riprova della sua affermazione il rapsodo recita un verso dell'epopea in lingua originale, così come sarebbe stata prima della trasposizione. Mantenendo la sua vocalizzazione, riportiamo la translitterazione sia del verso recitato da Hsīnī (I), che della «traduzione» fattane dal suo avo 'Īsā (II): (I) Ana kuntu as'ad al-nāsi kullahā/Ašbah al-qamra an bān tahtaha 1-ġamāma. (II) Sābag gbal al-ḥīr sa'dī hānī/ka-1-badr naḍwī fūg al-arḍ tamām. (Una volta c'era la prosperità, la mia sorte era felice/come il plenilunio illuminavo tutta la terra). Ci sembra di intravedere questo verso nella traduzione di L. Saada, *op. cit.*, p. 282: «Auparavant, j'étais florissante et mes jours s'écoulaient heureux/Comme la pleine lune j'éclairais toute la terre». Il primo verso quasi coincide con quello rinvenibile in una versione a stampa orientale

secondo intervento è stato effettuato da Ḥsīnī stesso, al fine di mettere in ordine cronologico i vari episodi. Il rapsodo afferma con convinzione che la sua versione è *šarqīyya*²⁰ e che non ha subito modifiche nel contenuto nel corso degli anni.

Il nostro incontro con il rapsodo ha permesso anche di registrare alcuni episodi della gesta, contenenti poemi inediti, riguardanti la prigionia di *Diyāb* e la conclusione dell'epopea²¹. La sequenza è in prosa alternata a poesia, similmente al materiale pubblicato da Lucienne Saada²². Abbiamo inoltre ritenuto necessario confrontare il materiale da noi registrato con le parti omologhe di altre versioni. Più precisamente: con quella di A. Guiga (raccolta nel sud della Tunisia); le tre versioni pubblicate da M. Galley e A. Ayoub (le prime due del sud tunisino, la terza proveniente dal nord, ai confini con l'Algeria); le due versioni di A. Bel e A. Vaissière (raccolte in Algeria). Inoltre abbiamo considerato una versione a stampa proveniente da Damasco²³. Gli aspetti presi in considerazione sono due: uno, fondamentale, riguarda il rapporto fra due personaggi di primo piano come *Ġāziya* e *Diyāb*. L'altro concerne il destino di *Sa'dā*, figlia del capo dei berberi al-Zanātī *Ḥalīfa*. Riguardo il primo aspetto analizzato, notiamo che la terza versione di M. Galley e A. Ayoub è simile alle due algerine: i due personaggi danno luogo ad un'unione, ufficiale o clandestina, ma sempre stabile. Nel testo di Ḥsīnī vediamo che *Ġāziya* è negata a *Diyāb* dal nobile *Ḥasan*, con il pretesto delle sue umili origini di pastore. Tuttavia sia la versione di Ḥsīnī che quella orientale riportano un rapporto che sfocia in un sentimento di vendetta e che si conclude con l'uccisione di *Ġāziya* proprio per mano di *Diyāb*. In relazione al personaggio di *Sa'dā*, vediamo che

della *Ṭaġrībat Banī Hilāl*, Damasco s.d., p. 291: Ana kuntu Sa'dā as'adu 1-nāsi kullihim/šabīhu 1-qamari in bāna fawqa 1-ġamām.

²⁰ Questo fatto non viene preso troppo in considerazione. Cfr. H.T. NORRIS, *The Rediscovery of the Ancient Sagas of the Banū Hilāl*, BSOAS, 51 (1988), p. 468: «This Tunisian version differs not only in its content and in its portrayal of personality, but also in its language and formulas, from the oriental version of the *sīra*...».

²¹ La parte che ci è stata raccontata rientra in quello che nelle versioni egiziane è chiamato *Dīwān al-Aytām* e in quelle siro-libanesi *Dīwān al-Yatāmā*.

²² Il testo completo è riportato nella nostra tesi di laurea: *L'epopea hilāliana: una versione orale tunisina della storia di Diyāb*, Università di Venezia, 1988.

²³ Le versioni da noi consultate sono: A. GUIGA, *op. cit.*, A. BEL, *La Djazia, Chanson arabe précédée d'observations sur quelques légendes arabes et sur la geste des Beni Hilal*, «Journal Asiatique», ser. IX, 18 (1902), pp. 289-347; 19 (1902), pp. 169-236; ser. X, 20 (1903), pp. 311-366; A. Vaissière, *Les Ouled-Rechaïch*, «Revue Africaine», Alger 1892, pp. 209-243, pp. 312-341; M. Galley-A. AYOUB, *op. cit.*; *Ṭaġrībat Banī Hilāl*, *op. cit.*

nella versione di A. Guiga, essa viene data in sposa da *Diyāb* al proprio figlio, che però la tratta male: *Diyāb* allora uccide suo figlio e riporta Sa'dā fra gli *Zanātā*. La terza versione di M. Galley e A. Ayoub vede Sa'dā data in moglie allo schiavo di *Diyāb*, Sa'd, che la costringe a lavorare in sua vece, limitandosi a controllarla. Ancora simili, invece, la versione di *Ḥsīnī* e quella orientale, dove Sa'dā viene uccisa da *Diyāb* perché non vuole sposarlo, essendo egli l'artefice della morte di suo padre. Ma oltre a queste, altre somiglianze di particolare singolarità possono essere ritrovate tra la versione di *Ḥsīnī* da noi raccolta e la versione orientale. Vi è in ambedue, ad esempio, l'uso dell'espressione: «Ho forgiato il *debbūs* e il *sekkīn* (la mazza e il coltello) con i quali ucciderò *Ḥasan* e *Bū Zīd*», anche se detta in due circostanze differenti. A questo va inoltre aggiunto che esiste ampia corrispondenza nella narrazione degli episodi da noi considerati e facenti parte delle due versioni. Infine vogliamo far notare che *Ḥsīnī* sembra non essere l'unico rapsodo, in Tunisia, a vantare legami della sua versione con l'oriente: infatti *Ḥāğğ 'Abd al-Salām al-Muḥaddabī*, il narratore del testo principale riportato da A. Baker nel suo lavoro sull'epopea hilaliana, afferma di aver utilizzato un'opera stampata a Damasco come fonte principale²⁴.

A nostro avviso questi aspetti, pur nella limitatezza del materiale utilizzato, non permettono di considerare chiuso il dibattito sull'origine di alcune versioni tunisine. Forse è pertinente chiedersi se in Tunisia non esista, accanto ad una tradizione maghrebina, anche un'altra tradizione di influenza orientale, come potrebbe sembrare quella di *Ḥsīnī*. Oppure ci si potrebbe chiedere se le versioni di cantastorie che vantano lunghe catene di trasmettitori professionali nella loro genealogia, possano essere più fedeli ad una tradizione d'oriente, mentre le versioni narrate dalla gente comune risultino più legate ad uno o più filoni locali. Vorremmo infine attirare l'attenzione sulla ricchezza del lessico impiegato da *Ḥsīnī* nella recitazione, per lo studio del quale sarebbe auspicabile che Lucienne Saada, la persona che più è stata a contatto con il nostro rapsodo, pubblicasse il testo arabo della versione raccolta; questo anche al fine di poter effettuare dei confronti più puntuali sia con le versioni tunisine che con quelle orientali.

²⁴ Cfr. A. BAKER, *op. cit.*, p. 147.

Mirella Cassarino

HATTĀ AL-QUBŪR, YĀSĪN... TARFUḌU AL-IṢĠĀ',
DI 'ARŪSIYYA AL-NĀLŪTĪ, UNA VOCE
DELL'AVANGUARDIA TUNISINA

«Nasce una generazione dall'ira delle voci.
Fa sgorgare le lettere
cita in giudizio i verbi
cambia il contesto
fa uscire i nomi dal registro dei morti
le frasi producono una costruzione essenziale...»¹

Questi versi dell'autrice tunisina 'Arūsiyya al-Nālūtī, tratti dal racconto *Baqāyā saġā'ir*, rappresentano un vero e proprio manifesto poetico, in cui si fa esplicito riferimento alla complessa scelta estetica e all'elaborazione tecnica degli aspetti espressivi compiute da questa giovane e interessante esponente dell'Avanguardia tunisina.

'Arūsiyya al-Nālūtī², nata in Algeria il 23 Novembre 1950, è autrice di una raccolta di racconti dal titolo *al-Bu'd al-ḥāmis* (La Quinta Dimensione) pubblicata nel 1975, e di *Marātīġ*³ (Chiavistello), un romanzo uscito dieci anni più tardi.

Già con *al-Bu'd al-ḥāmis* la scrittrice si colloca nel movimento di Avanguardia tunisino che, a partire dagli anni Settanta, ha dato vita a un tipo di narrazione nella quale sono sovvertiti radicalmente i presupposti tradizionali del raccontare e in cui l'interesse si appunta tutto sulla sperimentazione linguistica e formale⁴.

¹ 'A. al-Nālūtī, *Baqāyā saġā'ir*, in *Al-Bu'd al-ḥāmis*, Tunis, MAL, 1975, p. 23.

² Per una più ampia trattazione biografica dell'autrice, sullo sfondo della letteratura tunisina contemporanea, si veda il profilo tracciato da J. Fontaine, *Aspects de la littérature tunisienne (1975-1983)*, Tunis, RASM, 1985; e dello stesso autore: *Situation de la femme écrivain en Tunisie*, «Cahiers de Tunisie», XX, (1972), 79-80. Gli scritti del Fontaine costituiscono un punto di riferimento importantissimo per chiunque voglia accostarsi allo studio della letteratura tunisina contemporanea. Profondo conoscitore dell'argomento, il Fontaine fornisce un quadro chiaro degli sviluppi e delle tendenze della letteratura tunisina di questi anni, operando una ripartizione degli autori in correnti letterarie. La nostra al-Nālūtī viene da lui collocata nella corrente formalista o trasformalista.

³ 'A. al-Nālūtī, *Marātīġ*, Tunis, Ceres, 1985.

⁴ Questa nuova tendenza letteraria si è affermata inizialmente nel quadro di una esperienza politica e sociale avviata dal partito socialista destouriano che mirava alla cosiddetta «tunisizzazione» (*al-tawnasa*). Si intendeva valorizzare la specificità dell'identità nazionale rispetto all'Occidente e al *Mašriq*. Quella dell'Avanguardia è una poetica che rifiuta in blocco le regole della letteratura araba antica, oramai sclerotiz-

Composti in un arco creativo di otto anni, i racconti di *al-Bu'd al-hāmis* indicano, senza ombra di dubbio, quale sia il registro preferito da 'Arūsiyya al-Nālūtī: un lirismo sbrigliato che raggiunge gli esiti più felici nei momenti in cui annulla la frontiera tra irreale e reale.

Il titolo della raccolta, «La Quinta Dimensione», è parte integrante dei testi e al tempo stesso chiave interpretativa della loro lettura e decodificazione. La Quinta Dimensione, nella quale l'autrice ci conduce, è quella in cui gli oggetti e le figure vengono scomposti e rappresentati in movimento, attraverso un lirismo fantasioso, con la tendenza all'accumulo di immagini e di metafore ardite.

La al-Nālūtī, come è proprio del movimento letterario di Avanguardia cui appartiene, sembra propugnare la negazione del passato e la ricerca del nuovo attraverso la sostituzione della narrazione tradizionale con la «narrazione libera» e la «prosa poetica».

La distruzione della sintassi, cioè dei legami logici tra le parole, l'uso esagerato della punteggiatura e di procedimenti di aggettivazione e sostituzione poco usuali, e soprattutto il passaggio, non sempre giustificabile, da una situazione narrativa ad un'altra, sconvolgono le connessioni logico-semantiche cui il lettore è abituato e lo conducono in una dimensione onirica e metaforica.

Leggere *al-Bu'd al-hāmis* significa impegnarsi a ricostruire i nessi logico-semantici in termini di sequenze significative, di cui 'Arūsiyya al-Nālūtī ci offre dei semplici grumi o delle complesse figure.

Da immagini i cui termini si collocano a distanze relazionali enormi, occorre, per cogliere il nesso, operare in modo paziente alla ricerca di tutti gli stadi intermedi che tra essi si stabiliscono.

Per evitare che il discorso assuma il carattere di semplice definizione assiomatica procediamo all'analisi di un racconto in particolare, *Ḥattā al-qubūr, Yāsīn... tarfuḍu al-iṣḡā'*⁵ (Persino la tomba,

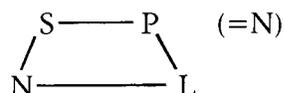
zata, in nome della sperimentazione. Il pioniere di questa tendenza, 'Izz al-Dīn al-Madanī, con i suoi scritti: *al-Adab al-taḡribī*, «al-Fikr», (Novembre 1964), e *al-Insān al-ṣifr*, «Qīṣaṣ», (luglio 1967) e «al-Fikr», (Novembre 1968), ha provocato agli inizi degli anni Settanta un acceso dibattito tra conservatori e fautori del nuovo. Per ulteriori notizie sull'argomento si vedano, sempre del Fontaine; *Naissance d'une nouvelle tendance littéraire en Tunisie*, «IBLA», 32, (1969), pp. 273-299 e *La courant formaliste tunisienne*, «Annuaire de l'Afrique du Nord», (1983), pp. 193-209. Si vedano inoltre: Al-Rubā'ī 'Abd al-Rahmān, *Al-Ṣāṭi' al-ḡadīd. Qirā'a fī kitāb al-qissa al-'arabiyya*, Tunis, MAL, 1983 e Al-Madini Ahmed, *La littérature maghrébine de langue arabe*, «Magazine littéraire», 251, (1988), pp. 31-32.

⁵ 'A. al-Nālūtī, *Ḥattā al-qubūr Yāsīn... tarfuḍu al-iṣḡā'*!, in *Al-Bu'd al-hāmis*, pp. 64-73.

Yāsīn... ti nega l'ascolto), cercando di rendere conto dei meccanismi compositivi ad esso sottesi ⁶.

In *Ḥattā al-qubūr Yāsīn... tarfuḍu al-iṣḡā'* si possono individuare tre situazioni narrative principali: 1) l'Io è il protagonista e parla di ciò che gli è accaduto in prima persona; 2) l'Io narrante racconta la Storia di un Protagonista, diverso dal Narratore, al Protagonista stesso; 3) l'Io si risolve in due personaggi che dialogano ciascuno in prima persona diventando «voce» a turno.

Il procedimento 1), quello del monologo interiore, si risolve in quattro elementi:

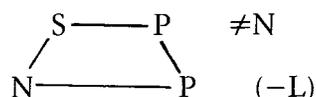


e si riferisce ai passi in cui la voce narrante è quella di Yāsīn:

«Questa volta non mi prenderanno in giro... non mi lasceranno parlare da solo. La mia voce non si trasformerà in un pianto singhiozzante... l'altoparlante è un corvo nero... non graciderò d'ora in avanti... Farò il mio discorso per le strade... nei caffè... nei cimiteri...» ⁷.

«... lui non mi caccierà via prima di conoscere il motivo della mia venuta... i poliziotti non cacciano via... essi sono generosi, catturano l'ospite...» ⁸.

Il procedimento narrativo 2) segue il seguente schema:



⁶ Data l'impossibilità di ricondurre i racconti della al-Nālūtī a un modello pre-costituito, sulla base di una serie di testi teorici, si è cercato di procedere all'analisi di questo racconto. Fondamentali sono stati i testi di: GÉRARD GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1968; e *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, che offrono spiegazioni intorno alle figure retoriche, allo statuto del narratore e dei piani temporali della narrazione. ANGELO MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1979; e *L'Officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983. Anche quest'ultimo testo riguarda la struttura del testo narrativo. E. RAIMONDI e L. BOTTONI, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1975, che è un'antologia di esempi di analisi di alcuni testi letterari (poesia, prosa).

⁷ A. al-Nālūtī, *Ḥattā al-qubūr Yāsīn... tarfuḍu al-iṣḡā'*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

un Io narrante racconta la Storia di un Protagonista, diverso da N, al Protagonista stesso. L'interlocutore diretto, nel nostro caso, è Yāsīn appunto.

L'Io narrante racconta degli avvenimenti occorsi a Yāsīn rivolgendosi a lui stesso, senza che questi abbia facoltà di intervento. Yāsīn è, in questo caso, una presenza assolutamente passiva, che assiste inerme allo scorrere dei suoi pensieri detti dall'altro:

«Hai portato, come ogni volta, i fogli del grande discorso nella tua borsa importante e spesso ti sei domandato come le idee ti hanno trovato e come tu le hai trovate, come ti hanno catturato e come tu le hai catturate e legate con l'inchiostro nero... non sai come Yāsīn... Tutto ciò che ricordi... le righe nere...»⁹.

«I mezzi della vittoria, Yāsīn, il fumo della mariuana si mescolava alla tua saliva ansimante dietro le parole. La stanza è una barca di orecchie... manca l'aria. Non hai completato il tuo discorso, Yāsīn, come sempre... hai fatto riposare il corpo della sedia rauca... la sedia scricchiolò, Yāsīn... hai visto, persino le tue cose si beffano di te...»¹⁰.

L'Io narrante, vero e proprio demiurgo in grado di penetrare nella mente di Yāsīn per coglierne ogni pensiero, è, in questo caso, il vero protagonista del racconto.

Il terzo procedimento è quello del dialogo.

Nel corso del racconto, si inserisce un dialogo tra Yāsīn e un altro personaggio, un poliziotto:

«Il poliziotto ti guardò.
– Cosa vuoi?
– Farti vedere cosa c'è nella mia borsa...
– Refurtiva?
– Refurtiva? Ho la faccia di un ladro?
– E perché no... porti una valigia piena e una tuta blu scuro.
– Forse quelli fanno riconoscere un ladro?...
– Sì, un certo tipo di ladro...»¹¹.

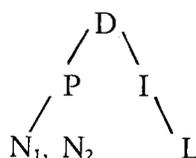
Il racconto continua poi con la voce narrante che riprende a ricordare.

La parte dialogica può essere così rappresentata:

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.



dove $N_1=P$, $N_2=I$, D indica gli scambi verbali tra i due che diventano «voce» a turno.

Il verbo «ricordare» occorre numerosissime volte, con la variante rafforzativa «cerca di ricordare».

Proprio per la natura stessa della rievocazione i piani temporali si incrociano e si sovrappongono, con il fluttuare continuo dal tempo presente a quello passato. Si ha come un ritornare per salti al tempo in cui le cose di cui si ricorda sono accadute e non si narrano più, dato che la narrazione è comunque posteriore per definizione.

Il passaggio non sempre giustificabile da una situazione narrativa ad un'altra (si pensi alla presenza del dialogo che entra nella narrazione senza che ne siano dati preannunci) e ripetute alternanze temporali creano, senza dubbio, effetti stranianti nel testo.

Ma ciò che caratterizza in modo particolare la scrittura della al-Nālūtī è l'uso di un linguaggio fortemente immaginifico che contribuisce a creare spazi di «quasi poesia». Quello della al-Nālūtī è un *discorso poetico*, cioè un discorso ad alto tasso di figuratività.

Data la grande quantità di figure presenti nel testo ne abbiamo selezionate alcune che possono ritenersi più rappresentative e utili al nostro discorso.

Il titolo del racconto *Persino la tomba, Yāsīn... ti nega l'ascolto* ci dà immediatamente l'idea del tenore di ciò che seguirà. Il *Persino* chiarisce l'enunciato. Infatti, se *tomba* fosse uguale a *morte* (metonimia), il significato sarebbe «Persino la morte ti evita, nemmeno la morte ti vuole»; ma Yāsīn va effettivamente in un cimitero e parla alle tombe e quindi il significato è: «nemmeno i morti (dunque non solo i vivi) ti vogliono ascoltare».

Ecco le prime righe:

«Dei capelli arruffati continuavano a pendere nudi sui tuoi occhi feriti... delle ciglia incespicavano erranti sui tuoi occhi feriti e sulla tua lingua – ricordi – i cespugli a spirale bloccavano lo scorrere della parola idrogena...».

Pare di trovarsi davanti a versi liberi piuttosto che all'inizio di un racconto in prosa. Vi sono solo metafore e metonimie: «I capelli continuavano a pendere nudi», dove «nudi» sta probabilmente per «senza ornamenti» ed è metafora a due termini; «sui tuoi occhi

feriti» che parafrasato da «sguardo triste, immalinconito», è anche questa una metafora a due termini e il cui schema sub-linguistico è l'equivalenza:

$$\frac{\text{occhio}}{\text{sguardo}} = \frac{\text{ferito}}{\text{triste}}$$

«Le ciglia incespicavano erranti...» metafora verbale costruita sul nesso sostantivo-verbo; «I cespugli a spirale bloccavano lo scorrere della parola idrogena», una proposizione con due metafore collegate da un predicato.

Seguiamo la lettura:

«Il grande mondo ti temeva, temeva la tua calvizie...».

Qui siamo in presenza di una metonimia e la frase potrebbe logicamente significare «le tue idee», oppure in maniera più estesa «le idee contenute/prodotte dalla tua testa».

Il termine *calvizie* ricorre spesso nel testo: «La tua calvizie benediva le azioni di scavo, Yāsīn...»¹²; «La tua calvizie sfidava il buio»¹³, e poco più avanti: «La tua calvizie tremava»¹⁴, dove *calvizie* è metonimia per Yāsīn stesso, vale «tu» (parafrasi nominale).

Riprendiamo il nostro percorso. Troviamo: «Temeva (il mondo) i tuoi fogli e mostrava il disprezzo»¹⁵; *i fogli* è qui metonimia poiché è indicato il contenente, i fogli, per il contenuto, ciò che vi è scritto.

Nelle righe che seguono leggiamo: «Persino le tue mani gonfie come melanzane grasse li impaurivano...»¹⁶; glossando diremo che la comparazione si risolve in un secondo momento, tramite il nesso sostantivo-verbo, in una metonimia.

L'effetto, la forza, è espresso per mezzo di ciò che la crea, la mano appunto. A noi pare si tratti di creazione di suggestioni da parte dell'autrice tramite ardite metafore, cioè di procedimento poetico ermetico applicato alla prosa.

Leggiamo: «I mezzi della vittoria, Yāsīn, il fumo della marijuana si mescolava alla tua saliva ansimante dietro le parole»¹⁷, dove l'immagine della saliva che ansima è figura per dire la foga del discorso.

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 72.

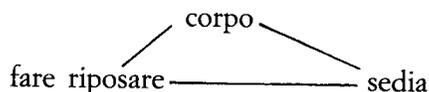
¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

Alcune righe dopo, per dire che Yāsīn si è alzato abbiamo:
«... hai fatto riposare il corpo della sedia rauca... la sedia scricchiolò...»¹⁸, enunciato scomponibile in tre piani. L'enunciato base è fondato sull'equivalenza sedia-corpo; infatti:



Il lessema *corpo* nella metafora è ridondante, perché senza la supposizione implicita di «corpo», l'immagine non avrebbe senso. Abbiamo quindi «Hai fatto riposare il corpo della sedia rauca» dove «rauca» è interpretabile solo grazie all'esistenza di «corpo».

Il testo continua: «Yāsīn... hai visto, persino le tue cose si beffano di te...». Un altro oggetto in funzione di agente.

«Ti vergognavi delle tue lacrime, Yāsīn... l'aula era diventata un funerale triste e hai raccolto i tuoi fogli fedeli...». Notiamo la presenza di due metafore ancora, la prima con ridondanza «funerale triste», la seconda costruita sempre seguendo il solito procedimento sostitutivo, soggetto inanimato per soggetto animato che raccoglie le attribuzioni di quest'ultimo.

Troviamo ancora: «... Hai temuto per lei (la cartella), per i fantasmi delle tenebre che rubavano le tue idee da essa»¹⁹. Tralasciando i fantasmi, individuiamo una metonimia «le tue idee». Subito dopo le stesse idee prendono gambe: «Hai accelerato un po'... le tue idee hanno accelerato con te»²⁰.

Si potrebbero addurre infiniti altri esempi tratti da questo o da altri racconti della raccolta, ma ciò non apporterebbe nulla di nuovo al nostro discorso.

Quella di 'Arūsiyya al-Nālūtī è una scrittura di figure e immagini, tant'è che viene spesso il dubbio che piuttosto che di fronte a prosa si sia in presenza di poesia vera e propria.

Circa il significato di questi racconti, nel desiderio frustrato, l'assurdità della vita, la disgregazione della coscienza e dell'intelletto, il peso angoscioso della solitudine, si ritrovano tutti i motivi di una «letteratura di crisi».

Quanto a un giudizio sull'autrice, accogliamo pienamente le opinioni del critico iracheno al-Rubā'ī secondo cui *al-Bu'd al-hāmis* è

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ *Ibid.*

una delle raccolte di racconti che contengono tutti gli aspetti positivi, ma anche negativi della nuova tendenza che si è profilata nella letteratura tunisina.

Egli dice: «Gli aspetti positivi si riassumono nella posizione rivoluzionaria dell'autrice dinanzi alla scrittura tradizionale. Gli aspetti negativi, sono invece contenuti nella maggior parte del libro, in cui 'Arūsiyya al-Nālūtī dà libero corso al delirio incosciente dei suoi personaggi oppressi, angosciati, e dove lei stessa sembra rifiutarsi di affrontare criticamente le situazioni di cui parla»²¹.

Se l'autore si riferisce ad *al-Bu'd al-hāmis*, è per parlare della situazione generale della letteratura tunisina. Infatti egli scrive più avanti: «La prima considerazione che si può fare sugli scritti dei tunisini è a livello della forma. Essa è a tal punto ricercata e sperimentata che non si trovano nel mondo arabo degli scrittori interessati alla scrittura e alla tecnica dei tunisini»²².

Per valutare correttamente i caratteri e il significato degli scritti della al-Nālūtī, occorre riprotarli agli anni in cui nacquero (anni in cui si svolgeva un fervente dibattito tra i fautori di un rinnovamento letterario e i conservatori), ma occorre anche respingere un entusiasmo univoco che potrebbe essere mosso non tanto dalla felicità degli esiti, quanto dal consenso per l'arditezza e la novità della sperimentazione.

²¹ al-Rubā'ī, *Al-šāṭi' al-ğadīd. Qirā'a fī kitāb al-qiṣṣa al-'arabiyya*, Tunis, MAL, 1983.

²² *Ibid.*

Antonia Arslan

DANIEL VARUJAN TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Nel panorama dei grandi poeti del Simbolismo europeo, Daniel Varujan riveste un'importanza particolare. Armeno di Perknik (Anatolia) educato a Costantinopoli, e successivamente a Venezia e a Gand, egli riesce a fondere i diversi orizzonti culturali che lo formarono in una sintesi poetica originalissima, che su tonalità e timbri schiettamente orientali innesta una conoscenza diretta e feconda della grande poesia contemporanea occidentale.

È un poeta tuttavia che resta purtroppo poco conosciuto, soprattutto in Italia, al di fuori della ristretta cerchia degli specialisti di letteratura armena: basti pensare che non esistono traduzioni italiane della sua opera, presente solo in una vecchia *plaque* di Jusik Achrafian (Galuco Viazzi) e in qualche antologia¹, mentre è proprio dalla tradizione letteraria italiana e dal soggiorno a Venezia che egli fu profondamente influenzato nel periodo della sua formazione culturale.

Oltre a conoscere la lirica classica (e in particolare Leopardi), Varujan fu infatti attento lettore della poesia contemporanea italiana, soprattutto di Carducci, D'Annunzio, Vittoria Aganoor e Ada Negri²; ma fu l'ambiente veneziano, la Venezia decadente e maniana dei primi anni del secolo – insieme alla Fiandra dei suoi studi universitari a Gand, altro luogo deputato della spiritualità decadente, dove il giovane Varujan respirò l'atmosfera delle «città morte» fiam-

¹ J. ACHRAFIAN, *Diciotto poesie armene*, Roma, Him, 1939; *Daniel Varujan*, in *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, a c. di V. Errante e E. Mariano, Firenze, Sansoni, 1949; *Daniel Varujan*, in *La poesia armena moderna. Poeti armeni dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di p.M. Gianascian, Venezia, Mechitar, 1963 (per i dati biografici essenziali si v. l'*Introduzione*, pp. 42-44).

² Sugli influssi della poesia italiana su Varujan, si v. J. ACHRAFIAN, *L'Italia e la letteratura armena*, in *Armenia. Saggi di cultura orientale*, 3, Roma, Him, 1939, pp. 13-14.

minghe e lesse i grandi simbolisti francesi – che definì e maturò la sua innata sensibilità poetica³.

Per un occidentale educato alla lettura dei grandi simbolisti, questa poesia rappresenta dunque una scoperta inaspettata e preziosa, una rara integrazione di concetti e di immagini, in una chiave interpretativa contrapposta e complementare a quella abituale. Per tutta la poesia simbolista tardo-ottocentesca la dimensione dell'Oriente, la nostalgia dell'Oriente, *le voyage en Orient* insomma, rappresenta infatti una delle forme principali di ispirazione⁴ (si pensi al tema del viaggio in paesi lontani, alla scoperta dell'esotismo come occasione in sé poetica, coi suoi luoghi deputati, al viaggio in Oriente come scoperta e appropriazione di una realtà mitica e fantastica, piena di colore, di fantasia, di favole).

In Varujan invece – come, in varia misura, negli altri poeti della cosiddetta «generazione rivoluzionaria», quella che visse il grande slancio creativo degli inizi del secolo, l'incandescente, fervida atmosfera della cultura armena a Istanbul negli «anni della speranza» fra il 1908 e il 1915 – la «dimensione orientale» è il punto di partenza. Anche se è sempre un mito. Non ha il fascino, ossessivo ed elusivo insieme, di un *altrove* da raggiungere (come nella tematica occidentale del viaggio), ma quello altrettanto mitico di un *ritorno* alle radici (il tema del ritorno ulisside), di una riscoperta della terra patria: e questo proprio nel momento in cui, storicamente, agli armeni come popolo la patria sta per essere definitivamente negata e l'unità psicologica della nazione, infranta. Per loro il mito si estingue nel sangue.

Il vigore e la violenza plastica delle immagini Varujan li ha nel sangue, come l'attaccamento viscerale al suo mondo nativo, alla sua cultura, alla sua lingua: ma è attraverso il bagno culturale e psicologico nella cultura occidentale, l'assorbimento dei valori poetici occidentali, di tecniche e strutture poetiche d'avanguardia, attraverso la lettura e la frequentazione della cultura italiana classica e moderna e della poesia d'avanguardia francese e belga (inevitabile il richiamo

³ Come testimonia lui stesso, con qualche enfasi: «Due ambienti hanno influito su di me: Venezia col suo Tiziano e la Fiandra col suo Van Dyck. I colori del primo e il realismo barbaro del secondo hanno formato il mio pennello» (*Lettera a Theodorik*, in «Almanacco di tutti», 1909, cit. in *La poesia armena moderna...*, cit., pp. 43-44); e ancora, più significativamente: «Sento totalmente che Venezia ha influito su di me con i suoi cangianti tesori di colori, ombre e luci. È una città nella quale non è possibile pensare senza ricorrere ad immagini» (*Lettera a Vardges Abaronian*, *ibid.*, p. 44).

⁴ Cfr. almeno G. MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 3 voll., 1947 e 1951.

all'accesso simbolismo di Verhaeren e alle sognanti atmosfere di Maeterlinck) che dalle giovanili accensioni del suo primo volume di versi, *Fremiti* (1906: titolo forse da mettere in rapporto con *Tempeste* di Ada Negri, che Varujan certamente lesse), attraverso gli anni di maturazione solitaria durante i suoi studi all'Università di Gand e l'adesione a teorie di umanitarismo sociale, che egli perviene al suo stile maturo (assai precoce, del resto: Varujan muore a trentun anni, e non a caso è uno dei primi bersagli – insieme a molti altri intellettuali – dello sterminio della nazione armena, nel 1915). Uno stile che raggiunge in molte occasioni un livello di perfezione stilistica e linguistica e di efficacia espressiva tale da metterlo fra le voci più alte della lirica dell'inizio del secolo.

Nel panorama dei poeti simbolisti e decadenti, sui quali si forma e si sgrezza il suo stile, Varujan spicca infatti immediatamente, già a una prima lettura, per la sensuale ricchezza delle immagini e per la solidità della loro tessitura. Nelle due opere successive a *Fremiti* (*Il cuore della stirpe*, 1909 – dove confluisce anche il poemetto *La strage*, del 1907, scritto in memoria delle persecuzioni del 1896 – e *Canti pagani*, del 1912, le raccolte uscite a Istanbul che gli valsero un largo, immediato successo di pubblico), egli prova un po' tutte le diverse corde della poesia dell'epoca, da quella di impegno politico e sociale (come nella poesia *Primo maggio*, o in *L'operaia*, che descrive con toccante realismo un'indimenticabile figurina di oppressa e di perseguitata, sotto un nordico cielo brumoso che fa pensare al Rimbaud di *Operai*, una delle più intense ed enigmatiche fra le *Illuminazioni*, che Varujan poteva benissimo conoscere: sono gli anni dell'inizio del «mito Rimbaud»), al crudo realismo, ricco di colori violenti e di chiaroscuri impressionistici, di molti dei *Canti pagani*, dove è ben probabile che sia presente la lezione di D'Annunzio (che, secondo la testimonianza del padre Simone Eremian, che fu suo maestro, lui stesso gli consigliò di leggere, insieme a Carducci³). Ma è assente in lui – o meno frequente – l'impressione di gioco estenuato e decadente, l'effetto estetizzante, di maniera – e anche il loro Oriente è appunto di maniera – che così spesso rende evanescenti, anche se ben costruiti, i versi dei poeti simbolistico-decadenti, e stanchi e solipsistici i loro atteggiamenti sensuali.

Nella poesia di Varujan la lezione occidentale serve invece per raffinare ed educare una natura poetica dotata di una fantasia presente e accesa, in cui l'Oriente non è più maniera, è una selvaggia presenza, e la difesa dei valori della realtà armena una viscerale

³ J. ACHRAFIAN, *L'Italia e la letteratura armena*, cit., p. 13.

adesione, la riscoperta delle proprie radici. All'impegno anche pedagogico, oltre che politico e sociale, degli ultimi anni (fu maestro al proprio paese e direttore di collegio) Varujan affianca infatti la composizione del suo ultimo libro, *Il canto del pane*, che uscirà postumo, sempre a Istanbul, nel 1921, dopo che il manoscritto venne recuperato fortunatamente negli archivi della censura della polizia turca⁶.

E in questo, che è considerato il suo capolavoro, giunge a maturità e ad un perfetto equilibrio l'accesso, sensuale simbolismo di Varujan⁷: la sontuosa ricchezza e l'originalità delle immagini vengono controllate e rese più efficaci dalla compattezza dell'ispirazione e dalla forza dello stile. Questo smilzo libretto è come un messaggio dal regno della morte: le eccezionali circostanze del suo ritrovamento sottolineano come, mentre in apparenza consiste in una collana di liriche che parlano della quieta vita della campagna⁸, esso sia in realtà carico di significati allusivi e simbolici. In realtà, è un atto di accusa terribile, proprio perché non parla esplicitamente di stragi e di massacri, come le altre opere di Varujan, ma si basa sulla riscoperta da parte del poeta del legame fortissimo, ombelicale si potrebbe dire, fra la sua poesia e la terra dei padri, fra le radici profonde della sua ispirazione e il «pane sacro», l'elemento vitale che la terra produce e con cui viviamo.

Ma, poiché il destino successivo degli armeni fu la diaspora e l'esilio, questo «canto della vita contadina», che si dispiega attraverso immagini semplici, ma non ingenuie, toccando via via gli elementi che armonizzandosi compongono il quadro complessivo, si carica di una serie di significati assai più profondi. Mette infatti in evidenza, aldilà e al di sopra del patriottismo teorico, quel fondamentale, carnale legame con la terra, quella progressiva riconquista della terra che si lega alle sorgenti primarie dello spirito del popolo armeno. Il diritto alla vita è un diritto che proviene dalla terra e si giustifica con il lavoro della terra: intriso di vigore e di poesia, di carnalità e di

⁶ La raccolta è incompiuta: i titoli delle poesie che la dovevano completare furono ritrovati in un quaderno di appunti. Per una traduzione integrale recente, si v. D. VAROUJAN, *Le chant du pain*, trad. di V. Godel, Paris, Seghers, 1959.

⁷ «Varujan's work contains some of the richest, most sensual imagery in Armenian literature» (D. DER HOVANESSIAN-M. MARGOSSIAN, *Anthology of Armenian Poetry*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 146).

⁸ Così lo interpreta anche Godel: «Le poème est tout entier éclairé par une Foi candide, campagnarde, une sagesse rude et calme, un amour limpide de la terre et des hommes» (V. GODEL, *Préface* a D. VAROUJAN, *Le chant du pain*, cit., p. 8).

sangue⁹. Ma è un sangue pacifico, legato ai cicli del letargo e della germinazione, della fecondità e del raccolto.

Ora, questo legame è stato reciso. E la quieta vita dei campi che Varujan sembra descrivere è in realtà una vita sognata. L'inquietante, ambigua modernità del *Canto del pane* sta prima di tutto nella forza quasi selvaggia con cui queste immagini di tranquilla laboriosità e di fatica serena si iscrivono su uno sfondo di oscura *détresse*, di premonizioni e di presagi negativi. Non c'è Arcadia in Varujan, né alcuna eco (se non come riferimento esteriore e formale) della poesia della campagna occidentale, intessuta di agresti ozi e di contemplazioni rasserenantanti (si pensi alla «vita in villa» di tanti letterati italiani, al «pio bove» di Carducci, o anche al pur ambiguo e complesso rapporto con la natura di Pascoli). I barbari, come in Kavafis, il poeta della diaspora greca, possono arrivare da un momento all'altro, e la realtà della vita della campagna di Varujan si iscrive nei labili confini di un sogno (come è un sogno il mondo antico dei *Canti pagani*, per i quali sarebbe interessante anche un confronto con i *Conviviali* di Pascoli). La terra ha per lui tutte le caratteristiche della Grande Madre che nutre (esemplari a questo proposito la seconda e la terza poesia della raccolta, *Il richiamo delle terre* e *I contadini*, e anche *Primi germi* e la splendida *Pioggia di primavera*, dove è ben evidente il rapporto lineare e possente tra fecondazione e raccolto, tra l'elemento femminile, la terra, e l'elemento maschile, il coltivatore): la terra è la donna e la vita. E il realismo delle descrizioni è soltanto apparente.

Tutta la forza del *Canto* si gioca nella sapiente, sorvegliatissima ambiguità fra la concretezza del racconto poetico, del tessuto narrativo, e la qualità onirica delle immagini; come se ogni dettaglio, ogni particolare sia pervaso dalla consapevolezza – da parte del poeta – della precarietà del mondo che descrive.

Quella che è tradizionale caratteristica della poesia agreste occidentale, il senso della stabilità e dell'immutabilità della vita di campagna, si rovescia in Varujan in disperato attaccamento a un focolare in pericolo, che trova stabilità e durata soltanto nel mondo immobile del sogno. E, come in uno Chagall o in un Kandinski delle origini, per descrivere il suo piccolo mondo Varujan trova infatti colori netti,

⁹ «Ho intinto [il mio pennello] solo nel rosso del suolo della mia patria, nel suo mare di sangue», scrisse Varujan (*Lettera a Theodik*, cit.): dove è evidente il nesso fra il mare di sangue dei morti delle persecuzioni e il rosso della terra, simbolo di vita: ma in realtà l'uno nega l'altro. I corsivi sono miei.

smaltati, infantili, fra cui predominano il rosso e il giallo, l'azzurro del cielo, l'oro e l'argento delle icone medievali¹⁰: l'acqua che dà vita e la messe che nutre, a comporre le immagini di una realtà insieme immutabile e precaria, avvolta in una luce di visionarietà accecante, che risplende nella memoria e nella nostalgia e ci conquista ancora oggi.

¹⁰ Si legga per es. *La croce di grano. All'altare della Vergine*, una «preghiera pagana» che è quasi un esorcismo alla divinità, tutta giocata su colori brillanti, dal sangue del Cristo al fuoco rosso del sole, dall'estate d'oro al luccichio brillante del grano da cui è composta la croce.

Krikor Beledian

UN PAGANISME POÉTIQUE

*Essai sur le fondement de la poésie chez Daniel Varoujan **

Dans la littérature arméno-occidentale le nom de D. Varoujan est associé au «paganisme». C'est un fait que dans son oeuvre, en particulier dans *Le Coeur de la Race* (1910) et le *Chants Païens* (1913), on trouve une série de poèmes d'inspiration «païenne» (hétanos) ou paganisante. Faut-il les nommer? Tels sont: *Némésis*, *l'Esprit de la Patrie*, *Vahakn*, *Vanadour*, *Anahid*, *Aux Dieux Morts*, *Saturnien*, *Païen*, et enfin la *Concubine*, pour ne citer que les plus connus. Ces poèmes ne forment qu'une partie de la production du poète; les recueils de Varoujan contiennent d'autres d'inspiration fort différentes, dont *Plainte* par exemple et tout le *Chant du Pain* (posthume). Ces poèmes d'inspiration païenne constitue une part relativement modeste de l'oeuvre poétique de Varoujan¹, encore qu'il faille préciser que l'ouvrage de 1913 s'inscrit sous le signe du paganisme poétique.

Le «paganisme poétique» ainsi que le nomme Vaorujan dans une de ses lettres datée du mois de janvier 1908, est le fruit d'une longue élaboration beaucoup moins théorique que poétique. Varoujan n'a jamais écrit de texte «théorique» à ce sujet ni tenté de définir le terme, explicité abstraitement le sens d'un «mouvement» qu'il inaugure. La mort prématurée l'en a empêché peut-être; il me semble cependant qu'il en a poétiquement déployé la visée dans ses poèmes.

Le «paganisme poétique» apparaît d'abord sous la forme d'un intérêt croissant pour la période de l'histoire de l'Arménie qui précède le christianisme, période sur laquelle nous connaissons peu de

* Discours prononcé à Venise, le 28 mars 1985, dans le cadre de la commémoration du centenaire de la naissance de D. Varoujan 1884-1915. Le texte a été légèrement remanié et abrégé pour la publication.

¹ Outre les quatre volumes, cette oeuvre comprend quelques études, dont une sur l'oeuvre de Siamanto, des notes de voyages, des fragments de discours. L'ensemble a été récemment édité à Erevan, en 1984, sous le titre général «Oeuvres» (*Yerger*).

chose, si l'on exclut l'histoire d'Agathange, celle de Moïse de Khoren et de Faustus Bouzande. On trouve deux thèmes très explicites chez Varoujan: la célébration de la puissance, de la force, de la vie, de la virilité et de la beauté et puis l'évocation des grandes divinités du panthéon religieux de l'ancienne Arménie: Vahakn, Vanadour, Anahid, Asdghig, les dieux familiers de la Grèce antique, ecc. Ces deux thèmes se recouvrent parfaitement et nous proposent toute une «visione poétique» des antiquités anté-chrétiennes de l'Arménie.

Je souhaite aujourd'hui, Mesdames et Messieurs, à l'occasion de ce centenaire de sa naissance, explorer un peu dans l'oeuvre de Varoujan ce «paganisme poétique». A mon avis, il constitue la dimension propre de cette oeuvre, son apport le plus origianl et le plus personnel, mais également le plus contesté, à la poésie arménienne de ce XXme siècle. Je tiens à rappeler que l'auteur du *Chants Païens* qui avait déjà écrit quelques poèmes «épique» (tutsaznaveb) projetait une série de grand *Poèmes Epiques* dont il semble avoir commencé la rédaction sur le chemin de la déportation, si l'on en croit le témoignage de ses proches du camp de Tchanghëre.

L'elaboration

Les historiens de la littérature arménienne et les commentateurs de l'oeuvre de Vaoroujan ont souvent soit évité de parler de ce «paganisme poétique», soit mal interprété, sans prendre vraiment au sérieux la question, comme si tout cela était évident ou suspect. Je voudrais reprendre ici l'ensemble des textes et des données disponibles afin de les approfondir et de parvenir à un éclaircissement de l'essence du «paganisme».

La première allusion que fait Varoujan à ce «paganisme» se trouve dans une lettre datée du mois de janvier 1908, écrite de Gand à Archag Tchobanian, à Paris: «Je n'ai rien écrit de nouveau et de significatif. Seulement une *prière* à Vahakn, que je donnerai peut-être à Bazmavep. La vie païenne me séduit chaque jour davantage. S'il était possible aujourd'hui de changer de religion, j'aurais volontiers adopté le paganisme poétique. Le Judaïsme est incolore, bien que les Prophètes l'aient embelli un peu. Je suis entouré d'oeuvres antiques et j'aurais voulu par un miracle quitter l'état médiocre où je me trouve et devenir un Pindare ou un Isaïe». Une pointe d'humour n'est pas absente de ce texte que le reste de la lettre rend explicite ².

² La correspondance de Varoujan a été publique depuis les années soixante, par l'édition du volume *Correspondance/Namagani*, Erevan, 1965.

Entre 1908 et 1913, Voroujan écrit la plupart des poèmes que j'ai cités. En 1913, il entreprend la publication d'un almanach (daré-kirk) qu'il intitule avec H. Sirouni «*Navasart*» en référence au premier mois de l'année dans l'ancien calendrier arménien. L'ouvrage paraît en 1914 avec le célèbre poème de Varoujan consacré à la fête de Navasart. Ce poème est une invocation au génie du peuple arménien, un appel pour qu'il renaisse de ses cendres et qu'il rallume les feux des temples, «au nom de la force, de la puissance, de la beauté et de l'élan de la vie».

Ce poème ouvre le volume et se donne visiblement comme un manifeste poétique. Dans l'almanach on lit un poème de Siamanto consacré à la déesse Anahid, des poèmes «païens» de Aharon (Dadourian) et de Sirouni, une série d'études consacrées au folklore arménien, dont un texte de Komitas sur le chant de labour de la région de Lori.

Presque en même temps que «*Navasart*», Varoujan publie la revue mensuelle «*Mébian*» en collaboration avec quatre jeunes écrivains: Gostan Zarian, Hagop Kufédjian (futur Ochagan), Aharon et Kégham Parséghian. La revue cessera de paraître avec la déclaration de la guerre. Mais dès le numéro 4, on sait que Varoujan s'est séparé du groupe, à la suite d'un conflit avec Zarian. D'ailleurs le numéro 5 contient un article de Zarian, un dialogue imaginaire intitulé *Pour l'art/le paganisme?* qui met en scène un tenant du paganisme et un adepte de la revue *Mébian* (*hétanosagan* et *méhénagan*). Zarian fustige le paganisme «littéraire» et vise avant tout Varoujan ce «poète Mechitariste» (suprême injure et allusion à la formation du poète).

Zarian écrit: «Dites, cette religion archaïque des Anciens, qui avait certainement sa beauté propre, que rapport a-t-elle avec la vie moderne, surtout avec cet art que nous cherchons et que désirons (réaliser). Après le paganisme l'humanité a connu et traversé d'autres époques, pleines de souffrances nouvelles, d'espoirs nouveaux et de désirs différents, qui ont créé naturellement en elle une sensibilité raffinée, des besoins intellectuels plus profonds et nous ont donné de nouvelles possibilités de pensée...». La virulence de l'attaque de Zarian indique que le «paganisme poétique» est devenu bel et bien un phénomène littéraire, une mode, une recette. Certains ne parlent-ils pas d'«une école païenne» violemment critiquée par les critiques chevronnés de la presse arménienne de Tiflis, en particulier par N. Aghbalian, Chirvanzadé, le poète Vahan Térian et Sourkhatians? Ceux-ci reprochent à Varoujan et à «son école» de produire une littérature «pornographique»; et de citer les poèmes du «maître», à savoir *le Bain Oriental* et *O Lalaké!* Il est piquant de constater qu'encore récemment un poème de Varoujan «Dalida» a créé des

remous dans les cercles conservateurs et moralisants d'Erévan.

Il convient de remarquer que le paganisme littéraire est un fait qui dépasse largement l'apport de Varoujan, puisque à la même époque Lévon Chant écrit sa pièce «*Les Dieux Antiques*» (1909 et qui connaît un succès foudroyant à Tiflis et à Constantinople). On trouve encore des textes de Roupen Zartarian publiés dans sa revue *Razmig* en Bulgarie, ainsi que des poèmes de Vahan Tékéyan.

Des «sources» et des ressemblances

Quelles sont les «sources» littéraires, philosophiques ou historico-culturelles du «paganisme poétique»? Mais d'abord, il faut préciser que toute recherche des «sources» et/ou des «influences» devrait adopter une attitude extrêmement prudente quant aux filières de filiation, et quant à l'impact d'une pensée sur telle ou telle oeuvre. Savoir ce que Varoujan lisait est certes important, mais ce qu'*il en fait* n'en est pas moins. Aussi citer des «sources» n'est-il pas nécessairement expliquer, ni ramener l'inconnu au connu. Cette réserve étant établie, on peut lire les quelques éléments indirects contenus dans la correspondance.

Il y a d'abord Nietzsche et sa «philosophie du dionysiaque». Le nom du philosophe allemand apparaît dans la correspondance, quand le poète parle du «contenu universel» de l'art: «L'idée, je la prends chez Nietzsche ou Byron, mais la forme sera arménienne» dit-il. La référence à Nietzsche est celle d'un renvoi à l'universalité de «l'idée». S'agit-il ici d'une pratique de l'emprunt? En tout cas, les notions de «fête», d'«ivresse» et de «virilité» sans parler du «surhomme» sont communes au philosophe et au poète. N'est-ce pas Nietzsche qui dit: «la fête est païenne par excellence». On peut en outre trouver des analogies entre le Dionysos de Nietzsche dans *l'Origine de la Tragédie* et le dieu Vanadour de Varoujan, dieu de la fête, des saisons et de l'hospitalité.

Avec Nietzsche Varoujan partage une même passion de la Grèce antique. Il lit les auteurs classiques (Homère et Pindare), décrit l'Hellade dans ses notes de voyages de Venise à Athènes et commente l'art classique. Il parle de la Grèce comme de la «patrie du classicisme» dans son article sur les «Ecoles littéraires» (de 1912). Il y définit le classique comme «l'amour du vrai et de la pureté de la langue. Et quel est la patrie du classicisme? La Grèce, qui a glorifié

³ *Mébian*, revue mensuelle, Constantinople, 1914, p. 65.

magnifiquement la vierge, la femme, la belle Vénus. La langue grecque avec ses sonorités claires et simples a été chantée par Homère. Chez les auteurs grecs c'est ce qui est objectif qui est puissant, et non le subjectif. Ce n'est pas le moi des Grecs, mais la vérité générale...»⁴. Bien sûr, la conception que nous propose Varoujan de la Grèce est très «classique» à son tour et ne correspond pas, peut-être pas du tout, à celle de Nietzsche, qui est plus sauvage, plus mystérieuse, plus «noire» et sous le principe appolinien découvre justement le travail des forces chaotiques.

Il y a bel et bien un détour grec dans l'oeuvre de Varoujan, en rapport étroit avec le paganisme poétique. Il se peut même que les Antiquités grecques étaient une «vision» réelle d'une possible accession au paganisme arménien. En tout état de cause, ce détour se manifeste par le culte de la forme et le renvoi constant aux arts plastiques, à la sculpture en particulier. Aussi bien *Némésis* que la *Statue de la beauté* qui ouvrent les deux recueils majeurs de Varoujan nous proposent une conception de la poésie comme d'une sculpture. Varoujan joue sur les deux sens du mot «kertouads» à la fois «poème» et quelque chose de gratté, d'arraché, d'écorché et d'incisé dans la pierre.

Ce détour par la Grèce antique passe également par les Parnassiens. Varoujan a lu l'oeuvre de Leconte de Lisle, chef de file des Parnassiens. Celui-ci n'est-il pas l'auteur des *Poèmes antiques* (1856) et des *Poèmes barbares* (1862), comme le traducteur de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*? Dans son article les «Ecoles littéraires» Varoujan parle des parnassiens comme proches des classiques, mais dans une lettre à Tchobanian il se montre plus critique face à l'esthétique parnassienne (que son correspondant tenait en haute estime). Il reconnaît au poète français une science du vers et de la poésie, tout en reprochant aux *Poèmes antiques* leur froide perfection qu'il compare à «ces palais en marbre déserts où souffle un vent glacé».

Enfin, l'accès au classicisme pourrait se faire également par le biais de toute cette littérature néo-classique qui a fleuri en France vers 1890, en réaction au symbolisme, avec *les Stances* de J. Moréas, mais surtout avec *les Chansons de Bilitis* de Pierre Louys (1894). On pourrait y ajouter les oeuvres de l'italien G. d'Annunzio, pleines de références aux Antiquités alexandrine et pompéienne.

On aurait amputé le «paganisme poétique» si on le coupait de ses liens avec la culture arménienne de l'époque. Varoujan semble avoir connu l'ouvrage du père Alichan «*Les anciennes croyances des*

⁴ *Oeuvres*, Erevan 1984, p. 473.

Arméniens ou la religion païenne des Arméniens» dont la première édition date de 1895 et la seconde de 1910. L'ouvrage d'Alichan est un travail de compilation qui réunit toutes les informations connues à son époque sur l'ancienne religion païenne, notamment les divinités du panthéon arménien. C'est une source de renseignements nécessaires au poète mais n'a rien d'exaltant. En tout cas on y trouve la citation d'Agathange que Varoujan place en exergue à son poème *Vanadour*: «dieu des fruits, des saisons et de l'hospitalité».

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le «paganisme poétique» de Varoujan a un rapport certain avec le néoclassicisme du père Arsène Bagratouni. Dans son article «les écoles littéraires», Varoujan tient en haute estime l'épopée en vingt chants *Haïg le Héros* parue à Venise en 1858. Il souligne la pureté et la beauté de la langue de Bagratouni: «Bagratouni est un classique dans son *Haïg le Héros* tout en y laissant une belle empreinte arménienne» (remarquer toujours chez Varoujan ce souci d'un art arménien dont le contenu serait «universel»). Il est évident que le «paganisme poétique» est aux antipodes de l'idéologie qui gouverne l'oeuvre de Bagratouni destinée surtout à «venger le silence de quarante siècles» et de donner à l'Arménie l'épopée qui lui a toujours manqué (*David de Sassoun* n'a été recueilli et publié que dans les années 70 du siècle dernier). Cependant l'évocation des origines du peuple arménien à travers l'ancêtre mythique Haïg et sa lutte contre l'envahisseur Bel ne pouvait que séduire le poète de *la Concubine*, qui vise quant à lui à évoquer une vie brillante, exubérante, chevaleresque et pleine de sève.

Ce jeu de références, de renvois ou d'emprunts ne suffit pas à épuiser l'originalité du «paganisme poétique». Chez Varoujan, ce paganisme est loin d'être un simple thème littéraire, l'expression d'une nostalgie, il constitue l'élément moteur d'une pratique de la poésie, d'un «art national» et «universel» en même temps. La grande oeuvre dont il ne cesse de parler et qu'il rêve de réaliser aurait dû être un grand poème épique l'épopée étant sans nul doute la forme la plus adéquate au paganisme. En tout cas, ce paganisme poétique apparaît parfaitement intégrable au programme littéraire et culturel «d'exploration de l'âme arménienne», formulé dans le manifeste de *Mébian* signé par le poète.

Les dieux et les ancêtres

Il est possible de penser ce «paganisme poétique» là où il se donne avec le maximum de force et de clarté, là où il oeuvre de la manière la plus efficace et que la critique traditionnelle a tendance à mettre entre parenthèses. Aussi détacherai-je les quatre poèmes *Vahakn*, *Aux Dieux morts*, *Vanadour* et *l'Esprit de la patrie*. Si j'ose agir ainsi, c'est que l'évocation des dieux païens a trait, me semble-t-il, à l'essence même du paganisme, au sens où celui-ci renvoie à la religion (ce qui lie le peuple en son unité) et à une dimension sacrée.

Les quatre poèmes dont je parle présentent cette étrange particularité d'être des textes «dialogiques». De *Vahakn*, Varoujan disait qu'il était une «prière à Vahakn». Il en est de même des trois autres: *Vanadour* est une prière qui s'adresse au dieu des fruits, des saisons et de l'hospitalité, *Aux Dieux morts* de même aux dieux domestiques et *l'Esprit de la patrie* à la «Vraie déesse» de la patrie. Cette forme dialogique fait de ces poèmes de véritables (et les seuls) hymnes de la poésie arménienne, comme le sont les hymnes orphiques et homériques.

Le point départ de la pensée poétique de Varoujan est la mort des dieux anciens face au Dieu chrétien. Varoujan a tendance à «opposer» le paganisme au christianisme. Cela nous est suggéré par la structure même du *Chants Païens*, dont la première et la deuxième parties ont trait au monde héroïque et épique et la troisième s'intitule *Fleurs de Golgotha* consacrée au monde moderne et contemporain, un peu comme *la Légende des siècles* de V. Hugo. Le poème *Aux Dieux morts* commence ainsi:

«Sous la Croix dont la gloire est trempée de sang
et dont les ailes sur la terre
distillent la tristesse, moi,
que le coeur de mon art a usé,
je pleure votre absence, dieux païens.
Vos mystères morts, pleura la nature
sous le compas aigu des lois.
L'ennui nous resta, couronné d'épines.
L'homme est tombé sous le talon énorme
de l'insensible Dieu hébreu»⁵.

Varoujan oppose au monde de la tristesse, de l'ennui et des lois (scientifiques) celui du désir, de «l'élan de la force», de la beauté et

⁵ La traduction est celle de L.A. Marcel et de G. Poladian.

de la fête, aux dieux anciens le Dieu «éloigné» et sourd (tel est l'enseignement de l'original, que la traduction édulcore...).

La mort des dieux a provoqué une désertification de l'espace habitable, que résumant ces vers:

«Voyez les forêts et les mers
les toits tranquilles et les sources
sont désertés de vous et laissés à l'ennui».

Et tout le reste du poème est une longue énumération des divers dieux domestiques (donc proches et familiers à l'homme dans sa vie quotidienne) morts ou retirés ou disparus.

Mais que sont ces dieux? Qu'est-ce qu'ils représentent, s'ils représentent quelque chose?

Dans une lettre à son ami T. Djizmédjian, Varoujan écrit: «Je veux embrasser tous les lieux où un martyr est tombé, d'où un héros est passé. Nous sommes grands quand nos sentiments proviennent de la terre. Tout est là. Vers nos ancêtres, vers les dieux» (novembre 1908). Les dieux et les ancêtres sont placés sur le même plan, associés tous à la terre et au pays. Dans *Vahakn*, le dieu est «le dieu de mes pères», il incarne l'ancêtre conquérant, Tigrane le Grand: «Vahakn, père des dieux de la force, O Toi dans la semence de Tigrane soleil incarné».

Il est intéressant de remarquer que pour le poète le retour au pays est un retour aux dieux morts-aux ancêtres, d'où poursuit Varoujan la possibilité d'écrire une épopée, une oeuvre épique justement ayant pour héros Tigrane le Grand. Il n'est pas possible d'étudier ici même la question de l'épopée, je dirais même l'obsession de ce genre littéraire dans l'oeuvre de Varoujan, (je l'ai fait ailleurs), mais je tiens à souligner le fait que l'épopée représente pour Varoujan le genre païen par excellence où prend forme poétique le paganisme. On comprend alors mieux son admiration de l'oeuvre de A. Bagratouni, dont le héros est également l'ancêtre mythique aux prises avec la défense du pays..

Les ancêtres: Varoujan y voit surtout des «héros». Dans un texte peu connu, intitulé «Le Héros», Varoujan définit le héros comme de la «race des dieux» (l'éthymologie du mot *tutsazn* le permet), c'est-à-dire un «surhomme» dont le corps et l'esprit sont harmonieusement liés et qui est apte à «tuer le mal» pour préserver «la création» ou qui peut fonder «une nouvelle époque, une religion, ecc». L'ancêtre est un fondateur, un surhomme qui va au-delà des limites humaines.

Mais si les ancêtres sont des héros, des surhommes, ils n'en sont pas pour autant des dieux. Les ancêtres et les dieux partagent cette

dimension surhumaine, qui fait que homme et dieu sont tournés vers quelque chose qui les dépasse et qui fait que les dieux sont là.

«Vers nos ancêtres, vers les dieux»: «identifiant les dieux aux ancêtres, nous ne sommes pas plus avancés, si nous ne parvenons pas à déterminer ce qui fait des dieux ce qu'ils sont, leur divinité».

Nous trouvons une série de vers à structure identique: Ainsi:

«Tu es mort
O Appollon, et de ton quadrigé
nous venait le hennissement du soleil».

Dans l'hymne consacré à *Anabid*, il est dit:

«Mais du soleil ne nous vient aucun dieu».

Il semble donc que le soleil soit l'origine, le lieu de provenance des dieux. Le poète constate simplement ici que le soleil n'est plus source de dieux. Est-ce que le rapport de provenance ne fonctionne plus? Est-ce que le soleil s'est «éteint»? Mais qu'est-ce que ce soleil, qui visiblement n'est plus seulement le soleil «visible».

Or, le poème *Aux Dieux Morts* où le poète se lamentait sur la mort des dieux, est suivi dans le *Chants Païens* d'un poème intitulé *Pégase* où le poète s'installe sur le cheval mythique (de la poésie et de l'inspiration). Il y est dit:

«Et toi Pégase
par delà les abîmes et à travers les neiges
emporte-moi
vers le soleil».

Et le poème nous «décrit» cette chevauchée du poète vers les sommets enneigés des montagnes pour cueillir les «Édelweiss» du rêve. Le Pégase est un «Cheval Dieu» qui emporte le poète vers le soleil.

Dans un poème plus célèbre, la *Lumière*, Varoujan «décrit» un cheminement analogue, une quête vers la source de la lumière, qui n'est autre que le soleil.

La lumière est:

«le marbre des mines célestes
dont l'art, par un rêve immortel,
sculpte le corps blanc des dieux».

Encore une fois, les dieux et le soleil sont rapprochés: les dieux sont taillés dans la lumière, ils l'incarnent, alors que la lumière est «ce qui se divise, se donne à tous et demeure indivise».

Qu'est-ce qui se donne ainsi et se donnant se divise sans se diviser, à la fois une et multiple, sinon ce qui rend possible le tout et ses parties et ce que l'on appelle tout abstraitement «l'être». Les dieux incorporent/incarnent la lumière, ils en sont donc les messagers. Les «angeloï» de ce qui est, au sens où, là où ils apparaissent, apparaît ce qui est. Ce n'est pas un hasard si dans le même poème Varoujan restitue les diverses interprétations de la lumière: la chrétienne, l'indoue, ecc. En fait, pour Varoujan, l'art comme la pensée n'est possible que par et dans la lumière de ce qui est. Il écrit:

«En son sein naissent
les Dante sombres et les Homère immenses;
en son sein la sagesse est un chant
que dans la nuit profonde les poètes boivent des étoiles
pour le chanter aux hommes, le jour venu».

Le chant, la poésie, provient de la lumière; il y naît. Le rapport du chant à la lumière est donc analogue au rapport des dieux au soleil. Le chant, la pensée ne sont peut-être divins que dans ce rapport au soleil, à la luminosité, à la clarté. Il y a plus. Cette luminosité, cet être, Varoujan l'appelle «force sacrée», dont le dieu Vahakn n'est que la «source riche en pensée».

Mais les dieux sont morts. Mort? Comment entendre cette mort? Au sens nietzschéen? Ou s'agit-il d'une disparition des dieux, d'un retrait? Dans *l'Esprit de la patrie* le poète interroge «la grande déesse, vraie déesse des eaux, des feux et des terres arméniennes» pour savoir quand reviendra l'esprit de la patrie. En tout cas, ce retour est pensé comme celui d'un dieu par delà les guerres, les incendies et les dévastations.

La mort des dieux et le retour sont parfaitement liés dans le très beau poème qu'est *Vanadour*, qui probablement dans le panthéon de l'ancienne religion n'occupait qu'un rôle très limité, mais qui chez Varoujan reçoit le plus bel hymne du poète. Varoujan nous y propose le passage de ce dieu des saisons, des fruits de la fécondité et de l'hospitalité, en des termes presque dionysiaques:

«Tous les grands dieux sont morts
Sur leur autel poussent les herbes;
seul Toi tu fus immortel
comme la terre et le feu, comme
les sels de l'océan».

Remarquons le fait que Varoujan présente le visage divin comme le rassemblement des éléments de la nature. Or, Vanadour est le seul

dieu qui a échappé à la mort. Comment et pourquoi? Les caractéristiques qui sont liées à son nom sont des plus intéressantes: il est lié aux saisons et au déroulement régulier du temps; dieu des fruits, il est fécondité et fertilité; enfin, il est le dieu de l'hospitalité, celui qui héberge l'étranger, lui donne abri et espace habitable. Son nom est mystérieux: composé de *van* et *dour*, il comprend le lieu (*van*), étrangement lié à l'idée d'expulsion et d'exil (le verbe *vanel*). Le dieu donne refuge aux étrangers? Peut-être, à condition de penser les étrangers comme les humains mêmes. Il leur donne un espace habitable, dans la mesure où il fait pousser les plantes, mûrir les fruits, sonne le rythme des saisons et celui du temps. Or, une telle caractérisation de Vanadour n'est-elle pas celle de tout dieu? Les dieux rendent la terre habitable par leur présence, alors que par leur absence la terre devient déserte. Vanadour désigne, me semble-t-il, moins un dieu particulier que la *divinité* même des dieux. Et le poète dit que ce dieu est immortel.

Vanadour, dieu du temps et de l'hospitalité. Mais de quelle hospitalité s'agit-il ici? Est celle qui est considérée comme une vertu (nationale et humaine)? Le dieu rend hospitalière la terre, il accueille quelque chose d'étranger. Or ce quelque chose d'étranger c'est «notre terre». Terre donc à la fois «propre» et étrangère. Mais l'accueillant come telle, le dieu fonde la terre. Il abrite l'étrangeté fondamentale de l'existence (c'est pourquoi un dieu peut devenir source de re-ligion, lien fondamental entre les êtres). Vanadour immortel nous donne accès à l'étrangeté qu'il héberge. Eh bien, le paganisme n'est-il pas le nom de ce qui demeure étranger (*béthanos*), gentil, quelque chose qui est hors du corps constitué du peuple, quelque chose qui est si différent qu'il interpelle la religion révélée et connue.

Si le dieu Vanadour est immortel et vivant, cela signifie qu'un seul des ancêtres n'est pas mort. Il y a donc rapport aux ancêtres et à la lumière. Il y a rapport à ce qui met en question le désert et les relations entre les hommes. Vanadour est ouverture à l'origine: ce qui ne peut demeurer qu'étrangère, même dans le don, dans la venue des dieux. Vanadour offre ainsi aux hommes la paternité, la patrie et le pays. Il leur restitue l'étrangeté de la terre et le pays comme étrangeté. Par Vanadour, l'homme fait l'épreuve de l'étranger dans le pays. C'est bien cela l'essence du paganisme. Par le paganisme les hommes ont accès à cette étrangeté de leur pays.

Par quoi les hommes ont accès à Vanadour et ainsi à l'étrangeté de leur pays? En quoi le paganisme est *poétique*?

Le chant

Nous avons remarqué que tous ces hymnes sont des prières, un dialogue ouvert vers l'Autre, un dieu païen, un dieu étranger au lien fondamental, au peuple assemblé. Mais dans ces poèmes il est constamment question de chanter, de célébrer, de prier, autant de modalités de la parole poétique, autant de réponses à une question implicite: quel est le statut de la parole poétique quand les dieux sont morts? Ou bien, autrement formulée, pourquoi invoquer les dieux antiques s'ils sont morts?

Dans la première et la dernière strophe du poème *Aux Dieux morts* nous lisons ces vers:

«moi que le coeur amer de mon art a usé
je pleure votre absence» ou plus exactement traduit:
«moi vaincu, je pleure votre mort
au coeur amer de mon art».

Cette phrase est énigmatique à vrai dire. Le poète se dit vaincu, sans préciser de quoi. Y-t-il eu une lutte, un combat? Ce combat a-t-il un rapport quelconque avec le «vogh», la lamentation, le deuil par lequel la mort est acceptée. En tout cas, en une époque où les dieux ont abandonné, délaissé le pays au désert, le poète dit cet abandon et cette désertification. Il dit que les dieux se sont éloignés: la preuve est qu'ils ont laissé derrière eux le Dieu hébreu, présent comme Vanadour, mais lointain. Le poète dit cette «mort»: le «voghpal» est l'équivalent de «aghotel» et du «yerkel» (chanter), en rapport avec le «voghperkel», le chant tragique de la séparation des dieux et des hommes. Les dieux se sont séparés des hommes. Seul demeure Vanadour. Demeure le Dieu hébreu. Le divin célèbre ce qui est immortel, le dieu du temps et de l'hospitalité.

Si Vanadour est immortel et la parole poétique est célébration du divin, alors c'est par le chant que s'effectue le retour aux dieux et aux ancêtres. Ce n'est pas un hasard si Varoujan émet le voeu d'écrire une épopée sur Tigrane le Grand. On peut dire que la poésie n'est pas païenne parce qu'elle parle des dieux païens. Elle est païenne parce qu'elle entre dans un rapport à l'étrangeté du pays et se substitue aux fondateurs de l'origine.

Dans le beau poème *l'Esprit de la patrie* Varoujan parle justement de cette venue de l'esprit de la patrie comme ce qui change «*les orages et les nuées (du pays) en chant et rythmes*», dans le coeur du poète. La poésie a ses origines dans l'esprit de la patrie, de la même manière qu'elle dérive de la lumière. Or si les dieux antiques sont

morts et si les guitares célèbrent le seul immortel, la divinité même, alors on peut dire que les poètes ont pris la relève des dieux. Les poètes sont devenus des héros qui fondent le pays dans «le temple» de la parole. C'est la raison pour laquelle Varoujan nommait le Pégase «*Cheval Dieu*». Les poètes ont désormais pris la place des dieux: Vanadour demeure. La poésie est Vanadour: elle donne lieu et hospitalité à ce qui demeure étranger, l'esprit de la patrie, l'origine du peuple et... l'origine de la poésie.

La poésie est paganisme de part en part. D'abord parce qu'elle se substitue aux dieux et disant leur mort en prend le statut. Ensuite parce que la poésie fait l'épreuve de sa propre origine. On comprend pourquoi les hymnes composés sur la mort des dieux et en cette gloire posthume consistent une interrogation sur l'essence de la poésie; on comprend également pourquoi le paganisme poétique ne peut déboucher sur une religion au sens courant du terme, à laquelle une conversion serait possible.

Ainsi, le paganisme poétique faisant l'épreuve de l'étranger, s'ouvre un accès au lieu et au lien fondamental qui relie la communauté dispersée du peuple... sur la poésie. La poésie est fondement. La poésie disant et abritant l'étrangeté du pays relie, articule le peuple à sa propre origine. Elle dit non seulement la mort des dieux mais sa propre instauration en divinité tutélaire. La divine poésie! *La mort des dieux c'est l'origine de la poésie.* «L'art national» s'érige donc sur cette mort des dieux antiques et des ancêtres, mort devenue résurrection, chant d'allégresse et de triomphe.

Luigi Magarotto

NIETZSCHE'S INFLUENCE ON THE EARLY WORK
OF GRIGOL ROBAKIDZE *

To the foreigner, turn of the century Tiflis was quite an enchanting place, rendered all the more bewitching perhaps by the hybrid quality lent to it by the myriad of nationalities and religions present there. It was also an administrative seat of czarist bureaucracy and a very important centre for commerce and finance, standing on the crossroads between East and West. However, the local intelligentsia disdained such blatant heterogeneity and preferred to the capital a less 'compromised' city, wherein local traditions would be more strongly preserved. Such a city was Kutaisi, the provincial capital of western Georgia. Šklovskij recalls that the city was considered to be aristocratic and that high society there consisted of traces of decadent Imeretian nobility¹. However, it was here in Kutaisi that the Georgian literary *avant-garde* movement was to assert itself for the first time with the foundation in 1915 of the *Cisperi Q'anc'ebi* group (The Sky-Blue Horns).

This group was principally the brainchild of the poet Paolo Iašvili (1895-1937). Iašvili attended the Kutaisi high school and later studied art at the Louvre school of art. Upon his return to Kutaisi in 1915 he sought to infuse Georgian literature with the latest literary trends in vogue in France at that time and to open up the cultural traditions of his country to the fertile terrain of European art and letters. The other driving force within this *avant-garde* confraternity and distinguished by his remarkable poetic vigour was T'ician T'abidze (1895-1937) who had also attended the same high school as Iašvili in Kutaisi, and on whose return home from Moscow univer-

* This paper has been read at the conference «Nietzsche's Influence on Soviet Culture», Fordham University, New York, June 1-3, 1988.

¹ V.B. ŠKLOVSKIJ, *Svet v lesu*, in *O Majakovskom. Dni i vstreči*, Tbilisi 1963, p. 17.

sity in 1915 became one of the founder members of the *Cisperi Q'anc'ebi* movement. It wasn't long before the new enterprise attracted the attention of a number of other up and coming authors, who, being fired by tremendous tenacity of purpose, decided to direct their allegiance to the fledgling brotherhood. The ensuing preponderance of new talent included among its ranks such names as Grigol Robakidze, Valerian Gaprindašvili, K'olau Nadiradze, Ivane Q'ipiani, Sandro Cirek'idze, and was reinforced in 1918 by Giorgi Leonidze, Sergo K'ldiašvili, Ražden Gvet'adze, Šalva Ap-xaidze, Šalva K'armeli, Nik'oloz Mic'išvili and Ali Arsenišvili.

At this juncture we should ask ourselves as to exactly what were the factors that brought about the existence of this confraternity. The year 1915 signalled the death knell of the 'Great Era' of Georgian literature with the departure from the literary scene of two of its great poets and writers: Ak'ak'i C'ereteli and Važa-Pšavela. Thus presenting the new bloods with the difficult task of making the choice of either following a safe course in the shadow of the old established order or to embrace the manifold adversities that are often the travelling companions of seekers of new quests. To this dilemma some poets like A. Abašeli, I. Grišašvili and G. T'abidze (cousin of T'ician T'abidze) had already provided personal definitive answers with the publication of their first collection of poems in which they manage successfully to distance themselves from the legacy and influence of the Georgian masters. The collections of poems contained highly original examples of verse writing, enshrining within them, the current trends in French and Russian poetry. Other poets, such as the *cisperq'anc'elebi* responded collectively with the establishment in Georgia (a country so far removed from the European cultural tradition) of the first *avant-garde* confraternity based on the latest organizational literary forms to be found in Europe.

P'aolo Iašvili's manifesto published in the first issue of the magazine (that bore the same name as the group itself and of which only two copies were ever published: the first at the beginning of 1916 and the second at the end of the same year) amply reveals the group's fundamental traits, namely, eccentricism, dandyism, exhibitionism, antagonism, scandal-mongering, anti-traditionalism, the worship of the machine, self-advertising, demagoguery, violence, etc., firmly placing it on a par with the mainstream of the European *avant-garde* tradition. A textual analysis of the actual programme of Iašvili's manifesto (in which, *ça va sans dire*, we can recognize the presence of the entire *Cisperi Q'anc'ebi* movement) leads us to the conclusion that its lay-out and make-up are clearly borrowed from Italian and

Russian futurist declarations, which, however, is at odds with the language adopted: esoteric, hieratic and initiatory of obvious symbolist provenance. Its use, however, in 1916 denotes a certain calculated epigonism. In other words the *cisperq'anc'elebi* considered themselves to be the bringers of a new, severe and daring language, which can be placed very closely to the statements of the Russian futurist, rather than to the craft of the symbolist artist who, according to V. Ivanov, peels away with sensitive fingers the films that impede the birth of the word or strives for musical effect as Verlaine did. On the one hand Iašvili's manifesto is imbued with futurism in its entirety², whereas on the other hand the Georgian poet feels indebted to symbolism and perhaps, to a certain extent, to the Parnassians, not only when he upholds that the *cisperq'anc'elebi* are brothers of Verlaine, Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud, but above all when he claims that their verses (in keeping with the best symbolist tradition) would have pursued a synaesthetic result. With his manifesto P'aolo Iašvili carries out a powerful and innovative intervention (that we will define as being post-symbolist) determined to make its own the best results of symbolism whilst also leaving itself open to the new current European *avant-garde* trends. In Iašvili's declarations we recognize, even in the different nuances (T'abidze and Gaprindašvili are, for example, in favour of drawing in a more meaningful way from the very best of the French symbolism, noticing diminished vigour in the most recent *avant-garde* teachings) the presence of the whole *Cisperi Q'anc'ebi* movement with the exception of Grigol Robakidze who had always interpreted the concepts of «symbolism» and «*avant-garde*» in a very different and personal way, endeavouring to arrive at an artistic theory and poetic technique that come over as being the alternative trend of thought within the Georgian *avant-garde*.

Born in Sviri, a village not far from Zestafon, in 1884 (and so a few years older than his future companions of the *Cisperi Q'anc'ebi* movement) Grigol Robakidze first attended the Kutaisi ecclesiastic institute, then the university of Leipzig and afterwards went to study at the university of Dorpat (now Tartu in Estonia). He also studied for some time in France. But it was German culture that played the pre-eminent role in his development. Robakidze returned home in 1908 and in 1909 held a conference on the Georgian poet and writer Važa-Pšavela (1861-1915) in a theatre in Tiflis (another one he

² Cf. L. MAGAROTTO, *I manifesti della rivista «Cisperi Q'anc'ebi»*, in «Bedi Kartlisa», 1984, XLIII, pp. 361-367.

would have held on the 20th of February 1913 in Kutaisi) and gave a lecture on Friedrich Nietzsche in Tiflis in 1911³. Why do we consider these two events to be of particular importance? In German culture and particularly in the works of Nietzsche, Grigol Robakidze had grasped the regenerating strength of the myth, had been struck by its deepest content and he had discovered its unexpected relevance. In this sense Rudolf Karmann is correct when he writes: «Robakidze stellt vom Beginn seines Schaffens an seine schöpferische Phantasie in den Dienst des Mythos»⁴. Turning back to the Nietzsche of the *Die Geburt der Tragödie*, Robakidze believes that the breath of freedom proper to myths is only brought to life if they maintain a deep rapport with the realm of the Dionysian (that is the world of chaos) from which, however, they must help us to escape. If Nietzsche becomes aware, starting at least with his work *Menschliches, Allzumenschliches*, that the lack of an aesthetic solution relative to the problem of decadence is linked to the psycho-historical irrelevance of art for the modern man, for whom the freedom of spirit, and the very manifestation of the Dionysian impulse, at this point find not in art but in science its natural terrain, Robakidze will remain firmly tied to the cathartic power of the myth, to a solution which is fundamentally permeated by irrationalism. In his *Die Geburt der Tragödie* we know that Nietzsche recognizes only in Wagnerian music an aptitude for generating the myth (even if subsequently he will modify this attitude), to go beyond that is to say (in this task) the poet's very words, as Nietzsche says himself: «... how easily one forgets that that which a poet fails to achieve in words (the highest spiritualization and ideal essence of the myth), can however be realized in the realm of abstract musical terms!»⁵. For Robakidze, however, lacking in musical insight, and any particular rapture for it, looked to the poetic word instead as the generating force of the myth, that self same myth that speaks about Dionysian knowledge by way of symbols.

The importance of Robakidze's work consists not in the passive acceptance of Nietzschean doctrine, but rather in his ability to adapt such a teaching to the rich and complex mythology of the Georgian people and in a certain sense to the wider world of the Orient.

Hence, let's examine Robakidze's interest in Važa-Pšavela, the

³ M. LAŠAURI, *Kartveli Orpeosi*, in «Bedi Kartlisa», 1964, 47, p. 29.

⁴ R. KARMANN, *Robakidze und die Wiedergeburt des Mythos*, in «Bedi Kartlisa», 1963, 43-44, p. 92.

⁵ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano 1972, p. 113.

creative consciousness of whom, according to Robakidze, can be defined as mythological⁶. The philosophy of the Pšavi and Xevsuri mythologies, within which the epic poems of Važa-Pšavela move, the poetic force of the Stoicism with which they are imbued, the symbolic images with which the epic poems are permeated point them to a supreme significance, permit Robakidze to discover in them, as says Nietzsche, «a universality and a truth, that stare out onto the infinite»⁷, thus leading him to distance himself in this manner from his younger companions of adventure, and showing both together a totally different and absolutely new way of perceiving the notion of «contemporaneity» or, if we want, of the «*avant-garde*».

He claims, that it is a blending of the individual consciousness into nature itself that engenders the myth in its most authentic manifestations⁸, thus following Ivanov's statement that «the myth is a recollection of a mystical event, a cosmic mystery»⁹, and showing, at the same time, the whole distance that separates him from the French symbolists who seemed reluctant to accept a rapport between artistic creation and the genesis of the myth. A rapport, that certain romantic authors had already managed to make their own. Robakidze, however, confronted with the cultural decadence that besets the modern world, turning to the teachings of Nietzsche, pursues its rebirth through the rediscovery of the myth (that from a functional point of view is a criticism of the present state of the culture and historicism proper to the Nineteenth century) by resorting to the suprahistorical powers, such as artistic creation or religion, even if in its more pagan rather than Christian manifestations; religion taken to mean reaffirmation and revelation of myth, because only in a vital rapport with myth can modern man leave the phase of decadence in which he finds himself.

In summarizing the essence of *Gvelis mč' ameli* (The Snake-eater), a poem by Važa-Pšavela (in an article in 1911), Robakidze discloses once again a radical critical attitude towards the present (by relating the adventures of Mindia, the mythical hero of the poem) in which one finds man living asunder from the suprahistorical powers («in the world one perceives an unsavoury rift, each particle tends towards its own self affirmation on the outside and against the

⁶ G. ROBAKIDZE-KAVKASIELLI, *Iz novejšej gruzinskoj poezii. Poet Važa-Pšavela*, in «Russkaja mysl'», 1911, 8, p. 25.

⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, quot., p. 115.

⁸ G. ROBAKIDZE-KAVKASIELLI, *Iz novejšej etc.* quot., p. 25.

⁹ V.I. IVANOV, *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*, S. Peterburg 1909, p. 281.

others (...). Hence discord, embarrassment, corruption»¹⁰), but at this point the task of the suprahistorical power comes into view, religion, that consists «in re-establishing the ties of interior love and the free external union. To do this it is necessary to untie the knots of every hindrance: to penetrate into the 'unrelated', to comprehend the 'other', to become (ideally) the 'other'. Such is Mindia, the live concretization of the transformative-religious principal (...). He has managed to realize in himself the creative genius of nature, he has become ingenious in a universal sense. He is no longer a man, but a superman, that does not mean individualism in any Nietzschean sense, but a religious universalism»¹¹.

In these affirmations Robakidze seems to share this attitude with Mindia, who confronted with scornful, heraclitian detachment from which the words of Zarathustra spring (that, in reality, are not only «the experience of solitude, but the Dionysian abyss, understood as being the sorrow of the world that empties symbolically into the idea of the superman»¹²), one recognizes the necessity to establish a decisive tie with the eternalizing powers of the past as a means to get out of the present crisis. The work of Važa-Pšavela for Robakidze is an example of creation that possesses the energy to self regenerate the myth, and therefore it reveals itself as the precious indication of an artistic course, that he will undertake and carry to the extreme consequences, as his prose, and in part even, his poetry bear witness.

He had opened up this artistic path to young Georgian poets and writers of the *Cisperi Q'anc'ebi*, exhorting them to express the power of Georgian Oriental mythology by means of the most recent European literary trends. In the editorial of the first issue of the magazine «Leila» published in Tiflis in 1917 (whose very title is already indicative of the easternizing tendency of the review, Leila is in fact the heroine of one of the most popular Arab love stories, copied and also worked in many different ways in Turkish, Urdu and other literatures, whilst in Persian literature the saga is used by Nezāmī in his poem *Leilā o Mag'nūn*) Robakidze writes: «Georgia is a chunk of the Orient! And we must not forget our cradle. Western Europe is dear to us, but we cannot sacrifice the Orient for Europe. It would be better to arrive at their union sealed by a Georgian feast... And Georgia was almost born solely to achieve this aim. We

¹⁰ G. ROBAKIDZE-KAVKASIELLI, *Iz novejšej etc.* quot., p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² G. COLLI, *Così parlò Zarathustra*, in *Scritti su Nietzsche*, Milano 1980, p. 114.

must follow Rustaveli, synthesising shadowy Eastern thought and the strength of the Italian Renaissance!»¹³.

The following year, intervening on the poetry of the *Cisperi Q'anc'elebi* and the role played by him in the development of the group's theoretical bent, Robakidze expresses in a more finished form the same intentions: «We need here (even without wanting) to start talking *pro domo sua*. The young poets have associated their names with mine as creatore. (...) Starting from the premise that the Orient is more symbolic than Western Europe, I have always thought that Georgia, as a piece of the Orient, can be wholly defined along symbolist lines. With regard to the validity of this idea I have found concrete confirmation in the Rustavelian artistic phenomenon whose genius expresses truthfully the inexhaustable potentiality of the Georgian artistic word»¹⁴.

At times, Robakidze has been described as the leader of the *cisperiq'anc'elebi* and as being its true mentor, whose eccentric personality and entrancing turn of phrase, held (without doubt) his young companions of adventure rapt withal, and whose theoretical proposals as to the merger of Eastern and Western cultures were in part accepted and followed up with great enthusiasm by some of the younger members of the group. Anyhow, from a letter of 1960 we can see that Robakidze endeavours to redimension the part played by himself inside the movement: «I have been with the *cisperiq'anc'elebi* as friend, oldest comrade, collaborator and supporter. You, however, see me as being their 'lodestar'. I beg you to put to rights this statement of yours»¹⁵.

In Robakidze's theorizations one is struck by the exceptional symbolic function that he recognizes in Oriental culture and, as a consequence, also in Georgian culture, as a fragment of the Orient, particularly, with regard to the 'fanaticism' of other *cisperiq'anc'elebi* members (of Gaprindašvili, for instance) in favour of French symbolism. But his stance is clarified yet again by the richness and profundity of Oriental myths that speak of the Dionysian consciousness by way of symbols. Robakidze's interest was directed above all to the culture of the Pre-Islamic Persia which was amply pervaded by mytho-naturalistic symbology. As a matter of fact in Mazdean, Pahlavi and Avestan texts we come across quite a preponderance of

¹³ G. ROBAKIDZE, *Leila*, in «Leila», 1917, 1, p. 2.

¹⁴ G. ROBAKIDZE, *Gruzinskij modernizm*, in «Ars», 1918, 1, p. 47.

¹⁵ G. ROBAKIDZE, *Letter of December 1, 1960 to M. Lašauri*, quoted in M. Lašauri, *Kartveli Orpeosi* quot., p. 31.

myths (even if they fulfill different functions, their why and wherefore, however, isn't the objective of this paper)¹⁶, some of which preserve the pristine quality of naturalistic myth, whilst others lose their original vigour when used as examples in substantially theological contexts. However, the important factor is that the Pre-Islamic Persian texts are o'er brimming with myths, now proper to the Arian naturalistic heritage, at the moment typically Zarathustrian and theologically allegorical¹⁷, which in Robakidze's opinion, possess unique symbolic strength that lead us to an acquaintance and comprehension of that important moment that is the passing from history into myth and vice-versa. We must observe however that if ever there was a conquest by Nietzsche, it was the awareness of the irredeemable end of each and every myth, when he freed himself of his Wagnerian and Schopenhauerian illusions (circa 1875-76)¹⁸. Robakidze, on the contrary, was always champion, right up to the end of his life of the idea that there is no difference between modern man and the ancients as to the lack of a truly mythical mentality and of a genuine way of thinking, that as we know, point toward the Dionysian universality of knowledge.

The concept of the Dionysian is one of the Nietzschean 'masks' that Robakidze accepts, turning it into one of the pivots of his artistic theory. *Die Geburt der Tragödie's* significance was enlarged upon to the point of constituting an ideal historical reconstruction of our civilization and the relationship between being and appearance¹⁹. All art of the classical world, extremely harmonious in its definition of form, is not (as one can see) free from the masking which Nietzsche amply reveals by contrasting the refined appearance of Apollonian culture to the essence of Dionysian mysteries. It is this aspect of the greek 'Animus' that fascinates Robakidze most of all because it is not expressible in precise phrases, but is distinguished by its fleeting fickleness, constant turmoil, dark aura and it is expressed in the tradition of Dionysian mysteries, in the orgiastic rituals, in a world of popular cults. To fathom out this 'dark' side one must dismantle the whole Apollonian edifice so as to perceive the 'Animus' of a people that reveals itself through Dionysian mysteries, which are distinguished by wild and unbridled sexual licentiousness. And this trait is openly taken up by Robakidze in his obsession for

¹⁶ Cf. A. BAUSANI, *Persia religiosa*, Milano 1959, pp. 73-80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ M. MONTINARI, *Equivoci marxisti*, in *Su Nietzsche*, Roma 1981, pp. 94-95.

¹⁹ G. VATTIMO, *Il soggetto e la maschera*, Milano 1974, p. 19.

Dionysian impulse. He himself a sensual personality (his statement «my emblem is the medallion of Dionysius», best epitomizes this particular side of him²⁰), demoniacal and insane look (Kručėnych would have defined him as being a «specialist of Apocalypse and pandemonia»²¹), in a painting by Lado Gudiašvili (then printed in the well known anthology *Sofii Georgevne Mel'nikovoj. Fantastičeskij kabačėk / To Sofii Georgevne Mel'nikova. The Inn of the Fantastic /*, Tiflis 1917-18-19) he is portrayed on the Veri bridge (the bridge that in the thirties has been named after Stalin, which crosses the river Mt'k'vari, or Kura, at Tbilisi), where he is seen to be tempted by witches in manifold attitudes of explicit eroticism, according to what he had written in his poem *Veris xidze* (On the Veri bridge):

'Tis heavy the night on Veri bridge and
The wind doth sing as though through tangled locks,
A phantom shrieks on that same bridge
A ghost of snow, all white with flakes...

The wind doth howl upon Veri bridge
All telling of a tale most green
That on this night and on this bridge
Witches do as at Halloween...

On Veri bridge *davluri* dance
To gale's tumult and frenzied moan
Then one by one the devils will come
Whilst witches hop and groan...

Oh! Veri bridge on Mt'k'vari's banks
In voice thus fierce the wind doth go
In voice most fierce the wind doth go
A sowing with delight...²².

Even in literary criticism Robakidze pursues with tenacity the unmasking of the Dionysian element from the appearance that conceals it and protects it. But, his main worry is not so much the freeing *from* the Dionysian, the flight from chaos into an apparently ordered and settled world, but to be a disciple of the most genuine interpretation of Nietzsche's thought on the genesis and meaning of tragedy («but in the end Apollo speaks with the same tongue as Dionysus»²³), he conceives literary-artistic activity as an unleashing of

²⁰ G. ROBAKIDZE, *Avt'omedalioni*, in «Meocnebe niamorebi», 1922, 7, p. 3.

²¹ T. T'ABIDZE, *Dadaizmi da Cisperi Q'ancebi*, in «Meocnebe niamorebi», 1923, 10, p. 15.

²² G. ROBAKIDZE, *Veris xidze*, in «Cisperi Q'anc'ebi», 1916, 2, p. 10.

²³ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* quot., p. 145. See also G. VATTIMO, *Il soggetto e la maschera* quot., p. 32.

the Dionysian, understood as being the only true poetic energy and creative ecstasy, beyond the fear and insecurity that lead to its concealment and defense.

In a work of art it is precisely the world of set appearances that is plunged into confusion and turmoil by the gradual assertion of the Dionysian spirit, which beyond manifesting itself in the sexual licentiousness of the orgiastic rituals, also distinguishes itself by its relationship with the forces in the underworld. It had, therefore, an affinity with the demoniacal powers²⁴, which is another thing altogether from the tendency to demonize the gods as occurred in Pre-Islamic Persia or in India²⁵.

Fascinated by this demonic presence at the heart of the Dionysian Robakidze will make of it one of the corner stones of his critical methodology and literary creation. In his famous descriptions of Russian authors he would have singled out precisely the common demonic element which linked Čaadaev, Lermontov, Rozanov and Belyj. Adopting the notion of the mask as the relationship between being and appearance, which though permeating the greater part of philosophical thought, was, as has already been seen, taken up and developed by Nietzsche in a very singular way, Robakidze highlights in Čaadaev a satanic mask behind which lurks within its depth a life governed by the idea of life in God, which, nevertheless, he lives in a pagan and erotic manner.

As it is known, Lermontov too shows himself steeped in the demonic, covered by a thick mask which Robakidze understands in two ways. On the one side as the desire to hide behind another's personality remaining oneself (he calls this the «everyday mask», which for Everyman springs from insecurity, fear and weakness) and, on the other, accepting the image of the other, so as to go beyond oneself and indeed to become the other (this he calls the «mythological mask» in the sense of the world of appearance that seeks refuge in the Dionysian freedom of the other. Robakidze mentions that high priests of the Dionysian cults would address themselves to Dionysus with their faces covered as the supreme expression of their desire to identify themselves with the God himself). Rozanov, however, excited by an erotic pantheism has instead destroyed the intimate within himself, thus revealing his many satanic masks, beneath which, one can never perceive the genuine Rozanov. Belyj, dreaming of a new earth and heaven, seeks to attain through the negation or

²⁴ H. JEANMAIRE, *Dioniso. Religione e cultura*, Torino 1972, pp. 37-44.

²⁵ A. BAUSANI, *Persia religiosa* quot., p. 43.

destruction of the present by a new Apocalypse, thus showing himself to be a genuine demon angel-exterminator, an epileptic from the Apocalypse²⁶.

Robakidze remained enthralled by these demonic, malignant and evil qualities to be found in certain personalities, so much so that when he settled in Germany in 1931, leaving Georgia forever (which became communist in 1921), he was influenced by the mystical, maleficent and possessed character of Adolf Hitler, whom, in a brief character portrayal, he defined as being the voice of the resurrected, unknown soldier who has become myth; *pendant* perhaps today no more embarrassing than the praise and honour which (even if with less conviction) his former companions from the *Cisperi Q'anc'ebi* in those same years bestowed upon Beria and Stalin. However, for his faith in the revelations of the Hitlerian myth the price was the expurgation of his name and of his works from public libraries, from books and from the history of Georgia itself, thus becoming, the «unmentionable one» in Georgian literature.

In 1987, thanks to the new Soviet line, Robakidze has been reinstated and his name will finally take its place of honour in the history of the literature of his country.

It is said that Nietzsche acquired (at some stage of his work) the absolute conviction of the irredeemable end of the myth as the fourth part of *Also sprach Zarathustra* shows, with unambiguous clarity, in which the myth of myths is killed: God himself. Robakidze always continued to believe in the cathartic power of myth seen as *Gestalt* philosophical vision, which he revealed with great vitality in his plays rather than in his poetry. Steeped in the most profound mysticism they reveal initiatory rites, which need to be overcome in order to enter into the visionary world of that real mystery-man that is to say Grigol Robakidze himself.

Let us pause to take a look at his first play *Londa* (a woman's name), aided by the fact that the fifth issue of the weekly «Rubik'oni» (The Rubicon of the 18th of February 1923) dedicated almost the entire issue to an analysis (by the leading literary figures of the day) of the play, which had been staged a few days earlier by the famous director K. Marjanišvili. It was P. Ingoroq'va however (who was later to become a respected literary critic) who refrained from making any direct comments on the play itself, choosing, as it were, to concentrate on an analysis of Robakidze's poetry, in which he states that Robakidze is in possession of an «extraordinary and pre-

²⁶ G. ROBAKIDZE, *Portrety*, Tiflis 1919, pp. 6-66.

cise perception of the Georgian language». However, bearing in mind the cultural ambience of the time in Tiflis, one should remember that Robakidze's use of the Georgian language was indeed far removed from that extreme experimentation, alogical and irrational, that, in those same years, the Russian futurists A. Kručënych, I. Zdanevič and I. Terent'ev had worked at around the group of the «41st». On the contrary, Robakidze favours a refined and formal elegance, syntactical exactness and an individual style, that help to penetrate the secrets of the great mysteries and help to make manifest that which for the most part is inexpressible. This superiority of the formal exactness of language, supported by Robakidze on the verbal disharmonic invention put forward by the Russian and Georgian futurists resulted, perhaps, also from Nietzsche's teachings (precisely from the same period as the *Zur Genealogie der Moral*) that the supremacy of the world of concepts over that of the world of first impressions, is enacted by respecting the logico-grammatical rules proper to language, because only the ordered system of word-concepts can help us to understand the truth that is expressed in the social order, as against that of the «fluidity» of appearances and social distinctions which still went on in the *Die Geburt der Tragödie*, by virtue of Dionysian experience. Ingoroq'va, furthermore, highlights that Robakidze's poetry is often marked by an epileptic rhythm which provokes in the reader actual and real visions, such as «the red horses of the Apocalypse» or otherwise leads him to hear mystical choirs or introduces him to pagan divinities, like those connected with the sun, of which he possesses a special knowledge²⁷.

In his article of the same issue of the magazine T.T'abidze verifies that *Londa* had already become a great success before it even made its official stage debut, because it had been read by the author twice already: once at the home of G. Mačabeli (an ardent supporter and patron of the arts) and then at the head office of the magazine «Barrik'adi» (The Barricade), before the very cream of the Tiflis intelligentsia. The play is a sun mystery borrowed (as stated by T'abidze) from Persian mythology and dominated by the *Saddasi* divinity (that is the ancient *Sadhag*, in neopersian *Sadè*, the great feast of Fire usually linked to various other myths? But also *Shadday*, the appellative of the Hebrew divinity, could spur us on towards more in-depth research in this direction) to which the beautiful *Londa* must be sacrificed. Pervaded by an incessant «swirling»

²⁷ P. INGOROQ'VA, *Grigol Robakidze*, in «Rubik'oni», 1923, 5, p. 1.

rhythm, *Londa* is a work in which each word finds primigenial energy that reminds us (by the sheer strength of the writing) of the symphonic creations of Belyj or of Mallarme's attempts in the same field. This in-depth research and constant study of the word, carried out by Robakidze, firmly places him among the greatest exponents of the Georgian language; and not only of this century²⁸. K. Marjanišvili, as stage director, intervenes in the review by underlining the solar strength that he had tried to convey through the performance in as much as (in his opinion) the sun permeates the very essence of the story as the principle driving force behind its every event: of life and happiness and life and death²⁹. V. Gaprindašvili, commenting on the play, confirms that the innovative strength of the language as used by Robakidze is highly suggestive of a revival of the Georgian language³⁰. At this point, rather than quoting other people's opinions of the play (there is also a very positive review of the title *Londa*, published in the magazine «Ilioni», 1923, issue 4), it would be worthwhile to highlight the verbal labour undertaken by Robakidze and not only in *Londa*. In his quest for essential meanings he repudiates the theory that the sign is convention bound because he is always in search of the incomprehensible and inexpressible. Robakidze realizes in his admirable writings a necessary and inseparable rapport between truth and word, thus securing for himself (by his linguistic praxis) a position of importance amongst the great thinkers of the early 20th century; that all forms of life, thought and feeling are indissolubly linked to forms of language. However, he well understands that the problem is not in the romantic 'creativity' of language, nor in the invention of new verbal patterns, but simply in the re-establishing of an order; that is to say the correct use of language, and this operation is the definitive meaning of artistic realization. By this observation we have discovered that Robakidze carried on, at the heart of the Georgian *avant-garde*, another line of thought not only in the field of artistic theory, but also in the sphere of linguistics.

In our analysis we are confined to Robakidze's early period, but nevertheless, it is worth confirming that the influence of Nietzsche will be present in all his work (by 1945, Robakidze had settled in Switzerland where he wrote a long essay on Nietzsche) as a careful study of his work, and above all, of the material in his archives will reveal.

²⁸ T. T'ABIDZE, *Londa*, in «Rubik'oni», 1923, 5, p. 1.

²⁹ K. MARJANIŠVILI, *Švilebi mziša da misi kurumi*, in «Rubik'oni», 1923, 5, p. 2.

³⁰ V. GAPRINDAŠVILI, *Londa*, in «Rubik'oni», 1923, 5, p. 2.

Marco Salati

LA LU'LU'A AL-BAHĀRAYN FĪ L-IĠĀZA LI-QURRAYATAY AL-
'AYN DI ŠAYĤ YŪSUF B. AĤMAD AL-BAĤRĀNĪ (1107-1186/
1695-1772): ¹ PER LO STUDIO DELLA ŠĪ'A DI BAĤRAYN

Già in un precedente studio condotto sul «Kitāb Amal al-Āmil fī dīkr 'Ulamā' Ġabal 'Āmil»² avevamo avuto modo di constatare come una regione «periferica» – il Ġabal 'Āmil nel Libano meridionale – avesse fornito nel corso dei secoli X°, XI° e XII° h. molti dei quadri religiosi dello stato safavide, rappresentante il «centro» della šī'a imamita; avevamo inoltre sottolineato il carattere «nazionale» dell'opera, una sorta di celebrazione del Ġabal 'Āmil e dei suoi dotti.

La «Lu'lu'a al-Baḥrayn» ci suggerisce, in tono minore, le stesse considerazioni; una regione, il Bilād al-Baḥrayn³, di modesta estensione, lontana dai grandi centri di cultura islamica, anch'essa, al momento della nascita dello stato safavide, in posizione «eccentrica» ma che in virtù di una lunga tradizione di imamismo è già un attivo centro di studio e di cultura. Da qui, come dal Ġabal 'Āmil, partiranno gli 'Ulamā' alla volta dei grandi centri persiani, Iṣfahān e Šīrāz fra tutti, ad ingrossare le fila dei quadri impegnati nella omoge-

¹ A proposito del titolo c'è da dire che nella edizione di Bombay – p. 4 – leggiamo: «E questa iġāza l'ho chiamata "Lu'lu'atay al-Baḥrayn..."». Tale forma duale è ripresa talvolta negli «A'yān aš-Šī'a» (per esempio vol. 6, p. 140) in espressioni tipo: «Wa fī l-Lu'lu'atay» o «Kamā fī l-Lu'lu'atay»; d'altra parte nella «Darī'a» (vol. 18, p. 379) nelle edizioni stampate, Naḡaf 1966 e Qum s.d. e nella «tarġama» di šayḥ Yūsuf al-Baḥrānī negli «A'yān aš-Šī'a» (vol. 10, 317-318) si usa chiaramente il «mufrad» «Lu'lu'a». Anche se l'uso del duale può sembrare più logico, dato che la «iġāza» è destinata ai *due* nipoti di šayḥ Yūsuf al-Baḥrānī, abbiamo preferito, senza voler approfondire la questione, seguire il parere delle autorità universalmente riconosciute in ambito imamita come sono appunto Āqā Buzurg Ṭīhrānī, autore della «Darī'a», sayyid Muḥsin al-Amīn, autore degli «A'yān aš-Šī'a», sayyid Muḥammad Šādiq Baḥr al-'Ulūm curatore della edizione di Naḡaf 1966 e Qum.

² MARCO SALATI, «Il Kitāb Amal al-Āmil fī dīkr 'Ulamā' Ġabal 'Āmil' di Muḥammad al-Hurr al-'Āmilī: una fonte per lo studio della šī'a imamita libanese». Tesi di Laurea, inedita, Roma, 1982-1983.

³ Sul Baḥrayn v. E.I.² vol. I p. 941-944 e relativa bibliografia.

neizzazione imamita dello stato. Di parte di questi dotti Bahrânî la «Lu'lu'a» ci fornisce la biografia secondo gli schemi collaudati di un qualsiasi repertorio biografico.

Dicevamo però in tono minore. Infatti il Bilâd al-Baḥrayn, a differenza del Ḡabal 'Âmil, è sempre stato terreno di influenza mista arabo-persiana⁴; inoltre a partire dal secolo XI^oh. si trova a far parte integrante dello stato safavide grazie alla conquista effettuata da Šâh 'Abbâs il Grande⁵.

In secondo luogo la «Lu'lu'a», a differenza del «K. Amal al-Âmil» non è un'opera di 'Ilm ar-Riḡâl, un repertorio biografico, bensì una «iḡâza»⁶, una autorizzazione a trasmettere a beneficio di allievi uditori/lettori, strumento che testimonia «l'attaccamento radicato nella mentalità dei dotti musulmani alla trasmissione del sapere»⁷. È pur vero che non si tratta di una iḡâza semplice, cioè usando la terminologia classica, non una «iḡâza muḥtašara»⁸ né «mutawassita»⁹ ma una «iḡâza kabîra/mabsûta»¹⁰: appartiene a quella categoria di «iḡâza» tali da formare un «Kitâb Mustaqill»¹¹ in cui sono contenute le biografie più o meno dettagliate dei «Mašâ'ih al-Iḡâzât». Giusta ci sembra quindi la definizione della «Lu'lu'a al-Baḥrayn», data dal curatore dell'edizione stampata sayyid Muḥammad Šâdiq Baḥr al-'Ulûm, come di un «Kitâb fî l-Iḡâzât wa Tarâḡim Riḡâl al-Ḥadîth»¹²: siamo ben lontani dunque dall'idea celebrativa di un «Kitâb Amal al-Âmil»!

La peculiarità della «Lu'lu'a» sta nel fatto di essere la prima nel suo genere, di ciò l'autore è ben conscio¹³: se non mancano infatti

⁴ Sulla delicata questione delle rivendicazioni iraniane sul Baḥrayn cfr. G. SCARICIA: «A proposito delle rivendicazioni iraniane sul Baḥrayn» in *Oriente Moderno*, 1958, pp. 1-18.

⁵ Sui particolari della conquista safavide del Baḥrayn cfr. «History of Šâh 'Abbâs the Great» traduzione di R. Savory dell'opera di Iskandar Beg Munšî «Ta'rîh-i 'Âlam-ârâ-yi 'Abbâsî», 2 volumi, Persian Heritage Serie n. 18, Colorado 1978.

⁶ Sul termine «iḡâza» cfr. voce omonima in E.I.² vol. III, p. 1046-1047 e relativa bibliografia; «Darî'a» 1, 131-133; Vajda, articolo citato nella bibliografia.

⁷ Vajda, 15.

⁸ «Darî'a» 1, 131: «Quella "iḡâza" che non è da considerare né libro né risâla».

⁹ «Darî'a» 1, 131: «Quella "iḡâza" a cui ci si riferisce come "Risâla al-Iḡâza"».

¹⁰ «Darî'a» 1, 131.

¹¹ Ibid.

¹² Non vi è comunque da parte dell'autore la pretesa di indagare sugli «Aḥwâl» dei «Muḥaddithûn» né sulla veridicità degli «Aḥbâr» da loro trasmessi; all'epoca dell'autore le catene di garanti sono già state fissate una volta per tutte. (v. «Lu'lu'a», p. 5).

¹³ «Lu'lu'a», p. 5: «Lam yasbiq li-miṭlihâ Aḥad min 'Ulamâ'inâ al-A'lâm, (...)».

esempi di «iġāza kabīra/mabsūta»¹⁴, la «Lu'lu'a» è la prima ad avere un titolo proprio; le altre «iġāza» con questa caratteristica, citate nella «Darī'a», sono tutte posteriori¹⁵.

Pur rappresentando un caso unico l'opera di Yūsuf al-BaĤrānī fa comunque riferimento ad esempi di «iġāza kabīra/mabsūta» antecedenti, già famose in ambito di «'Ilm al-Ĥadīth» e «'Ilm ar-Riġāl» imamita per i «fawā'id» e le biografie dei «Mašā'ih al-Iġāzāt» in esse contenute, tanto da poter essere considerate fonti della stessa «Lu'lu'a al-BaĤrayn». In ordine cronologico sono:

– «Iġāza» di 'Allāma al-Ĥillī, m. 726/1325, ai «Banū Zuhra», cioè

– Abū l-Ĥasan 'Alī b. Ibrāhīm b. Muĥammad b. Zuhra... b. Ġa'far aš-Šādiq al-Ĥalabī («al-Ĥaqā'iq ar-Rāhina», 133; «Amal al-Āmil» 2, 171 e 200)

il figlio Šaraf ad-Dīn al-Ĥusayn b. 'Alī b. Ibrāhīm b. Zuhra al-Ĥalabī («al-Ĥaqā'iq ar-Rāhina», 56; «Amal al-Āmil» 2, 95)

– Abū 'Abdallāh Badr ad-Dīn Muĥammad b. Ibrāhīm b. Muĥammad b. Zuhra al-Ĥalabī, fratello di 'Alī, («al-Ĥaqā'iq ar-Rāhina», 177; «Amal al-Āmil», 2, 233)

– Amīn ad-Dīn Abū Ṭālib Ahmad b. Muĥammad b. Ibrāhīm b. Zuhra al-Ĥalabī, figlio di Badr ad-Dīn Muĥammad, («al-Ĥaqā'iq ar-Rāhina»; «n. 717 o 718/1318 o 1319 m. 775/1374», p. 9-10; «Amal al-Āmil» 2, 22)

– Abū Muĥammad 'Izz ad-Dīn al-Ĥasan b. Muĥammad b. Ibrāhīm b. Zuhra al-Ĥalabī, figlio di Badr ad-Dīn Muĥammad, («al-Ĥaqā'iq ar-Rāhina», 45; «Amal al-Āmil» 2, 76)

La data della «iġāza» è 25 Ša'bān 723/1322 («Darī'a» 1, 176).

– «Iġāza» di šayḥ Muĥammad b. Makkī al-Āmilī al-Ġizzīnī aš-Šahīd al-Awwal, m. 786/1384, a šayḥ Šams ad-Dīn Muĥammad b.

¹⁴ Cfr. l'elenco delle «iġāza» in «Darī'a», 1, 133-260.

¹⁵ Esse sono: «ar-Rawḍa al-BaĤriyya fi l-Iġāza aš-Šafi'iyya» di Muĥammad Šafi' b. 'Alī al-Ĥusaynī al-Ġābalqī, m. 1280/1864, (v. «A'yān aš-Šī'a» 7, 349-350 e 9, 365; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 4, 303 e 10, 69). «Iġāza» concessa ai figli 'Alī Akbar Āqā Kūček e 'Alī Ašġar. («Darī'a» 11, 292).

«Buġya al-Wu'āt» di sayyid Ḥasan b. Hādī b. Muĥammad al-Kāzimī al-Āmilī al-Išfahānī, famoso come Ḥasan aš-Šadr, m. 1354/1935 (v. «A'yān aš-Šī'a» 5, 325-330; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 3, 299; «al-A'lām» 2, 224-225). «Iġāza» concessa a sayyid Murtaḍā al-Ĥusaynī al-Ġānfūrī, m. 1333/1915 («Darī'a» 3, 127).

«al-Lum'a al-MaĤdiyya» di sayyid Ḥasan aš-Šadr. «Iġāza» concessa a šayḥ MaĤdī b. Muĥammad 'Alī al-Išfahānī («Darī'a» 18, 354-355).

«at-Ṭabaqāt fi r-Ruwāt wa Mašā'ih al-iġāzāt» di sayyid Ḥasan aš-Šadr. «Iġāza» concessa a sayyid Šadr ad-Dīn b. Ismā'il aš-Šadr e šayḥ Muĥammad Bāqir b. Āqā Naġafī («Darī'a» 15, 146).

Tâğ ad-Dîn Abû Muḥammad ʿAbd ʿAlî b. Nağda famoso come Ibn Nağda («Amal al-Âmil» 2, 279). La data della «iğâza» è 10 Ramaḍân 770/1369 («Darîʿa» 1, 176).

– «Iğâza» di šayḥ Zayn ad-Dîn b. ʿAlî b. Aḥmad al-ʿÂmilî al-Ġubaʿî aš-Šahîd at-Tânî, m. 965 o 966/1558 o 1559, a šayḥ Ḥusayn b. ʿAbd aš-Šamad al-Ĥârîṭî al-Ĥamdânî al-Ġubaʿî al-ʿÂmilî, m. 984/1576. La data della «iğâza» è giovedì 3 Ġumâdâ II 941/1534 («Darîʿa» 1, 193-194).

– «Iğâza» di šayḥ Hasan b. Zayn ad-Dîn aš-Šahîd at-Tânî al-ʿÂmilî al-Ġubaʿî Šâhib al-Maʿâlim, m. 1011/1603, a šayḥ Nağm ad-Dîn b. Muḥammad al-Ḥusaynî al-ʿÂmilî («Amal al-Âmil» 1, 188-189; «Takmila al-Amal», 414) e ai suoi due figli Abû ʿAbdallâh Muḥammad e Abû aš-Šalâḥ ʿAlî («Amal al-Âmil», 1, 134-135); in essa sono accluse molte «iğâzât» di dotti sciiti e sunniti («Darîʿa» 1, 172).

– «Iğâza» di šayḥ ʿAbdallâh b. Šâlîḥ al-Baḥrânî as-Samâhîğî, m. 1135/1723, a šayḥ Yâsîn b. Šalâḥ ad-Dîn ʿAlî b. Nâşir al-Bilâdî al-Baḥrânî «nazîl Šîrâz» («Anwâr al-Badrayn», 221; «Aʿyân aš-Šîʿa» 10, 282-283). La data della «iğâza» è 25 Dû l-Qaʿda 1100/1689 («Darîʿa», 1, 205).

– «Iğâza» di šayḥ ʿAbdallâh b. Šâlîḥ al-Baḥrânî as-Samâhîğî a šayḥ Nâşir b. Muḥammad al-Ġârûdî al-Ĥittî («Aʿyân aš-Šîʿa» 10, 202), in data 23 Šafar 1128/1716. Dice l'autore della «Darîʿa»: «In essa vi sono molte notizie e insegnamenti utili ma anche invettive e insulti nei confronti dei «Muğtahidûn» («Darîʿa» 1, 205) A quest'ultima iğâza l'autore della «Luʿluʿa» fa spesso riferimento per quanto riguarda le biografie dei dotti di Bahrayn.

Quali sono dunque le finalità di quest'opera?. Da un punto strettamente tecnico, come abbiamo visto si tratta di una autorizzazione a trasmettere concessa da un maestro a due suoi allievi; questa «iğâza» però assume delle connotazioni di tipo familiare dato che i due allievi in questione altri non sono che i nipoti di šayḥ Yûsuf, i figli dei suoi due fratelli šayḥ ʿAbd ʿAlî¹⁶ e šayḥ Muḥammad¹⁷:

– šayḥ Ḥalaf b. ʿAbd ʿAlî b. Aḥmad al-Uşfûrî ad-Darâzî aš-Šâḥûrî al-Baḥrânî, m. a Başra nel 1208/1794 e sepolto a Nağaf («Aʿyân aš-Šîʿa» 6, 330; nota 1 p. 4 della edizione stampata della «Luʿluʿa»)

¹⁶ šayḥ ʿAbd ʿAlî b. Aḥmad al-Baḥrânî, aḥbârîta, autore di un «Iḥyâʾ Maʿâlim aš-Šîʿa bi-Aḥâr aš-Šarîʿa» morto a Karbalâ nel 1177/1764 («Aʿyân aš-Šîʿa» 8, 31; «Darîʿa» 1, 309).

¹⁷ šayḥ Muḥammad b. Aḥmad al-Baḥrânî, autore di «Mirâṭ al-Aḥbâr fî Aḥkâm al-Asfâr», «Risâla fî Uşûl ad-Dîn» («Aʿyân aš-Šîʿa», 9, 71).

– šayh Ḥusayn b. Muḥammad b. Aḥmad al-‘Uṣfūrī ad-Darâzī aš-Šâhūrī al-Bahrânî, capo della scuola aḥbârîta di Baḥrayn, noto come šayh Ḥusayn ‘Uṣfūr, m. ad aš-Šâhûra nel Baḥrayn nel 1216/1802; autore di moltissime opere fra cui «al-Ḥaḡâ’iq al-Fâhira» come «Tatmîm» dell’opera di šayh Yûsuf «al-Ḥadâ’iq an-Nâḡira». («A‘yân aš-Šî‘a» 6, 140-142; «Mu‘ğam al-Mu’allifin» 4, 44; «al-A‘lâm» 2, 257; «ad-Darî‘a»).

Stabilitosi definitivamente a Karbalâ’, trovata la serenità dopo una vita tormentata, lo šayh Yûsuf quattro anni prima della morte trasferisce con un atto chiaro e definitivo¹⁸ il suo patrimonio scientifico, le sue trasmissioni, le sue «iğâzât» e le sue opere come eredità ai suoi due nipoti, unici rimasti della famiglia, inserendoli di diritto nel grande mare delle catene dei «Riğâl al-Ḥadîth» e ci piace qui riportare le sue stesse parole: «Vi dò l’autorizzazione a trasmettere tutto questo (– le sue opere –) oltre ai libri dei nostri Maša’ih, di cui abbiamo riferito, a condizione, come fu posta condizione a me, che percorriate il cammino della circospezione e della prudenza nella scienza e nell’attività pratica («‘ilm wa ‘amal»), così da mettervi al sicuro dal cadere negli abissi dell’errore e della confusione (...); e per testamento vi lascio tutte le mie opere, scritte da me e le altre tra libri e rasâ’il, abbiatene cura e fatene molte copie facendo in modo che chi venga dopo di voi ne possa trarre giovamento (...), dal momento che né io né i vostri padri abbiamo altra discendenza all’infuori di voi due. Inoltre sappiate che (...) i libri da cui abbiamo preso in questa «iğâza» non sono scevri da errori (...), quindi sforzatevi di correggerli a seconda delle possibilità e di acquisire le copie necessarie a ciò da ogni luogo (...)»¹⁹.

L’autore:

Šayh Yûsuf b. Aḥmad b. Ibrâhîm b. Aḥmad b. Šâliḥ b. ‘Uṣfūr ad-Darâzî al-Mâḥûzî al-Bahrânî, «Šâhib al-Ḥadâ’iq»²⁰, nasce nel vil-

¹⁸ Già in precedenza aveva concesso la «iğâza» ai due nipoti (v. «Lu’lu’a» p. 4).

¹⁹ «Lu’lu’a», p. 450-451.

²⁰ Per lo šayh Yûsuf b. Aḥmad al-Bahrânî v.:

«Lu’lu’a», p. 442-449 (autobiografia)

«Muntahâ al-Maqâl» di Abû ‘Alî, p. 334-335, lit. Tehran 1302 h.

«Rawḡât al-Ğannât» 8, 203-208

«Rayḡâna al-Adab» 2, 421-422

«A‘yân aš-Šî‘a» 10, 317-318

laggio di al-Mâhûz nel Bahrayn nel 1107/1695. Allevato dal nonno šayh Ibrâhîm, commerciante di perle, compie i primi studi sotto la guida del padre Aḥmad fino all'arrivo dei «Hawârîğ» che dopo un assedio marittimo conquistano il Bahrayn seminando la distruzione e la rovina²¹. Parte della popolazione, fra cui il padre Aḥmad con la famiglia, si rifugia nell'oasi di al-Qaṭîf²² nella penisola arabica, mentre Yûsuf rimane su ordine del padre a Bahrayn con l'incarico di vegliare sulle proprietà di famiglia. L'esilio ad al-Qaṭîf e le ristrettezze economiche sono fatali al padre che muore a 47 anni nel 1131/1719²³.

Divenuto capofamiglia šayh Yûsuf rimane ad al-Qaṭîf per circa due anni, studiando sotto la guida di šayh Ḥusayn al-Mâhûzî²⁴; tornato a Bahrayn completa la propria formazione presso sayyid ʿAbdal-lâh b. ʿAlawî al-Bilâdî al-Baḥrânî²⁵ e ʿAbdallâh b. ʿAlî al-Baḥrânî²⁶ (ca. 1133-1139/1721-1727).

Le difficoltà economiche, i debiti, le scorrerie degli Arabi al-Hawla²⁷ costringono šayh Yûsuf ad emigrare in terra di Persia: dapprima si stabilisce a Kirmân poi a Šîrâz dove rimane alcuni anni (almeno fino al 1155/1742, data di stesura di una sua opera) grazie al favore accordatogli dal governatore della città Muḥammad Taqî ad-Dîn, famoso come Muḥammad Taqî Ḥân²⁸.

L'anno della disastrosa ribellione di Taqî Ḥân, 1157/1744²⁹, šayh

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 13, 268-269

«al-A'lâm» 8, 215

GAL, II s. p. 504

Browne, p. 356 e 449.

²¹ cfr. Lockart, p. 6.

²² Sull'oasi di al-Qaṭîf v. E.I.² vol. IV, p. 794-796.

²³ v. Appendice «A» n. 18.

²⁴ v. Appendice «A» n. 1.

²⁵ v. Appendice «A» n. 17.

²⁶ v. Appendice «A» n. 12.

²⁷ Per gli al-Hawla o Banû Huwâla v. «Mu'ğam al-Qabâ'il» 5, 283 e Lockart, 183-184; 213; 216.

²⁸ Muḥammad Taqî ad-Dîn più noto come Muḥammad Taqî Ḥân, governatore del Fârs dal 1146/1734, stretto collaboratore di Nâdir Šâh, contro il quale tuttavia si ribellò nel 1157/1744; nonostante l'appoggio della popolazione del Fârs la ribellione fu soffocata duramente dalle truppe di Nâdir. Fatto prigioniero, Taqî Ḥân fu in seguito graziato e nominato «Mustawfî al-Mamâlik». Dopo la morte di Nâdir Šâh resiste per breve tempo a Karîm Ḥân Zand ma deve cedere nel 1163/1750.

Per Taqî Ḥân v. Lockart, 80; 108-109; 182-184; 241-243; Storey vol. I, 330.

²⁹ L'autore non accenna in modo esplicito a questi avvenimenti ma si limita all'uso di frasi generiche del tipo: «ʿAşafat fî tilka al-Bilâd ʿAwâşif al-Ayyâm allatî lâ tunîm wa lâ tanâm».

Yûsuf si rifugia a Fasâ, a sud di Šîrâz³⁰, ma nuovi sconvolgimenti³¹, che tra l'altro causano allo šayh la perdita di gran parte delle sue ricchezze e di molti libri, lo portano nel piccolo centro di Ištîhbânât³², a sud-est di Šîrâz, dove cerca di «potre rimedio alle amarezze dei tempi»³³. Di qui finalmente arriva a Karbalâ' dove, trovata la tranquillità, la fama e, presumiamo, una certa agiatezza decide di stabilirsi fino alla fine dei suoi giorni³⁴. Lo šayh Yûsuf si spegne dopo una breve malattia³⁵ il giorno di sabato 4 Rabi' I 1186/1772.

A complemento di questa breve scheda biografica ci sembra opportuno presentare una lista delle sue opere più importanti ed un elenco di alcuni dei suoi maestri e allievi.

*Le sue opere*³⁶

– «al-Ĥadâ'iq an-Nâđira fî Ahkâm al-ʿItra at-Ṭâhira», l'opera più importante di šayh Yûsuf tanto da essere conosciuto con l'appellativo di «Šâhib al-Ĥadâ'iq»; è comunque incompiuta: il 9° volume fu terminato il 2 di Ġumâdâ II 1185/1771 («Darî'a» 6, 289-290: «Contiene dodici introduzioni, di cui l'ultima sulle divergenze fra Ahbârî e Uşûlî»).

– «Salâsil al-Ĥadîd fî Taqyîd Ibn Abî l-Ĥadîd» («Darî'a» 12, 210-211)

– «aš-Šihâb at-Ṭâqîb fî Bayân Ma'nâ an-Nâşîb» («Darî'a» 14, 254)

– «ad-Durar an-Nağafiyya» («Darî'a» 8, 140: Terminata nel 1177/1764»)

³⁰ Dice šayh Yûsuf: «Rimasi lì (– a Fasâ –) occupato nello studio e composi il «K. al-Ĥadâ'iq an-Nâđira» fino al «Bâb al-Ağsâl» nonostante dovessi lavorare la terra per procurarmi da vivere, (...); il «mutawallî» di Fasâ, al-Mîrzâ Muḥammad ʿAlî mi prese a benvolere, fu molto gentile e premuroso con me e durante quel periodo non pretese mai il «ḥarâğ» da me» («Lu'lu'a», 445).

³¹ Probabilmente il caos seguito alla morte di Nâdir Šâh e l'ascesa di Karîm Ĥân Zand.

³² v. «Ĥudûd al-ʿÂlam», p. 129.

³³ «Lu'lu'a», 445.

³⁴ Non conosciamo la data di arrivo di šayh Yûsuf a Karbalâ', ma sappiamo che vi si ritrova nel 1169/1757 data di una sua «iğâza» (cfr. «Lu'lu'a», nota 59 p. 449-450).

³⁵ Forse a causa della peste («Ṭâ'ûn») che in quell'anno infierì sul ʿIrâq (cfr. «A'yan aš-Šî'a» 10, 317).

³⁶ Le opere sono elencate nel testo all'interno della autobiografia dell'autore («Lu'lu'a», 446-449).

– «Iqd al-Ġawâhir an-Nûrâniyya fî Aġwiba al-Masâ'il al-Bahrâniyya» («Darî'a» 15, 288: «Terminata a Karbalâ' venerdì 17 Şafar 1172/1759»). Di quest'opera fece anche una «tatimma» dal titolo «al-Li'âlî az-Zawâhir fî Tatimma 'Iqd al-Ġawâhir» («Darî'a» 18, 259) terminata nel 1173/1760.

– «ar-Risâla al-Muhammadiyya fî Ahkâm al-Mîrât al-Abadiyya», scritta per il fratello Muḥammad a Şîrâz nel 1155/1742.

– «Ġalîs al-Hâḍîr wa Anîs al-Musâfir», noto come «al-Kaşkûl» («Darî'a» 5, 128).

– «al-Masâ'il aš-Şîrâziyya», scritta per Muḥammad Taqî Hân, terminata il 21 Şawwâl 1149/1737 («Darî'a» 20, 353-354).

– «I'lâm al-Qâsidîn ilâ Manâhiġ ad-Dîn» («Darî'a» 2, 239).

Nota: Di queste due ultime opere l'autore lamenta la perdita nella cittadella di Fasâ, ma l'autore della «Darî'a» sostiene che la prima, «al-Masâ'il aš-Şîrâziyya», è stata recuperata e che si trova presso un suo contemporaneo.

– «Qâtî'a al-Qâl», confutazione di Muḥsin al-Fayḍ al-Kâšânî³⁷ («Darî'a»)

– «Kašf al-Qinâ'», in cui polemizza con Muḥammad Bâqir ad-Dâmâd³⁸ («Darî'a» 18, 53).

I suoi maestri:

– il padre šayḥ Aḥmad b. İbrâhîm al-Bahrânî (v. Appendice «A» n. 18)

– šayḥ Ḥusayn al-Mâhûzî al-Bahrânî (v. Appendice «A» n. 1)

– šayḥ 'Abdallâh b. 'Alî al-Bilâdî al-Bahrânî (v. Appendice «A» n. 12)

– sayyid 'Abdallâh b. 'Alawî al-Bahrânî (v. Appendice «A» n. 17)

– šayḥ Muḥammad b. Farrah o Faraġ al-Ġilânî, noto come Mullâ Rafî' (v. Appendice «B»)

– šayḥ Muḥammad Mahdî al-Futûnî al-'Âmilî al-Aḥbârî, m. 1183-1769 («Takmila al-Amal», 379; «A'yân aš-Şî'a», 10, 67)

³⁷ Per Muḥsin al-Fayḍ cfr. referenze bibliografiche in Appendice «B».

³⁸ Per Muḥammad Bâqir ad-Dâmâd cfr. referenze bibliografiche in Appendice «B».

I suoi allievi:

- sayyid Mīrzā Mahdī aš-Šahrastānī al-Mūsawī al-Ĥā'irī, n. a Iṣfahān ca. 1130/1718, m. il 12 Ṣafar 1216/1802, allievo anche del famoso dotto al-Wahīd al-Bihbihānī³⁹ («A'yān aš-Šī'a» 10, 163-166)
- sayyid Muḥammad Mahdī Baḥr al-'Ulūm b. Murtaḍā aṭ-Ṭabātabā'ī an-Nağafī, n. 1155/1742 m. 1212/1797 («A'yān aš-Šī'a» 10, 158-163; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 12, 61)
- sayyid Mīr 'Alī b. Muḥammad 'Alī aṭ-Ṭabātabā'ī al-Ĥā'irī n. 1161/1748 m. 1231/1816 («A'yān aš-Šī'a» 8, 314-315)
- šayḥ Abū 'Alī al-Ĥā'irī, autore del «Muntahā al-Maqāl fī Aḥwāl ar-Riğāl», n. 1159/1746, m. 1216/1802 (Arioli, 75-76; «A'yān aš-Šī'a» 9, 124; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 57-58)
- šayḥ Sulaymān b. Ma'tūq al-'Āmilī al-Kāzimī, m. 1227/1812 («Takmila al-Amal», 227-228; «A'yān aš-Šī'a» 7, 315)
- Muḥammad Mahdī an-Nirāqī al-Kāšānī, m. 1211/1796 («A'yān aš-Šī'a» 10, 143; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 12, 57)
- šayḥ Aḥmad b. Ḥasan b. 'Alī b. Ḥalaf ad-Dumistānī al-Baḥrānī, vivo nel 1215/1800 («A'yān aš-Šī'a» 2, 492)
- sayyid 'Abd al-Bāqī b. Muḥammad Ḥusayn al-Ḥusaynī al-Iṣfahānī al-Ĥātūnābādī, m. 1207/1793 («A'yān aš-Šī'a» 7, 433). Il padre Muḥammad Ḥusayn è figlio della figlia di šayḥ Muḥammad Bāqir al-Mağlisī aṭ-Ṭānī «Šāhib al-Bihār».
- šayḥ 'Alī b. Muḥammad b. 'Alī b. 'Allāma 'Abd an-Nabī al-Maqābī al-Baḥrānī, m. dopo il 1169/1756 anno in cui ebbe la «iğāza» da šayḥ Yūsuf.

Šayḥ Yūsuf, «Šāhib al-Ĥadā'iq», la cui fama è ben consolidata in ambito imamita, è considerato uno «dei più eminenti dotti posteriori»⁴⁰: unico neo sembra essere costituito dalla sua appartenenza alla scuola «aḥbārī»⁴¹; benché il padre Aḥmad e il maestro Ḥusayn al-Māḥūzī fossero dei «puri muğtahid»⁴², molto polemici nei confronti degli «Aḥbāriyyūn», šayḥ Yūsuf aderì alla scuola che aveva avuto in šayḥ 'Abdallāh b. Šāliḥ as-Samāḥiğī uno dei più validi sostenitori in terra di Baḥrayn. Pare comunque che ad un certo punto

³⁹ Muḥammad Bāqir b. Muḥammad Akmal al-Bihbihānī, noto come al-Āqā al-Bihbihānī o al-Wahīd al-Bihbihānī, n. 1116 o 1117/1705 o 1706, m. a Karbalā' 1205/1791 («A'yān aš-Šī'a» 9, 182; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 90; «al-A'lām» 6, 49).

⁴⁰ «A'yān aš-Šī'a» 10, 317.

⁴¹ A proposito v. voce «Aḥbāriyya» in E.I.², suppl. Livraison 1-2 e G. Scarcia, articolo citato nella bibliografia.

⁴² «A'yān aš-Šī'a», 10, 317.

šayh Yûsuf tornò «alla tarîqa al-wustâ, cioè quella di ʿAllâma al-Mağlisî»⁴³: in effetti nella «Lu'lu'a» non si risparmiano critiche a personaggi come Muḥammad Amîn al-Astarâbâdî⁴⁴, accusato di «avere aperto la porta della denigrazione dei Muğtahidûn»⁴⁵, šayh al-Ḥurr al-ʿÂmilî⁴⁶, šayh Muhsin al-Fayd al-Kâšânî e šayh ʿAbdallâh b. Šâlîh as-Samâhîğî al-Baḥrânî⁴⁷, ossia i massimi rappresentanti dell'ahbârismo.

Su questo suo «ritorno» ad una posizione mediana crediamo abbia influito la constatazione delle polemiche, delle divisioni, delle lacerazioni causate dalla aspra rivalità fra le due scuole; il richiamarsi a ʿAllâma al-Mağlisî, figura chiave dell'imamismo «moderno», sottintende lo sforzo di addivenire ad una sorta di pacificazione tra le parti, sforzo di cui peraltro i dotti imamiti non sembrano dargli atto⁴⁸.

L'opera:

La «Lu'lu'a al-Baḥrayn» comprende le biografie di 133 «Riğâl al-Ḥadîṭ», secondo il «tartîb» del curatore dell'edizione stampata sayyid Muḥammad Šâdiq Baḥr al-ʿUlûm: la prima è quella di šayh Ḥusayn al-Mâhûzî⁴⁹, dopo una breve introduzione, l'ultima è quella dedicata a Ibn ʿAbdûn⁵⁰. Questa numerazione, da cui restano fuori la biografia di Ibn ʿUqda⁵¹ e l'autobiografia dell'autore posta alla fine della iğâza, si riferisce alle biografie «mufaššila», non comprende cioè i molti «Mašâ'ih» facenti parte delle catene di trasmissione e a cui talvolta l'autore accenna con frasi laudative di circostanza.

Di queste 133 biografie 33 sono dedicate a dotti del Baḥrayn, 24 a dotti del Ġabal ʿÂmil – una ulteriore conferma dell'importanza di quest'area in ambito imamita – mentre il resto costituisce in pratica

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Per Muḥammad Amîn al-Astarâbâdî cfr. referenze bibliografiche in Appendice «B».

⁴⁵ «Lu'lu'a», 117.

⁴⁶ Per šayh al-Ḥurr al-ʿÂmilî cfr. referenze bibliografiche in Appendice «B».

⁴⁷ Per ʿAbdallâh b. Šâlîh cfr. Appendice «A» n. 19.

⁴⁸ «A'yân aš-Ši'a» 10, 317: «Wa illâ fa-r-Rağul Ahbârî Širf lâ yadhul fî šay' min turuq al-Muğtahidîn, (...)».

⁴⁹ «Lu'lu'a», 6-7.

⁵⁰ «Lu'lu'a», 417-418; per Ibn ʿAbdûn v. anche: «Amal al-Âmil» 2, 16-17; «A'yân aš-Ši'a» 3, 18; «Muğam al-Mu'allifin» 1, 305; Arioli, 58.

⁵¹ «Lu'lu'a», 431-434; per Ibn ʿUqda v. anche: «Muğam al-Mu'allifin» 2, 106; Arioli, 56.

una rassegna dei personaggi più importanti della ŠĪ'a di ogni epoca⁵². Le biografie si susseguono secondo lo schema allievo-maestro atto a creare le catene di trasmettitori e scandito dall'uso del termine tecnico «ḥaylūla» che sancisce la fine di una catena ed il susseguente inizio di un'altra.

È evidente che l'interesse dell'opera risiede nelle biografie dei dotti Baḥrānī (cui dedichiamo una breve rassegna in Appendice «A»), molti dei quali hanno la possibilità di «emergere» per la prima volta; se lo studioso di «'Ilm ar-Riġāl» una volta visionate queste biografie si accorge con disappunto che proprio «mufaššila» non sono, bisogna tuttavia ricordare che questi dotti sono presenti nell'opera non perché Baḥrānī ma solo ed esclusivamente in quanto facenti parte delle catene di trasmissione, quelle catene che permettono a šayḥ Yūsuf (e quindi ai suoi due nipoti) di collegarsi ai punti chiave, diciamo così, dei «ṭuruq» imamiti e che sono nell'ordine:

⁵² Oltre a quelli di cui abbiamo riferito in Appendice «B» e «C», a cui rimandiamo, citiamo qui:

- Faḥr ad-Dīn Ṭurayḥ an-Naġafi, autore del «Maġma' al-Baḥrayn», m. 1085/1676; «Lu'lu'a», 66-67; «A'yān aš-ŠĪ'a» 8, 394-395
- sayyid Ni'matallāh b. 'Abdallāh aš-Šūstārī, autore del «al-Anwār an-Ni'māniyya», m. 1112/1701; «Lu'lu'a», 111; «A'yān aš-ŠĪ'a» 10, 226-227
- šayḥ Muḥammad b. Muḥammad ar-Rāzī al-Buwayḥī, Quṭb ad-Dīn, m. 766/1365; «Lu'lu'a», 194-199; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 11, 215-216
- šayḥ Ġa'far b. al-Ḥasan al-Ḥillī, Naġm ad-Dīn noto come al-Muḥaqqiq al-Ḥillī, autore del «Šarāyī' al-Islām», m. 676/1278; «Lu'lu'a», 227-235; «A'yān aš-ŠĪ'a» 4, 89-93
- Muḥammad b. Muḥammad, Naṣīr ad-Dīn aṭ-Ṭūsī m. 672/1274; «Lu'lu'a», 245-252; «A'yān aš-ŠĪ'a» 9, 414-420
- šayḥ Sa'īd b. Hibatallāh ar-Rāwandī, autore del «Šarḥ an-Nihāya», m. 573/1178; «Lu'lu'a», 304-306; «A'yān aš-ŠĪ'a» 7, 239-241 e 260-261.
- sayyid 'Alī b. al-Ḥusayn, 'Alam al-Hudā sayyid al-Murtaḍā a, m. 436/1044; «Lu'lu'a», 313-322; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 7, 81-82
- sayyid Muḥammad b. al-Ḥusayn, Dū l-Ḥasbayn ar-Raḍī, m. 406/1015; «Lu'lu'a», 322-329; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 9, 261
- šayḥ 'Alī b. 'Ubaydallāh b. Bābawayḥī al-Qummī, Muntaġab ad-Dīn, autore del «Fihrist», m. 575/1179; «Lu'lu'a», 334-335; «A'yān aš-ŠĪ'a» 8, 286-287; Arioli, 64-65
- šayḥ al-Faḍl b. al-Ḥasan as-Sabzawārī aṭ-Ṭabarsī, autore del «Maġma' al-Bayān fī Tafsīr al-Qur'ān», m. 548/1153; «Lu'lu'a», 346-347; «A'yān aš-ŠĪ'a» 8, 398-401
- šayḥ Muḥammad b. Muḥammad al-'Ukbarī, šayḥ al-Mufid, m. 413/1022; «Lu'lu'a», 356-372; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 11, 306
- šayḥ Muḥammad b. 'Alī b. Bābawayḥī al-Qummī, šayḥ aš-Šadūq, m. 381/991; «Lu'lu'a», 372-381; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 11, 3
- šayḥ Muḥammad b. Ya'qūb al-Kulaynī, m. 328 o 329/940 o 941; «Lu'lu'a», 386-396; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 12, 116
- šayḥ Aḥmad b. 'Alī an-Naġāšī, m. 450/1058; «Lu'lu'a», 404-407; «Mu'ġam al-Mu'allifin» 1, 317; Arioli, 63-64

– šayh Muhammad Bâqir b. Muḥammad Taqî al-Mağlisî, noto come al-Mağlisî at-Tânî, m. 1111/1699, autore del famoso «Biḥâr al-Anwâr»

– šayh Zayn ad-Dîn b. ʿAlî b. Aḥmad al-ʿÂmilî al-Ġubaʿî, noto come aš-Šahîd at-Tânî, m. 965 o 966/1558 o 1559

– šayh Muḥammad b. Makkî al-ʿÂmilî al-Ġizzînî, noto come aš-Šahîd al-Awwal, m. 786/1384

– šayh, Hasan b. Yûsuf b. al-Muṭahhar al-Ḥillî, noto come al-ʿAllâma al-Ḥillî, m. 726/1325

Da notare che in virtù dei suoi molti maestri, sunniti e sciiti, šayh Ḥasan al-ʿAllâma al-Ḥillî garantisce la trasmissione di molti testi non-imamiti⁵³.

– šayh Muḥammad b. Ḥasan at-Tûsî, Šayh at-Taʿîfa m. 460/1067; dice l'autore: «Abbiamo riferito abbondantemente i «ṭuruq» che ci collegano al nostro šayh at-Tûsî poiché i diversi modi di operare si rifanno ai suoi libri e alle sue trasmissioni»⁵⁴.

Le fonti:

Oltre alle «Iğâzât» citate in precedenza le fonti principali di cui si serve lo šayh Yûsuf sono:

– «Risâla fî ʿUlamâʾ al-Baḥrayn» di šayh Sulaymân b. ʿAbdallâh al-Baḥrânî (v. Appendice «A» n. 2), che contiene le biografie di circa trenta dotti del Baḥrayn («Darîʿa» 3, 226)

– «K. Amal al-ʿÂmil fî dikr ʿUlamâʾ Ġabal ʿÂmil» di šayh Muḥammad b. al-Ḥasan al-Ḥurr al-ʿÂmilî, m. 1104/1693. A quest'opera fa spesso ricorso lo šayh Yûsuf sia per le notizie riguardanti i dotti del Ġabal ʿÂmil sia per le biografie degli ʿUlamâʾ dall'epoca di Tûsî in poi incluse nella seconda parte del «Amal al-ʿÂmil». (v. Arioli, 73-74)

– «Riyâḍ al-ʿUlamâʾ» di ʿAbdallâh b. ʿIsâ al-Işfahânî al-Afandî, m. ca. 1130/1718.

– «Mağâlis al-Muʾminîn di qâḍî Nûrallâh b. ʿAbdallâh aš-Šûstarî, m. 1019/1610.

– «Ḥulâṣa al-Aqwâl» di ʿAllâma al-Ḥillî (v. Arioli, 69-70)

– «K. ar-Riğâl» di Ibn Dâʿûd al-Ḥillî, m. 740/1339 (v. Arioli, 67-69)

⁵³ Cfr. «Luʾluʾa», 424-439: in queste pagine l'autore elenca una serie di opere di vario argomento (lettura coranica, commentari, grammatica ecc.) con relative catene di trasmissione.

⁵⁴ «Luʾluʾa», 313.

– «al-Fihrist» di Muntaġab ad-Dĭn, m. 575/1180 (v. Arioli, 64-65)

La «Lu'lu'a al-BaĤrayn» fu terminata il giorno di sabato 11 Rabĭ' I 1182/1768.

Le Edizioni della «Lu'lu'a al-BaĤrayn»

1) Bombay, senza data, ed. Mĭrzâ MuĤammad Šĭrâzĭ.

2) Irĭn 1269 (/1853) (cfr. «Darĭ'a» 18, 379).

A giudizio unanime dei dotti imamiti (cfr. «Darĭ'a» 18, 379) entrambe sono piene di errori, sviste, alterazioni, cancellature, giudizio che possiamo confermare per quanto riguarda 1) che abbiamo usato come testo di raffronto.

3) Naġaf 1966, con note e precisazioni di sayyid MuĤammad Šĭdiq BaĤr al-'Ulŭm, ed. šayĤ MuĤammad Ibrĭhĭm al-Kutubĭ, il quale nella «Kalĭma an-Nĭšĭr» posta alla fine del libro afferma: «Avevo molto desiderato stampare la «Lu'lu'a al-BaĤrayn» (...) di šayĤ Yŭsuf al-BaĤrĭnĭ senonchĕ non ero riuscito ad ottenerne una buona copia manoscritta e sapevo che le due copie stampate in Irĭn e a Bombay erano colme di errori grossolani (...). Manifestai questo mio desiderio a 'Allĭma Sayyid MuĤammad Šĭdiq BaĤr al-'Ulŭm il quale mi informò che nella sua biblioteca vi era la copia stampata in Irĭn corretta ed emendata, scritta da suo nonno sayyid MuĤammad Mahdĭ (...) che l'aveva corretta su di una copia manoscritta «saĤĭĥa» (...). Pregai il sayyid MuĤammad Šĭdiq di fornire le note e il commento al testo ed egli acconsentì (...)».

4) Qum, senza data ma dopo il 1966 poichĕ ricalca pienamente 3), ed. Mu'assasa Āl al-Bayt.

APPENDICE «A»

*Elenco degli šayḥ del Baḥrayn contenuti nella «Lu'lu'a al-Baḥrayn»
(ed. Qum)*

1) šayḥ ḤUSAYN b. Muhammad b. Ğa'far al-Baḥrânî al-Mâḥûzî (p. 6-7), morto nel 1181/1767-1768 a al-Qaṭîf (cfr. nota 1 p. 6), maestro dell'autore Yûsuf al-Baḥrânî.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «A'yân as-Ši'a», v. 6 p. 143.

«Anwâr al-Badrayn fî tarâğim 'Ulamâ' al-Qaṭîf wa l-Aḥsâ' wa l-Baḥrayn», p. 176.

Nota: La nisba al-Mâḥûzî viene da al-Mâḥûz e comprende tre villaggi: ad-Dûnağ, Haltâ e al-Ġurayfa (p. 6).

2) šayḥ SULAYMÂN b. 'Abdallâh b. 'Alî b. Ḥasan b. Aḥmad b. Yûsuf b. 'Ammâr al-Baḥrânî al-Mâḥûzî as-Sitrâwî (p. 7-12), nato nel mese di Ramaḍân 1075/1665 e morto il 17 Rağab 1121/1709, noto come al-Muḥaqqiq al-Baḥrânî, prolifico autore di «rasâ'il» di cui la maggior parte però rimane incompiuta. Tra i titoli più importanti ricordiamo:

«K. Arba'in Ḥadîṭ», dedicato allo šâh sulṭân Ḥusayn Şafawî («Darî'a» 1, 418);

«Azhâr ar-Riyâḍ», una sorta di «Kaškûl» in tre volumi («Darî'a» 1, 534);

«al-'Aşra al-Kâmila», che comprende dieci questioni in merito agli «Uşûl al-fiqh». Dice l'autore: «In questa risâla vi è la prova della sua intransigenza nel sostenere l'iğtihâd, senonché ciò che si deduce dalle sue opere posteriori è che si riavvicinò alle posizioni aḥbârî» («Darî'a» 15, 265-266: «Terminata martedì 26 Ramaḍân 1114 h.»);

«as-Sulafa al-Bahiyya fî t-Tarğama al-Maytamiyya», in cui sono ricordati frammenti della vita di šayḥ Maytam al-Baḥrânî (v. n. 30) («Darî'a» 12, 211-212: «Terminata il 27 Gumâdâ 1 1104»);

«Risâla fî 'Ulamâ' al-Baḥrayn», una delle fonti dell'autore. Dice Âqâ Buzurg nella «Darî'a»: «In essa vi sono le biografie di una trentina di Riğâl, (...). Dalla copia scritta nel 1168 h. si deduce che lo šayḥ scrisse questa risâla su richiesta di un dotto di Persia venuto a Uwâl (- l'isola maggiore del Baḥrayn -) e io penso che questo dotto degno di merito sia Mirzâ Afandî autore del «Riyâḍ al-'Ulamâ'». («Darî'a» 3, 266).

Tra i suoi allievi ricordiamo il padre dell'autore Aḥmad ad-Darâzî al-Baḥrânî e lo šayḥ 'Abdallâh b. Şâliḥ as-Samâhîğî (v. n. 19).

Dagli «A'yan aš-Ši'a»: «Lo šayh Sulaymân b. 'Abdallâh trasmette da:

- Muḥammad Bâqir al-Mağlisî at-Tânî
- sayyid Muḥammad b. Mâğid al-Baḥrânî (v. n. 7)
- sayyid Hâšim b. Sulaymân al-Baḥrânî» (v. n. 8)

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», p. 150

«A'yan aš-Ši'a», vol. 7 p. 302-307

«Rawḍât al-Ġannât», 4, 16-19

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 4, 267

«al-A'lâm» 3, 128-129

Nota: la nisba as-Sitrâwî viene da as-Sitra, isola del Baḥrayn a poca distanza dall'isola principale Uwâl.

3) šayh SULAYMÂN b. 'Alî b. Sulaymân b. Râšid al-Baḥrânî al-Išbi'î aš-Šâḥûrî, maestro del precedente, morto nel 1101/1690. (p. 13-14). Delle sue opere, in forma di risâla, ricordiamo:

«Tahrîm šalât al-ğum'a fi zamân al-Gayba» («Darî'a» 15, 72);

«Tahlîl at-tutum wa l-qahwa» («Darî'a» 11, 140).

Referenze: «Amal al-Âmil» II volume, p. 129

«A'yan aš-Ši'a» vol. 7 p. 308

«Rawḍât al-Ġannât», 4, 13-15

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 4, 270

Nota: La nisba aš-Šâḥûrî deriva da aš-Šâḥûra, villaggio del Baḥrayn. La nisba al-Išbi'î, secondo quanto riferisce il curatore Muḥammad Šâdiq Bahr al-'Ulûm (p. 138 nota 30), deriva da Abû Išbi' villaggio del Baḥrayn.

Negli «A'yan aš-Ši'a» però leggiamo: «al-Ašbağî, nisba che viene da al-Ašbağ un wâdi del Baḥrayn» (vol. 3 p. 319); e in Yâqût: «Ašbağ, wâdi del Baḥrayn» («Mu'ğam al-Buldân», vol. I, p. 292).

4) šayh Zayn ad-Dîn 'ALÎ b. Sulaymân b. Darwîš b. Ḥâtim al-Baḥrânî al-Qadamî, famoso come Umm al-Ḥadîṭ, morto nel 1064/1654, maestro del precedente e allievo di šayh Muḥammad al-Baḥâ'î al-Âmilî famoso dotto imamita morto nel 1030 o 1031/1621 o 1622 a Işfahân. (p. 14-16).

Delle sue opere ricordiamo:

«Risâla fi š-šalât» («Darî'a» 15, 59)

«Risâla fi ġawâz at-Taqlîd» («Darî'a» 5, 243).

Referenze: «A'yan aš-Ši'a» vol. 8 p. 247

«Anwâr al-Badrayn» p. 119 e 123

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 7, 103

Nota: La nisba al-Qadamî deriva dal villaggio di al-Qadam nel Baḥrayn.

5) šayh AḤMAD b. Muḥammad b. Yûsuf al-Ḥittî al-Baḥrânî al-Maqâbî (p. 36-39), morto di peste in 'Irâq insieme ai suoi due fratelli Yûsuf e Ḥasan nel 1102/1691 e sepolto a Kâzimayn.

Allievo di Muḥammad Bâqir al-Mağlisî at-Tânî, è ritenuto dall'autore il migliore degli 'ulamâ' di Bahrayn. Delle sue opere ricordiamo: «Riyâd ad-Dalâ'il wa Ḥiyâd al-Masâ'il» («Darî'a» 11, 324-325)

«Risâla fi l-Mantiq» («Darî'a» 21, 62)

Referenze: «Amâl al-Âmil» vol. 2, p. 28-29

«Rawdât al-Ġannât» 1, 87-88

«Anwâr al-Badrayn», p. 140

«A'yân aš-Ši'a» vol. 3, p. 172-173

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 2, 169

«al-A'lâm» 3, 239

Nota: la nisba al-Ḥittî deriva da Ḥiṭ, villaggio del Baḥrayn che viene anche chiamato Ḥitt Ḥağar (cfr. «A'yân aš-Ši'a» vol. 3 p. 172).

Dice Yâqût: «al-Ḥatt (...); si dice nel «Kitâb al-'Ayn»: «al-Ḥatt, terra da cui prendono nome le lance hattî (...) e si tratta del Ḥatt 'Umân»; e ha detto Abû Mansûr: «Quella costa tutta si chiama al-Ḥatt vi sono al-Qatîf, al-'Uqayr e al-Qaṭar»; io dico che tutto questo si trova nella costa di Baḥrayn e 'Umân» («Mu'ğam al-Buldân» vol. 2, p. 453).

La nisba al-Maqâbî deriva dal villaggio di al-Maqâbâ nel Baḥrayn.

6) šayh MUḤAMMAD b. Yûsuf al-Baḥrânî al-Ḥittî al-Maqâbî (p. 39), padre e maestro del precedente, morto ad al-Maqâbâ nel 1103-1692. Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Amâl al-Âmil», vol. 2, p. 313

«Anwâr al-Baḍrayn», p. 141

«A'yân aš-Ši'a», vol. 10, p. 100.

7) šayh MUḤAMMAD b. Mâğid b. Mas'ûd al-Baḥrânî al-Mâhûzî ad-Dûnağî (p. 61-63), morto nel 1105/1694 a circa 70 anni, allievo di Muḥammad Bâqir al-Mağlisî at-Tânî.

Delle sue opere ricordiamo:

«ar-Rawḍa aš-Şafawiyya fi fiqh aš-Şalât al-Yawmiyya», composta a Šîrâz per il sayyid Şafî b. Mîrzâ Muḥammad Mahdî («Darî'a» 11, 297)

«ar-Risâla aš-Şûfiyya» («Darî'a» 11, 204).

Referenze: «Amâl al-Âmil» vol. 2, p. 295

«Anwâr al-Badrayn», p. 132

«A'yân as-Šî'a» vol. 10, p. 44
 «Mu'ğam al-Mu'allifin» 11, 167

8) sayyid HÂŠİM b. Sulaymân b. Ismâ'îl b. 'Abd al-Ġawâd al-Katkânî al-Bahrânî, noto come al-'Allâma (p. 63-66), morto nel 1107/1696 nel villaggio di an-Nu'aym nel BaĤrayn; qâđî e incaricato degli «Umûr ĥisbiyya» fu anche prolifico autore di opere di vario argomento:

«al-Burhân fî Tafsîr al-Qur'ân» in sei volumi («Darî'a» 3, 93)

«al-Hâdî wa Diyâ' an-Nâdî» altro commentario coranico

«Madîna al-Mu'ğizât fî n-Naṣṣ 'alâ l-A'imma al-Hudât» («Darî'a» 20, 253: «Terminato Ġumâdâ I 1090»)

«Iĥtiğâğ al-Muĥâlifin 'alâ Amîr al-Mu'minîn (nota 1 p. 54: «Terminato nel 1105...»); («Darî'a» 1, 283)

«Tartîb at-Tahdîb» in vari volumi. Dice l'autore: «Un dotto del BaĤrayn suo contemporaneo lo chiamò per invidia «Tahrib at-Tahdîb» (p. 65); («Darî'a», 4, 64-65)

«Tanbîhât al-adîb fî Riğâl at-Tahdîb». Dice l'autore: «In quest'opera ha rilevato i moltissimi, innumerevoli errori in cui è caduto lo šayĥ at-Ṭûsî in merito agli isnâd degli Aĥbâr contenuti nel «K. at-Tahdîb» (p. 65); («Darî'a» 4, 440)

«K. ar-Riğâl wa l-'Ulamâ' alladîna rağa'û ilâ l-Ĥaqq» (nota 2 p. 65: «Il titolo del libro è Īdâĥ al-Mustaršidîn fî bayân Tarâğim ar-Râğî'in ilâ Wilâya Amîr al-Mu'minîn»; terminato 8 Dû l-Qa'da 1105»)

Tra i suoi maestri ricordiamo l'aĥbârîta 'Abd al-'Azîm b. 'Abbâs al-Astarâbâdî (cfr. «A'yân as-Šî'a» 8, 27-28) e lo šayĥ Fahr ad-Dîn b. Ṭurayĥ an-Nağafî autore del «Mağma' al-BaĤrayn wa Matla' an-Nayyirayn» morto nelle vicinanze di al-Ĥilla nel 1085 o 1087/1676 o 1678 (cfr. «A'yân as-Šî'a» 8, 394-395).

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 341

«A'yân as-Šî'a» vol. 10 p. 249-250

«Anwâr al-BaĤrayn» p. 136

«Mu'ğam al-Mu'allifin» 13, 132

«al-A'lâm» 9, 48

Nota: La nisba al-Katkânî viene da Katkân villaggio del distretto di Tûblî nel BaĤrayn.

9) šayĥ ŠĀLIĤ b. 'Abd al-Karîm al-Karzakkânî al-Bahrânî (p. 68-69), morto nel 1098/1687 a Šîrâz dove fu qâđî per ordine di Šâĥ Sulaymân. Delle sue opere ricordiamo:

«ar-Risâla al-Ĥamriyya» («Darî'a» 11, 181-182 e 21, 153 sotto il titolo: «Matla' as-Sa'âdât fî taĥrîm al-Ĥamr wa l-Musakkarât»)

«Risâla fî l-Ġabâ'ir» («Darî'a» 5, 79).

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 135

«Anwâr al-Badrayn» p. 127

«A'yân aš-Šî'a» vol. 7, 368

Nota: La nisba al-Karzakkânî viene da Karzakkân villaggio del Bahrayn.

10) šayh ĠĀFAR b. Kamâl al-Bahrânî (p. 70-71), morto nel 1088/1678; amico di šayh Šâlih b. 'Abd al-Karîm lo accompagnò a Šîrâz per poi partire alla volta di Ĥaydarâbâd in India dove rimase fino alla morte.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 53

«Anwâr al-Badrayn» p. 128

«A'yân aš-Šî'a» vol. 4 p. 136-138

«Rawċât al-Ġannât» 2, 191-192

«Mu'ġam al-Mu'allifîn» 3, 143

11) šayh AHMAD b. Šâlih b. Ĥâġġî b. 'Alî b. 'Abd al-Ĥusayn ad-Darâzî al-Bahrânî (p. 71-72), nato nel 1075/1665, morto nel mese di Šafar 1124/1712; preso il posto di šayh Ga'far b. Kamâl al-Bahrânî come autorità dei dotti di Ĥaydarâbâd, è costretto in seguito alla conquista della città da parte di Awrangzîb a ritornare in Irân e si stabilisce a Ġuhrum a sud di Šîrâz.

Autore di un «K. at-Ṭibb al-Aĥmadî» e di una «Risâla fî l-Istihâra».

Referenze:

«A'yân aš-Šî'a» vol. 2 p. 605

«Mu'ġam al-Mu'allifîn» 2, 251

Nota: La nisba ad-Darâzî deriva da ad-Darâz villaggio del Bahrayn.

12) šayh 'ABDALLÂH b. 'Alî b. Aĥmad al-Bilâdî al-Bahrânî (p. 72-74), morto nel 1148/1736 a Šîrâz, «nell'anno – dice l'autore – dell'insediamento del tiranno Nâdir Šâh». È uno dei maestri per iġâza e samâ' dell'autore Yûsuf al-Bahrânî.

Delle sue opere ricordiamo:

«Risâla al-Ġuz' alladî lâ yataġazza'» («Darî'a» 5, 104)

«Risâla fî taqsîm al-Kalima» («Darî'a» 4, 388)

«Risâla fî 'adam ṭubût ad-da'wâ 'alâ l-Mayyit» («Darî'a» 8, 206)

Referenze: «Anwâr al-Badrayn» p. 168

«A'yân aš-Šî'a» vol. 8 p. 59

13) šayh ʿALĪ b. Ḥasan b. Yūsuf al-Bilādī al-Bahrānī (p. 74-75), maestro del precedente, coevo di šayh Sulaymān b. ʿAbdallāh (v. n. 2) e suo rivale, dice l'autore, nell'arrogarsi il primato fra gli ʿulamā' dell'epoca.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Anwār al-Badrayn» p. 146

14) šayh MAḤMŪD b. ʿAbd as-Salām al-Maʿnī (p. 75), coevo di sayyid Hāšim at-Tūblī (v. n. 8), morto a circa cento anni d'età. Questo šayh trasmette dal grande dotto imamita šayh Muḥammad b. al-Ḥasan al-Ḥurr al-ʿĀmilī, autore del «Kitāb Amāl al-Āmil fī dīkr ʿUlamā' Ġabal ʿĀmil» morto nel 1104/1693.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Anwār al-Badrayn» p. 147

Nota: La nisba al-Maʿnī viene dal villaggio di ʿAlī Maʿn nel Baḥrayn.

15) šayh SULAYMĀN b. Šāliḥ al-Bahrānī ad-Darāzī (p. 86-88), morto a Karbalā' nel 1085/1675, maestro del precedente, zio paterno del nonno dell'autore, Ibrāhīm b. Aḥmad b. Šāliḥ al-Bahrānī. A causa di una malattia che gli impedì di continuare la pesca delle perle, si impegnò nello studio fino a diventare «imām al-ḡumʿa wa l-ḡamāʿa» nel villaggio di ad-Darāz, svolgendo al medesimo tempo l'attività di commerciante di perle.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Amāl al-Āmil» vol. 2 p. 129

«Anwār al-Badrayn», p. 159

«Aʿyān aš-Šīʿa» vol. 7 p. 298

16) šayh MUḤAMMAD b. Sulaymān al-Bahrānī al-Maqābī (p. 88-89), amico e compagno di studi del precedente; fu qāḍī, «imām al-ḡumʿa wa l-ḡamāʿa» nel villaggio di Sār nel Baḥrayn e incaricato degli «Umūr hisbiyya».

Non gli sono attribuite opere.

Referenze:

«Anwār al-Badrayn» p. 125

17) sayyid ʿABDALLĀH b. ʿAlawī al-Bilādī al-Bahrānī (p. 92-93), nato nel 1065/1655, morto nel 1165 o 1168/1752 o 1755 a Bihbihān dove si era stabilito dopo la presa del Baḥrayn da parte dei «Ḥawārīg». Fu maestro dell'autore Yūsuf al-Bahrānī per igāza e allievo del padre di questi šayh Aḥmad b. Ibrāhīm ad-Darāzī al-Bahrānī.

Non gli sono attribuite opere.

Si dice in nota 29, p. 92: «Ha detto l'autore del “Anwâr al-Badrayn” – p. 175 –: “I Sayyid che si trovano a Bihbihân sono per la maggior parte suoi discendenti e così ad Abû Şahr, mentre alcuni di loro si trovano a Nağaf,...; essi discendono da Sayyid Ibrâhîm al-Muğâb b. al-Imâm Mûsâ al-Kâzim b. Ğa'far”.

Ha detto lo şayh Âqâ Buzurg Tihrânî negli “Asnâd al-Muşaffâ”: “Sayyid ‘Abdallâh b. ‘Alawî ‘Atîq al-Ĥusayn b. al-Ĥusayn al-Ġurayfi b. al-Ĥusayn b. ‘Abdallâh b. ‘Îsâ b. Ĥamîs, la sua genealogia risale a Muhammad al-‘Âbid b. al-Imâm Mûsâ al-Kâzim,...”.».

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», p. 175

18) şayh AĤMAD b. Ibrâhîm b. Aĥmad b. Şâlih b. Aĥmad b. ‘Uşfûr b. ‘Abd al-Ĥusayn b. ‘Atiyya b. Şanaba al-Bahrânî ad-Darâzî padre dell'autore (p. 93-96), morto nel 1131/1719 a 47 anni, nella località di al-Qaţif dove si era stabilito con tutta la famiglia dopo la conquista di Bahrayn da parte dei «Ĥawâriğ». Allievo di şayh Sulaymân b. ‘Abdallâh al-Mâhûzî (v. n. 2), fu maestro di şayh ‘Abdallâh b. Şâlih famoso come al-Muĥaddîţ as-Şâlih (v. n. 19).

Delle sue opere, perlopiù in forma di risâla, ricordiamo:

«Risâla fi l-Ġawhar wa l-‘Arad («Darî‘a» 5, 291)

«Risâla fi l-Ġuz’ alladî lâ yatağazza’» («Darî‘a» 5, 104)

«Risâla fi t-Taqiyya» («Darî‘a» 4, 403)

«Risâla fi d-Da’wâ ‘alâ l-Mayyit» («Darî‘a» 8, 206)

«Risâla fi Ağwiba Masâ’il li-şayh Nâşir al-Ĥittî al-Ġârûdî («Darî‘a» 5, 189)

«ar-Risâla al-‘Itâriyya» composta di risposte a questioni poste da şayh ‘Alî b. Luţfallâh al-Ġidd Ĥafsî al-Bahrânî in materia di commercio dei profumi («Darî‘a» 11, 210)

«Risâla fi Ağwiba Masâ’il li-şayh Nâşir al-Ĥittî al-Ġârûdî

Referenze: «Anwâr al-Badrayn» p. 161

«Ā’yân as-Şi‘a» vol. 2 p. 463-464

«al-A‘lâm» 1, 88

19) sayyid ‘ABDALLÂH b. Şâlih b. Ġum‘a b. ‘Alî b. Şa‘bân b. Aĥmad b. Nâşir b. Muĥammad b. ‘Abdallâh as-Samâhîğî al-Işbi‘î an-Nu‘aymî al-Mâhûzî al-Uwâlî al-Bahrânî famoso come al-Muĥaddîţ as-Şâlih (p. 96-103), nato il 27 Muĥarram 1086/1676, morto il 9 Ġumâdâ II 1135/1723 a Bihbihân. Uno dei dotti più eminenti di Bahrayn, rappresentante della scuola aĥbârîta, autore di numerose opere, si stabilì a Işfahân dopo i primi tentativi dei «Ĥawâriğ» di impadronirsi di Bahrayn, esercitando l’ufficio di Şayh al-Islâm; deluso da questa esperienza e dallo stato di decadenza dello stato safavide si ritira a Bihbihân dove muore.

Tra i suoi maestri vi sono:

- Il padre dell'autore šayh Aḥmad b. Ibrāhīm ad-Darāzī al-Bahrānī
- šayh Sulaymān b. ʿAbdallāh al-Māhūzī al-Bahrānī (v. n. 2)
- sayyid Muḥammad b. ʿAlī b. Ḥaydar al-ʿĀmilī al-Makkī m. 1139/1727

– šayh Aḥmad b. Ismāʿīl al-Ġazāʾirī an-Naḡafi, m. 1150 ca./1737

Tra i suoi allievi invece ricordiamo:

- sayyid Nāsir b. Muḥammad al-Ḥittī al-Ġarūdī, per il quale scrisse una «iḡāza kabīra» in data 23 Šafar 1128/1716 che molto si avvicina nella forma alla «Luʿluʿa al-Bahrayn»
- sayyid Yāsīn b. Šalāḥ ad-Dīn b. ʿAlī al-Bilādī al-Bahrānī, m. dopo il 1147/1735 a Ġuwaym o Ġūyom nel Fars.

Delle opere del Muḥaddiṭ aš-Šāliḥ ricordiamo qui:

«Ġawāhir al-Bahrayn fī Aḥkām at-Taḡalayn» in cui raccolse gli Aḥbār dei Quattro Libri con un «tartīb» diverso da quello seguito da Muḥsin al-Fayd al-Kāšānī nel «K. al-Wāfi» («Darīʿa» 5, 265)

«aš-Šahīfa al-ʿĀlawiyya wa t-Tuhfa al-Murtadawiyya» («Darīʿa» 15, 22: «Terminato nel mese di Šawwāl 1129/1717)

«ar-Risāla al-Bihbihāniyya fī Aḥkām al-Amwāt», di cui fece una versione in persiano («Darīʿa» 11, 133)

«Iršād dihn an-Nabiḥ fī šarḥ Asānīd Man lâ yahḍuruhu al-Faqīh» («Darīʿa» 1, 437)

«Mašāʾib aš-Šuhadāʾ wa Manāqib as-Suʿadāʾ» in cinque volumi («Darīʿa» 21, 75)

«Riyād al-Ġinān al-Mašḥūn bil-Luʿluʿ wa l-Murġān» («Darīʿa» 11, 321)

Referenze: «Rawḍāt al-Ġannāt», 4, 247-255

«Anwār al-Badrayn», 170-175

«Aʿyān aš-Šīʿa» vol. 8 p. 53-54

«al-Aʿlām» 4, 92

«Muʿġam al-Muʿallifin» 6, 63

Nota: La nisba as-Samāhīġī viene da Samāhīġ villaggio del Bahrayn nell'isola in cui si trova la città di al-Muḥarraḡ.

La nisba en-Nuʿaymī deriva da an-Nuʿaym villaggio del Bahrayn.

La nisba al-Uwālī deriva da al-Uwāl la più grande delle isole che costituiscono il Bilād al-Bahrayn.

20) šayh MUḤAMMAD b. Yūsuf b. ʿAlī b. Kinbār aḡ-Ḍbyrī (?) an-Nuʿaymī al-Bilādī al-Bahrānī (p. 109-110), morto nel mese di Dū l-Qaʿda 1130/1718 in seguito ad una ferita riportata combattendo contro i «Hawāriġ». Autore di un dīwān poetico in onore del «Ahl al-Bayt» e di un «Maqtal al-Ḥusayn» («Darīʿa» 22, 28).

Tra i suoi maestri ricordiamo:

šayh Muḥammad b. Mâġid al-Baḥrânî (v. n. 7)

šayh Sulaymân b. ʿAbdallâh (v. n. 2)

sayyid Niʿmatallâh b. ʿAbdallâh aš-Šûstarî al-Ġazâʿirî, autore del «Anwâr an-Niʿmâniyya» («Darîʿa», 2, 446), m. 1112/1701

Nota: Per quanto riguarda la nisba aḍ-Ḍbyrî (?) non siamo giunti a conoscerne l'origine.

21) sayyid MÂĠID b. Hâšim b. ʿAlî b. al-Murtaḍâ b. ʿAlî b. Mâġid al-Ḥusaynî al-Ġidd Ḥafšî al-Baḥrânî aš-Šâdiqî, Abû ʿAlî (p. 135-138) morto a Širâz nel 1022 o il 21 Ramaḍân 1028/1613 o 1619, sepolto nel mausoleo di Sayyid Aḥmad b. al-Kâzim famoso come Šâh Ġirâġ. Poeta e letterato, «fu il primo a diffondere il hadîth a Širâz» (p. 137); fu allievo di šayh Muḥammad b. Ḥusayn al-ʿÂmilî al-Bahâʾî e maestro di Muḥammad b. Murtaḍâ al-Kâšânî famoso come Muḥsin al-Fayḍ autore del «K. al-Wâfi» m. 1090/1680.

Delle sue opere, oltre al diwân poetico, ricordiamo:

«K. Salâsil al-Ḥadîd» («Darîʿa» 12, 210)

«Risâla fi muqaddima al-wâġib» («Darîʿa» 22, 107)

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 225-226

«Anwâr al-Badrayn», p. 85

«Muʿġam al-Muʿallifin» 8, 163

«al-Aʿlâm» 5, 251-252

Nota: La nisba al-Ġidd Ḥafšî deriva da Ġidd Ḥafš villaggio del Baḥrayn

22) šayh MUḤAMMAD b. al-Ḥasan b. Raġab al-Maqâbî ar-Ruwaysî al-Baḥrânî (p. 138); allievo del precedente «fu il primo a recitare la preghiera del venerdì nel Baḥrayn dopo la conquista safavide.» Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 117

Nota: La nisba ar-Ruwaysî deriva da ar-Ruways, villaggio del Baḥrayn

23) šayh MUḤAMMAD b. ʿAlî b. Yûsuf b. Saʿîd al-Muqšâʾî al-Isbîʾî al-Baḥrânî (p. 138) anch'egli allievo di Mâġid al-Baḥrânî.

Autore di uno «Šarḥ ʿalâ al-Bâb al-Ḥadî ʿAšar».

Referenze: «Aʿyan aš-Šiʿa» 10, 19

Nota: La nisba al-Muqšâʾî viene da Muqšâʿ villaggio del Baḥrayn.

24) šayh AḤMAD b. Muḥammad b. ʿAlî b. Yûsuf b. Saʿîd al-Isbîʾî al-Baḥrânî (p. 138-139) figlio del precedente. Coevo di ʿAlî b. Sulaymân al-Qadamî (v. n. 4) fu da questi nominato qâḍî del

Bahrayn.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 120

25) šayh ʿALĪ b. ʿAbdallâh b. ʿAbd aš-Šamad b. Muḥammad b. ʿAlī b. Yûsuf b. Saʿîd al-Işbiʿî al-Muqšâʿî al-Baḥrânî (p. 139-140); fu allievo di šayh Sulaymân b. ʿAbdallâh (v. n. 2) e di šayh ʿAlī al-Ġidd al-Ĥâġġî (v. n. 26).

Delle sue opere ricordiamo:

«Tartîb al-Fihrist li š-Šayh at-Ṭûsî» («Darîʿa», 4, 66: «Morì nel mese di Ġumâdâ I 1127-/1715 all'età di ca. 50 anni»).

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 158

26) šayh ʿALĪ b. ʿAbdallâh al-Ġidd al-Ĥâġġî al-Baḥrânî (p. 140) allievo di šayh Muḥammad b. Yûsuf al-Maqâbî al-Baḥrânî (v. n. 6) e di šayh Muḥammad b. Aḥmad b. Nâsir al-Baḥrânî (v. n. 27); dice l'autore che insieme al suo allievo ʿAlī al-Muqšâʿî lavorava come salmodiatore coranico nei pressi delle tombe in occasione di funerali.

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 158

27) šayh MUḤAMMAD b. Aḥmad b. Nâsir al-Ḥaġarî al-Baḥrânî (p. 140-141), morto a ca. 80 anni – prima metà del XII° sec.

Non gli sono attribuite opere.

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 181

28) šayh IBRÂHÎM b. Sulaymân al-Qatîfî an-Naġafî al-Ĥillî al-Baḥrânî al-Ĥittî (p. 159-165), morto dopo il 951/1544 a Naġaf; fu allievo del famoso šayh ʿAbd al-ʿÂlî al-Karakî al-ʿÂmilî al-Muḥaqqiq at-Ṭânî, m. 940/1534, con il quale però ebbe delle violente e feroci polemiche tanto che «le opere di šayh Ibrâhîm non sono altro che risposte critiche e confutazioni delle opere scritte da šayh ʿAlī» (p. 160-161).

Tra i suoi allievi vi sono:

– al-Amîr Muʿizz ad-Dîn Muḥammad b. Taqî ad-Dîn al-Ḥusaynî

al-Işfahânî, qâdî di Işfahân in epoca di šâh Ṭahmâsp e sâh ʿAbbâs

– mawlâ Šams ad-Dîn Muḥammad b. al-Ḥasan al-Astarâbâdî, per iġâza datata 920/1514

– sayyid Šarîf ad-Dîn al-Ḥusaynî at-Tustarî padre del qâdî Nûral-lâh autore del «Maġâlîs al-Muʿminîn», per iġâza datata 944/1537

Delle sue opere ricordiamo:

«as-Sirâġ al-Wahhâġ» («Darîʿa» 12, 164: «Terminata il 26 Šaʿbân 924»)

«ar-Risâla aš-Šawmiyya» («Darîʿa» 12, 204)

«al-Firqa an-Nâġiya» («Darî'a» 16, 177-178: «Terminata il 5 Safar 945»)

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 8
 «Rawḍât al-Ġannât», 1, 25-29
 «Anwâr al-Badrayn» p. 282-286
 «A'yân aş-Šî'a», vol. 2 p. 141-143
 «Mu'ġam al-Mu'allifin» 1, 36
 «al-A'lâm» 1, 41

29) AḤMAD b. al-Mutawwaġ al-Bahrânî (p. 177-180):

Sotto questo nome troviamo due personaggi distinti ma che in molti dizionari biografici sono stati unificati (ad esempio il «K. Amal al-Âmil», il «Riyâḍ al-'Ulamâ'», il «K. Rawḍât al-Ġannât», e la stessa «Lu'lu'a»):

a) Fahr ad-Dîn Aḥmad b. 'Abdallâh b. al-Mutawwaġ al-Bahrânî, vissuto nell'VIII° s.h., allievo di Fahr ad-Dîn Muḥammad b. al-'Allâma al-Ḥillî, m. 771/1370; autore di:

«an-Nihâya fî Tafsîr al-ḥamsimi'a âya»
 «Talḥîṣ Tadhkira al-'Allâma»

Referenze: «A'yân aş-Šî'a» 3, 10-11
 «al-Ḥaqâ'iq ar-Râhina», 7

b) Abû an-Nâsir Ġamâl ad-Dîn Aḥmad b. 'Abdallâh b. Muḥammad b. 'Alî b. al-Ḥasan b. al-Mutawwaġ al-Bahrânî noto come Ibn al-Mutawwaġ, m. 820/1418, sepolto nel mausoleo di an-Nabî Šâlih nell'isola omonima nel Baḥrayn; allievo di Fahr ad-Dîn Muḥammad b. 'Allâma al-Ḥillî, maestro di Aḥmad b. Muḥammad as-Šub'î al-Aḥsâ'î.

Autore di:

«Risâla an-Nâsiḥ wa l-Mansûḥ» («Darî'a» 24, 9-10)

«Tafsîr al-Qur'ân»

«Minḥâġ al-Hidâya» («Darî'a» 23, 180)

«al-Wasîla» («Darî'a» 25, 75)

«Kifâya at-Ṭâlibîn» («Darî'a» 18, 93)

«Hidâya al-Mustabsirîn» («Darî'a» 25, 191)

Referenze: «A'yân aş-Šî'a» 3, 13-15

«al-Ḥaqâ'iq ar-Râhina», 7-8

Nota: Sia negli «A'yân» che nel «Ḥaqâ'iq» esistono delle incongruenze riguardo alla attribuzione delle opere citate e all'enumerazione degli allievi di questi due šayḥ.

Referenze (facenti riferimento a un solo personaggio):

«Amal al-Âmil» vol. 2 p. 16

«Rawḍât al-Ġannât», 1, 68

«Anwâr al-Badrayn», 10
 «Muġam al-Mu'allifin» 1, 300
 «al-A'lâm» 1, 159

30) šayh MAYTAM b. 'Alî b. Maytam al-Bahrânî, Kamâl ad-Dîn, famoso come al-'Âlim ar-Rabbânî (p. 253-261), nato 636/1239 (cfr. nota 47 p. 259) morto nel 679 o 699/1281 o 1300.

Fu maestro di sayyid 'Abd al-Karîm b. Ahmad b. Mûsâ at-Ta'ûsî al-Hillî m. 693/1294 figlio del famoso «riġâlista» sayyid Ahmad Ibn Tâ'ûs (per cui v. Arioli, 66-67), amico di Hwâġa Našîr ad-Dîn at-Tûsî e uno dei maestri di šayh al-Hasan b. Yûsuf al-'Allâma al-Hillî.

Delle sue opere ricordiamo:

«Šarĥ Nahġ al-Balâġa» («Darî'a» 14, 149: «Il titolo è “Mišbâĥ as-Sâlikîn”,...; fu scritto per Hwâġa 'Alâ ad-Dîn 'Aṭâ' al-Mulk al-Guwaynî m. 680 h.»)

«Šarĥ Nahġ al-Balâġa aš-šaġîr» («Darî'a» 14, 149-150: «Scritto per i figli di 'Aṭâ' al-Mulk al-Guwaynî, Abû Mansûr Muĥammad e Abû l-'Abbâs Ahmad»)

«al-Qawâ'id fî 'ilm al-Kalâm» («Darî'a» 17, 179: «Il titolo è “al-Qawâ'id al-Ilâhiyya”»)

«Šarĥ al-Mi'a Kalima» («Darî'a» 14, 41: «Il titolo è “Minhâġ al-'Ârifîn”»)

La sua tomba nel villaggio di Haltâ nel Baĥrayn è un famoso mazâr.

Referenze: «Amal al-Âmil», vol. 2, p. 332

«Rawdât al-Ġannât», 7, 216-222

«Anwâr al-Badrayn» p. 62

«A'yân aš-Ši'a» 10, 197-198

«Muġam al-Mu'allifin» 13, 55

«Al-A'lâm» 7, 336

«al-Anwâr as-Sâṭi'a», 187-188

31) šayh ĤUSAYN b. 'Alî b. Sulaymân as-Sitrâwî al-Bahrânî (p. 264), contemporaneo di Maytam al-Bahrânî e uno dei maestri di 'Allâma al-Hillî.

Le opere attribuitegli nella «Lu'lu'a» sono invece da attribuire al padre (v.n. 32).

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2, p. 99

«A'yân aš-Ši'a» vol. 5 p. 119

«al-Anwâr as-Sâṭi'a» p. 51.

32) šayh 'ALÎ b. Sulaymân b. Yaĥyâ b. Muĥammad b. Qâ'id b. Šabbâĥ al-Bahrânî as-Sitrâwî, Ġamâl ad-Dîn Abû l-Hasan (p. 264),

padre del precedente, coevo di Naṣîr ad-Dîn aṭ-Ṭûsî e maestro di Maytam al-Bahrânî.

Delle sue opere ricordiamo:

«Miftâḥ al-Ḥayr fî šarḥ risâla aṭ-Ṭayr» («Darî'a» 21, 329)

«Išârât al-Wâsilîn» («Darî'a» 2, 98)

«Kašf al-Asrâr al-Îmâniyya» («Darî'a» 18, 15)

Referenze: «Amal al-Âmil» vol. 2 p. 189

«Anwâr al-Badrayn», 61

«A'yân aš-Šî'a» 8, 247-248

«al-Anwâr as-Sâti'a» p. 105-106

«Mu'ğam al-Mu'allifîn» 7, 103

33) AḤMAD b. 'Alî b. Sa'îd b. Sa'âda al-Bahrânî as-Sitrâwî, Kamâl ad-Dîn famoso come Ibn Sa'âda (p. 254), maestro del precedente, autore della «Risâla al-'Ilm» («Darî'a» 13, 287-288) di cui Naṣîr ad-Dîn aṭ-Ṭûsî fece un commento.

Referenze: «Anwâr al-Badrayn», 60

«A'yân aš-Šî'a» 3, 43-44

«al-Anwâr as-Sâti'a», 7

«Mu'ğam al-Mu'allifîn» 2, 8

APPENDICE «B»

Esempi di catene di trasmissione tratte dalla «Lu'lu'a al-Baḥrayn»

- 1) – YÛSUF b. Aḥmad ad-Darâzî al-Bahrânî, autore dell'opera
 - šayḥ ḤUSAYN b. Muḥammad al-Mâḥûzî al-Bahrânî (v. Appendice A, n. 1).
 - šayḥ SULAYMÂN b. 'Abdallâh al-Mâḥûzî as-Sitrâwî al-Bahrânî (v. Appendice A, n. 2).
 - šayḥ AḤMAD b. Muḥammad al-Ḥiṭṭî al-Maqâbî al-Bahrânî (v. Appendice A, n. 5).
 - šayḥ MUḤAMMAD Mu'min al-Astarâbâdî, morto martire a Mecca nel 1088/1678 («Amal al-Âmil» vol. 2 p. 296; «A'yân aš-Šî'a» 10,45).
 - sayyid Nûr ad-Dîn 'ALÎ b. 'Alî b. Abû l-Ḥasan al-Mûsawî al-Ġuba'î al-Makkî al-Âmilî, m. 1068/1658 («Amal al-Âmil» 1, 124-126; «Takmila al-Amal», 304-306; «A'yân aš-Šî'a» 8, 289-290; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 7, 153)

- šayh Ġamāl ad-Dīn Abū Maṣūr ḤASAN b. Zayn ad-Dīn aš-Šahīd at-Tānī al-Ġuba'ī al-Āmilī, m. 1011/1603 («Amal al-Āmil» 1, 57-63; «Takmila al-Amal», 138-147; «A'yān aš-Šī'a» 5, 92-99; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 3, 227)
- sayyid 'ALĪ b. al-Ḥusayn aš-Ša'ig al-Ḥusaynī al-Āmilī al-Ġiz-zīnī, m. 980/1573 («Amal al-Āmil» 1, 119-120; «Takmila al-Amal», 295-297; «A'yān aš-Šī'a» 8, 205; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 7, 79)
- šayh Zayn ad-Dīn b. 'Alī al-Āmilī al-Ġuba'ī aš-Šahīd at-Tānī («Amal al-Āmil» 1, 85-91; «A'yān aš-Šī'a» 7, 143-148; Mu'ğam al-Mu'allifīn, 4, 193)
- šayh YŪSUF b. Aḥmad ad-Darāzī al-Baḥrānī
- šayh ḤUSAYN b. Muḥammad al-Māḥūzī (v. Appendice A, n. 1)
- šayh SULAYMĀN b. 'Abdallāh al-Māḥūzī al-Baḥrānī (v. Appendice A, n. 2)
- šayh MUḤAMMAD BĀQIR b. Muḥammad Taqī al-Mağlisī al-Awwal, famoso come al-Mağlisī at-Tānī, m. 1111/1699 («Amal al-Āmil» vol. 2 p. 248-249; «A'yān aš-Šī'a» 9, 182-184; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 9, 91)
- šayh MUḤAMMAD TAQĪ al-Mağlisī al-Awwal, m. 1070/1660 («Amal al-Āmil» 2, 252; «A'yān aš-Šī'a» 9, 192-193; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 9, 137)
- šayh MUḤAMMAD b. al-Ḥusayn b. 'Abd aš-Šamad al-Ġuba'ī al-Āmilī šayh al-Bahā'ī, m. 1030 o 1031/1621 o 1622 («Amal al-Āmil» 1, 155-160; «Takmila al-Amal», 343-346; «A'yān aš-Šī'a» 9, 243-249; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 9, 242-243.
- šayh AL-ḤUSAYN b. 'Abd aš-Šamad al-Ġuba'ī al-Āmilī, m. 984/1576 («Amal al-Āmil» 1, 74-77; «Takmila al-Amal», 182-186; «A'yān aš-Šī'a» 6, 56-66; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 4, 17; «al-A'lām» 2, 240-241)
- šayh ZAYN AD-DĪN b. 'Alī al-Āmilī al-Ġuba'ī aš-Šahīd at-Tānī, m. 965 o 966/1558 o 1559.
- šayh YŪSUF b. Aḥmad ad-Darāzī al-Baḥrānī
- šayh 'ABDALLĀH b. 'Alī b. Aḥmad al-Bilādī al-Baḥrānī (v. Appendice A, n. 12)
- šayh MAḤMŪD b. 'Abd-as-Salām al-Ma'nī al-Baḥrānī (v. Appendice A, n. 14)
- šayh MUḤAMMAD b. al-Ḥasan al-Mašğarī al-Āmilī al-Ḥurr al-Āmilī, m. 1104/1693 («Amal al-Āmil» 1, 141-54; «Takmila al-Amal», 340-341; «A'yān aš-Šī'a» 9, 167-171; «Mu'ğam al-Mu'allifīn» 9, 204-205)
- šayh Zayn ad-Dīn 'ALĪ b. Muḥammad b. Ḥasan b. aš-Šahīd at-Tānī al-Ġuba'ī al-Āmilī, m. 1064/1654 («Amal al-Āmil» 1, 92-98;

- «Takmila al-Amal» 220-221; «A'yân aš-Ši'a» 7, 159/162; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 4, 194)
- šayh MUHAMMAD AMÎN b. Muḥammad Šarîf al-Astarâbâdî, m. 1023 o 1033/1614 o 1624 («Amal al-Âmil» vol. 2, 246; «A'yân aš-Ši'a» 9, 137; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 79)
 - šayh Mîrzâ MUHAMMAD b. 'Alî b. Ibrâhîm al-Astarâbâdî, m. 1028/1619 («Amal al-Âmil» vol. 2, 281; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 10, 298; «al-A'lâm» 6, 293; Arioli, 71-72)
 - šayh IBRÂHÎM b. 'Alî b. 'Abd al-'Âlî al-Maysî al-'Âmilî, m. dopo il 975/1567 («Amal al-Âmil» 1, 29-30; «Takmila al-Amal», 82-83; «A'yân aš-Ši'a» vol. 2, 195-196)
 - šayh Nûr ad-Dîn 'ALÎ b. 'Alî al-Maysî al-'Âmilî, m. 938/1532 («Amal al-Âmil» 1, 123; «Takmila al-Amal», 302-303; «A'yân aš-Ši'a» vol. 8, 262-263)
 - šayh MUHAMMAD b. Muḥammad b. Dâ'ûd al-'Âmilî al-Ġizzînî, m. dopo 850/1447 («Amal al-Âmil» 1, 179)
 - šayh Diyâ' ad-Dîn 'ALÎ b. Muḥammad aš-Šahîd al-Awwal b. Makkî al-'Âmilî al-Ġizzînî, m. dopo 826/1423 («Amal al-Âmil» 1, 134; «Takmila al-Amal» 313)
 - šayh aš-Šahîd al-Awwal Muḥammad b. Makkî al-'Âmilî al-Ġizzînî, m. 786/1384 («Amal al-Âmil» vol. 1, 181-183; «Takmila al-Amal», 365/371; «A'yân aš-Ši'a» 10, 59-64; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 12, 47-48; «al-A'lâm» 7, 109)
- 2) - šayh YÛSUF b. Aḥmad al-Bahrânî ad-Darâzî
- šayh MUHAMMAD b. Farrah o Farağ al-Ġilânî al-Mašhadî noto come Mullâ Rafî', m. tra il 1160 e il 1170/1747 e 1757 («A'yân aš-Ši'a» 10, 36)
 - šayh MUHAMMAD BÂQIR b. Muḥammad Taqî, al-Mağlisî at-Tânî
 - šayh MUHAMMAD b. Murtaḍâ al-Kâšânî, noto come Mullâ Muḥsin al-Fayḍ, m. 1090/1680 («Amal al-Âmil» vol. 2, 305-306; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 11, 175 e 12, 12; «al-A'lâm» 5, 290)
 - šayh MUHAMMAD b. Ibrâhîm b. Yahyâ aš-Šîrâzî famoso come Mullâ Sadrâ, m. 1050/1640 («Amal al-Âmil» vol. 2, 233; «A'yân aš-Ši'a» 9, 321-330; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 8, 203; «al-A'lâm» 5, 303)
 - sayyid MUHAMMAD BÂQIR b. Muḥammad al-Husaynî al-Astarâbâdî al-Işfahânî noto come ad-Dâmâd, m. 1041/1632 («Amal al-Âmil» vol. 2 p. 60; «A'yân aš-Ši'a» 9, 189; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 93-94; «al-A'lâm» 6, 48)
 - šayh 'ABD AL-'ÂLÎ b. 'Alî b. al-Husayn b. 'Abd al-'Âlî al-Karakî al-'Âmilî, m. 993/1585 («Amal al-Âmil» 1, 110; «Takmila al-

- Amal», 265-266; «A'yân aš-Ši'a» 8, 17-18; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 5, 238)
- šayh 'ALÎ b. al-Ĥusayn b. 'Abd al-'Âli al-'Âmilî al-Karakî, Nûr ad-Dîn al-Muĥaqqiq at-Tânî, m. 940/1534 («Amal al-Âmil» 1, 121-122; «Takmila al-Amal», 291-294; «A'yân aš-Ši'a» 8, 208-213; «Mu'ğam al-Mu'allifin», 7, 74; «al-A'lâm» 4, 299-300)
 - šayh 'ALÎ b. Muĥammad b. Hilâl al-Ġazâ'irî, m. dopo il 909/1504 («Amal al-Âmil» 2, 210; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 7, 237)
 - šayh AĤMAD b. Muĥammad b. Fahd al-Ĥillî al-Asadî, Ġamâl ad-Dîn Abû l-'Abbâs, noto come Ibn Fahd al-Ĥillî, m. 841/1437 («Amal al-Âmil» 2, 21; «A'yân aš-Ši'a» 3, 147-148; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 2, 141; «al-A'lâm 1, 227)
 - šayh 'ALÎ b. Muĥammad b. al-Ĥâzin al-Ĥâ'irî, m. dopo il 784/1383 («Amal al-Âmil» vol. 2, 186)
 - šayh MUĤAMMAD b. Makkî al-Ġizzînî al-'Âmilî aš-Šahîd al-Awwal, m. 786/1384
- 3) - šayh YÛSUF b. Aĥmad al-Bahrânî ad-Darâzî
- šayh MUĤAMMAD b. Farrah o Farağ al-Ġilânî al-Mašhadî, noto come Mullâ Rafi'
 - šayh MUĤAMMAD BÂQIR b. Muĥammad Taqî al-Mağlisî at-Tânî
 - šayh MUĤAMMAD TAQÎ al-Mağlisî al-Awwal
 - sayyid ĤUSAYN b. Ĥaydar b. al-Ĥusayn b. Ĥaydar b. Qamar al-Ĥusaynî al-Karakî al-'Âmilî al-Işfahânî, 'Izz ad-Dîn Abû 'Abdallâh, m. dopo il 1038/1629, muftî di Işfahân («Takmila al-Amal», 179-180; «A'yân aš-Ši'a» 6, 5-7)
 - šayh MUĤAMMAD b. Ĥabîballâh, Nûr ad-Dîn
 - sayyid MAĤDÎ b. Muĥsin ar-Riċâwî al-Qummî
 - sayyid MUĤSIN b. Muĥammad ar-Riċâwî al-Qummî, m. 931/1525
 - šayh MUĤAMMAD b. Abû l-Ĥasan 'Alî b. Ibrâhîm b. al-Ĥasan b. Abû Ġumhûr al-Aĥsâ'i, m. dopo il 901/1496 («Amal al-Âmil», vol. 2, 253 e 280; «A'yân aš-Ši'a» 9, 434; «Anwâr al-Badrayn», 398; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 10, 299; «al-A'lâm» 6, 288)
 - šayh ĤASAN b. 'Alî b. 'Abd al-Karîm, Ġamâl ad-Dîn, famoso come al-Ftâl (?), «ĥâdim ar-Rawċa aš-Šarîfa al-Ġarawiyya», m. nel IX s.h. («A'yân aš-Ši'a» 5, 201-202)
 - šayh ĤASAN b. Ĥusayn b. Mațar al-Ġazâ'irî Ġamâl ad-Dîn, m. nel IX s.h. («Amal al-Âmil vol. 2 p. 103, biografia del padre Ĥusayn)
 - šayh AĤMAD b. Muĥammad b. Fahd al-Ĥillî al-Asadî
 - da due šayh: 1) šayh 'ALÎ b. 'Abd al-Ĥamîd an-Nîlî, Nizâm

ad-Dîn, m. dopo il 791/1389 («Amal al-Âmil» 2, 193; «al-Ḥaqa'iq ar-Râhina», 141; «A'yân aš-Šî'a» 8, 261)

2) šayh 'ALĪ b. Yûsuf b. 'Abd al-Ġalil an-Nilî, Zahir ad-Dîn, m. dopo il 771/1369 («al-Ḥaqa'iq ar-Râhina», 153; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 7, 266)

– šayh MUḤAMMAD b. Hasan b. Yûsuf b. al-Muṭahhar al-Hillî, Fahr al-Muḥaqqiqîn, m. 771/1369 («Amal al-Âmil» 2, 260-261; «A'yân aš-Šî'a» 9, 159; «al-Ḥaqa'iq ar-Râhina», 185-186; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 228-229)

– šayh al-ḤASAN b. Yûsuf b. al-Muṭahhar al-Hillî, Ğamâl ad-Dîn Abû Manşûr al-'Allâma al-Hillî, m. 726/1325 («Amal al-Âmil» 2, 81-85; «A'yân aš-Šî'a» 5, 395-408; «al-Ḥaqa'iq ar-Râhina», 52-54; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 3, 303-304; «al-A'lâm» 2, 227-228; Arioli, 69-70)

– da due šayh: 1) Sayyid 'ALĪ b. Mûsâ b. Ğa'far b. Muḥammad aṭ-Ṭâ'ûsî al-Hillî al-Ḥasanî al-'Alawî, Rađî ad-Dîn Abû l-Qâsim Ibn Ṭâ'ûs, m. 664/1266 («Amal al-Âmil» 2, 205-207; «A'yân aš-Šî'a» 8, 358-363; «al-Anwâr as-Sâṭî'a» 116-118; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 7, 248; «al-A'lâm» 5, 26)

2) il fratello AHMAD b. Mûsâ b. Ğa'far aṭ-Ṭâ'ûsî al-Hillî al-Ḥasanî al-'Alawî, Ğamâl ad-Dîn Abû l-Fađâ'il Ibn Ṭâ'ûs, m. 673/1275 («Amal al-Âmil» 2, 29-30; «A'yân aš-Šî'a» 3, 189-191; «al-Anwâr as-Sâṭî'a» 13-14; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 2, 187; «al-A'lâm» 1, 261; Arioli, 66-67)

– šayh MUḤAMMAD as-Sawrâwî o as-Sûrâwî, Nağîb ad-Dîn, m. nella prima metà del VII s. h. («al-Anwâr as-Sâṭî'a», 158-159)

– al-ḤUSAYN b. Hibatallâh b. Raṭba as-Sawrâwî o as-Sûrâwî, m. dopo il 570/1175 («Amal al-Âmil», vol. 2, 104-105; «A'yân aš-Šî'a» 6, 190 e cfr. anche «A'yân» 5, 390-391 sotto «al-Ḥasan b. Hibatallâh»; «aṭ-Tiqât al-'Uyûn», 83)

– šayh al-ḤASAN b. Muḥammad b. al-Ḥasan aṭ-Ṭûsî, Abû 'Alî, vivo nel 515/1122 («Amal al-Âmil» 2, 76; «A'yân aš-Šî'a» 5, 244-246; «aṭ-Tiqât al-'Uyûn», 66-67)

– šayh MUḤAMMAD b. Ḥasan aṭ-Ṭûsî, Šayh aṭ-Ṭâ'ifa, m. 460/1067 («A'yân aš-Šî'a» 9, 167; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 9, 202; «al-A'lâm» 6, 84-85; Arioli, 60-62)

4) – YÛSUF b. Aḥmad ad-Darâzî al-Bahrânî tramite l'isnâd che giunge fino a šayh Muḥammad b. Makkî aš-Šahîd al-Awwal (v. catene precedenti)
– šayh MUḤAMMAD b. Makkî aš-Šahîd al-Awwal
– šayh 'ALĪ b. Aḥmad b. Yaḥyâ, Rađî ad-Dîn Abû l-Ḥasan, noto come al-Mazîdî, m. 757/1357 («Amal al-Âmil» 2, 176; «al-Ḥaqa'iq

ar-Râhina», 134)

– šayh MUĤAMMAD b. Aĥmad b. Šâlih as-Sibî al Qussînî, Šams ad-Dîn, m. fine del VII s.h. («Amal al-Âmil» 2, 241; «al-Anwâr as-Sâtî'a», 148-149)

– sayyid FIĤÂR b. Ma'add b. Fihâr al-Mûsawî al-Hâ'irî, Šams ad-Dîn Abû 'Alî, m. 630/1233 («Amal al-Âmil» 2, 214; «A'yân aš-Šî'a» 8, 393-394; «al-Anwâr as-Sâtî'a», 129-130; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 8, 55; «al-A'lâm» 5, 137)

– šayh ŠÂDÂN b. Ġibri'îl b. Ismâ'îl al-Qummî nazîl al-Madîna, Sadîd ad-Dîn Abû l-Faḍl, m. dopo il 584/1189 («Amal al-Âmil» 2, 130; «A'yân aš-Šî'a» 7, 327; «at-Tiqât al-'Uyûn», 128; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 4, 289)

– šayh MUĤAMMAD b. 'Alî Abu'l-Qâsim b. Muĥammad b. 'Alî b. Rustam at-Ṭabarî al-Âmulî, 'Imâd ad-Dîn Abû Ġa'far, m. dopo il 516/1123 («Amal al-Âmil» 2, 234; «A'yân aš-Šî'a» 10, 18; «at-Tiqât al-'Uyûn», 242 e 278; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 11, 244)

– šayh al-HASAN b. Muĥammad at-Ṭûsî, Abû 'Alî

– šayh MUĤAMMAD b. al-Ĥasan at-Ṭûsî, Šayh at-Ṭâ'ifa

APPENDICE «C»

Alcuni esempi di trasmissione di opere sciite e sunnite

Trasmissione della «Šahîfa al-kâmila» dell'imâm 'Alî b. al-Ĥusayn, Zayn al-'Âbidîn

– YÛSUF al-Bahrânî ad-Darâzî, autore dell'opera tramite l'isnâd che giunge fino a Muĥammad b. Makkî aš-Šahîd al-Âwwal (v. Appendice «B»)

– šayh MUĤAMMAD b. Makkî al-Ġizzînî al-'Âmilî aš-Šahîd al-Âwwal

– sayyid MUĤAMMAD b. al-Qâsim Ġalâl ad-Dîn 'b. al-Ĥusayn b. Mu'ayya, Taġ ad-Dîn Abû 'Abdallâh al-Ĥillî ad-Dîbâġî, m. 776/1374 («Amal al-Âmil» 2, 294; «A'yân aš-Šî'a» 10, 39; «al-Ĥaqâ'iq ar-Râhina», 197-198; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 11, 138)

– sayyid al-QÂSIM b. al-Ĥusayn b. Mu'ayya, Ġalâl ad-Dîn Abû Ga'far al-Ĥillî ad-Dîbâġî, m. prima metà VIII s. («Amal al-Âmil» 2, 219; «al-Ĥaqâ'iq ar-Râhina», 164; «A'yân aš-Šî'a», 8, 438)

- sayyid ĠA'FAR b. Muḥammad b. Mu'ayya, Tâğ ad-Dîn Abû 'Abdallâh ad-Dîbâğî («Amal al-Âmil» 2, 55); zio materno del precedente
- sayyid MUḤAMMAD b. al-Ḥasan b. Mu'ayya, Mağd ad-Dîn, padre del precedente, m. nel VII s.h.
- šayḥ MUḤAMMAD b. 'Alî b. Šahrâšûb, Rašîd ad-Dîn Abû 'Abdallâh al-Mâzandarânî, m. 588/1192 («Amal al-Âmil» 2, 285-286; «A'yân aš-Ši'a», 10, 17; «at-Tiqât al-'Uyûn», 273-274; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 11, 16; «al-A'lâm» 6, 279; Arioli, 65)
- sayyid DU I-FAQÂR b. Muhammad b. Ma'bad b. al-Ḥasan 'Imâd ad-Dîn Abû as-Samsâm Abû l-Waddâḥ al-Ḥasanî al-Marwazî al-Marandî, m. 536/1142 («Amal al-Âmil» 2, 115, 116; «A'yân aš-Ši'a» 6, 432-434; «at-Tiqât al-'Uyûn», 99-100)
- šayḥ MUḤAMMAD b. al-Ḥasan at-Ṭûsî, Šayḥ at-Ṭâ'ifa
- UN GRUPPO DI DOTTI
- HÂRÛN b. Mûsâ b. Aḥmad aš-Šaybânî at-Tall'ukbarî, Abû Aḥmad, m. 385/995 («Amal al-Âmil» 2, 340-341; «A'yân aš-Ši'a» 10, 236-237; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 13, 135; «al-A'lâm» 8, 63)
- sayyid al-ḤASAN b. Muḥammad b. Yaḥyâ al-Ḥusaynî, noto come Ibn Aḥî Ṭâhir, m. 358/980
- MUḤAMMAD b. al-Muṭahhar
- al-MUṬAHHAR, padre del precedente
- 'UMAYR b. al-Mutawwakil («A'yân aš-Ši'a» 8, 380)
- sayyid YAḤYÂ b. Zayd b. 'Alî b. al-Ḥusayn b. 'Alî b. Abû Ṭâlib
- sayyid ZAYD b. 'Alî b. al-Ḥusayn b. 'Alî b. Abû Ṭâlib
- al-Imâm 'ALÎ b. al-Ḥusayn b. 'Alî b. Abû Ṭâlib, Zayn al-'Âbidîn

Trasmissione del «Kitâb fi l-qirâ'ât» di Ġamâl ad-dîn Aḥmad b. Mûsâ b. Muğâhid at-Tamîmî al-Bağdâdî, noto come Ibn Muğâhid, m. 324/937 («Mu'ğam al-Mu'allifîn» 2, 188; «al-A'lâm» 1, 261)

- šayḥ YÛSUF b. Aḥmad ad-Darâzî al-Bahrânî
tramite l'isnâd che giunge fino a šayḥ al-Ḥasan b. Yûsuf al-'Allâma al-Ḥillî (v. Appendice «B»)
- šayḥ al-Ḥasan b. Yûsuf al-'Allâma al-Ḥillî
- šayḥ YÛSUF b. 'Alî b. al-Muṭahhar al-Ḥillî, Sadîd ad-Dîn Abû l-Muzaffar padre di 'Allâma, m. seconda metà del VII s.h. («Amal al-Âmil» 2, 359; «al-Anwâr as-Sâti'a», 209; «Mu'ğam al-Mu'allifîn» 13, 319)
- sayyid MUḤAMMAD b. Muḥammad b. Abû l-Ḥasan al-

- Mūsawī, Šafī ad-Dīn («Amal al-Âmil» 2, 298)
- šayḥ RĀŠID b. Ibrāhīm b. Ishāq b. Ibrāhīm al-Baḥrānī, Nāsir ad-Dīn, m. 605/1209 («Amal al-Âmil» 2, 117; «al-Anwār as-Šatī'a» 64-65; «A'yān aš-Šī'a» 6, 440)
 - sayyid FADLALLĀH b. 'Alī b. 'Ubaydallāh al-Ḥusaynī ar-Rāwandī al-Kāšānī, Diyā'ad-Dīn Abū ar-Ridā, m. ca. 570/1174 («Amal al-Âmil» 2, 217; «A'yān aš-Šī'a» 8, 408-410; «at-Tiqāt al-'Uyūn» 217-218; «Mu'ğam al-Mu'allifin» 8, 75; «al-A'lām» 5, 152
 - šayḥ ABŪ l-FATH b. al-Faḍl al-Iḥšidī
 - šayḥ 'ALĪ b. al-Qāsim b. Ibrāhīm al-Ḥayyāt, Abū l-Ḥasan
 - 'UMAR b. Ibrāhīm al-Kinānī, Abū Hafṣ
 - l'autore IBN MUĠĀHID

Trasmissione del «Anwār at-Tanzīl wa Asrār at-Ta'wīl» di Qādī Nāsir ad-Dīn 'Abdallāh b. 'Umar Al-Bayḍāwī aš-Širāzī, m. 685/1286 o 691/1292 («Mu'ğam al-Mu'allifin» 6, 97; «al-A'lām» 4,110)

- šayḥ YŪSUF b. Aḥmad ad-Darāzī al-Baḥrānī
tramite l'isnād che giunge fino a šayḥ al-Bahā'ī (v. Appendice «B»)
- šayḥ MUḤAMMAD b. al-Ḥusayn b. 'Abd aš-Šamad al-'Âmilī, šayḥ al-Bahā'ī.
- šayḥ MUḤAMMAD b. Muḥammad b. Abū l-Luṭf al-Qurašī aš-Šāfi'ī al-Aš'arī al-Muqaddasī
- šayḥ MUḤAMMAD b. Muḥammad b. Abū l-Luṭf, padre del precedente
- šayḥ Zakaryā b. Muḥammad al-Anšārī al-Miṣrī al-Azharī aš-Šāfi'ī, Abū Yahyā Zayn ad-Dīn, m. 926/1520 («Mu'ğam al-Mu'allifin» 4, 182-183; «al-A'lām» 3, 46-47)
- šayḥ MUḤAMMAD b. Abū Šarīf al-Maqdisī
- šayḥ AḤMAD b. 'Alī b. Ḥağar al-'Asqalānī al-Miṣrī, Ibn Ḥağar, m. 852/1449 («Mu'ğam al-Mu'allifin» 2, 20; «al-A'lām» 1, 178-179)
- ABŪ HURAYRA ad-Duhnī
- šayḥ 'AMR b. Ilyās al-Marāğī
- l'autore NĀŠIR AD-DĪN al-Bayḍāwī

Trasmissione del «Šaḥīḥ» di Muslim

- šayḥ YŪSUF b. Aḥmad ad-Darāzī al-Baḥrānī
tramite l'isnād che giunge fino a al-'Allāma al-Ḥillī (v. Appendice «B»)

- šayh al-ḤASAN b. Yûsuf b. al-Muṭahhar al-Ḥillî, al-ʿAllâma tramite l'isnâd che giunge fino a Ibn Šahrâšûb (v. Appendice «B»)
- šayh MUḤAMMAD b. ʿAlî al-Mâzandarânî, Rašîd ad-Dîn Ibn Šahrâšûb
 - šayh MUḤAMMAD b. al-Faḍl b. Aḥmad aṣ-Šâʿidî al-Furâwî, Abû ʿAbdallâh m. 530/1136 («al-Ansâb» 9, 256, nota 3; «Muʿğam al-Muʿallifin» 11, 127; «al-Aʿlâm» 6, 330)
 - šayh ʿAbd al-Ġâfir b. Muḥammad b. ʿAbd al-Ġâfir al-Fârisî an-Nisâbûrî, Abû l-Ḥusayn, m. nel V s.h. (per il nipote ʿAbd al-Ġâfir b. Ismâʿîl m. 529/1135 v. «Muʿğam al-Muʿallifin» 5, 267 e «al-Aʿlâm» 4, 31)
 - šayh MUḤAMMAD b. ʿÎsâ b. Muḥammad b. ʿAbd ar-Raḥmân o Mansûr o ʿUmrûya al-Ġûlûdî an-Nisâbûrî, Abû Aḥmad, m. 368/979 («al-Ansâb» 3, 283-285)
 - šayh IBRÂHÎM b. Muḥammad b. Sufyân, Abû Ishâq
 - šayh MUSLIM b. al-Ḥaġġâġ al-Qušayrî an-Nisâbûrî, Abû l-Ḥusayn, m. 261/875 («al-Ansâb» 10, 155-156; «Muʿğam al-Muʿallifin» 12, 232-233; «al-Aʿlâm», 7, 221-222)

Trasmissione delle «Maqâmât» di al-Ḥarîrî

- šayh YÛSUF al-Baḥrânî ad-Darâzî tramite l'isnâd che giunge fino a ʿAllâma al-Ḥillî (v. Appendice «B»)
- šayh al-ḤASAN b. Yûsuf b. al-Muṭahhar al-Ḥillî, al-ʿAllâma
- šayh YÛSUF b. al-Muṭahhar al-Ḥillî, Sadîd ad-Dîn
- sayyid FIHÂR b. Maʿadd al-Mûsawî al-Ḥâʿirî
- MUḤAMMAD b. Aḥmad al-Maydânî, Abû l-Faṭḥ
- al-qâḍî AHMAD al-Maydânî, padre del precedente
- šayh al-QÂSIM b. ʿAlî al-Bašrî aš-Šâfiʿî al-Ḥarîrî, Abû Muḥammad, m. 516/1122 («al-Aʿlâm» 5, 177-178; «Muʿğam al-Muʿallifin» 8, 108)

Bibliografia e abbreviazioni

- «*al-A'lâm*»: az-Ziriklî, «*al-A'lâm*» 5ª edizione, vol. I-VIII, Beirut 1980
- «*Amal al-Âmil*»: Muḥammad b. al-Ḥasan al-Ḥurr al-Âmilî, «*K. Amal al-Âmil fî dîkr 'Ulamâ' Ġabal 'Âmil*», vol. I-II a cura di sayyid Aḥmad al-Ḥusaynî, 2ª edizione 1403/1983, Beirut, Mu'assasa al-Wafâ'
- «*al-Ansâb*»: Abû l-Karîm Muḥammad as-Sam'ânî, «*K. al-Ansâb*», a cura di 'Abd ar-Raḥmân b. Yahyâ al-Mu'allimî al-Yamânî, vol. I-X (fino alla lettera «*Kâf*»), 2ª ed. Beirut 1400/1980
- «*Anwâr al-Badrayn*»: 'Alî b. al-Ḥasan al-Bahrânî, «*Anwâr al-Badrayn fî tarâġim 'Ulamâ' al-Qaṭif wa l-Aḥsâ' wa l-Bahrayn*», Naġaf 1380/1960
- «*al-Anwâr as-Sâti'a*»: Âqâ Buzurg at-Tihrânî, «*Ṭabaqât A'lâm as-Ši'a: al-Anwâr as-Sâti'a fî l-Mi'a as-Sâbi'a*», Dâr al-Kitâb al-'Arabî, Beirut 1972
- Arioli: A. ARIOLI, «Introduzione allo studio del 'Ilm ar-Riġâl imamita: le fonti», in *Cahiers d'Onomastique Arabe*, ed. CNRS, Paris, 1979, pp. 51-89
- «*A'yân as-Ši'a*»: Muḥsin al-Amîn al-Âmilî as-Šaqrâwî, «*A'yân as-Ši'a*» vol. I-XI, Dâr at-Ta'âruf Beirut, 1406-1986
- GAL: BROCKELMANN, «*Geschichte der Arabischen Literatur*», 2ª ed. Leiden 1943-49, suppl. 1-3, Leiden 1937-1942
- Browne: BROWNE, «*Literary history of Persia*», vol. I-IV, Cambridge 1951-1953
- «*Dari'a*»: Âqâ Buzurg at-Tihrânî, «*ad-Dari'a ilâ tašanif as-Ši'a*», vol. I-XXV, Naġaf 1936/1355
- E.I.: «*Encyclopedia of Islâm*», New Edition, Leyden 1960
- «*al-Ḥaqâ'iq ar-Râhina*»: Âqâ Buzurg at-Tihrânî, «*Ṭabaqât A'lâm as-Ši'a: al-Ḥaqâ'iq ar-Râhina fil-Mi'a at-Tâmina*», Dâr al-Kitâb al-'Arabî, Beirut 1975
- Lockart: B.A. Lockart, «*Nâdir Šâh*», Luzac & Co., London 1938
- «*Hudûd al-'Âlam*»: ANONIMO, «*Hudûd al-'Âlam*»: a Persian geography 372/982», tradotto da Minorsky, E.J.W. Gibb Memorial New Serie XI, Oxford, Univ. Press 1937
- «*Mu'ġam al-Mu'allifîn*»: 'Umar Riḍâ Kahḥâla, «*Mu'ġam al-Mu'allifîn*» vol. I-XV, Dâr Iḥyâ' at-Turât al-'Arabî, Beirut 1376/1957
- «*Mu'ġam al-Qabâ'il*»: 'Umar Riḍâ Kahḥâla, «*Mu'ġam Qabâ'il al-'Arab*», vol. I-V, Damasco 1949
- «*Rawḍât al-Ġannât*»: Muḥammad Bâqir al-Ḥwânsârî, «*Rawḍât al-Ġannât*», vol. I-VIII, Qum 1390/1970
- «*Rayḥâna*»: Muḥammad 'Alî at-Tibrîzî, «*Rayḥâna al-adab*», vol. I-IV, Tabrîz 1327-1335 h.
- Salati: M. SALATI, «I Maestri e le catene di trasmissione dell'insegnamento orale nel Ġabal 'Âmil», in corso di stampa
- Scarcia: G. SCARCIA, «Intorno alle controversie tra Aḥbârî e Uṣûlî presso gli Imamiti di Persia», R.S.O. vol. 33, p. 211-250, 1958
- Storey: STOREY, «*Persian Literature*», vol. I-II, London 1958
- «*Takmila al-Amal*»: sayyid Ḥasan as-Šadr, «*Takmila Amal al-Âmil*», a cura di sayyid Aḥmad al-Ḥusaynî, Dâr al-Aḍwâ', Beirut 1407-1986
- «*at-Tiqât al-'Uyûn*»: Âqâ Buzurg at-Tihrânî, «*Ṭabaqât A'lâm as-Ši'a: at-Tiqât al-'Uyûn fî sâdis al-qurûn*» Dâr al-Kitâb al-'Arabî, Beirut 1392/1972
- Vajda: G. VAJDA, «Introduzione allo studio dei certificati di lettura (samâ')», in *Onomasticon Arabicum*, Sussidi Didattici I, Roma 1975, pp. 14-26
- Yâqût: Yâqût, «*Mu'ġam al-Buldân*», vol. I-VI, Leipzig 1886/1870.
- «*Lu'lu'aw*»: Yûsuf al-Bahrânî, «*Lu'lu'aw al-Bahrayn fî l-iġâza li-qurratay al-'Ayn*», a cura di sayyid Muḥammad Šâdiq Baḥr al-'Ulûm, 2ª ed. Qum s.d.

Riccardo Zipoli

UNA LETTURA GUIDATA A 26 VERSI DI BIDEL:
LA PAROLA-RIMA E IL RITORNELLO
COME PRODUTTORI DI SENSO

«Like orient pearls at random strung» diceva Sir Williams Jones alla fine del Settecento glossando, più che traducendo, alcune parti di un celebratissimo ghazal di Ḥāfez. Già allora, in pratica al fiorire dei primi studi di iranistica, era quindi avvertita una sensazione che sembra cogliere tanti lettori di quelle liriche note come ghazal. I versi relativi possono in effetti evocare l'idea di perle infilate a caso nella collana del componimento poetico. La metafora ben rappresenta la nozione di un prodotto componibile formato da moduli in sé compiuti, ove ordine e quantità non incidono sull'essenza del principio e della struttura. Tale concetto è il fondamento di quanto ai giorni d'oggi si usa chiamare teoria molecolare della poesia islamica. La nascita di questa definizione viene in genere fatta risalire all'uso che ne fece a suo tempo Tadeus Kowalski (in *Próba Charakterystyki Twórczości Arabskiej*, «Rocznik Orientalistyczny», IX, 1933, pp. 1-21), ma la fortuna dell'idea non risulta legata a vincoli storici particolari, venendo essa scoperta, abbiamo appena visto, già alle prime letture dei testi in questione e risultando tuttora ampiamente diffusa. Secondo il principio base di questa teoria, il poeta esprime il proprio pensiero tramite l'elaborazione di microcosmi linguistici (versi/beit) dotati di caratteristiche tali da permetterne una lettura autonoma all'interno del componimento (nel nostro caso, 'sonetto'/ghazal), senza per questo contravvenire alla struttura formale del componimento stesso. In tale ottica, l'indipendenza sintagmatica coincide per lo più con una autosufficienza di natura grammaticale e semantica, mentre la connessione paradigmatica è garantita da elementi comuni a tutta la composizione come il metro, la rima, il ritornello, l'uso di figure retoriche, la diffusione di nuclei tematici, ecc. La sostanza di questo assunto è stata oggetto, nel corso degli anni, di numerose riflessioni ondegianti tra consensi, dissensi e adattamenti formulati non di rado sulla base di quanto osservato in proposito dagli stessi teorici musulmani e spesso sulla scorta delle

dottrine linguistiche e letterarie in voga nei vari momenti. Ne è sortito un quadro abbastanza composito di cui è rimasta ampia traccia nella letteratura relativa (un buon repertorio si può trovare in G.J.K. Van Gelder, *Beyond the line*, Leiden, 1982). Anche il più convinto sostenitore della tesi dell'unità compositiva del ghazal (da qualsiasi angolazione sia essa considerata: fonologica, semantica, grammaticale, retorica, metrica, prosodica, ecc.) riconosce comunque la possibilità che i versi siano letti e studiati singolarmente in quanto conchiusi e autonomi microsistemi inseriti nel macrosistema della composizione di appartenenza. La logica di questa 'indipendenza organizzata' è tale che un verso potrebbe essere tolto da una composizione e inserito in un'altra (dalle stesse caratteristiche stilistiche e tecniche) senza per questo suscitare sospetti o dubbi persino in un lettore accorto, che verrebbe solo indotto a correggere parzialmente i dati e l'analisi di una critica testuale magari votata proprio a esaltare l'unità dell'insieme. L'ingresso, l'uscita, la sostituzione o lo spostamento di un microsistema (purché tutto sia regolato dalle convenzioni in uso) modifica, cioè, ma non distrugge il principio e la struttura del macrosistema. Un canzoniere è quindi 'opera mobile' per eccellenza. I versi appartengono alle composizioni ma anche all'intera raccolta e ogni composizione si configura come un lungo verso di quell'unico poema che è la raccolta. L' 'indipendenza organizzata' dei versi corrisponde così a una 'indipendenza organizzata' dei componimenti, offrendosi al lettore, sia l'una sia l'altra, nella veste di un insieme chiuso e al tempo stesso aperto, ormai risolto nei modi della redazione ma sempre ridefinibile nei modi della lettura. L'unità-testo è perciò soggetta a descrizioni diverse, ognuna indispensabile per elaborare un senso via via sempre più ricco.

Per i due ghazal di Bidel (1644-1721) che intendiamo presentare (*Divān e Moulānā 'Abdo l Qāder Bidel e Dehlavi*, 2 volumi, Tehran, 1363/1985, vol. I, p. 376, p. 377), abbiamo scelto un'analisi di tipo sintagmatico che prenderà in considerazione ogni singolo verso in certi suoi elementi interni. Si tratterà di una lettura finalizzata e quindi organizzata secondo schemi e scopi definiti. Intendiamo infatti descrivere i rapporti semantici, paralleli e incrociati, instaurati con il senso, sia del verso intero sia delle singole parole del verso, da parte della parola-rima (il vocabolo che contiene gli elementi rimici alla fine dei versi e alla fine dell'emistichio iniziale del ghazal) e da parte del ritornello (il vocabolo o i vocaboli che si ripetono tali e quali alla fine dei versi e alla fine dell'emistichio iniziale del ghazal).

Ricordiamo, per inciso, che la parola-rima è un elemento indispensabile per realizzare la compiutezza tecnica del ghazal, che può invece risultare privo del ritornello. La scelta di questi due elementi

come punto di riferimento e di convergenza dei nostri appunti poggia su alcune osservazioni critico-letterarie piuttosto diffuse nel mondo islamico. Shams e Qeis, uno dei pochi persiani che nell'epoca classica abbia preso in considerazione i meccanismi del processo compositivo nella scrittura di versi, così descrive la nascita di un componimento (le osservazioni che seguono si riferiscono in effetti alla sola *qaṣīde*, l'antica forma poetica di stampo elogiativo e celebrativo, ma l'unità della teorizzazione islamica in proposito rende lecita una loro estensione anche alla tipologia del *ghazal*): «Quando [un poeta] inizia un componimento e principia a comporre versi, prima ne porti alla mente la versione in prosa, ne tracci i temi sulle pagine del cuore, disponga le espressioni adatte a quei temi, scelga un metro consono a quella poesia e scriva su un foglio tutte le parole-rima possibili che gli vengono con facilità alla mente, trascegliendone quelle semplici e giuste che ben si adattano e si inseriscono in quel metro ed eliminandone quelle difettive e secondarie. Nella composizione dei versi non ponga attenzione all'ordine del discorso e alla successione dei temi sino a che non abbia redatto un primo abbozzo dell'intera *qaṣīde*. Dica e scriva, insomma, così come capita. Nel caso però che dovesse succedere che una parola-rima sia stata già utilizzata per un tema e quindi assegnata a un verso, e in seguito venga fuori un tema migliore e un verso più armonioso e quella parola-rima risulti più adatta a questo verso, egli la sposti. Quindi, se il primo verso è necessario, cerchi per quello un'altra parola-rima, altrimenti lo abbandoni. Quando i versi sono diventati numerosi e i temi esauriti, rilegga l'insieme più volte e con attenzione, si sforzi di vagliarlo e di rifinirlo, cucia i versi tra di loro, collocando ognuno di essi al proprio posto ed eliminando le trasposizioni affinché i temi non risultino slegati l'uno dall'altro e i versi non appaiano reciprocamente estranei. In ogni modo, ritenga necessario l'accordo dei versi e degli emistichi, l'armonia delle espressioni e dei temi...» (*al Mo'jam fi mā'āyire ash'āre l'ajam*, ed. Qazvini-Razavi, Tehran, ristampa 1360/1981-2, p. 447).

L'individuazione delle parole-rima, quindi, è successiva alla definizione dei temi dei versi, ma precede la composizione dei versi stessi. Più di questo Shams e Qeis non ci dice. La teorizzazione persiana infatti, come spesso succede in ambito islamico, è abbastanza lacunosa e approssimativa. Più precisi e dettagliati risultano invece i modelli arabi cui Shams e Qeis si rifà (in parte addirittura letteralmente) nell'espone le proprie convinzioni. Ci importa soprattutto ricordare che Ebn Ṭabāṭabā, Ebn Rāshiq, Ebn Xaldun e altri dedicano particolare attenzione al rapporto parola-rima/verso, specificando a più riprese che il verso deve essere costruito a partire dalla

parola-rima e non viceversa. Si giunge a teorizzare che se un verso è ben strutturato, il lettore/ascoltatore dovrebbe intuire la parola-rima innanzi di giungere alla fine del verso. Esiste, in proposito, anche un gioco poetico che consiste nel leggere per intero il primo verso di una composizione, poi gli altri versi fermandosi alla soglia di ogni parola-rima che l'interlocutore deve via via indovinare. A riprova dell'importanza strutturale della parola-rima quale punto di partenza e di arrivo del verso, si ricordi poi che essa, oltre che alla fine di tutti i versi, si trova anche alla fine del primo emistichio del verso d'apertura del ghazal e che una figura retorica (raddo l 'ajoze 'alā ṣadr) codificata nei manuali classici ne prevede una presenza anticipata nel corpo del verso (preferibilmente all'inizio). Il verso, insomma, viene organizzato intorno alla parola-rima che si configura come una specie di filtro iniziale e di stampo finale di quell'espressione linguistica che deve appunto condensarsi nello spazio di un verso. Del ritornello non v'è traccia nelle osservazioni di Shams e Qeis relative all'attività compositiva del poeta. Tenendo presente il quasi totale adeguamento dell'autore persiano alle teorie diffuse in lingua araba, la spiegazione di questa lacuna potrebbe risiedere nel fatto che, essendo il fenomeno tipicamente persiano, esso non è stato rintracciato da Shams e Qeis nei manuali arabi eletti a modello e quindi è stato da lui passivamente ignorato in tale contesto. La funzione strutturante del ritornello all'interno del verso è però innegabile (e in certo senso è riconosciuta anche da Shams e Qeis quando, nel capitolo sulla rima, definisce il ritornello una specie di rima ripetuta, *op. cit.*, p. 202). Esso sigilla il verso al di là della parola-rima che, in tal caso, costituisce solo una sorta di avviso per la conclusione del pensiero. È anche innegabile che il ritornello eserciti un condizionamento iniziale. In effetti, dopo la stesura di un primo verso (o del primo emistichio del verso di apertura), il ritornello è già definito (nel caso ovviamente che il poema ne sia dotato) e la sua presenza regola l'attività compositiva del poeta, che, del resto, potrebbe precisare nella sua mente il ritornello anche avanti la stesura di un primo verso/emistichio. Pure il ritornello, pertanto, viene a rappresentare, al pari della parola-rima, il punto di partenza e al contempo di arrivo del verso. La situazione è complicata dal fatto che lo schema tipico di un ghazal prevede la presenza del ritornello insieme alla parola-rima, cioè dopo di essa. Questa duplice attivazione procura, a livello teorico, una specie di conflitto di competenza. Entrambi gli elementi sembrano infatti possedere caratteristiche comuni tali da prefigurare una loro funzione simile all'interno del processo compositivo. Una doppia presenza parola-rima/ritornello pone soprattutto il problema di definire i rapporti fra

questi due elementi in relazione a quella funzione condizionante che, abbiamo detto, entrambi vengono a svolgere all'interno del verso. I tempi stessi dell'ideazione pongono problemi interpretativi. Sulla base del processo descritto da Shams e Qeis, sono quattro le possibilità principali: 1) il poeta prima elabora l'insieme delle parole-rima e poi sceglie il ritornello; 2) il poeta prima elabora una parte dell'insieme delle parole-rima, poi sceglie il ritornello e infine completa la definizione dell'insieme delle parole-rima; 3) il poeta prima sceglie il ritornello e poi elabora l'insieme delle parole-rima; 4) il poeta non riconosce nessun tipo di priorità fra i due elementi e organizza contemporaneamente, in un solo momento compositivo, una prima coppia parola-rima/ritornello e quindi, sulla base della rima così definita, compie la scelta delle altre parole-rima. Queste quattro possibilità implicano, nella maggior parte dei casi, che il ritornello sia una parola semanticamente 'vuota', come, ad esempio, voci verbali 'neutre', pronomi, avverbi, ecc. Nel caso, invece, che il ritornello sia una parola semanticamente 'piena' (a esempio un sostantivo fortemente connotato come *sobh/alba*) è possibile ipotizzare anche che la sua scelta preceda la definizione dei temi e dei lessemi dell'intero *ghazal*. Ne consegue, in tal caso, che il cammino formativo del ritornello occuperà una posizione 'avanzata' in seno al processo compositivo ipotizzato da Shams e Qeis. Questa seconda eventualità è più rara. Comunque, in sede di analisi testuale, simili distinzioni non richiedono l'apertura di una casistica separata. Il problema è in questo caso generale e teorico (sulla tematica, cfr. R. Zipoli, *Encoding and Decoding Neopersian Poetry*, Roma, 1988, pp. 15-94). Più pertinenti e condizionanti, per il lettore, risultano invece alcune precisazioni di natura linguistica. La catena 'parola-rima/ritornello' può infatti strutturarsi nel verso secondo soluzioni differenti che possono condizionare l'impostazione dell'indagine. Ci riferiamo ai vari modi che due vocaboli hanno per realizzare una loro presenza in immediata successione. Basti pensare alle relazioni sintattiche che essi possono instaurare, alle categorie grammaticali cui possono appartenere, ai campi semantici che possono attivare, al fatto che possono essere connessi dalla *kasre ye ezāfe*, cioè dallo strumento grammaticale (...e) che instaura un legame di determinazione/qualificazione, ecc. Ogni singolo caso necessiterebbe di un'analisi particolare e separata per meglio configurare in seguito un quadro unico e generale dei rapporti parola-rima/ritornello.

Intendiamo qui presentare un qualche contributo in tal senso, descrivendo uno di questi casi particolari. I nostri due *ghazal*, di 12 e di 14 versi rispettivamente, mostrano infatti come parole-rima e ritornello due vocaboli uniti da *kasre ye ezāfe*. In entrambe le com-

posizioni, le parole-rima, sostantivi o aggettivi, sono contraddistinte da una rima in «ān» e il ritornello è un sostantivo, *ṣobḥ/alba*. Nel nostro canzoniere di Bidel non esistono altri ghazal con questo tipo di combinazione finale, «... ān e *ṣobḥ*», e la nostra casistica è quindi, in un'ottica del genere, completa. I due ghazal presentano inoltre lo stesso tipo di metro (*ramāl* e *moṣamman* e *maḥzuf*), con tutti i comuni condizionamenti che da ciò derivano. Sulla base di tale uniformità e alla luce delle osservazioni precedenti, l'insieme di questi 26 versi può essere letto come un unico sistema/sonetto/ghazal al cui interno ogni elemento/verso/beit svolge una funzione autonoma, per quanto regolata da vincoli comuni e inserita così in un contesto omogeneo. Di ogni verso daremo la traslitterazione e una versione letterale in prosa cui seguirà un breve commento che mirerà a evidenziare, caso per caso, gli aspetti a noi parsi più salienti dei nessi semantici tra le parole-rima e il verso (nel suo insieme e nei suoi singoli vocaboli), tra la parola-ritornello e il verso (nel suo insieme e nei suoi singoli vocaboli), e, quindi, tra le parole-rima e la parola-ritornello. Per comodità di lettura, i riferimenti ai versi verranno espressi soprattutto con i termini in traduzione, riservandoci di citare le forme persiane in traslitterazione solo se necessario. Cominciamo dunque dal primo ghazal, ricordando che la doppia presenza della parola-rima e della parola-ritornello in seno al verso d'apertura (la coppia parola-rima/parola-ritornello ne contraddistingue la fine di entrambi gli emistichi) ci ha indotto a presentare per quel verso due commenti separati.

Ghazal numero uno

scansione metrica -v-/-v-/-v-/-v-(v)

- 1) az kavākeb gol feshānad charx dar dāmān e *ṣobḥ*
āftāb ā'ine kārad dar rah e joulān e *ṣobḥ*

La volta celeste scuote i fiori delle stelle nella veste dell'alba
il sole sparge semi di specchi nella strada dell'assalto dell'alba

parola-rima: dāmān/veste ritornello: *ṣobḥ/alba*

L'alba è perfettamente inserita nel contesto astrologico-stellare del primo emistichio. Le stelle del cielo sono fiori messi via nel grembo luminoso dell'alba. Anche la veste ricorda elementi di questo campo semantico (il cielo, il sole, la notte le sono spesso associati metaforicamente), mentre si abbina naturalmente al verbo *afshāndan* insieme al quale costruisce un diffuso sintagma verbale (*dāmān afshāndan*) dal significato di 'scuotere la veste', azione che può evocare l'idea sia dell'abbandono (ritirare la veste da qualcuno) sia dello

spegnimento (sventolare la veste). Entrambe queste idee sono connesse con il destino dell'alba e delle stelle. Veste e alba, inoltre, si uniscono dando vita a un'espressione figurata che riunisce tutte le evocazioni sopra menzionate.

parola-rima: *joulān/assalto* ritornello: *ṣobḥ/alba*

L'alba richiama il sole e lo specchio. Classicamente il sole è esso stesso rotondo specchio dell'alba. Qua si trasforma in specchio che adorna l'arrivo furioso di sé medesimo. *Ā'inekāri* (termine evocato nel testo dal sintagma *ā'ine kārad/semina specchi*) è proprio l'espressione tecnica che indica una lavorazione decorativa a specchi particolarmente adatta a produrre riflessi. Per quanto concerne il termine «assalto», esso implica la nozione di movimento che entra in sintonia con il concetto di «strada». L'assalto evoca inoltre l'idea dell'apparire subitaneo dell'alba ed è connesso al termine *kārd/coltello* che appare nel testo previa una diversa vocalizzazione della parola *kārad/semina*. Anche con quest'ultima azione ha peraltro un legame l'assalto, in quanto *joulān* contiene al proprio interno il vocabolo *jou/chicco*. Tale presenza 'nascosta' rafforza la canonica e ricercata corrispondenza tra i primi due emistichi della composizione, creando un intreccio ulteriore a livello proprio di parole-rima: *dāmān* contiene infatti *dām/trappola*, luogo deputato, per convenzione letteraria, a contenere come esca proprio un granello (*jou* o simili). Al contempo, la trappola instaura un rapporto analogico con il coltello, entrambi strumenti di offesa e qui 'nascosti'.

- 2) *bāṭen e pirān forughābād e chandin āgahi st*
feiz dārad gouhar i az ganj e bipāyān e ṣobḥ

L'intimo dei vecchi è il luogo dello splendore di tanta consapevolezza
una gemma riceve la grazia dal tesoro infinito dell'alba

parola rima: *bipāyān/infinito* ritornello: *ṣobḥ/alba*

Il cuore dei vecchi raggiunge lo splendore della coscienza così come una gemma ottiene brillantezza da quel tesoro senza fine che è il bagliore dell'alba. Il profondo dell'uomo si trasforma in luce di sapere solo alla fine, è una gemma che s'accende all'alba della vecchiaia, momenti, questi due, tra loro in contrasto cronologico e che vengono qui funzionalmente a coincidere sullo sfondo del concetto 'locale' secondo cui l'alba non è tanto l'inizio della giornata quanto la fine della prima metà buia della giornata. L'alba è direttamente connessa, nella sua luminosità, a vari elementi del verso: il luogo dello splendore, la gemma, la grazia, il tesoro. La parola-rima «infi-

nito» evoca invece l'altra espressione di quantità, «tanta» (di cui, nella corrispondenza metaforica, si fa anche diretta garante) ed è in rima interna con *pirān/vecchi* cui si collega nel senso grazie a una delle sue componenti (*pāyān/fine*).

- 3) *nur sāhebrounaq az gard e kasād e zolmat ast*
kofr e shab az kohnegihā tāze kard imān e šobḥ

La luce si fa signora di splendore per la polverosa attività delle tenebre
 la miscredenza della notte è rinnovata da vecchiaia grazie alla fede dell'alba

parola-rima: *imān/fede* ritornello: *šobḥ/alba*

La luce è tale in rapporto al buio. Dove il mercato di quest'ultimo è fermo, brilla in affari la prima. Così l'alba rinnova la notte opponendosi a essa, e nascendo da essa ringiovanisce quanto v'era di vecchio: in tal modo anche la miscredenza diviene fede. Da segnalare le corrispondenze luce/splendore (da intendersi anche nel senso commerciale di vivacità del mercato)/fede/alba e tenebre/inattività/miscredenza/notte, con la conseguente duplice opposizione tra questi due insiemi di elementi. Il termine *šobḥ*, inoltre, è 'nascosto' all'interno di *sāheb/signore*, vocabolo strettamente legato a due termini, *nur/luce* e *rounaq/splendore*, che evocano vivamente l'alba. La fede è in diretto contrasto con la miscredenza e in sintonia invece, anche grammaticale, con l'alba cui si oppone la notte, appunto, della miscredenza.

- 4) *gāh e xāmushi nafas ā'ine ye del mishavad*
sud e xorshid ast har jā gol konad noqṣān e šobḥ

Nel momento del silenzio il respiro è specchio del cuore
 v'è il profitto del sole ogni dove è in fiore il detrimento dell'alba

parola-rima: *noqṣān/detrimento* ritornello: *šobḥ/alba*

Tacendo, viene meno l'ostacolo delle parole e basta allora un alito per rivelare il proprio intimo, un alito che si trasforma nello specchio rivelatore del cuore, superandosi così la classica antinomia fra il respiro e lo specchio, che dal primo viene in genere appannato. Sparendo l'alba, che è spesso associata, per la sua brevità, al respiro, sorge il sole che evoca, per naturale splendore, lo specchio. La parola-rima «detrimento» si unisce con il termine «profitto» in una coppia dicotomica dal senso commerciale, esaltando così il contrasto tra il sole e l'alba: appena nasce/apre il primo, chiude/muore la seconda.

- 5) dastgāh e nāz am az sa'y e jonun āmāde ast
 dāram az chāk e garibān nosxe ye tufān e şobh
 I mezzi del mio vanto sono allestiti dallo sforzo della follia
 nello squarcio dell'abito ho la copia del tifone dell'alba
 parola-rima: tufān/tifone ritornello: şobh/alba

Vanto del poeta è l'impegno della follia: nelle vesti stracciate dal furore egli riconosce il modello dei candidi squarci provocati in cielo dall'alba e così in lui si può ritrovare quel momento sublime del giorno. L'alba è infatti uno spacco nel cielo, fra i suoi colori v'è anche quel bianco del petto che spicca sotto la veste lacerata. Il tifone ricorda la follia: il primo è accostato dal poeta all'esito della seconda, quello spacco che è strettamente vincolato anche alle forme del tifone. Alba e tifone sono poi connessi tra loro dall'immagine di un giorno che sconvolge al suo apparire la calma del cielo.

- 6) fath e bāb i āxer az chāk e del am golkardani st
 sāye ye chashm e sefid i hast bar kan'ān e şobh
 Sarà un fiore alla fine il successo dallo squarcio del mio cuore
 l'ombra di un occhio bianco è sulla Canaan dell'alba
 parola-rima: kan'ān/Canaan ritornello: şobh/alba

La via d'uscita è nello spacco del cuore, nella sofferenza di quell'apertura che indica la strada. L'alba che brilla sulla città di Canaan (o che è Canaan stessa) è infatti messa in ombra (se non addirittura protetta) da quel sole bianco che è l'occhio di Giacobbe reso cieco dal pianto e che ricorda al poeta la propria illuminante ferita. L'alba è tecnicamente evocata dall'essere in fiore, dallo squarcio, dall'occhio, dal biancore. Vi si oppone l'ombra. Canaan è in sintonia contestuale con l'occhio bianco/cieco di Giacobbe, mentre lo squarcio può evocare anche quella veste stracciata variamente connessa alle vicende di Giuseppe che è per l'appunto la causa del pianto accicante/illuminante l'occhio di Giacobbe e l'alba di Canaan.

- 7) biḫodi sarmāye ye nāmusgāh e vahshat am
 mitavān dād az shekast e rang e man tāvān e şobh
 L'incoscienza è per me il capitale nell'arena dello spavento
 la disfatta del mio colore può offrire la compensazione dell'alba
 parola-rima: tāvān/compensazione ritornello: şobh/alba

L'incoscienza è il patrimonio che può dare la salvezza sul campo di battaglia del terrore. Basta che si sciolga, in tal modo annullandosi, il colore della vita e si riprodurranno le tinte augurali dell'alba.

L'alba richiama il termine «colore», mentre tāvān vede esaltata la sua accezione commerciale dalla coppia, in un certo senso antinomica, di «capitale» e «disfatta».

- 8) maḥv e anjām am demāgh e seir e āghāz am kojā st
bar forugh e shamʿ kam duzad nazar ḥeirān e ṣobḥ
Sono assorto nella fine, non ho desiderio del viaggio iniziale
cuce di rado lo sguardo allo splendore della candela chi si è incantato dell'alba
parola-rima: ḥeirān/incantato ritornello: ṣobḥ/alba

Il poeta è ormai perso nella meta e non nutre più desiderio di ritornare sui passi della partenza. È giunta l'alba, le candele sono spente, ognuno volge lo sguardo al cielo e dimentica la fioca luce dello stoppino. L'alba è inizio (del giorno) e fine (della notte), essa brilla come candela ma della candela sancisce la fine. La parola-rima «incantato» richiama il motivo iniziale e ciò autorizza l'ipotesi che il sorgere del giorno vada qua inteso più come conclusione che non come principio. È comunque anche plausibile che il parallelo tra i due emistichi sia di tipo incrociato e che l'alba preservi così le sue prerogative di 'iniziale' apertura in contrapposizione alla candela ormai 'finita'.

- 9) ān che āghāz ash fanā bāshad ze anjām ash ma pors
mitavān ṭumār e emkān ḫānd az ʿonvān e ṣobḥ
Non chiedere la fine di ciò il cui inizio è annullamento
il papiro del possibile si può leggere dal titolo dell'alba
parola-rima: ʿonvān/titolo ritornello: ṣobḥ/alba

Se già in principio regna l'annullamento, si può capire quale sia l'esito finale. L'alba è un esordio che subito si conclude, il suo titolo è chiaro per chi voglia leggere l'unico libro che ne segue. L'alba è così legata all'inizio, alla fine e al relativo passaggio, cioè allo svanimento. La parola-rima «titolo» è in connessione con vari elementi: l'inizio, il papiro, il verbo leggere. Vi si oppone la fine. L'unione di titolo e alba esalta poi il comune valore di introduzione intesa come auspicio.

- 10) chand bāyad bud dar ʿebratsarāy e ruzgār
tohmatālud e nafas chun peikar e bijān e ṣobḥ
Fino a quando si deve restare nel palazzo d'ammaestramento del tempo
sporcati dall'accusa del respiro come l'effigie inerte dell'alba?
parola-rima: bijān/inerte ritornello: ṣobḥ/alba

Viviamo e non riusciamo ad abbandonare l'oltraggio dell'alito. Giorno dopo giorno veniamo segnati dal fiato e siamo senza vita come l'alba che si spegne in un soffio nel corso del tempo, unico luogo delle nostre lezioni. L'alba fa parte del tempo ma il suo tempo è un respiro la cui possibile valenza di brezza mattutina vivificante esalta la contrapposizione funzionale con la parola-rima «inerte».

- 11) nosxe ye sham[°] am ke az barjastegihā ye xiyāl
 maḡṡa[°] am bartar gozasht az maṡla[°] e divān e ṡobḡ
 Sono come una candela con tali punte di fantasia
 che la mia conclusione è superiore all'esordio del canzoniere dell'alba
 parola-rima: divān/canzoniere ritornello: ṡobḡ/alba

Al sopraggiungere della prima luce si mozzano le candele. Il lucignolo è spento, ma l'invenzione è così viva che un'estremità tagliata luccica più di quell'incipit che è l'alba. I raggi dell'aurora brillano per natura più di quello stoppino, ma da questo vengono per artificio adombrati in una subitanea mescolanza di fine e di inizio, momenti riassunti nell'attimo in cui la candela viene spenta e l'alba s'accende: la notte è al suo termine e principia il giorno. La parola-rima «canzoniere» si inserisce in un composito quadro di stampo tecnicamente letterario evocato da: nosxe/eseplare, xiyāl/immaginazione, maḡṡa[°]/verso finale, maṡla[°]/verso iniziale.

- 12) marg e ahl e suz bāshad ḡarf e sard e nāseḡān
 sham[°] rā tigh ast bidel jonbesh e dāmān e ṡobḡ
 La fredda parola dei consiglieri è morte per la gente dell'ardore
 o Bidel, per la candela è una spada lo scuotersi della veste dell'alba
 parola-rima: dāmān/veste ritornello: ṡobḡ/alba

L'entusiasmo di chi vive con ardore è raffreddato dalle parole gelide degli esangui consiglieri. Appena l'alba scuote la veste di luce, essa scende sulla candela qual lama a tagliarne lo stoppino e a soffocare il chiarore. L'alba dura un freddo istante, il tempo di una parola severa che si oppone ai dolci messaggi in genere propri dello zefiro mattutino. Ciò basta per attivare un contrasto con chi brucia, come candela, e da un alito di voce, come candela, può venire cancellato. Nel rispetto dell'abituale parzialità di questo stile, il parallelo può comunque intendersi limitato alla sola azione di spegnimento/raffreddamento, preservando i due autori, consiglieri/alba, un'indipendenza che sembra rasentare anche l'opposizione. La veste rappresenta spesso spazi celesti e se viene scossa (anche per spegnere la candela) può ricordare il vento freddo dell'alba. Alla veste, inoltre,

si appende la spada. Come già nel primo emistichio del componimento, infine, troviamo ancora il termine *dām/trappola* inserito in *dāmān*. Si ripete quindi anche l'analogia della trappola con uno strumento di offesa (qua *tigh/spada*, là *kārd/coltello*) e con un esito eventuale di quello (qua *marg/morte*, là *joulān/assalto*) che, sommandosi al già comune richiamo iniziale e finale della veste che viene scossa, contribuisce a fornire al sonetto una cornice conclusa.

Ghazal numero due

scansione metrica -v-/-v-/-v-/-v-(v)

- 1) *bāz am az feiz e jonun āmāde shod sāmān e šobḥ*
midehad chāk e garibān dar kaf am dāmān e šobḥ
 Di nuovo la grazia della follia ha preparato per me la provvista dell'alba
 lo squarcio dell'abito mi dà in pugno la veste dell'alba
 parola-rima: *sāmān/provvista* ritornello: *šobḥ/alba*

L'insorgere dell'insania è l'aiuto che fa spuntare il sole e approntare il giorno: le provviste dell'alba sono dovute a una grazia che è qui di pazzia ma che è spesso accostata, in senso tecnico, proprio all'alba.

parola-rima: *dāmān/veste* ritornello: *šobḥ/alba*

L'abito stracciato a suon di furore rende ragione della condizione della veste dell'alba e permette così di costruire e regolare il rinnovarsi della giornata. L'alba ha spesso parvenze di veste, ma al contempo è uno squarcio nella veste del cielo. La veste di luce è anticipata dalla veste del folle e lo squarcio di quest'ultima consente di afferrare la prima, cioè di comprendere e di controllare chi la porta.

- 2) *az godāz e peikar am ta'mir e emkān karde and*
āsmān dud i st az xākestar e tābān e šobḥ
 Dalla fusione della mia effigie hanno edificato il possibile
 il cielo è un fumo della cenere bruciante dell'alba
 parola-rima: *tābān/bruciante* ritornello: *šobḥ/alba*

Il fattibile sorge non appena si scioglie l'umana figura. Questa si dilegua e appare così ogni esistenza eventuale. La cenere dell'alba è ancora calda quando ne esce il fumo a formare il cielo. Il primo rosso dello scuro orizzonte spenge i suoi ultimi bagliori e si spande per i cieli la nuova tinta d'azzurro. L'alba si brucia e l'effigie fonde, si edifica il possibile e si colora il cielo. L'alba è armoniosamente

inserita nel secondo emistichio, mentre la parola-rima, «bruciante», ben si accompagna alla fusione, al fumo, alla cenere e anche all'alba.

- 3) fath e bāb e feiz dar raf' e tavahhom xofte ast
 az shekast e rang e shab vā mishavad mozhgān e şobh
 Il successo della grazia riposa nella rimozione della fantasia
 dalla disfatta del colore notturno si aprono le ciglia dell'alba
 parola-rima: mozhgān/ciglia ritornello: şobh/alba

Si spengano gli inganni del delirio e si apriranno le porte della grazia. In tale azione riposa il segreto della salvezza. L'alba spalanca le ciglia non appena si incrina il colore della notte e si sbianca l'oscurità. Le prime luci indicano la redenzione a destarsi nel rifiuto dei neri meandri della fantasia. L'alba nasce dalla sconfitta della notte, quando si aprono le ciglia assondate.

- 4) dar jonun vaz' e garibān am tamāshākardani st
 hamcho zaxm e del namak dārad lab e xandān e şobh
 Lo stato del mio abito è uno spettacolo nella follia
 hanno sale, come la ferita del cuore, le labbra sorridenti dell'alba
 parola-rima: xandān/sorridente ritornello: şobh/alba

L'abito acquista una grazia particolare nei momenti di follia, lacerato sul bianco petto. Anche l'alba è uno squarcio: labbra sorridenti o rossa ferita sull'orizzonte, essa rivela un chiarore che è quello del sale frizzante sul sangue ma anche equivalente al sapore di bellezza racchiuso nella bocca (metaforicamente nota in tal senso come saliera/namakdān). Il candore dell'alba richiede quindi il dolore di un taglio, la sofferenza precede la grazia, il petto nudo brilla quando la veste è rotta. L'alba è bianca e rossa, e si schiude come il sorriso, una ferita o lo spacco di un abito. La parola-rima, «sorridente», richiama le labbra che s'aprono rosse come ferita e rivelano i denti, bianchi come sale.

- 5) in qadar xun e shahidān dar dam e shamshir e to st
 yā shafaq dārad be kaf sarreshte ye dāmān e şobh
 È così tanto il sangue dei martiri sul filo della tua spada
 o è il bruzzolo che tiene in mano il lembo della veste dell'alba?
 parola-rima: dāmān/veste ritornello: şobh/alba

Una massa rossa è appesa a un filo d'argento: lama d'amato tinta dalle ferite inferte agli amanti ed evocata dal primo taglio brillante nel cielo che trascina dietro di sé il mantello infuocato dell'aurora.

L'alba è rossa come il sangue, bianca come una lama, ha la forma di una veste e di una spada, dura un attimo (dam/filo vale anche in questo senso temporale) che coincide, più o meno, con il bruzzolo. La veste tenuta in pugno è segno di controllo e alla veste s'appende la spada.

- 6) mā be kolfat qāne' im ammā ze bas kamforšati
 shām e mā ham mizanad peimāne ye dourān e šobḥ
 Siamo paghi della sventura, però quante poche opportunità!
 Anche la nostra sera brinda con la coppa del momento dell'alba
 parola-rima: dourān/momento ritornello: šobḥ/alba

È ormai abituale ogni ristrettezza, però è intollerabile che di notte, in mancanza d'altro, già si debba bere nella coppa destinata alla libagione dell'alba. Le scarse occasioni fanno anticipare la consumazione delle scadenze. L'alba è in antitesi con la sera e la luna notturna (il termine māh/luna è 'nascosto' in mā/noi e ham/anche), connessa alla coppa che si beve al mattino e genericamente collegata alla parola-rima «momento».

- 7) ne'mat i bar ruy e xān e 'omr e kamforšat kojā st
 hamcho shabnam dāst mishuyad ze xod mehmān e šobḥ
 Dov'è mai l'abbondanza sulla mensa di una vita che ha poche occasioni?
 Così come rugiada lava di sé stesso le mani l'ospite alba
 parola-rima: mehmān/ospite ritornello: šobḥ/alba

Se la vita è breve e poche sono le occasioni, non può esservi ricchezza sul desco. Ospite per un istante è l'alba. Essa rinuncia subito a sé stessa lavandosi le mani della propria esistenza come fa la rugiada che vive per l'appunto solo il balenio dell'alba per poi svanire, assieme a essa, coi primi raggi di sole. L'ospite ha nella mensa e nel lavaggio delle mani due possibili elementi contestuali.

- 8) tā na gardad kāse at porxun be rang e āftāb
 āsmān moshkel ke dar pish at gozārad nān e šobḥ
 Finché la tua scodella non si riempie di sangue tingendosi colore del sole
 è difficile che il cielo ti ponga davanti la pagnotta dell'alba
 parola-rima: nān/pagnotta ritornello: šobḥ/alba

Prima bisogna che la ciotola della vita si faccia colore del sole riempiendosi del sangue della sofferenza. Solo allora il cielo concederà il pane dell'alba invitando alla mensa del giorno. Quando il piatto si farà rosso di dolore, sorgerà il sole dell'ospitalità. L'alba è

preceduta dalle sue componenti, il cielo e il sole, e da uno dei suoi colori, il rosso (del sangue). La pagnotta è in sintonia con l'altro elemento della tavola, la scodella/kāse, con cui ha un'analogia formale costante e generica (la rotondità afferisce al 'classema' di pagnotta e a quello di scodella) e una cromatica contingente (il rosso, qui del sangue e del sole, che afferisce al 'virtuema' di pagnotta e a quello di scodella). Quest'ultima analogia cromatica viene esaltata dalla valenza metaforica, come sole, anche di kāse (kāse ye āteshin/scodella di fuoco, ecc.) che si ritrova peraltro anche nel senso figurato di cielo (kāse ye minā/scodella di smalto verde, ecc.).

- 9) toxm e shabnam rishe ye 'ebrat dar in golshan davānd
xande tou'ām midamad bā rizeš e dandān e šobḥ
Il seme della rugiada ha fatto sviluppare radici d'insegnamento in questo giar-
[dino
il sorriso alita assieme alla caduta dei denti dell'alba
parola-rima: dandān/dente ritornello: šobḥ/alba

Le gocce (semi) di rugiada appaiono e scompaiono in un batter d'occhio, e tale ammaestramento è quanto rimane, fisso come radice, della loro esistenza. Ugualmente, l'alba non fa in tempo a dischiudere un primo riso che subito perde la bianca vita e come un vecchio perde per sempre anch'essa il candore dei denti. Ma il riso (e potrebbe essere anche il sorriso dell'autore/lettore o del teschio ammaestrante) che prelude alla propria scomparsa futura non può essere evitato, è nella natura, subitaneo al pari della rugiada, come rugiada fatto di perle eburnee che scompaiono veloci nel nulla. L'alba divide con la rugiada il destino del sorriso fugace. I denti ricordano la rugiada, bianche perle/semi con radici, destinate a cadere.

- 10) tā be kei xāhad havas gard e xiyāl angixtan
darnafasrafte ast foršat arše ye joulān e šobḥ
Fino a quando la passione alzerà polvere di fantasia?
È una possibilità che se ne va in un respiro il campo d'assalto dell'alba
parola rima: joulān/assalto ritornello: šobḥ/alba

Per quanto tempo ancora la passione intende scatenare l'immaginazione e sollevare così una nube che offusca l'esistere? I raffreddati bollori dell'insorgere del giorno siano d'esempio: il polverone alzato dall'alba nell'arena del suo attacco mattutino è una possibilità che sfuma nel tempo di un soffio di brezza e si ritira subito nella limpi-

dezza del cielo. L'alba è una foschia di luce che si dissolve in un attimo, ed è proprio la domanda *tā be kei*/*«fino a quando»* a contenere il termine *tā b/splendore*. L'attacco solleva la terra dal campo di battaglia ed è connesso alla passione.

- 11) tark e gheflat shāhed e eqbāl e feiz e mā bas ast
chasm agar az xāb vā shod ni st joz borhān e ṣobḥ
L'abbandono dell'incoscienza è per noi testimone bastante della fortuna della [grazia
se l'occhio si è aperto dal sonno altro non è che prova dell'alba
parola-rima: borhān/prova ritornello: ṣobḥ/alba

Basta, a garanzia della buona sorte, il divenire consapevoli. Destarsi dal sonno è dimostrazione del sorgere del sole. L'alba è una grazia che si oppone al sonno e che apre gli occhi incoscienti con la luce del proprio occhio spalancato: il sole. La prova serve al testimone per rendere edotti e destare alla verità.

- 12) har kojā 'arz e nafas dādand jens e bād bud
gheir e vā chidan che dārad chidan e dokkān e ṣobḥ
Ogni dove hanno esposto il respiro, era merce di vento
non è altro che chiudere, allestire il negozio dell'alba
parola-rima: dokkān/negozio ritornello: ṣobḥ/alba

Chiunque faccia mostra del proprio respiro vende solo mercanzia vuota come il vento. L'alba appronta il negozio, intende esporre l'attimo della propria esistenza, ma è già tempo di raccogliere la merce e di chiudere bottega. L'alba dura un respiro e vive spesso in sintonia con il vento mattutino. Il negozio è inserito in un ricco contesto di termini commerciali: l'esposizione, la merce, il chiudere, l'allestire.

- 13) ḥosn az har nāle ye 'āsheq neqāb i midarad
nagseli rabṭ e nafas ei bolbol az afghān e ṣobḥ
La bellezza straccia un velo a ogni gemito d'amante
o usignolo, non troncato il flusso del respiro dal lamento dell'alba
parola-rima: afghān/lamento ritornello: ṣobḥ/alba

Il pianto degli amanti induce la bellezza a manifestarsi con un'apparizione progressiva. È bene quindi che l'usignolo/amante non sospenda il proprio lamento mattutino e contribuisca così allo svelamento dello splendore, nel caso specifico, del sole. L'alba è preceduta dall'indicazione della sua durata: il respiro, cioè un colpo di

brezza. Il lamento ha un sinonimo in «gemito» e nell'usignolo/amante il proprio autore.

- 14) toxm e ashk i mifeshānad āh v az ʔod miravad
 gheir e shabnam ni st bidel zād e hamrāhān e ʃobḥ
 Un seme di lacrima sparge il sospiro e abbandona sé stesso,
 o Bidel, non è che rugiada la provvista dei compagni di viaggio dell'alba
 parola-rima: hamrāhān/compagni di viaggio ritornello: ʃobḥ/alba

Il sospiro nasce e subito scompare, lasciando il seme di una lacrima destinata anch'essa a svanire. L'alba sorge e svelta se ne va portandosi via la rugiada come unica provvista per sé e per chi intende seguirla nel viaggio. Lacrime o rugiada, niente lascia e niente porta via chi vive per un attimo solo, sospiro o alba che sia. L'alba sparisce in un battibaleno come la rugiada. I compagni di viaggio vanno per la via con la propria provvista.

Abbiamo già detto che i nostri due ghazal raccolgono, scanditi da un metro comune, la totalità dei versi del nostro canzoniere di Bidel con rima in «ān» e ritornello in ʃobḥ/alba. Ci troviamo pertanto di fronte a un insieme completo e determinato, suscettibile, come tale, anche di un'analisi autonoma. L'esiguo numero dei versi non consente però di trarre conclusioni di carattere generale. Le osservazioni che seguono trovano quindi una giustificazione assoluta in rapporto al blocco in oggetto, ma assumono la forma di mera ipotesi se viste nel quadro dell'intero canzoniere di Bidel. Alla luce dei nostri intenti iniziali, considereremo dunque alcuni aspetti del lessico qua utilizzato in riferimento alla diversa funzione esercitata dalle parole-rima e dalla parola-ritornello in seno ai versi. Per quanto concerne il lessico nel suo insieme, è ovvio che i pochi versi a disposizione presentino soprattutto hapax legomena. Le ripetizioni caratterizzano una quantità ristretta di parole, ma ci paiono comunque fornire indicazioni utili che servono anche per tracciare alcune linee riassuntive dei temi esposti nei commenti. Per motivi di spazio, ci limitiamo a considerare solo le parole semanticamente 'piene' che abbiano 3 o più occorrenze (raggruppando eventuali 'sinonimi') e delle quali forniamo qui di seguito l'elenco e una possibile traduzione 'letterale' (che può anche risultare 'nascosta' nella traduzione dei versi, cfr. la resa del termine vā nel verso 12 del ghazal numero due oppure il caso del 'nome' del poeta, Bidel, lett. 'senza cuore'):

- 6 nafas-dam/respiro
 5 anjām-āxer-maqṭa^c-pāyān/fine
 5 del/cuore

- 4 dāmān/veste
- 4 feiz/grazia
- 4 gol/fiore
- 3 āftāb-ḡorshid/sole
- 3 āghāz-maṭla^c/inizio
- 3 chāk/squarcio
- 3 forṣat/possibilità
- 3 forugh-rounaq/splendore
- 3 garibān/colletto
- 3 jonun/follia
- 3 kam/poco
- 3 rang/colore
- 3 shab-shām/sera
- 3 shabnam/rugiada
- 3 sham^c/candela
- 3 tavahhom-xiyāl/fantasia
- 3 vā/aperto

Balza agli occhi una prima distinzione. Alcuni di questi termini (per quanto utilizzati dal poeta anche in numerosissime altre situazioni) sono qua chiaramente connessi alla parola-ritornello, ṣobḡ/alba, costituendo in maniera diretta o comunque evocando (senza un inserimento tecnico) il relativo motivo-contesto. Per altri termini, invece, la ripetizione non offre legami di questo genere con la presenza della parola-ritornello e sembra solo dovuta alla abituale attenzione che il poeta presta ai temi da quei termini evocati. Per una terza serie di termini, infine, è incerto l'inserimento nell'una o nell'altra di queste due classi. Al primo gruppo appartengono i seguenti vocaboli: «respiro» (l'idea di 'soffio' è suggerita peraltro anche da elementi meno ricorrenti quali «parola», «vento», «sospiro»), «fine», «veste», «sole», «inizio», «squarcio», «splendore», «colletto», «poco», «sera», «rugiada», «candela», «aperto». Abbiamo visto che l'alba dura il tempo di un respiro, di un colpo di brezza, nasce, cioè inizia, e muore, cioè finisce, all'istante, segnando al contempo la conclusione della notte e l'avvio del giorno. La sua apparizione metaforica è soprattutto nella forma di veste/colletto o di squarcio che può distinguere la veste/colletto. Il suo destino è compagno a quello della rugiada mentre si oppone a quello della candela: la seconda viene spenta non appena si intravedono i primi chiarori dell'alba e con l'alba se ne va la prima quando il sole sorge all'orizzonte. Che l'alba sia poi intimamente legata al concetto di «apertura» è evidente: schiudendosi, essa disserra dalla notte, e dispensa ogni giorno, nuova luce. La relazione alba/sole è scontata, ma si ricordi che il

sole, oltre a essere fonte dell'alba, è anche causa della scomparsa di quella. Del secondo gruppo di termini fanno parte i più generici «cuore», «fiore», «fantasia». «Grazia», «possibilità», «follia» e «colore» sono infine parole il cui utilizzo può essere inteso sia in senso tecnico-contestuale (l'alba è una grazia e una possibilità, corrisponde a uno squarcio di follia, ha il proprio colore) sia in senso più generico (grazia, possibilità, follia e colore sono 'stati' mentali tipici, nella loro quasi sinonimia, dell'invenzione bideliana).

A parte tale triplice divisione, sono poi facilmente definibili nel lessico dei due ghazal, senza più badare a priorità di frequenze, due gruppi di parole semanticamente analoghe che rinviano alle due condizioni/componenti che stringono l'alba, realizzandola, nel suo prima e nel suo poi: l'oscurità e la luce. Abbiamo infatti: la polvere, le tenebre, la notte, l'ombra, la morte, il fumo, la cenere, la sera, il sonno, ecc., da una parte; e, dall'altra, le stelle, il sole, lo specchio, lo splendore, la gemma, il tesoro, la luce, il bianco, la candela, ecc. Sono individuabili, inoltre, insiemi lessicali omogenei che specificano in vari sensi il motivo dell'alba, definendone: il contesto fisico (volta celeste, stelle, sole, luce, tenebre, ecc.), la rappresentazione metaforica (veste, tesoro, fede, tifone, Canaan, titolo, canzoniere, ospite, negozio, squarcio, spada, sorriso, ferita, ecc.), l'implicazione umana (candela, notte, ciglia, occhio, sonno, ecc.), la definizione formale (veste, squarcio, ferita, sorriso, spada, ecc.) e cromatica (rosso/sangue, bianco/denti-lama-sale, ecc.), ecc. Queste osservazioni (ma altre se ne potrebbero aggiungere) testimoniano di come il lessico dei due ghazal sia influenzato, nel suo insieme, dai 'semi' caratteristici della nostra parola-ritornello.

Rifacendoci al passo di Shams e Qeis sopra tradotto e alle ipotesi di successione compositiva parola-rima/ritornello da noi avanzate, ci pare che l'adozione di una parola-ritornello semanticamente così ricca come *şobh/alba* condizioni a priori, nella mente del poeta, la scelta delle altre parole del ghazal. Si può cioè supporre che in tal caso l'autore abbia pensato prima alla parola-ritornello e in seguito, sulla base di questa, abbia definito in senso paradigmatico il patrimonio lessicale dei ghazal per poi procedere, verso dopo verso, alla determinazione delle singole parole-rima. I condizionamenti semantici esercitati da queste ultime saranno di natura sintagmatica e risulteranno a loro volta filtrati dalla scelta già avvenuta della parola-ritornello che quindi verrà anch'essa a esercitare un'attività condizionante a livello sintagmatico. Alcuni accenni a questa funzione orizzontale delle singole parole-rima e della parola-ritornello si possono estrapolare dai nostri commenti ai versi. Una differenza ci pare consistere in questo. La parola-ritornello, forse perché pensata prima di

tutto il lessico (o magari solo perché posta alla conclusione dei singoli 'pensieri') è inserita tecnicamente e logicamente nel senso generale del verso (o almeno del secondo emistichio), senso generale che essa stessa contribuisce a creare o a precisare. La parola-rima può condividere questo destino della parola-ritornello (senza comunque svolgere una funzione ugualmente influente nella determinazione dello sfondo tematico), ma può essere connotata anche diversamente. Il lemma che la rappresenta può infatti appartenere a un registro semantico differente da quello del contesto generale e quindi da quello della parola-ritornello che a tale contesto è strettamente connessa. In siffatta evenienza, si possono anche avere eventuali attivazioni interne (*morā'āt* e *nazīr*) e circoscritte di sottotemi che, nel nostro caso, risulteranno concomitanti, ma non omogenei, al tema dominante dell'alba. Tale parallelismo è trasformato in amalgama dalla presenza della *kasre ye ezāfe* che unisce i due termini (parola-rima/parola-ritornello) e i temi relativi in quella stretta concatenazione (di natura determinativa, metaforica, ecc.) che produce la dimensione figurata del verso. Del primo caso (la parola-rima segue la 'sorte' della parola-ritornello) può essere esempio il verso 3 del *ghazal* numero due, ove le ciglia che si aprono richiamano la fine della notte e del sonno e ben si collegano all'alba, sia nella forma (i raggi del sole sono come ciglia) sia nella sostanza (anche l'alba si desta). Rileggendo il verso 12, sempre del *ghazal* numero due, si ha una testimonianza del secondo caso (la parola-rima non segue la 'sorte' della parola-ritornello). La parola-rima «negozio» costruisce infatti un contesto di sapore commerciale con i vocaboli «esposizione», «merce», «allestire» (il negozio), «chiudere» (il negozio), ma non fornisce elementi che risultino connessi all'alba con quell'immediatezza riscontrata nell'altro esempio: è il legame di 'ezāfe' che garantisce la fusione dei motivi. La parola-rima, insomma, può rivelare anche una certa autonomia dal ritornello; lo prevede e lo garantisce il fatto che la sua definizione preceda comunque la stesura del verso.

Dei vari gradi di coesione delle parole-ritornello e delle parole-rima con gli insiemi semantici dei versi relativi, può essere testimonianza un'altra osservazione. È chiaro, e anche teorizzato, che i vocaboli collocati all'inizio dei versi e degli emistichi hanno peso e attrazione particolare in seno alla struttura dei contenuti, enfatizzando, grazie alla loro posizione, nessi e richiami. Nei nostri due componimenti, tali vocaboli sono contestualmente connessi alla parola-ritornello in 16 casi (*kavākeb/stelle*, *āftāb/sole*, *feiz/grazia*, *nur/luce*, *sāye/ombra*, *forugh/splendore*, *sham'/candela*, *āsmān/cielo*, *fath/successo*, *shafaq/bruzzolo*, *shabnam/rugiada*, *āsmān/cielo*, *tā_be/splendore*,

nafas/respiro, chashm/occhio, shabnam/rugiada), alla parola-rima in 4 casi (kofr/miscredenza-imān/fede, sud/profitto-noqṣān/detrimento, mahv/assorto-ḥeirān/incantato, nosxe/esemplare-divān/canzoniere) e contemporaneamente alla parola-ritornello e alla parola-rima in 5 casi (maqṭaʿ/conclusione, zaxm/ferita, shām/sera, xande/sorriso, vā/aperto). Tutto ciò, anche a livello di proporzioni, ci sembra confermare quanto detto poco sopra a proposito dei rapporti tra parola-ritornello, parole-rima e senso globale del verso. Tali ipotesi, come ogni altra qua esposta, lo ricordiamo, conservano la loro plausibilità nel contesto dei due ghazal presi in esame, mentre ai fini di una estensione a livello generale delle nostre argomentazioni sono necessari ulteriori spogli e riscontri, completi e in dettaglio.

Con questo rinvio poniamo fine all'analisi per lasciare spazio alla poesia. Sono infatti di Gianroberto Scarcia le versioni dei due ghazal che presentiamo in conclusione, versioni composte sulla base e con l'ausilio, nel bene e nel male, di queste nostre note. La speranza è che il connubio proposto fra descrizione e traduzione, ovvero fra critico e poeta, possa costituire uno stimolo verso quella critica cui tanto e da tanto aspiriamo, descrivendo e traducendo.

Ghazal numero uno

Il cielo fiori di stelle ripone nel grembo dell'alba,
 dissemina il sole di specchi la via per cui muove l'assalto dell'alba.
 Solo il cuore che è giunto a vecchiezza è di stabile luce cosciente splendore,
 è una gemma, ma la fa preziosa soltanto il tesoro infinito dell'alba.
 Ristà la polvere buia, e trionfa veloce la luce,
 a miscredenza notturna vecchiezza fa estranea la fede dell'alba.
 È il respiro soltanto, se taci, lo specchio del cuore,
 ma unico il sole è sovrano, se l'esala esanime l'alba.
 È la tensione mia folle che nutre a me vivido il vanto
 e mi fa lacero nudo scomposto, qual furia dell'alba,
 ma da questa mia furia è al mio cuore certezza vincente:
 offuscherà sofferenza vegliarda il candore dell'alba.
 Non più vedere e sapere è, all'arena terribile, l'arma:
 reggerà il mio crescente pallore il confronto con l'alba.
 Perduto nell'esito, a far cose nuove sedato ho l'impulso:
 non riluce candela allo sguardo di chi s'è incantato dell'alba.
 Vano è chieder la fine di ciò che ha nel nulla l'avvento,
 il rescritto di quanto tu puoi s'apre chiaro con l'alba.
 Vacua attesa di saggio maestro è la sosta nel tempo:
 è un'accusa, il respiro, e ci segna, com'è al volto inerte dell'alba.
 Sono come candela, m'aggrumo d'immagini e guizzo,
 fa impallidir la mia fine l'esordio del canzoniere dell'alba.
 Ardi, e chi t'ammonisce ha parola tagliente di gelo,
 come a candela, una lama, se scuote la veste, t'è l'alba.

Ghazal numero due

Ecco, a nuova certezza m'èlegge follia con quest'alba,
m'è garanzia, questa veste disfatta, di veste dell'alba.
Se svanisce l'immagine mia, quanto è dato si dia se ne plasma:
fumo è il cielo, che sale da cenere ardente dell'alba.
In delirio che langue s'annida vittoria sicura di grazia,
dischiude rotto colore notturno le ciglia dell'alba.
È ben vista mirabile, il lacerato mio stato insano!
Spumeggiano come il dolore, le labbra ridenti dell'alba.
Ha sì gran testimone di sangue il fendente che rapido cala,
o è prima aurora che il lembo sorregge alla veste dell'alba?
Oh, l'assurdo risparmio cui gente frugale soggiace,
questo serotino spreco di coppe votate al momento dell'alba!
Ma già, grigiore di vita non sa che sia mensa sontuosa,
e fuggitiva qual è la rugiada è tua ospite l'alba.
Una tazza ricolma di sangue, una tazza colore del sole,
o non sarà che dal cielo discenda a te il pane dell'alba.
Si dileguò la rugiada, ma un seme lasciò di saggezza fiorente:
così irride agli stolti, in un attimo guasta, la bocca dell'alba.
O passione, d'immagini vane a che un vortice levì?
L'arena stessa è il momento d'un solo respiro, per l'alba!
Spento il sogno, di grazia si celebri l'alto palese trionfo:
è quest'occhio che s'apre dal sonno la prova provata dell'alba.
Ogni dove fu esposto il sospiro, fu merce di vento:
fu soltanto un'eterna follia, il voler far mercato dell'alba.
A leggiadria strappa un velo ogni gemito lungo d'amante:
tu non cessar d'implorare, usignolo, nel tuo lagno all'alba!
Semenza di lagrima sparge, poi via se ne parte, il sospiro;
o poeta, non è che rugiada la soma di chi se ne parte con l'alba.

Gian Giuseppe Filippi

IL CULTO DEL MERU A BALI

Una leggenda locale, variante del mito vedico e puranico *sāmu-dramanthāna*, identifica l'isola al monte Mandara. La leggenda¹, che per motivi pratici denomineremo a), narra che gli dei e gli *asura* poggiarono l'isola di Bali sul carapace della tartaruga cosmica Bedavang, che funge da fondamento per l'intero mondo, affondata nell'oceano di latte. Attorno all'isola essi avvolsero i due fratelli, re del popolo favoloso dei serpenti, Anantabhoga e Besakih (Vāsuki). Gli dei e gli *asura*, con questa sorta di gara di tiro alla fune, zangolarono il latte dell'oceano, facendo salire alla superficie tutt'intorno all'isola gli oggetti preziosi per l'attuale umanità. Poiché Bali era così diventata il centro della complessa cosmografia di quell'era primordiale, la divinità che presiede all'attuale situazione del mondo, Cintya², prese dimore sulla più alta vetta dell'isola. Per evitare i bruschi movimenti della tartaruga, i terremoti, che avrebbero potuto disturbare il dio nella sua concentrazione yogica, i serpenti Anantabhoga e Besakih immobilizzarono gli arti, il capo e la coda del gigantesco animale di fondamento.

Questa leggenda, seppure in una veste induizzata, si richiama a fonti indigene pre-hindu; ciò spiega la ragione della variante rispetto al mito originario indiano³. Da ciò si ricava che, anche prima dell'in-

¹ M. COVARRUBIAS, *Island of Bali*, London 1986, II ed. pag. 7. L'autore, antropologo e storico dell'arte indonesiana, propone una parziale traduzione di cui si tratta dal sanscrito balinese.

² Per ironia della sorte, la pronuncia balinese della parola sanscrita *Acintya* ha soppresso la *a* breve privativa. Tuttavia questo fenomeno fonetico non ha rovesciato il significato della parola, che continua a significare «inconcepibile». È questo un attributo che si riferisce al dio Śiva. Nel caso della mitologia balinese, Cintya non designa un aspetto supremo della divinità, ma piuttosto la divinità che regge il nostro mondo umano (*mānava loka*), ovvero Prajāpati.

³ Il Mahābhārata (I, XVII-XIX) è la fonte più antica e completa del *sāmudramanthāna*. Alcuni Purāna hanno ripreso lo stesso mito in epoche successive, inserendo particolari tendenti a esaltare la figura del dio Viṣṇu.

fluenza esterna, il popolo balinese aveva già connesso tra loro i temi della montagna, della primordialità temporale e della centralità spaziale. È stata dunque assai agevole la migrazione, in questa isola indonesiana, della tematica del Meru, del Mandara e di altre montagne della geografia sacra hindu. Il simbolismo della montagna non solo ha informato l'architettura balinese, ma anche, e soprattutto, il suo uso rituale.

Un altro mito locale, che qui denominiamo b) ⁴, vuole che in tempi molto antichi il Mahāmeru fosse rappresentato sull'isola di Java da determinate montagne. Quando Java fu invasa dai musulmani, gli dei decisero di rifugiarsi a Bali, ultima Tule. Si rese perciò necessario il trasferimento delle montagne sacre che servivano da dimore per gli dei. Secondo questo mito l'isola di Bali era dunque allora priva di alture. A Nord si eresse miracolosamente il Batur, a Est il Gunung Agung, a Sud il tavoliere di Bukit Petjatu, il Batukau a Ovest ⁵.

Questa leggenda, proprio perché coinvolge nella sua narrazione anche l'avvento storico dei musulmani in Indocina e Malesia, senza dubbio è una ristrutturazione recente di un mito più antico. In una versione certamente più arcaica, che definiamo c), le montagne sacre della parte orientale di Java si sarebbero trasferite a Bali all'inizio del *Kali Yuga* per soddisfare l'esigenza di un riassetto della geografia sacra del mondo ⁶. Anche la sistemazione delle montagne, pur meno realistica dal punto di vista orografico, è più significativa della precedente con l'introduzione del concetto di centro come punto cardinale: il Batur occupò il Nord, il picco di Lambok l'Est, l'altipiano di Bukit Petjaty il Sud, il Batukau l'Ovest. Al centro di questo sistema si elevò il Gunung Agung, il monte più alto di Bali (m. 3480). Questo vulcano ancora in attività e piuttosto pericoloso, in realtà è

⁴ COVARRUBIAS, *op. cit.*, pag. 6.

⁵ La reale situazione orografica di Bali è alquanto diversa da quella descritta a fini mitico-rituale: l'isola ha *grosso modo* la forma di un triangolo rettangolo con l'angolo retto orientato verso Sud. La costa settentrionale, che corrisponde all'ipotenusa del triangolo, è tutta percorsa da una catena montuosa, che si unisce ai massicci che occupano il centro dell'isola. La parte meridionale è invece pianeggiante e ospita la massima parte dei centri abitati e delle coltivazioni. Considerare l'altipiano di Bukit Petjatu alla stregua di una formazione montuosa è una vera forzatura.

⁶ COVARRUBIAS, *op. cit.*, pag. 6. Al giorno d'oggi ancora ci sono diversi monti nell'isola di Java che si rifanno al Meru: il vulcano Semeru, ad esempio, la cui vetta è chiamata Mohomeru; anche a Sumatra ci sarebbe un monte denominato Mahameru. *Cfr.* L. SANTA MARIA, «Le influenze indiane classiche nel mondo malese-indonesiano», in *Indologica Taurinensia*, II vol. 1974.

assai spostato verso la costa orientale dell'isola, ed è considerato in quest'ultimo mito il riflesso del Mahāmeru e l'ombelico (*Puseb-nābhi*) del mondo.

Se si compara la localizzazione centrale del Gunung Agung com'è descritta in questa leggenda c), si deduce che nella leggenda b) precedentemente esposta, che risulta essere più recente, lo stesso vulcano non rappresenta il Mahāmeru ma piuttosto il Mandara. Questo perché il Gunung Agung in quella versione era considerato il monte dell'Est, esattamente come il Mandara è il picco orientale del Meru nei testi indiani. L'aspetto più interessante del mito b) consiste precisamente in ciò, dato che collegando la montagna più elevata di Bali al mitico Mandara si fa chiara allusione al mito del *sāmudramant-hāna*. Questo è un ulteriore dato che conferma l'organicità e l'originaria solidarietà tematica delle diverse leggende e dei miti che narrano la nascita della geografia sacra di Bali.

L'importanza attribuita in Bali alle montagne sacre fu talmente forte da avere la meglio sui canoni di orientazione che sono dettati nei testi indiani di architettura, gli *śilpa sūtra*. Questi infatti prescrivono come obbligatoria per il tempio (*mandira*) la direzione est, in modo che i raggi nascenti del sole entrino per il portale a illuminare debolmente il *sancta sanctorum*⁷. Questa regola a Bali venne rapidamente trascurata⁸: i testi di architettura hindu balinese, gli *aṣṭakośāla*, prevedono un sistema di quattro punti cardinali, quattro intermedi più il centro, il cui schema risulta essere una rosa dei venti di nove direzioni (*navasanga*), che si basa sul principio empirico dell'asse mare-monte, *kelod-kaja*⁹. Alcuni hanno supposto che in un primo tempo *kaja*, ossia la direzione verso il monte, stesse a indicare il nord, visto che le formazioni montuose abbondano lungo la fascia costiera settentrionale. In questo modo si è supposto un orientamento balinese oggettivo e basato sull'osservazione astronomica.

⁷ St. Kramrisch, *The Hindu Temple*, 2 voll., Delhi 1976, II ed., pag. 233 e segg. A. DANIELOU, *Le temple Hindou*, Paris 1977, pag. 54 e segg. G.G. FILIPPI, *Tantrismo e Arte*, Milano 1978, pag. 47 e segg. V.S. AGRAWALA, *Evolution of the Hindu Temple*, Varanasi 1965, pag. 11 e segg.

⁸ A Java i templi hindu mantennero sempre l'orientazione lungo l'asse Est-Ovest. Tuttavia, pur mantenendo questo allineamento, diversi templi furono costruiti con il portale rivolto a occidente, come il più antico tempio dell'isola, il *Caṅḍi Arjuna*. Cfr. J. Dumarçay, *The Temples of Java*, Singapore 1986, pag. 14. Le case tradizionali javanesi, invece, sono orientate lungo l'asse Nord-Sud, con la porta a meridione. Cfr. J. PRIJOTOMO, *Ideas and forms of Javanese Architecture*, Yogyakarta 1984, pag. 56.

⁹ E. BUDIHardjo, *Architectural Conservation in Bali*, Yogyakarta 1986, pagg. 41-44.

Questa non ha mai cessato di essere un'ipotesi non suffragata da alcun supporto. In realtà le ricerche archeologiche hanno dimostrato che l'orientazione *kaja-keled* era già empirica in epoca pre-hindu¹⁰.

L'idea che sta alla base dei principi di orientazione balinesi è una concezione semplice e organica del mondo. Le vette montane rappresentano le dimore degli dei (*deva loka*), mentre il mare è la dimora dei demoni (*asura loka*) degli abissi (*pātāla*). A metà tra questi due pericolosi e ignoti domini si estende in orizzontale l'*habitat* umano (*mānava loka*). La vetta più prossima all'osservatore è il luogo sacro a cui si dirige l'orazione, mentre il più breve pendio in direzione della costa rappresenta la direzione impura e infera. Tutto ciò prescindendo da riferimenti astronomici obiettivi. Fa eccezione la direzione puntata verso la vetta del Gunung Agung, che si aggiunge al *navasanga* come una vera e propria *qibla* balinese. L'apporto hindu ai principi di orientazione vigenti nell'isola di Bali, consiste nella dottrina dei *guna* di *Prakṛti*. *Kaja* si identifica a *sattva*, *pusab*, il centro, a *rajas* e a *keled* corrisponde *tamas*¹¹. Non solo il complesso templare balinese (*pura*) è orientato verso il monte, ma anche il villaggio (*deśa*) e le stesse coltivazioni sono ordinati secondo questo asse¹². Infatti le acque che scendono dalle cime sono il segno concreto delle benedizioni divine e veicolo di fertilità. Le stesse acque mescolate ai rifiuti e liquami, rappresentano le impurità che defluiscono verso l'infero ricettacolo dell'oceano, sterile e salato¹³.

Se si considera il *pura* balinese; si comprenderà facilmente che il simbolo della montagna sacra non gli è centrale solo per l'orientazione; infatti diversi elementi architettonici sono dei chiari riferimenti al monte Meru.

La porta d'accesso ai primi cortili, il *caṅḍi bentar*, ha la forma di una montagna tagliata in due parti, come fosse stata prodotta da un fendente verticale. Si tratta con ogni evidenza di uno di quei simboli

¹⁰ L'ipotesi di una orientazione astronomica originaria è sostenuta nell'opera già citata di Prijotomo, che si basa sul fatto che la casa tradizionale balinese sembra ricalcata su quella javanese; e poiché a Java le case sono orientate verso Sud, in origine anche la casa balinese pre-hindu avrebbe dovuto situarsi lungo l'asse solstiziale obiettivo. Secondo lo stesso autore l'asse *Kaja-Kelod* in uso a Bali, avrebbe dovuto corrispondere all'asse Nord-Sud in base al ragionamento per cui in quell'isola i sistemi montuosi sono prevalenti nella parte settentrionale. Recenti scavi archeologici hanno però dimostrato che i villaggi di epoca pre-hindu erano orientati secondo l'orientazione *kaja-keled* tuttora vigente. Cfr. U. RAMSEYER, *The Art and Culture of Bali*, Singapore 1986, pagg. 25-35.

¹¹ E. BUDHIHARDJO, *op. cit.*, pagg. 30-73.

¹² U. RAMSEYER, *op. cit.*, pagg. 94-107.

¹³ E. BUDHIHARDJO, *op. cit.*, pag. 34.

di passaggio frequenti presso tutte le mitologie e che Coomaraswamy ha scoverato in due dottissimi studi dedicati alle rocce che battono tra loro della mitografia hindu¹⁴. È molto interessante notare che il termine, usato per la porta del tempio, sia *caṇḍi*, termine con cui in un primo tempo a Bali si designavano le tombe reali. Si vedrà più avanti infatti in che modo la montagna sacra sia connessa ai riti funerari balinesi. Esiste un mito per spiegare anche il significato della montagna tagliata in due che funge da porta d'entrata verso il tempio¹⁵. Si tratterebbe di un episodio secondario legato al racconto del trapianto delle montagne sacre a Bali. *Pāśupati* dovette tagliare il Meru in due parti per poterlo trasportare più agevolmente. Le due parti del Meru avrebbero formato il Gunung Agung e il Batur. Questo mito però sembra alquanto snaturato, dato che non ha relazione alcuna con i simboli di passaggio.

L'accesso all'ultimo cortile interno del *pura*, il più sacro perché più a monte, è segnato da un portale detto *caṇḍi kurung* o *padu rakṣa*, a motivo dei due *rākṣasa* posti agli stipiti come difesa dall'entrata. Anche questo portale ha la forma di una montagna, ma, a differenza del *caṇḍi bentar*, questo portale è completo di architrave¹⁶. Il *caṇḍi kurung* è fornito di due pesanti battenti rinforzati, che si aprono nelle rare occasioni delle celebrazioni solenni. Al di là di questo accesso, che alcuni ripidi gradini rendono più arduo da passare, si alza un muro che fa da barriera alle influenze maligne che avessero l'intenzione di penetrare nel sacrario. Questo muro, *aling aling*, è decorato da mostri, *obscena*, e altre raffigurazioni apotropiche. Il visitatore, per accedere al cortile interno dovrà aggirare lateralmente l'ostacolo: non così possono fare gli spiriti maligni e le influenze inviate dagli stregoni, poiché anche a Bali c'è la convinzione che queste forze psichiche non possono deflettere dalla loro

¹⁴ A.K. COOMARASWAMY, «Svayamātṃṇā: Janua coeli», in *Zalmoxis* II, 1939, e «Symplegades», in *Studies and Essays in the History of Science and Learning offered in Homage to George Sarton on the Occasion Sixtieth Birthday*, New York 1947. Entrambi questi importanti studi sono stati ripubblicati nel primo volume *Coomaraswamy*, Princeton 1977. Lo stesso tema è stato trattato a medesima porta in *Sapta-puri-Saptakṣetra Māhātmya* di Sacitra Cāradhām, Mathurā, s.d. Cfr. per il tema della porta solare il nostro «*Kirtimukha e Kālamukha*», in *Paideia*, Venezia 1978.

¹⁵ M. Covarrubias, *op. cit.* pagg. 266-267.

¹⁶ E. BUDIARDJO, *op. cit.* pagg. 70-71. L'autore fa notare che sull'architrave del *candi kurung* non manca mai il *Kālamukha*, il mostro divoratore che presiede ai riti di passo (v. il nostro studio citato in nota 14). Covarrubias ci informa che il *candi bentar* di un *pura* di Mengwi porta su ognuna delle sue due metà mezzo volto di *Kālamukha* (*op. cit.* pag. 266).

traiettoria rettilinea di movimento¹⁷.

Nel cortile più a monte si trovano diversi santuari e padiglioni con scopi rituali differenti. I santuari che si ergono paralleli alla recinzione a monte del cortile, naturalmente, sono le costruzioni più sacre. Al centro di essi ha una posizione di preminenza uno o più santuari denominati *meru*. La loro forma piuttosto semplice ha dato il destro a molte interpretazioni contraddittorie¹⁸: si tratta di una costruzione lignea che poggia sopra uno zoccolo squadrato di pietra o laterizi, con decorazioni e figure apotropaiche scolpite nel tufo. Questo plinto rappresenta la terra ed è infatti chiamato *bhū*. Su di esso poggia una cella costruita con assi di legno e chiusa in direzione *kelod* da una porta rinforzata, sempre artisticamente scolpita e che rappresenta l'atmosfera (*bhuvās*). L'interno è vuoto e corrisponde al *garbhagrha* del *mandira* indiano, il *sancta sanctorum* dove si manifesta la presenza divina. Sopra alla cella si alza altissima una torre slanciata, formata da tre, cinque, sette, nove o undici tettoie (*tumpang*) rappresentanti i cieli (*svar*), formate da un fitto strato di fibre della palma da zucchero. Lo scheletro di questa torre è composto da travature lignee, strutturate in modo da conservare all'interno di tutta la verticalità della torre un camino che mette in comunicazione il più alto dei tetti con la cella sottostante. È quella la via di discesa che gli dei intraprendono per raggiungere il mondo degli uomini¹⁹.

La differenza tra i *meru* provvisti di differente numero di tettoie consiste nel fatto che a ogni tetto corrisponde un cielo in senso ascendente. In questo modo un *meru* con tre tetti mette in comunicazione l'ambiente umano con gli dei che dimorano fino al terzo cielo, mentre un *meru* con undici tetti permette la comunicazione con tutti gli dei che dimorano fino all'undecimo cielo. I complessi templari che sono provvisti di *meru* con maggior numero di tettoie, sono quelli che si elevano in terreni più fausti e che sono stati consacrati in favore delle caste più nobili.

¹⁷ Studio fondamentale per questo argomento della storia delle religioni rimane W.F. JACKSON KNIGHT, *Cumaen Gates. A Reference of the Sixth Aeneid to Initiation Pattern*, Oxford 1936.

¹⁸ Sia Budihardjo che Prijotomo vi leggono la prova dell'origine autoctona di queste costruzioni. Al contrario Dumarçay ricorda giustamente i templi lignei Pallava descritti da bassorilievi del Borobudur. La forma del Draupadi Ratha di Mahabalipurana è d'altra parte in linea con questa architettura lignea dell'induismo arcaico (*op. cit.* pag. 9). Molti templi malabari conservano questo tipo di tettoie lignee sovrapposte (v. K.R. VAIDYANATHAN, *Temples and Legends of Kerala*, Bombay 1982).

¹⁹ Cfr. il nostro *Tantrismo e Arte*, pagg. 50-51.

Indipendentemente dalle considerazioni antropologiche che dimostrano una influenza della tecnica architettonica simile a quella delle popolazioni Sasak, il *meru* balinese ha evidenti origini indiane, e più particolarmente Pallava, a dimostrazione che l'impronta dei primi visitatori hindu dal subcontinente è rimasta indelebile. Ma è soprattutto la funzione rituale del *meru* che si richiama direttamente ai templi indiani meridionali. L'area templare a Bali è definita, come già si è detto, *pura*. Questa parola di origine sanscrita, che significa città cinta da mura, evoca il ricordo delle città-tempio del Dekkan. È quindi improprio identificare il complesso templare con il tempio stesso. Questo proposito si noterà che a Bali, per l'accesso ai cortili non è obbligatorio essere scalzi. Solo per salire sui gradini che conducono allo zoccolo del *meru* è obbligatorio avere i piedi nudi. Il che è un'ulteriore dimostrazione che il tempio vero e proprio è il *meru*.

Nel *pura* i rituali collettivi sono condotti dai *pamangku*, inserienti di bassa casta ma di specchiata virtù, a cui i *brāhmaṇa* (*padanda*) delegano gran parte delle loro funzioni. Tuttavia solamente i *padanda* hanno il diritto di aprire la porta del *meru* e compiervi la *pūjā* nelle occasioni solenni, che sono annuali in quasi tutti i *pura*²⁰. I presenti che fruiscono della *pūjā* rimangono nel cortile inginocchiati; altrimenti il rito, a *meru* chiuso, si riduce alla *pradakṣiṇā* attorno alla torre. Anche questa caratteristica rituale identifica la cella del *meru* al *garbhagrha* del tempio indiano.

Ma vi è una ulteriore e irrefutabile prova che il *meru* balinese corrisponde al *mandira*; infatti prima della sua costruzione è approntato un modellino metallico del *meru*, il cui basamento è un cofanetto che deve contenere determinate pietre, semi e petali di fiori, e persino minuscole offerte animali. Il modellino è poi sepolto esattamente nel luogo dove si deve erigere il *meru*. Questo è il rituale ben noto in India come *garbhādhāna*, ossia «fecondazione»²¹. È in virtù di questa offerta seminale alla terra che l'embrione si sviluppa nella matrice (*garbhagrha*). Alla fine della gestazione, il *mandira* è partorito sotto la forma di un nuovo edificio completo.

Se si considerano gli elementi che rappresentano la montagna sacra nel *pura* balinese, si converrà che la progressione del *caṇḍi bentar*, del *caṇḍi kurung* e dei *meru*, ha una cadenza chiaramente rituale. Il fedele che si inoltra verso l'interno in direzione *kaja*, trova

²⁰ COVARRUBIAS, *op. cit.* cap. IX.

²¹ St. Kramrish, *op. cit.*, vol. I, pagg. 126-128. Paralleli con il concepimento umano, *cf.* R.B. PANDEY, *Hindu Samskaras*, Delhi 1976, III ed., pagg. 48-59.

dapprima un passaggio spalancato e accogliente attraverso il o i *caṅḍi bentar*. Questo itinerario si fa emblematicamente più difficile nell'attraversare il *caṅḍi kurung* sovrastato dal *Kālamukha*, e si arresta davanti alla porta chiusa del *meru*. La barriera, che raramente viene aperta, separa o mette in comunicazione con i cieli degli dei lungo la dimensione verticale del camino all'interno della torre. Questo è esattamente il viaggio rituale che compie il fedele che entra nel *mandira*, attraverso i diversi cortili e *maṅḍapa*, fino ad arrivare davanti al *garbhagrha*, da dove «si lascia la terra per salire alle stelle»²².

In un angolo del cortile più interno si alza un'altra costruzione, il *padmāsana*²³: si tratta di un trono vuoto che poggia su di un alto basamento composto di tre sezioni. Ognuna di queste sezioni corrisponde a una divisione del trimundio, esattamente come abbiamo visto a proposito del *meru*. Il *padmāsana* è sorretto da un piedestallo che raffigura la tartaruga di fondamento Bedawang, avvinta dai serpenti Anantabhoga e Besaki. Come si è fatto cenno più sopra, il *padmāsana* è orientato verso la direzione geografica della vetta del Gunung Agung e non lungo l'asse *kaja-kelod*²⁴. Se il *meru* e i *caṅḍi* rappresentano direttamente il Mahāmeru, il *padmāsana* rappresenta in tutta evidenza il Mandara. Il trono è infatti il luogo su cui siede la

²² G.G. FILIPPI, *ibid.*, pagg. 33-51.

²³ *Padmāsana* significa letteralmente posizione del loto. Questa era la posizione che assumevano con più frequenza i *brāmana* quando impartivano l'insegnamento. Per estensione *padmāsana* divenne anche il modo con cui venne chiamato il basso scranno su cui essi sedevano, o su cui erano raffigurati gli dei. In questo ultimo senso è usata il termine *padmāsana* in balinese. Una sorte analoga ebbe la parola *śimbāsana*, che da posizione yogica «regale», con il passare del tempo divenne sinonimo di trono.

²⁴ Bisogna prestare attenzione nel non confondere i diversi significati che di volta in volta sono attribuiti al Gunung Agung. Ad esempio in certi casi eccezionali il vulcano rappresenta il Meru. Ma questo avviene sempre in maniera ellittica; è per questo che nel *pura* il Meru è rappresentato direttamente dall'edificio omonimo. Il Gunung Agung più frequentemente rappresenta il Mandara. È per questo che un mito locale narra che le scosse e le eruzioni del vulcano sono provocate dai movimenti della tartaruga, quando i serpenti che la dovrebbero immobilizzare si distraggono. In questo senso Bali si identifica all'ombelico della terra. Tuttavia esiste un terzo significato più ridotto del Gunung Agung. In questo caso il monte rappresenta il centro della sola Bali, e allora esso è sede di Sūrya, dio protettore dell'Isola. È la ragione per cui sull'Agung si trova il tempio «madre» che protegge l'isola. In questo caso il Gunung Agung non è mai citato da solo, ma in complementarietà con il Batur. Le due montagne sono presenti nel *pura* sotto forma di due padiglioni a un solo tetto, che affiancano i *meru*. Covarrubias (*op. cit.* pag. 267) ricorda una versione che afferma che le due montagne sono marito e moglie. Vedi anche l'interpretazione già data in n. 15 a proposito del *caṅḍi bentar*.

divinità che presiede questo mondo degli uomini, Cintya, il cui Olimpo è appunto il Mandara, spesso identificato al Gunung Agung. È a questa divinità che si rivolge ogni *pūjā* quotidiana, quando di regola il *meru* rimane chiuso. Nella casa tradizionale balinese il *pad-māsana*, che occupa sempre lo stesso posto nell'angolo *kaja* del cortile, ma orientato sempre verso il vulcano, è l'area del culto familiare. Nel cortile domestico manca invece il *meru*.

Come già si è anticipato, il Meru riveste una grande importanza nei riti funerari. A questo proposito è opportuno considerare quel tipo di tempio dedicato alla *Śakti*, che i testi canonici indiani definiscono *Caṇḍi*. I templi hindu si suddividono in otto categorie, a seconda del culto a cui sono dedicati quelli dedicati a Durgā, e che in particolare sono consacrati al suo aspetto adirato (tale è il significato sanscrito di *Caṇḍi*), e sono tradizionalmente orientati a nord del centro abitato. I templi *śākta* della mano sinistra (*vāmācāra*) solitamente vengono eretti in questa direzione, considerata infausta. Infatti in India, dove l'orientazione più fausta è verso oriente a cui ci si rivolge per inviare le lodi al sole nascente, la destra e il meridione sono designate dalla stessa parola *dakṣiṇā*. Alla sinistra, mano infausta e impura, corrisponde il Nord (*vāma, uttara*). Il Nord in questo caso è la dimora dei defunti, caro agli *śākta* e ai necromanti. È questo il motivo per cui i templi che sorgono a settentrione sono sotto la protezione della dea dell'ira e delle stragi²⁵.

Per una di quelle ambivalenze che sono caratteristiche del simbolismo religioso hindu, il Nord può essere anche però interpretato in un senso completamente differente, come il punto cardinale principe, perché riferito alla Polare. A settentrione sorge infatti il monte Meru, asse dell'Universo²⁶.

Non si conoscono esattamente le modalità con cui il tempio hindu approdò in Indonesia. È certo che a partire dall'VIII secolo, in Indonesia si cominciarono a edificare templi dedicati a dei ed eroi dell'Induismo, o santuari buddhisti denominati *caṇḍi*. Non c'è alcun dubbio che questa parola designò senza alcuna distinzione sia i luoghi sacri al culto tantrico delle due religioni provenienti dall'India, che i monumenti funebri in memoria dei sovrani. In entrambi i casi l'edificio riproduce la forma della montagna cosmica, secondo canoni inequivocabilmente Pallava²⁷. Questo si può notare anche a Bali,

²⁵ St. Kramrisch, *op. cit.*, vol. I, pagg. 234-275.

²⁶ V. G. G. FILIPPI, «Cakravartin: an Indian conception of Kingdom», in *Hull Papers in Indian Politics*, 1989, pagg. 10-11, dove si tratta della relazione esistente tra il Meru e la rotazione terrestre intorno all'asse polare.

²⁷ J. DUMARÇAY, *op. cit.*, pagg. 9-41.

negli splendidi *caṇḍi* regali di Gunung Kavi, altorilievi rappresentanti dei santuari in memoria del re Udhayana (XI sec.).

Quando i Majapahit, dinastia regnante a Java, conquistarono Bali (XIV sec.) inaugurando la seconda induizzazione dell'Isola, questo tipo di edifici scomparve. Con *caṇḍi* si intesero esclusivamente le porte monumentali dei *pura*, nelle due forme precedentemente descritte.

Ma il monumento funebre a forma di montagna sopravvisse a questi mutamenti, seppure costruito di altro materiale. Si tratta del *badé*, della torre della cremazione, costruito di canna e fibra di palma, e che riproduce fedelmente la forma del *meru* a più tettoie. Queste pesanti costruzioni portate a braccia della casa del defunto al luogo della cremazione, hanno lo scopo di convogliare lo spirito del defunto lungo la direzione verticale indicata dal camino del *badé*; si riconosce qui l'analogia con la funzione mediatrice del *meru* templare²⁸.

Risulta evidente dunque che a Bali il culto della montagna sacra ha assunto un valore di centralità, che esalta molte tendenze che nell'India storica risultano latenti. Questo è sottolineato anche dalla costante presenza di *lingam* sulla cima di molti, colli, semplici alture²⁹. È nel clima aniconico che si diffuse a Bali a partire dal XV secolo per influenza – o intimidazione? – islamica, è estremamente significativo che l'unica *mūrti* di una divinità hindu che ancora è oggetto di culto in alcuni *meru* sia Pārvatī, la figlia della montagna³⁰.

²⁸ U. RAMSEYER, *op. cit.*, pagg. 176-178.

²⁹ M. KERTONEGORO, *The spirit journey to Bali Aga, Tenganam Peringsingan*, Bali 1986, pagg. 17-34. Centrale per la comprensione del culto del *lingam* a Bali il mito ivi descritto. A proposito del rapporto tra *āsvamedha* e culto del *lingam* v. il nostro studio sul Cakravartin, *ibid.* pag. 8.

³⁰ Per i rapporti tra *Caṇḍi* e Pārvatī, vedi G.G. FILIPPI, «Le miniature del manoscritto del Mārkaṇḍeya custodito presso la Biblioteca di Udine», in Luigi Pio Tessitori: *storico, indologo, letterato*, Brescia 1989, pag. 167. Molto interessante il Pura Bukit Dharma di Kutri, dove uno dei *meru* è sostituito da una roccia sveltante, alta una cinquantina di metri. Sulla cima, a cui si accede per una scalinata assai erta, si trova una Mahiṣāsura-mardani del XI secolo. Notammo che dal fianco della roccia fuoriesce una grossa testa di cinghiale. Si tratta forse del Varāha: la *mūrti* della dea che sta sulla cima sostituirebbe così l'immagine di Pṛthivī sorretta dal cinghiale del mito *vaiṣṇava*.

Guido Samarani

GLI STUDI STORICI IN CINA NELL'ULTIMO DECENNIO *

Il forte sviluppo fatto registrare nella Repubblica Popolare Cinese (RPC) dal settore degli studi storici nel corso dell'ultimo decennio ha prodotto significativi riflessi, tra l'altro, nel campo della pubblicistica accademica e scientifica, consentendo importanti progressi sul piano della ricerca a proposito di non poche questioni controverse¹. In quest'ambito, un'importanza particolare ha avuto la pubblicazione, avviata a partire dal 1980, dei *Zhongguo lishixue nianjian* (Annuari degli studi storici in Cina)², in quanto essa ha consentito di venire a conoscenza, in Occidente, di molti aspetti, sino ad allora poco conosciuti o addirittura sconosciuti, dei mutamenti e degli sviluppi recentemente verificatisi nel campo degli studi storici nella RPC.

L'obiettivo che ci poniamo è di evidenziare le caratteristiche principali di tale settore così come sono andate configurandosi nel corso dell'ultimo decennio, con particolare riferimento alla articolazione dei maggiori centri universitari e di ricerca, all'esistenza ed all'attività di società ed associazioni, ecc. A tal fine, integreremo le informazioni ed i dati forniti dai già citati annuari con notizie ed elementi reperibili in altre pubblicazioni, sia in lingua cinese che in

* Lavoro eseguito nell'ambito della ricerca finanziata dal CNR su «Tradizione e rinnovamento nello sviluppo letterario e nell'evoluzione linguistica della Cina contemporanea», diretta dal prof. Mario Sabatini.

¹ Cfr. D.D. BUCK, «Appraising the Revival of Historical Studies in China», in *The China Quarterly*, 105 (March 1986), pp. 131-142.

² I *Zhongguo lishixue nianjian* sono pubblicati a Pechino dalla Renmin chubanshe e sono editi, a partire dal 1982, a cura dell'Associazione cinese per gli studi storici (le precedenti edizioni erano state curate da un gruppo redazionale *ad hoc*). Citeremo d'ora innanzi gli annuari come ZLN, facendo seguire l'indicazione dell'anno. Notizie generali sul settore degli studi storici possono essere trovate in periodici in lingue occidentali quali la già citata *The China Quarterly*, *Social Sciences in China* e *Beijing Review*.

lingue occidentali, in modo da fornire un quadro sufficientemente ampio della realtà esistente (va comunque sottolineato come i dati disponibili siano aggiornati al 1986, fatto spiegabile con i lunghi tempi di raccolta e di elaborazione delle informazioni e con i normali ritardi con cui vengono pubblicate simili opere).

I dati relativi alla RPC saranno integrati con alcune note inerenti la situazione degli studi storici a Taiwan ed Hong Kong. Si tratta di notizie a carattere generale ed indicativo, tratte esclusivamente da fonti in lingue occidentali, che non si pongono certo l'obiettivo di offrire un quadro minimamente esauriente di tali realtà ma che mirano semplicemente a fornire una traccia di riferimento e di informazione.

I centri universitari

Nella RPC, il vertice del sistema d'istruzione è rappresentato dalle cosiddette «istituzioni per l'istruzione superiore» (*gaodeng yuanyao*), che comprendono le università (*daxue*), gli istituti d'istruzione universitaria (*xueyuan*) e gli istituti per il perfezionamento magistrale (*shifan daxue*, *shifan xueyuan*), per un totale di più di 800 unità³. Tra queste, circa un centinaio dispone di un «dipartimento di storia» (*lishi xi*) o di un «istituto di studi storici» (*lishi jiaoyanshi*)⁴; ad esse, fanno inoltre riferimento alcune decine di «centri ed istituti di ricerca» (*yanjiusuo*, *yanjiubu*, *yanjiushi*), del cui ruolo parleremo nell'ambito dei centri di ricerca.

In molti casi, tali dipartimenti ed istituti hanno un'importanza relativamente secondaria sul piano del dibattito storico nazionale, in quanto dipendono spesso da strutture universitarie «minori» o nelle quali, comunque, gli studi storici hanno un'importanza non primaria; tuttavia, essi svolgono sovente un ruolo significativo sul piano della specializzazione degli studi (periodi storici, aree geografiche, minoranze etniche, ecc.). Appare dunque opportuno, nel tracciare un breve quadro della situazione esistente, soffermarsi, oltre che sui centri di maggiore tradizione ed importanza, anche su alcune di queste realtà.

La *Beijing daxue* (Università di Pechino), fondata alla fine del secolo scorso, rappresenta il tradizionale punto di riferimento del settore in Cina. Il dipartimento di storia si articola, come spesso

³ *The World of Learning 1986*, London, Europa Publications Ltd., p. 292.

⁴ ZLN 1981 ed anni seguenti.

accade nelle università cinesi (o quantomeno nelle maggiori), in quattro settori: storia antica, moderna, contemporanea, mondiale. In esso, operano molti dei maggiori studiosi a livello nazionale, ai quali spesso si affiancano, nell'attività didattica, altri specialisti nel campo degli studi storici provenienti da tutte le università del Paese (tra i più significativi, negli ultimi decenni, ricordiamo Hu Qiaomu, Yu Guangyuan, Deng Liqun, Li Xin, Xu Dixin) *Pubblica il bimestrale Beijing daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Pechino) ⁵.

Sempre nella provincia dello Hebei, si trova, a Tianjin, la *Nankai daxue* (Università Nankai). Il dipartimento di storia è particolarmente attrezzato, oltre che per la storia cinese antica e moderna, per gli studi sui Paesi stranieri e in particolare sul Giappone e gli USA. Va segnalata inoltre, benché rientri specificamente nell'ambito del dipartimento di economia, l'importanza degli studi sulla storia economica cinese (moderna in particolare) e sulle trasformazioni dell'economia agricola in Cina. *Pubblica il bimestrale Nankai xuebao* (Giornale di Nankai) e il semestrale *Nankai shixue* (Gli studi storici a Nankai) ⁶.

Un secondo, importante punto di riferimento per il settore è costituito dai centri universitari di Shanghai e di Nanchino, nella provincia del Jiangsu. Il dipartimento di storia della *Fudan daxue* (Università Fudan) di Shanghai presenta un'articolazione assai ricca a livello didattico nel campo della storia cinese e della storia del pensiero politico cinese, della storia mondiale (in particolare, dell'America latina e dell'Asia sud-orientale) e degli studi sulla realtà delle comunità cinesi d'oltremare (del sud-est asiatico soprattutto). Di rilievo anche, nell'ambito del dipartimento di politica economica, gli studi di storia economica, articolati in un settore antico e in uno moderno. *Pubblica il bimestrale Fudan xuebao* (Giornale di Fudan) ⁷.

Alla *Nanjing daxue* (Università di Nanchino), esistono quattro settori principali di specializzazione: archeologia, storia antica della Cina, storia moderna e contemporanea della Cina, storia mondiale, con un'enfasi sulla storia delle dinastie Yüan, Ming e Qing (rilievo speciale hanno, in quest'ambito, gli studi sul Regno Celeste dei Taiping) nel periodo pre-moderno e moderno, e sulla storia dell'Inghilterra e degli USA per quanto riguarda la storia mondiale. Pub-

⁵ *The World of Learning* 1986, cit., p. 293; *Renmin jiaoyu* (Educazione popolare), 12, 1980, p. 64.

⁶ *The World of Learning* 1986, cit., pp. 296-97; *Renmin jiaoyu*, 7, 1981, p. 64.

⁷ *The World of Learning* 1986, cit., pp. 295-96; *Fudan xuebao*, 2, 1981, pp. 103-12; *Huadong shida xuebao* (Giornale dell'Università per il perfezionamento magistrale della Cina orientale), 1, 1981, pp. 89-94.

blica il *Nanjing daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Nanchino)⁸.

Oltre a Shanghai e Nanchino, un cenno merita, sempre nel Jiangsu, la realtà di Suzhou, sede dell'ex *Jiangsu shifan xueyuan* (Istituto per il perfezionamento magistrale del Jiangsu), dal 1982 trasformato in *Suzhou daxue* (Università di Suzhou). Qui esiste un importante centro di studi sulla storia provinciale e locale e si pubblica il bimestrale *Zhongxue lishi* (La storia nelle scuole medie), una delle principali riviste di didattica della storia a livello nazionale⁹.

La *Zhongshan daxue* (Università Zhongshan) di Canton costituisce il punto di riferimento per il settore nella Cina meridionale. Al centro dell'attività degli storici cantonesi è ovviamente lo studio della figura di Sun Zhongshan (Sun Yat-sen), «padre» della Repubblica del 1912, al quale è stata intitolata la stessa università. Particolare sviluppo hanno anche gli studi sulla storia delle relazioni internazionali nell'ultimo secolo, soprattutto per quanto riguarda i rapporti tra Cina ed Asia sud-orientale. Pubblica il trimestrale *Zhongshan daxue xuebao* (Giornale dell'Università Zhongshan), nonché, con periodicità irregolare, *Dongnanya lishi luncong* (Saggi scelti sulla storia dell'Asia sud-orientale) e *Dongnanya lishi lunshu* (Discussioni sulla storia dell'Asia sud-orientale).

Sempre a Canton, un ruolo significativo è svolto dal dipartimento di storia dello *Huanan shifan xueyuan* (Istituto per il perfezionamento magistrale della Cina meridionale), specializzato negli studi sulla storia provinciale e locale, sulla storia della dinastia Song e su quella del pensiero politico e filosofico nazionale ed internazionale. Pubblica il bimestrale *Zhongxue lishi jiaoxue* (L'insegnamento della storia nelle scuole medie)¹⁰.

Altri centri universitari meritano ancora un cenno. Nel nord-est (province del Liaoning, Jilin ed Heilongjiang), la *Liaoning daxue* (Università del Liaoning), con sede a Shenyang, in cui assumono un grande rilievo gli studi sul periodo Qing e sui Mancesi e quelli sulle relazioni sino-giapponesi e che pubblica il *Liaoning daxue xuebao* (Giornale dell'Università del Liaoning); la *Jilin daxue* (Università del Jilin), con sede a Changchun, in cui operano gruppi di studiosi particolarmente qualificati nel campo dell'interpretazione delle ossa oracolari e dei bronzi e in quello dello studio del pensiero filosofico pre-Qin, e che pubblica il *Jilin daxue xuebao* (Giornale dell'Univer-

⁸ ZLN 1981, pp. 147-48; *Renmin jiaoyu*, 11, 1980, p. 64.

⁹ ZLN 1981, p. 448 e 1984, p. 403.

¹⁰ ZLN 1982, pp. 593-95.

sità del Jilin); la *Dongbei shifan daxue* (Università per il perfezionamento magistrale del nord-est), con sede pure a Changchun, il cui dipartimento di storia concentra le proprie attività, oltre che sulla storia delle relazioni sino-giapponesi, sul periodo Ming-Qing e sulla storia dello sviluppo economico della Cina antica, e che pubblica il *Dongbei shida xuebao* (Giornale dell'Università per il perfezionamento magistrale del nord-est); la *Yanbian daxue* (Università delle aree di confine), con sede nella città di Yanji, nell'omonimo distretto autonomo della minoranza nazionale coreana, in cui sono fortemente sviluppati gli studi sulla storia della minoranza nazionale coreana e delle relazioni sino-coreane.

Nel nord-ovest, la *Shanxi daxue* (Università dello Shanxi), con sede a Taiyuan, la *Xibei daxue* (Università del nord-ovest), con sede a Xi'an, nella provincia dello Shaanxi, e la *Lanzhou daxue* (Università di Lanzhou), nella provincia del Gansu, sono specializzate nei settori della storia delle minoranze nazionali, delle relazioni sino-russe, delle dinastie Qin, Han, Sui e Tang. Pubblicano rispettivamente lo *Shanxi daxue xuebao* (Giornale dell'Università dello Shanxi), il *Xibei daxue xuebao* (Giornale dell'Università del nord-ovest) e il *Lanzhou daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Lanzhou).

Sempre a nord, una menzione particolare meritano i dipartimenti di storia della *Shandong daxue* (Università dello Shandong), della *Zhengzhou daxue* (Università di Zhengzhou) e della *Henan shifan daxue* (Università per il perfezionamento magistrale dello Henan). La prima, con sede a Qingdao, è importante per gli studi sulle prime dinastie imperiali cinesi (compreso il periodo delle Dinastie del Nord e del Sud) e su Confucio (settore di storia antica); sul movimento degli *Yihetuan* (Boxers) (settore di storia moderna); sullo sviluppo delle aree liberate nella Cina settentrionale (settore di storia contemporanea); sulla storia della Germania (settore di storia mondiale). Pubblica l'importante rivista *Wenshizhe* (Letteratura, storia, filosofia).

La seconda e la terza, con sede a Zhengzhou, provincia dello Henan, costituiscono un indubbio punto di riferimento per gli studi archeologici su quella che fu una delle aree d'origine dell'antica civiltà cinese e per gli studi sulle dinastie Shang e Zhou e sulle ossa oracolari.

Nella Cina centrale, spicca per importanza la *Wuhan daxue* (Università di Wuhan), nella provincia dello Hubei. Il dipartimento di storia concentra qui le sue attività su vari periodi nell'ambito della storia della Cina imperiale e, in particolare, su alcuni momenti fondamentali della storia moderna e contemporanea cinese, quali la Rivoluzione del 1911, la storia delle aree liberate nella Cina centrale,

il «primo fronte unito» (1924-27), ecc. Pubblica il *Wuhan daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Wuhan). Un cenno merita anche, sempre a Wuhan, lo *Huazhong shifan xueyuan* (Istituto per il perfezionamento magistrale della Cina centrale), nel quale gli studi storici riguardano prevalentemente la Rivoluzione del 1911 e la storia dell'India antica e moderna. Pubblica lo *Huazhong shiyuan xuebao* (Giornale dell'Istituto per il perfezionamento magistrale della Cina centrale).

Al sud, la *Hangzhou daxue* (Università di Hangzhou), nella provincia del Zhejiang, dispone di studiosi particolarmente affermati soprattutto nel campo degli studi sul periodo Song e, nell'ambito della storia mondiale, sulla storia francese; pubblica lo *Hangzhou daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Hangzhou). La *Xiamen daxue* (Università di Xiamen), nella provincia del Fujian, svolge un ruolo importante sul piano degli studi sulla storia delle comunità cinesi d'oltremare e sulla storia di Taiwan; pubblica lo *Xiamen daxue xuebao* (Giornale dell'Università di Xiamen)¹¹.

A Taiwan, spiccano per importanza nel settore degli studi storici la *National Chengchi University*, con sede a Taipei; la *National Chungshing University*, con sede a Taichung; la *National Taiwan University*, con sede a Taipei, che pubblica tra l'altro le *History and Chinese Literature Series*; la *National Tsing Hua University*, con sede a Hsinchu, che pubblica tra l'altro lo *Tsing Hua Journal of Chinese Studies*¹².

Ad Hong Kong, la *University of Hong Kong* ospita varie discipline di carattere storico nell'ambito della *Faculty of Social Sciences*. Ancor più importante è la *Chinese University of Hong Kong*, fondata nel 1963 e costituita dal *Chung Chi College*, dal *New Asia College* e dallo *United College*; pubblica tra l'altro lo *University Bulletin*, che esce cinque volte all'anno, il *Journal of the Institute of Chinese Studies*, a periodicità annuale, e *Renditions*, un semestrale di traduzioni¹³.

¹¹ I dati sopra citati sono tratti da: ZLN 1981, pp. 449-50, 452-53, 455; 1982, pp. 588-90, 593-94; 1983, pp. 405-06, 409, 411-14, 418-21; *Renmin jiaoyu*, 8, 1980, p. 64; 4, 1981, p. 63; 8, 1981, p. 64; *Shaanxi jiaoyu* (L'educazione nello Shaanxi), 6, 1981, p. 47; *Wenshibe*, 2, 1981, pp. 102-04.

¹² *The World of Learning* 1986, cit., pp. 302-305.

¹³ *Ibid.*, pp. 1399-400.

I centri di ricerca

Nella RPC, se si escludono alcune decine di «centri e di istituti di ricerca» direttamente collegati alle università e agli istituti di istruzione universitaria e ai quali accenneremo più avanti, il vertice del sistema nazionale di ricerca è rappresentato dal *Zhongguo shehui kexue yuan* (Accademia cinese di scienze sociali), che ha sede a Pechino e che pubblica il bimestrale *Zhongguo shehui kexue* (Le scienze sociali in Cina), del quale esce anche, con periodicità trimestrale, un'edizione in lingua inglese (*Social Sciences in China*).

L'Accademia è articolata in più di trenta istituti di ricerca, tra i quali segnaliamo: l'Istituto di studi storici, che pubblica il prestigioso *Lishi yanjiu* (Studi storici); l'Istituto di studi sulla storia moderna, che pubblica il bimestrale *Jindai shi yanjiu* (Studi di storia moderna); l'Istituto di studi archeologici, che pubblica *Kaogu* (Archeologia) e *Kaogu xuebao* (Giornale di studi archeologici); l'Istituto di studi giuridici, l'Istituto di studi economici, e così via.

Nelle province, nelle regioni autonome e nelle tre municipalità di Pechino, Shanghai e Tianjin esistono, con differenziazioni ed articolazioni varie, sezioni dell'Accademia e, in quest'ambito, istituti di studi storici. In genere, le varie sezioni concentrano le proprie ricerche su aspetti e problemi relativi alla storia provinciale e locale, nei periodi antico, moderno e contemporaneo; nei centri maggiori, esiste anche un settore di ricerche relativo alla storia mondiale. Tra i vari centri, va ricordato, per la specificità degli studi, l'Istituto di studi su Dunhuang, nella provincia del Gansu, articolato in quattro laboratori di ricerca (arti; storia ed archeologia; testi antichi; conservazione dei beni archeologici e culturali) e che pubblica il periodico *Dunhuang yanjiu* (Studi su Dunhuang)¹⁴.

Quanto ai centri ed istituti di ricerca dipendenti dal sistema universitario, possiamo citare tra i tanti, per l'importanza e la specificità degli studi: presso l'Università di Nanchino, quelli sulla storia della dinastia Yüan, sulla storia dei periodi Ming e Qing e sul Regno Celeste dei Taiping; presso l'Università Zhongshan di Canton, il Centro per lo studio delle relazioni tra Cina ed Asia sud-orientale, costituito verso la fine dello scorso decennio; presso l'Università di Xiamen, i centri di ricerca sui Paesi dell'Asia sud-orientale e su Taiwan; presso la *Zhongguo renmin daxue* (Università popolare cinese), il Centro di ricerche sulla storia Qing; presso l'Università per il perfezionamento magistrale dello Henan, il Centro di ricerche

¹⁴ *Ibid.*, p. 283; ZLN 1981, p. 447 e segg.

sui Song; presso l'Università di Wuhan, il Centro di ricerche sulla storia cinese nel periodo dal III al IX secolo; presso la *Shaanxi shifan daxue* (Università per il perfezionamento magistrale dello Shaanxi), il Centro di ricerche sulla storia Tang; presso la *Beijing shifan daxue* (Università per il perfezionamento magistrale di Pechino), il Centro di ricerche sulla storia cinese nel periodo antico e pre-moderno¹⁵.

A Taiwan, i maggiori centri di ricerca sono rappresentati dalla *Academia Sinica* e dalla *Academia Historica*, entrambe con sede a Taipei. La prima, fondata nel 1928, dispone di una biblioteca ricca di oltre 500.000 volumi ed è articolata in vari istituti, tra i quali l'Istituto di storia e filologia e l'Istituto di storia moderna. La seconda possiede più di 2.500.000 tra materiali d'archivio, documenti, volumi ed è articolata in vari dipartimenti, tra i quali il dipartimento per gli archivi storici¹⁶.

Ad Hong Kong, spicca per importanza lo *Union Research Institute*, che ha sede a Kowloon. Si tratta di un istituto privato specializzato nello studio della Cina contemporanea, che dispone di una biblioteca ricca di migliaia di volumi; pubblica il *Zhonghua yuebao* (Mensile Cina)¹⁷.

L'Associazione cinese per gli studi storici

La *Zhongguo shixue hui* (Associazione cinese per gli studi storici) è stata fondata nel 1951, allo scopo di riunire tutti coloro che operano, a livello specialistico, nell'ambito della ricerca, della didattica e più in generale delle attività connesse con il settore degli studi storici. All'epoca della sua costituzione, ne facevano parte alcune decine di membri, tra cui alcune delle figure più prestigiose di storici di cui la Cina ha potuto disporre dal 1949 in poi: Guo Moruo (presidente), Wu Yuchang e Fan Wenlan (vicepresidenti). Dopo due decenni di feconda attività, l'associazione fu costretta, tra la seconda metà degli anni Sessanta e il decennio successivo, ad interrompere di fatto il proprio lavoro, che sarà concretamente ripreso solo con l'inizio degli anni Ottanta.

Nell'aprile del 1980, infatti, a Pechino, si tenne il congresso di rifondazione, al quale presero parte più di cento delegati in rappre-

¹⁵ ZLN 1981, p. 446; 1982, pp. 580-81.

¹⁶ *The World of Learning* 1986, cit., pp. 300-01.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 1398-99.

sentanza delle varie province, regioni autonome e municipalità. In realtà, ancor prima di questa data, il processo di ricostituzione dell'associazione e di ripresa del settore appariva già avviato: nel 1978, associazioni si erano costituite nelle province del Jilin, Heilongjiang, Zhejiang, Jiangxi, Anhui, Hunan e Guangdong; l'anno successivo, si erano aggiunte le associazioni di Shanghai, Tianjin e quelle di altre province. Pochi mesi prima del congresso di rifondazione, era stata poi costituita la sezione di Pechino, mentre a fine anno il quadro appariva completato dalla nascita delle associazioni provinciali e regionali del Jiangsu, Yunnan e Ningxia.

Nel corso del congresso di rifondazione, venne emendato lo statuto, vennero scelti i nuovi organismi dirigenti e decise varie iniziative.

Il nuovo statuto è composto di sette articoli, nei quali vengono fissati gli scopi, gli obiettivi e i compiti dell'associazione, i diritti e i doveri dei membri e le modalità di adesione, la sede e la struttura organizzativa.

Quest'ultima prevede al vertice il Congresso nazionale, che si riunisce ogni tre anni (art. 6); fra un congresso e l'altro, l'associazione è guidata da un Comitato direttivo molto ampio (un centinaio di membri nella sua prima composizione), che sceglie al suo interno un Comitato permanente ristretto (quindici membri nella sua prima composizione) e, tra i componenti del Comitato permanente, una Presidenza di cinque persone (nella sua prima composizione, ne facevano parte Zheng Tianting, Zhou Gucheng, Bai Shouyi, Liu Danian e Deng Guangming, tutti studiosi di fama nazionale ed internazionale). L'organigramma è completato dalla presenza di un segretario e di alcuni vicesegretari addetti al disbrigo degli affari correnti.

Lo statuto e la struttura organizzativa sono rimasti sostanzialmente immutati nel corso di questi anni, con modifiche ed aggiustamenti che miravano esclusivamente a migliorarne la funzionalità e l'efficienza¹⁸.

Accanto all'Associazione cinese per gli studi storici operano nella RPC altre organizzazioni, a livello nazionale e provinciale, che raccolgono gli studiosi impegnati in settori specifici nell'ambito degli studi storici. È il caso, ad esempio, dell'Associazione cinese per gli studi archeologici, che ha sede a Pechino; dell'Associazione cinese per gli studi sulla storia del pensiero economico, che ha sede a

¹⁸ I dati sopra citati sono tratti da: ZLN 1981, pp. 361-63, 434-35; 1982, pp. 523-24, 573-74; 1984, pp. 4-18.

Shanghai; della Associazione cinese per gli studi di storia contemporanea, che ha sede a Zhengzhou ¹⁹.

Gli storici e la storia: alcuni cenni biografici

Nel corso degli ultimi decenni, si sono succedute in Cina numerose figure di storici d'alto livello, le cui opere e la cui fama hanno spesso varcato i confini nazionali. Cercheremo qui di tracciare un breve profilo biografico delle figure più importanti scomparse nel corso di questo decennio, in modo da fornire ulteriori notizie ed indicazioni ai fini di una conoscenza più approfondita del settore.

Lu Zhenyu (1900-1980), nativo della provincia dello Hunan, è stato uno dei fondatori della storiografia marxista cinese. Docente, tra l'altro, presso la *Dongbei renmin daxue* (Università popolare del nord-est), di cui fu anche rettore, e la *Zhonggong zhongyang dangxiao* (Scuola centrale del Partito comunista cinese), fu lungamente ammaliato nel corso degli anni Cinquanta. Imprigionato nel 1967 e liberato nel 1975, la sua figura e le sue opere vennero riabilitate solo negli ultimi anni precedenti la morte. I suoi studi riguardavano principalmente la storia sociale dell'antica Cina e la storia dell'antico pensiero politico e filosofico. A partire dagli anni Cinquanta, benché ammalato, andò concentrando le proprie ricerche sulla storia delle nazionalità e sulla storia dello sviluppo delle relazioni interetniche in Cina nel corso dei secoli.

Gu Jiegang (1893-1980), nativo della provincia del Jiangsu, è stato uno dei maggiori studiosi della Cina antica nonché il «padre» dei moderni studi di geografia e di folklore nella RPC. Fu docente in molti centri universitari, tra i quali l'Università di Pechino, l'Università Fudan di Shanghai, le università di Chengdu, nel Sichuan, e dello Yunnan; fu inoltre membro dell'Istituto di studi storici dell'Accademia cinese di scienze sociali. Il centro del suo lavoro di ricerca si concentrò sull'analisi e sull'interpretazione dello *Shangshu* e di altri testi antichi. Diverse sue opere furono tradotte in vari Paesi, tra i quali gli Stati Uniti, il Giappone e la Germania.

Zheng Tianting (1899-1981), nativo della provincia del Fujian, fu uno dei maggiori studiosi del periodo Ming-Qing e in particolare dell'organizzazione politica e militare, della società e dei costumi mancesi nel periodo precedente la conquista della Cina. Insegnò, tra l'altro, presso l'Università di Pechino e presso l'Università Nankai di

¹⁹ ZLN 1981, pp. 435-36.

Tianjin. Al momento della sua scomparsa era membro della Presidenza dell'Associazione cinese per gli studi storici, presidente della sezione di Tianjin della stessa associazione, *general editor* del grande progetto per la realizzazione del *Zhongguo lishi dazidian* (Grande dizionario della storia cinese).

Shang Yue (1902-1982), nativo della provincia dello Henan, fu uno dei più attenti studiosi delle trasformazioni avvenute nella società cinese antica nel periodo compreso tra i Zhou occidentali e il cosiddetto «medioevo cinese», secondo linee di sviluppo che egli identificava nel passaggio della Cina dalla fase della società primitiva a quella dello schiavismo a quella del feudalesimo. Il suo percorso di docente e di studioso è strettamente legato alla nascita, nel 1950, della Università popolare cinese, presso la quale insegnò per molto tempo e nella quale ricoprì anche la carica di direttore del dipartimento di storia. Era inoltre presidente della sezione di Pechino dell'Associazione cinese per gli studi storici.

Pei Wenzhong (1904-1982), nativo della provincia dello Hebei, è stato lo scopritore, nel 1929, del cranio del *Sinanthropus pekinensis* nella località di Zhoukoudian, presso Pechino. Le sue ricerche si concentrarono sulle caratteristiche e sullo sviluppo delle culture paleolitiche in Cina, sfociando nella pubblicazione di opere che sono da considerarsi fondamentali ai fini della conoscenza delle origini della civiltà cinese.

Yin Ta (1906-1983), nativo della provincia dello Henan, studioso di archeologia e di storia antica, partecipò in gioventù agli scavi che portarono alla luce ad Anyang, nella provincia dello Henan, i resti dell'antica città di Yinxu. I suoi studi riguardavano prevalentemente la storia della dinastia Shang e, più in generale, della Cina antica. In quest'ambito, collaborò alla compilazione di opere di ampio respiro e di indubbio valore storiografico quali la *Zhongguo tongshi jianbian* (Breve storia generale della Cina), curata da Fan Wenlan, e il *Zhongguo shi gao* (Profilo di storia della Cina), curato da Guo Moruo.

Wei Rulin (1903-1983), nativo della provincia dello Henan, docente presso il dipartimento di storia dell'Università di Nanchino, fu stimato studioso della dinastia Yüan e dei Mongoli, nonché, più in generale, dei rapporti tra Impero cinese e popolazioni e stati confinanti nelle aree settentrionali. Era membro del Comitato direttivo dell'Associazione cinese per gli studi storici, presidente della sezione del Jiangsu della stessa associazione, presidente della Società cinese di ricerche sulla storia Yüan.

Chen Qinghua (1921-1984), nativo della provincia del Zhejiang, fu docente presso l'Università di Pechino e la *Qinghua daxue* (Università Qinghua), sempre di Pechino. I suoi studi vertevano su vari

aspetti della storia moderna cinese, con particolare riguardo alla storia dei rapporti tra Cina e Occidente; fu anche curatore di un'importante opera sulla storia di Pechino, uscita postuma. Era vicepresidente della sezione di Pechino dell'Associazione cinese per gli studi storici.

Yu Shengwu (1896-1984), nativo della provincia del Liaoning, fu docente presso l'Università di Pechino, l'Università Qinghua e l'Università del Jilin. I suoi studi si concentravano sulla storia dell'antica scrittura e sull'interpretazione degli antichi testi storici cinesi²⁰.

Conclusioni

Il breve quadro, sopra delineato, degli studi storici in Cina nell'ultimo decennio ci pare indichi un processo di articolazione e di arricchimento del settore indubbiamente impensabile se si guarda a quella che era la situazione verso la metà degli anni Settanta. Tale processo non è certamente omogeneo in tutti i centri universitari e di ricerca e presenta differenze e disparità per quel che riguarda i risultati conseguiti sul piano dell'organizzazione didattica e di ricerca e sul piano della produzione scientifica; allo stesso tempo, però, esso sta ad indicare l'esistenza di una tendenza generale positiva e di ulteriori possibilità di crescita in futuro.

Le questioni alle quali gli storici cinesi si trovano di fronte e alle quali dovranno fornire una risposta negli anni a venire sono comunque varie e complesse: si tratta infatti, come ha sottolineato un grande storico come Liu Dalian intervenendo alcuni anni fa ad una riunione dell'Associazione cinese per gli studi storici, di «studiare la storia antica e quella moderna, la storia nazionale e quella internazionale, individuandone le leggi generali di sviluppo ed interpretandone le tendenze e gli eventi al fine di meglio comprendere i problemi che oggi abbiamo di fronte e di fornire un'adeguata risposta alle nuove idee e alle nuove conoscenze prodotte da una realtà in continua trasformazione»²¹.

²⁰ I dati biografici sopra citati sono tratti da: ZLN 1981, pp. 391-92, 430-34; 1982, p. 551 e pp. 570-72; 1983, p. 342 e pp. 398-402; 1984, p. 362 e pp. 398-400; 1985, p. 235 e pp. 271-76.

²¹ ZLN 1984, p. 8 e segg.

Magda Abbiati

«WANG MIAN HA PERSO IL PADRE ALL'ETÀ DI SETTE ANNI»: TRE DECENNI DI DIBATTITO SULLA STRUTTURA DELLA FRASE CINESE *

0. *Introduzione*

Le discussioni relative alla questione di come possa essere descritta e analizzata la frase cinese (o, in altri termini, di quali contenuti possano essere assegnati a nozioni sintattiche fondamentali quali quelle di soggetto e oggetto) si può dire risalgano in Cina agli esordi stessi degli studi grammaticali, al volger del secolo scorso.

È a tutti noto come lo studio della sintassi cinese sia stato negativamente influenzato, nella sua fase iniziale, dalla imposizione delle tradizionali metodologie di analisi grammaticale occidentali, funzionali alla descrizione della lingua latina in primo luogo e delle lingue europee in subordine, e come questo vizio di fondo si sia tradotto in una costante incertezza circa le caratteristiche del sistema grammaticale cinese. Tale situazione fu motivo di divergenze e causa di polemiche tra gli studiosi del settore fin dai primi decenni del secolo; ma fu soprattutto a partire dalla metà degli anni '50, in buona misura come conseguenza dell'introduzione dello strutturalismo americano in Cina, che le discussioni circa la natura dei costituenti fondamentali della frase e le loro reciproche relazioni assunsero i connotati di un vero e proprio dibattito esteso a tutti i maggiori esperti del paese. La discussione, che sarebbe stata periodicamente ripresa nei decenni successivi e arricchita grazie al contributo di studiosi cinesi e occidentali, non riuscì però ad approdare a conclusioni su cui almeno la maggioranza degli esperti, se non la totalità, potesse dichiararsi fondamentalmente concorde.

* Il presente lavoro è stato condotto nell'ambito della ricerca «Tradizione e rinnovamento nello sviluppo letterario e nell'evoluzione linguistica della Cina contemporanea», finanziata dal C.N.R. e diretta dal prof. Mario Sabattini.

L'esame complessivo di un dibattito così ricco di contributi, così prolungato nel tempo e, soprattutto, così articolato a causa dell'ampiezza e dell'importanza delle tematiche affrontate si presenta di estremo interesse, ma ben al di là della portata del presente lavoro. In questa sede ci limiteremo, fra tutte le questioni toccate dai partecipanti al dibattito, a considerarne una, minore e tutto sommato marginale, che però riflette e riassume in sé buona parte delle problematiche del dibattito stesso, e consente quindi, pur nella sua limitatezza, di darne uno spaccato alquanto significativo.

Scopo del presente lavoro sarà l'esame della struttura della frase (1), da trent'anni oggetto di discussione¹:

- (1) *Wáng Miǎn qī suì shàng sīle fùqīn.*
 Wang Mian sette anno LOC morire-ASP padre
 «Wang Mian ha perso il padre all'età di sette anni.»

L'esame di questa frase, ben nota a tutti i sinologi che si occupano di linguistica, sarà condotto in vista di un duplice obiettivo: tracciare, da una parte, lo spaccato del dibattito più generale relativo alla questione di soggetto e oggetto, delineandone indirettamente i termini attraverso la presentazione delle più rilevanti proposte di descrizione della frase in questione, e arrivare, dall'altra, alla formulazione di una ipotesi di analisi che si basi su presupposti nuovi.

1. I termini del dibattito

Il problema dell'analisi di (1) consiste essenzialmente nella individuazione delle relazioni, sia logico-semantiche che sintattiche, che intercorrono tra il verbo *sì* e i sintagmi nominali *Wáng Miǎn* e *fùqīn*. Se nessuna divergenza è mai emersa circa il significato della frase, le descrizioni grammaticali proposte per essa differiscono sostanzialmente a seconda della metodologia d'analisi scelta, ovvero a seconda dei criteri di base adottati ai fini della individuazione e definizione dei costituenti maggiori della frase, soggetto e oggetto.

¹ Negli esempi verranno impiegate le seguenti abbreviazioni:

ASP	particella aspettiva
BA	preposizione che introduce il paziente
CL	classificatore
LOC	suffisso locativo o localizzatore
MOD	particella modale
PAU	particella di pausa
STR	particella strutturale

1.1. *Natura del verbo*

Un problema strettamente connesso alla questione della individuazione delle relazioni che intercorrono tra il verbo e i suoi referenti nominali è ovviamente la valutazione della natura del verbo. La soluzione di questo problema è infatti prioritaria rispetto all'esame della seconda questione, in quanto da essa dipende l'ottica con cui porsi nei confronti di quest'ultima.

Il verbo *sǐ* ricorre generalmente come verbo intransitivo, accompagnato cioè da un solo referente nominale. Il problema in (2), che ricalca in modo più essenziale la struttura di (1), è dovuto alla presenza di due referenti nominali, collocati, almeno formalmente, nella posizione tipica del soggetto, il primo, e dell'oggetto, il secondo:

- (2) *Wáng Miǎn sǐ le fùqin le.*
 Wang Mian morire-ASP padre MOD
 «Wang Mian ha perso il padre.»

Si sa che i verbi intransitivi, in determinati casi, possono trovare un impiego transitivo-causativo, possono cioè ricorrere preceduti da un primo sintagma nominale, che ha funzione di soggetto, e seguiti da un secondo sintagma nominale, che ha funzione di oggetto. Nel caso di (2) però risulta a chiunque immediatamente evidente che un'eventuale interpretazione causativa del verbo è da escludersi nel modo più assoluto, così come in tutte le frasi strutturalmente identiche a (2), ad esempio (3):

- (3) *Tā hónglè yǎnjīng le.*
 lui rosso-ASP occhio MOD
 «Gli si sono arrossati gli occhi.»

Appare quindi improponibile l'ipotesi di un impiego transitivo-causativo del verbo *sǐ* in (2).

Una seconda ipotesi, tendente a giustificare la presenza di due referenti nominali nel contesto contiguo al verbo, è quella avanzata da Wang Li (1956:178-179), il quale sostiene che il verbo *sǐ*, di per sé intransitivo, nel contesto specifico che lo vede ricorrere tra due sintagmi nominali verrebbe impiegato transitivamente con l'accezione di *sàngshī* «perdere, restare privo di». Si sarebbe cioè in presenza di un verbo divenuto transitivo a tutti gli effetti, preceduto da un sintagma nominale che designa l'agente e svolge funzione di soggetto e seguito da un secondo sintagma nominale che designa il paziente e

svolge funzione di oggetto. (2) presenterebbe quindi la struttura, tipica della frase cinese, soggetto(agente)-verbo-oggetto(paziente).

Da una parte l'ipotesi di Wang Li sembra trovare conferma in frasi come (4) in cui, come in (2), il verbo *sǐ* potrebbe essere inteso «transitivamente»:

- (4) *Tā yǐjīng sǐle zhìtiáo xīn le.*
lui già morire-ASP questo-CL idea MOD
«Ha ormai abbandonato l'idea.»

D'altra parte però varie obiezioni possono essere mosse a questa ipotesi, ognuna delle quali concorre a dimostrare come in realtà non si tratti che di una soluzione *ad hoc* del problema, priva del benché minimo carattere di generalità e quindi inaccettabile.

La principale e decisiva tra le possibili obiezioni² è costituita dalla constatazione che la tesi avanzata da Wang Li non è in grado di giustificare frasi, ad esempio (3) e (6), che, pur verificando l'occorrenza di verbi diversi da *sǐ*, presentano però la stessa struttura di (2) e problemi di analisi affini, e dovrebbero quindi logicamente trovare con (2) una soluzione unitaria:

- (6) *Lǐ Dàkě zài sìshíjiǔ suì shí shēngle yīge háizi.*
Li Dahe in quarantanove anno tempo nascere-ASP uno-CL bambino
«Li Dahe ebbe un figlio a quarantanove anni.»

Il caso di (3) è abbastanza evidente e non abbisogna di ulteriori spiegazioni. Il caso di (6) richiede invece un breve commento, in quanto a prima vista potrebbe sembrare una conferma, più che una smentita, dell'ipotesi di Wang Li. Il verbo *shēng* potrebbe infatti essere inteso come il verbo transitivo «generare», anziché come il verbo intransitivo «nascere», sicché la frase presenterebbe una nor-

² Non facciamo nostra, tra le obiezioni all'ipotesi avanzata da Wang Li, la confutazione mossa da Shi Cunzhi (1980:28) attraverso l'esempio (5), in quanto riteniamo tale frase tipologicamente diversa rispetto a quella qui in esame, e quindi non assimilabile ad essa nella discussione:

- (5) *Tā jiā sǐle yītiáo niú.*
sua casa-LOC morire-ASP uno-CL bue
«Da lui è morto un bue.»

La presenza di un sintagma nominale locativo alla sinistra del verbo ci sembra infatti sufficiente a consentire senza esitazione l'inserimento di (5) tra le frasi di esistenza.

male struttura SVO (agente-verbo-paziente)³. Che questo non sia il caso, e che la questione sia in realtà più complessa, risulta evidente nel momento in cui, con Lü Jiping (1956:210) e Shi Cunzhi (1962:28-29), si riflette sul fatto che in cinese Li Dake è per lo più un nome maschile e la frase è accettabilissima anche se detta in riferimento ad un uomo, mentre grammaticalmente il verbo *shēng*, nel suo impiego transitivo di «generare», seleziona come agente/ soggetto esclusivamente sintagmi nominali designanti persone di sesso femminile.

Senza alcun dubbio, quindi, il verbo in (6) è un verbo intransitivo impiegato come tale, così come, a maggior ragione, lo è il verbo in (1), in (2), in (4) e in tutte le frasi a queste strutturalmente identiche.

1.2. Relazioni tra i costituenti della frase

Una volta appurata per certo la natura intransitiva del verbo che ricorre nella frase (2) – così come in tutte le altre frasi a questa strutturalmente assimilabili – e scartata pertanto l'ipotesi che (2) possa essere costituita da una «normale» struttura soggetto(agente)-verbo(transitivo)-oggetto(paziente), varie altre ipotesi possono essere avanzate, e sono state avanzate, circa le relazioni, sia logico-semantico che grammaticali, che sussistono tra il verbo e i suoi referenti nominali. Le diverse proposte ovviamente variano nella misura in cui variano i presupposti teorici da cui ciascuna di esse scaturisce, ovvero le metodologie linguistiche adottate dai sostenitori di ciascuna.

1.2.1. Xing Gongwan

Xing Gongwan (1955:45-46) individua in (2) una struttura SVO. Nonostante la sua tesi venga inesorabilmente liquidata da Teng Shou-hsin (1974:464) quale «total failure [that] needs no further elaboration», essa merita a nostro avviso una maggiore considera-

³ Questa è infatti la posizione di Wang Li (1956:179), che emerge chiaramente quando, precisando l'esistenza di una differenza tra *sī* in (1) e *shēng* in (6), sostiene che il primo è un verbo per sua natura intransitivo, anche se impiegato transitivamente in (1), mentre il secondo è un verbo con una doppia entrata nel vocabolario, l'una come verbo intransitivo («nascere») e l'altra come verbo transitivo («generare»), e che con questo secondo valore ricorre in (6).

zione e un esame più dettagliato dei presupposti da cui muove, se non altro per il fatto di essere espressione di una scuola linguistica, nata nei primi anni '50 in seguito all'introduzione dello strutturalismo americano in Cina, che ha acquistato un peso crescente e una sempre più ampia diffusione, fino ad esercitare il predominio nell'ambito degli studi grammaticali in Cina. E tale situazione, nonostante le evoluzioni in atto, perdura a tutt'oggi.

La tesi avanzata da Xing Gongwan si basa sulla definizione di soggetto quale «referente della narrazione» (*chénsù de duìxiàng*). Questa definizione comparve per la prima volta sulle pagine della rivista *Xin jianshe* quando, nel 1951, venne pubblicata la traduzione in cinese del terzo capitolo, dedicato alla grammatica, di *Mandarin Primer* di Chao Yuen Ren. Essa, così come il parallelo concetto di *semantic looseness* tra soggetto e predicato, venne ben presto ripresa e applicata da più parti⁴ nell'intento di elaborare una nuova metodologia di analisi grammaticale, capace di dimostrarsi uno strumento di indagine dei dati offerti dalla lingua cinese più valido e adeguato di quanto avevano dimostrato di essere i modelli di derivazione occidentale fino allora adottati.

È senz'altro innegabile che in (2) il sintagma nominale alla sinistra del verbo corrisponda alla definizione di soggetto quale «referente della narrazione» data dai linguisti cinesi di matrice strutturalista. *Wáng Miǎn* quindi, in questa ottica, va considerato soggetto così come va considerato oggetto il sintagma nominale *fùqin* collocato in posizione post-verbale. Se infatti il soggetto, per la sua natura di «referente della narrazione», ricorre sempre in posizione iniziale nella frase, all'opposto l'oggetto sarà, in virtù della posizione, il sintagma nominale che ricorre alla destra del verbo. E anche se, come rileva Shi Cunzhi (1962:29), *fùqin* in (2) innegabilmente non viene «avvertito» dalla «coscienza linguistica» del parlante come oggetto del verbo intransitivo *sǐ*, ciononostante esso grammaticalmente ricopre questa funzione in virtù appunto della sua posizione⁵.

⁴ Ricordiamo, tra coloro che per primi recepirono le teorizzazioni dello strutturalismo americano filtrato da Chao Yuen Ren, i curatori di *Yufa jianghua* (Dispensa di grammatica), serie di articoli pubblicati tra il 1952 e il 1953 sulla rivista *Zhongguo yuwen*, e Zhang Zhigong, autore di *Hanyu yufa changshi* (Nozioni generali di grammatica cinese), comparso a puntate in quegli stessi anni sulla rivista *Yuwen xuexi*.

⁵ Recentemente Song Yuzhu (1986:77) ha voluto inserire (2) in una tipologia più ampia di frasi, forse nell'intento di dare maggiore generalità, e quindi accettabilità, all'analisi SVO per essa ribadita. Song in (2) considera infatti *Wáng Miǎn* come soggetto, in quanto «referente della narrazione», e considera il restante segmento di enunciato come predicato costituito da una frase di esistenza (o, meglio, di sparizione) in cui *fùqin*, secondo l'analisi classica degli studiosi cinesi di matrice struttu-

Shi Cunzhi, a difesa di questa descrizione «strutturalista» di (2), tiene a ribadire e a sottolineare (p. 28), quale caratteristica di importanza determinante rispetto alla quale un eventuale equivoco rischia di comportare gravi conseguenze sul piano teorico, quella che a suo avviso costituisce una particolarità del sistema grammaticale cinese, ovvero il fatto che in tale lingua il soggetto intrattiene un rapporto con l'intero predicato, senza essere grammaticalmente e semanticamente in relazione diretta con il verbo principale della frase. Questa teoria, che riafferma in termini diversi il concetto di *semantic looseness* tra soggetto e predicato sottendendo l'assenza in cinese di relazioni di selezione tra soggetto e verbo, è portata avanti a giustificazione teorica dei nuovi contenuti assegnati alla nozione di soggetto e quale argomentazione a favore della correttezza della nuova definizione formulata. La teoria, così come proposta, sembra però mancare di solide argomentazioni.

In effetti, il rifiuto della nozione di soggetto teorizzata in Occidente e la sua ambigua sostituzione *de facto*, nei contenuti, con la nozione di tema, senza una chiara differenziazione sintattica delle due nozioni, porta gli studiosi cinesi di matrice strutturalista ad una forma di meccanicismo che vizia alla base il modello grammaticale da essi elaborato, vanificandolo nelle sue precipue finalità e privandolo di ogni capacità esplicativa.

La definizione di soggetto quale «referente della narrazione», ovvero primo sintagma nominale della frase, e dell'oggetto quale sintagma nominale alla destra del verbo rende la struttura SVO una formula vuota, capace di assorbire e amalgamare ogni tipo di frase, anche le più profondamente diverse sotto il profilo strutturale, col risultato di far perdere di vista, e in tal modo annullare, ogni differenza grammaticale tra esse. L'analisi sintattica diventa allora una prassi superflua e priva di senso in quanto non più strumento mediante il quale derivare l'interpretazione semantica di una frase da una sua specifica descrizione strutturale.

1.2.2. Cao Bohan

Cao Bohan (1956:194-195) propone una diversa analisi di (2). Egli considera infatti il primo sintagma nominale soggetto di un

ralista, è oggetto. Che la proposta di Song rappresenti una soluzione *ad hoc* valida solo nel caso di (2) e in pochi altri casi risulta immediatamente evidente qualora la si voglia verificare nell'analisi di altre frasi strutturalmente identiche a (2), come ad esempio la frase (3).

predicato costituito da una frase verbo-soggetto. La sua ipotesi nasce in realtà come prodotto di un contraddittorio compromesso tra le posizioni, irriducibili in quanto basate su presupposti inconciliabili, di due scuole linguistiche diverse.

Da una parte, infatti, l'individuazione di *Wáng Miǎn* quale soggetto, seguito da un predicato costituito da una frase, non può che fondarsi sull'assunzione della posizione e della qualità di «referente della narrazione» quale criterio vincolante per la determinazione dell'elemento avente questa funzione nella frase. D'altra parte però, e in netta contraddizione, l'indicazione del sintagma nominale post-verbale *fùqin* quale soggetto del segmento predicativo non può che dipendere dall'influenza di un approccio linguistico completamente diverso da quello strutturalista.

Un sintagma nominale che ricorre in posizione post-verbale può dirsi soggetto solo qualora, per la definizione di questa nozione, ci si basi su di un modello grammaticale che privilegi il criterio logico-semanticamente rispetto a quello della posizione.

Un modello di questo tipo è quello teorizzato da Wang Li (1956), il quale sostiene (p. 173) che nella grammatica cinese «il soggetto è un costituente della frase generalmente espresso da un nome, da un sostituto o da una parola impiegata nominalmente (e da un loro eventuale modificatore); esso denota l'essere animato o inanimato a cui appartiene l'azione (attiva o passiva), la qualità o la proprietà indicate dal predicato.» Corollario conseguente a tale definizione è che sono da considerarsi fenomeni di inversione dell'ordine normale della frase la posticipazione del soggetto e l'anticipazione dell'oggetto (che continuano a rimanere grammaticalmente tali anche ad inversione avvenuta).

Se ci si attiene alla definizione di soggetto data da Wang Li, *fùqin* in (2) ricopre senza dubbio questa funzione (e nella frase va riconosciuta l'esistenza di una inversione dei costituenti rispetto all'ordine normale). All'interno del modello proposto da Wang Li non è però possibile in alcun modo giustificare la collocazione del nome *Wáng Miǎn* in inizio di frase⁶. Cao Bohan, probabilmente proprio nel tentativo di superare l'*impasse* in cui si era venuto a trovare Wang Li, ha voluto proporre una soluzione di compromesso, che si rivela però inaccettabile in quanto frutto di una assoluta mancanza di coerenza sul piano teorico.

⁶ Non a caso lo stesso Wang Li (cfr. 1.1), al momento di descrivere la struttura di (2), è costretto a ricorrere ad una spiegazione *ad hoc*, senza riuscire comunque ad evitare di entrare in contraddizione con i presupposti teorici da lui stesso posti, come giustamente rileva Lü Jiping (1956:204-206).

1.2.3. *Huang Shuan-fan*

Una terza ipotesi di analisi di (2) è quella presentata da Huang Shuan-fan (1966:51), il quale sostiene che non si tratterebbe che di una variante di (7), da essa derivata:

- (7) *Wáng Miǎn de fùqin sǐle.*
 Wang Mian STR padre morire-ASP
 «Il padre di Wang Mian è morto.»

Fùqin, testa del sintagma nominale che in (7) è soggetto e che verifica l'esistenza di una relazione possessiva tra i suoi costituenti, sarebbe stato posposto in posizione post-verbale per diventare oggetto nella frase derivata (2), mentre l'originario determinante, rimasto in (2) in posizione pre-verbale, avrebbe assunto la funzione di soggetto.

Che (7) possa essere intesa come semplice variante di (2) è una tesi poco convincente in quanto il messaggio trasmesso dalle due frasi differisce notevolmente: se nel primo caso infatti l'informazione fornita riguarda un evento accaduto al padre di Wang Mian, nel secondo caso essa riguarda un evento accaduto a Wang Mian stesso. Il fatto poi di considerare (2) come derivata da (7) pare essere più una intuizione che non la conclusione di una indagine attenta, suffragata da solide argomentazioni sul piano teorico, come dimostra, ad esempio, la mancata giustificazione teorica della caduta della particella strutturale *de* nel corso del processo di derivazione e la scarsa attenzione prestata a questo problema non certo irrilevante.

1.2.4. *Teng Shou-hsin*

Teng Shou-hsin (1974:456,464-466), che nel rigettare recisamente la proposta di Xing Gongwan aveva invece mostrato apprezzamento per quella di Cao Bohan, avanza una ipotesi di analisi di (2) che nelle conclusioni si rivela identica a quella formulata appunto da Cao, anche se nella sostanza ne differisce per quanto concerne la metodologia che la ispira e le premesse da cui scaturisce.

Basandosi essenzialmente sul modello trasformazionale, Teng Shou-hsin formalizza la sua proposta nella seguente formula⁷:

⁷ Nell'originale espressa come segue:

S → NP + VP
 VP → S

F→SN+SV
SV→F

Tale formula, che più in generale descrive, secondo Teng, la struttura delle frasi cosiddette «a doppio soggetto» e di tutta una serie di altre frasi particolari, postula l'esistenza di strutture generate mediante un processo di incassatura di una frase costituente nel sintagma verbale predicativo di una frase matrice.

Secondo la proposta di Teng, (2) verrebbe generata attraverso un simile processo di incassatura a cui seguirebbe l'inversione del soggetto all'interno della frase incassata. Questo tipo di derivazione sarebbe possibile laddove ricorrono un verbo di processo⁸ accompagnato da due referenti nominali, entrambi designanti il paziente, che si differenziano per il fatto che l'uno è «gerarchicamente più alto» rispetto all'altro (nel nostro caso *Wáng Miǎn* rispetto a *fùqin*).

Teng Shou-hsin analizza quindi (2) come frase derivata, nella cui struttura di superficie si possono individuare due soggetti, uno dei quali in posizione post-verbale. E tiene a sottolineare come la somiglianza formale, in superficie, tra questa struttura e la struttura SVO sia una pura coincidenza.

Questa impostazione, per quanto interessante, ci sembra presenti un punto di debolezza che dovrebbe spingere alla cautela chi volesse farla sua. Un predicato, quale quello teorizzato da Teng, costituito da una frase rappresenta, tanto più in un'ottica generativo-trasformativa quale è quella da lui adottata, un caso linguistico unico ed eccezionale che comporta, tra l'altro, il riconoscimento dell'esistenza di soggetti «liberi», ovvero svincolati da ogni possibile relazione di selezione col verbo principale (ipotesi sostenuta anche, come si è visto in 1.2.1., dagli studiosi cinesi di matrice strutturalista). La teorizzazione di un tipo di predicato quale quello in discussione costituirebbe quindi una soluzione eccezionale rispetto alla tipologia lin-

⁸ Ovvero, secondo le formulazioni di Chafe (1970:98-104), un verbo che esprime un cambiamento di stato o condizione in rapporto ad un referente nominale che designa il paziente di tale cambiamento.

È importante sottolineare la qualità di paziente del nome che accompagna un verbo di processo, in quanto è proprio in virtù di tale qualità, e non a causa del valore transitivo del verbo, che in (8) *fùqin* può ricorrere in posizione pre-verbale introdotto dalla preposizione *bǎ*:

(8) *Wáng Miǎn bǎ fùqin sǐle.*
Wang Mian BA padre morire-ASP
«A Wang Mian è morto il padre.»

guistica comunemente accettata, e priva quindi della necessaria generalità. Potrebbe pertanto rivelarsi necessariamente accettabile solo una volta verificata la reale assenza di alternative.

2. Una proposta di analisi alternativa

Se la soluzione avanzata da Teng Shou-hsin appare poco convincente per quanto riguarda il rapporto tra il sintagma nominale iniziale e il sintagma verbale (o meglio la frase predicativa in esso incassata), essa rivela anche l'esistenza di un secondo problema concernente il rapporto tra il sintagma nominale post-verbale e il verbo.

Per quanto attiene al primo punto, una soluzione più adeguata ci sembra possa scaturire dalla teoria elaborata da Xu e Langendoen (1986) in riferimento alla struttura tema-commento. Xu e Langendoen, che considerano tale configurazione come una struttura di base della frase, non derivata attraverso processi di dislocazione a sinistra di un costituente (ovvero per mezzo di regole di movimento), formalizzano la loro ipotesi nella seguente formula (p. 17) ⁹:

$$F' \rightarrow \text{TEMA } \{F, F'\}$$

Tale formula descrive la struttura di base di ogni Frase (F') come costituita, in cinese, da un costituente TEMA e da un costituente frase (F) o, ricorsivamente, Frase (F') – vale a dire che il commento può essere costituito da una frase o da una seconda Frase a struttura tema-commento.

Wáng Miǎn in (2) sarebbe quindi il tema della Frase (F'), ed il riscontro immediato della correttezza di tale impostazione è offerto dalla constatazione della grammaticalità di (9), all'interno della quale la presenza e la collocazione della particella di pausa *a*, che ha la funzione di segnalare esplicitamente la pausa che sempre intercorre tra tema e commento, individua, al di là di ogni dubbio, la natura di tema del costituente che la precede:

- (9) *Wáng Miǎn a sile fùqin le.*
 Wang Mian PAU morire-ASP padre MOD
 «A Wang Mian è morto il padre.»

⁹ Nell'originale espressa come segue:

$$S' \rightarrow \text{TOP } \{S, S'\}$$

Considerare *Wáng Miǎn* il tema della Frase, all'interno di un quadro teorico che lo formalizza quale costituente di base, presenta l'indubbio vantaggio di non costringere ad equilibrismi teorici nel tentativo di ricercare improbabili strutture da cui l'elemento «topicalizzato» sarebbe derivato. Il problema del rapporto esistente in (2) tra il sintagma nominale iniziale ed il restante segmento di enunciato trova così una soluzione estremamente semplice ed economica, ma al tempo stesso coerente con un quadro teorico organico e complessivo. Ed anche la debolezza rilevata nell'ipotesi di Teng Shou-hsin (il soggetto non legato al verbo in una relazione di selezione) viene automaticamente superata.

Quanto alla seconda questione, il problema del rapporto esistente tra il sintagma nominale post-verbale ed il verbo, essa si presenta senz'altro più complessa.

Abbiamo visto che nella frase qui in discussione, così come in tutte le frasi ad essa strutturalmente affini, ricorre come verbo principale un verbo intransitivo che esprime un processo, secondo la terminologia di Chafe. Tale verbi di norma selezionano come soggetto il paziente del processo che esprimono, cosicché il sintagma nominale che designa tale referente viene generalmente collocato in posizione pre-verbale. (10) è infatti una frase perfettamente grammaticale che ha il primo sintagma nominale come tema ed il secondo come soggetto:

- (10) *Wáng Miǎn fùqin sǐle.*
 Wang Mian padre morire-ASP.
 «A Wang Mian il padre è morto.»

Se riguardo alla funzione di soggetto di *fùqin* in (10) non possono sussistere dubbi, il problema si pone nel momento in cui in (2) lo stesso sintagma trova una collocazione diversa. È senz'altro impossibile stabilire a priori e in astratto se, ad una posizione diversa nella frase, corrisponda anche una diversa funzione grammaticale (così come sosterrebbe Xing Gongwan) o se, al contrario, si sia in presenza di ordini di successione diversi dei costituenti, significativi dal punto di vista dell'enfasi della comunicazione, ma non rilevanti sul piano grammaticale (come sosterrebbero invece Cao Bohan e Teng Shou-hsin).

Per dare una risposta concreta e affidabile a questo quesito non può esserci che la via del test sintattico. Una volta individuata una particolarità grammaticale rispetto alla quale i sintagmi nominali reagiscono in modo differente a seconda della funzione grammaticale che svolgono, sarà possibile stabilire la funzione ricoperta nel dato

contesto dal sintagma nominale in questione alla luce del suo comportamento in presenza di quella particolarità grammaticale.

Consideriamo, ad esempio, le seguenti frasi:

- (11) *Wǒ yòu kànle yībēn shū.*
io di-nuovo leggere-ASP uno-CL libro
«Ho letto un'altro libro.»
- (12) *Qízhōng yībēn shū wǒ yòu kànle.*
tra-essi uno-CL libro io di-nuovo leggere-ASP
«Uno di quei libri l'ho riletto.»
- (13) *Wǒ zhǐ kànle nàběn shū.*
io solamente leggere-ASP quel-CL libro
«Ho letto solo quel libro.»
- (14) *Nàběn shū wǒ zhǐ jiǎndān de kànle kan.*
quel-CL libro io solamente semplice STR leggere-ASP leggere
«A quel libro ho dato solo una semplice scorsa.»
- (15) *Zhǐ yǒu nàběn shū wǒ kànle.*
soltanto esserci quel-CL libro io leggere-ASP
«Solo quel libro ho letto.»

Vediamo che (11) e (12) variano notevolmente nel significato, così come (13) e (15) rispetto a (14), nonostante le frasi di ciascun gruppo siano sostanzialmente costituite dalle stesse unità e differiscano essenzialmente solo per la posizione dei sintagmi nominali *yībēn shū* (nel primo caso) e *nàběn shū* (nel secondo). Si tratterà ovviamente di una questione legata alla presenza degli avverbi *yòu* e *zhǐ* che evidenziano la diversa funzione grammaticale svolta dagli stessi sintagmi nominali nelle diverse frasi. Ma per comprendere esattamente da cosa dipenda la differenza nell'interpretazione semantica dei due gruppi di frasi, è necessario procedere ad una serie di valutazioni.

Sappiamo che tema, soggetto e oggetto sono costituenti che occupano posizioni e ricoprono funzioni gerarchicamente differenziate: il tema è un costituente immediato della Frase (F'), così come la frase suo commento; il soggetto è un costituente immediato della frase (F), similmente al sintagma verbale predicativo; quest'ultimo ha, come suoi costituenti immediati, il verbo e l'oggetto. In altri termini il tema è il costituente immediatamente dominato dal nodo F', il soggetto è il costituente immediatamente dominato dal nodo F e l'oggetto è il costituente immediatamente dominato dal nodo SV.

Sappiamo inoltre che gli avverbi sono indici logici che operano sul sintagma verbale che determinano. L'indicazione logica fornita dall'avverbio si esplica cioè su tutti i costituenti del sintagma verbale: sul verbo, se questo coincide con il sintagma verbale, o sul verbo e

sul sintagma nominale, se da questi elementi è composto il sintagma verbale.

Ora, la diversa interpretazione di (11) rispetto a (12) dipende chiaramente dal fatto che in (11) il sintagma nominale *yībēn shū* rientra nell'ambito di operatività dell'avverbio *yòu*, cosa che non avviene in (12), dove l'indicazione logica fornita dall'avverbio opera sul solo verbo. E questo dimostra che *yībēn shū* in (11) è un costituente del sintagma verbale predicativo, e quindi è l'oggetto, mentre in (12) non lo è.

Similmente, la sostanziale differenza di significato tra (13) e (14) deriva dalla presenza di un oggetto su cui si può esplicitare il raggio d'azione dell'avverbio *zhǐ* nella prima frase, e dalla mancanza di questo, sicché l'avverbio opera esclusivamente sul verbo, nella seconda. Non a caso (15), dove il sintagma nominale che in (13) è oggetto del verbo *kàn* recupera la sua funzione di oggetto, anche se di un verbo differente, e conseguentemente torna a rientrare nel raggio d'azione dell'avverbio *zhǐ*, è identica per significato, anche se non per enfasi comunicativa, a (13).

Possiamo quindi affermare che i sintagmi nominali che in frasi in cui ricorrono gli avverbi *yòu* e *zhǐ* risentono dell'influenza di tali avverbi, in quanto evidentemente costituenti del sintagma verbale predicativo, sono oggetto del verbo principale, mentre non sono oggetto di questo tutti gli altri sintagmi nominali che non mostrano di rientrare nel raggio di operatività dell'avverbio.

Il principio sopra enunciato è, ad esempio, una delle motivazioni che possono spingere a considerare oggetto, piuttosto che soggetto posticipato, il sintagma nominale indefinito che ricorre in posizione post-verbale nelle frasi di esistenza tipo (16):

- (16) *Láile liǎngge rén.*
venire-ASP due-CL persona
«Sono venute due persone.»

Vediamo infatti in (17) che il sintagma nominale post-verbale mostra di essere compreso nel raggio di operatività dell'avverbio *yòu*, e si rivela quindi oggetto del verbo *lái*, mentre ciò non è vero in (18) dove *yòu* viene inteso come operante sul solo verbo *lái* di cui *liǎngge rén* non è quindi oggetto:

- (17) *Yòu láile liǎngge rén.*
di-nuovo venire-ASP die-CL persona
«Sono venute altre due persone.»

- (18) *Yǒu liǎngge rén yòu lái.*
 esserci due-CL persona di-nuovo venire-ASP
 «Due persone sono ritornate.»

Ovviamente non possiamo sottoporre (2) allo stesso *test*, in quanto otterremmo come risultato (19), frase chiaramente inaccettabile, anche se per motivi di ordine pragmatico, non certo grammaticale:

- (19) *Wáng Miǎn yòu sǐle fùqin le.*
 Wang Mian di-nuovo morire-ASP padre MOD
 «Wang Mian ha di nuovo perso il padre.»

Se però al *test* dell'avverbio *yòu* sottoponiamo la frase (20), strutturalmente affine a (2), le risposte che otterremo potranno essere assunte come valide per tutte le frasi aventi quella stessa struttura¹⁰:

- (20) *Tā duànle yītiáo tuǐ.*
 lui spezzarsi-ASP uno-CL gamba
 «Si è rotto una gamba.»
- (21) *tā yòu duànle yītiáo tuǐ.*
 lui di-nuovo spezzarsi-ASP uno-CL gamba
 «Si è rotto l'altra gamba.»

(21) dimostra che in questo tipo di frasi il sintagma nominale post-verbale è sensibile alla presenza dell'avverbio, ed è quindi oggetto del verbo e costituente del sintagma verbale predicativo. A riprova, se in (2) e in (20) si aggiunge l'avverbio *zhǐ*, si ottengono (22) e (23) che confermano ulteriormente le conclusioni raggiunte:

- (22) *Wáng Miǎn zhǐ sǐle fùqin le.*
 Wang Mian soltanto morire-ASP padre MOD
 «Wang Mian ha perso solo il padre.»
- (23) *Tā zhǐ duànle yītiáo tuǐ.*
 lui solamente spezzarsi-ASP gamba MOD
 «Si è rotto solo una gamba.»

¹⁰ Come in (2) anche in (20) il verbo principale è un verbo intransitivo. Non è infatti accettabile una lettura transitiva con *tā* inteso come soggetto/agente.

3. *Conclusioni*

(2) può quindi essere analizzata come una Frase a struttura tema-commento. Il tema, *Wáng Miǎn*, precede la frase commento e, come di regola, può esserne separato mediante una particella di pausa. La frase commento è costituita da una struttura verbo-oggetto. Le differenze semantico/comunicative in cui si traducono le differenze strutturali esistenti tra (2), (7), (8) e (10) – che per comodità ripetiamo qui di seguito – sono essenzialmente legate alle diverse scelte operate in relazione alla selezione del tema e, soprattutto, del fuoco ¹¹:

- (2) *Wáng Miǎn sǐle fùqin le.*
Wang Mian morire-ASP padre MOD
«Wang Mian ha perso il padre.»
- (7) *Wáng Miǎn de fùqin sǐle.*
Wang Mian STR padre morire-ASP
«Il padre di Wang Mian è morto.»
- (8) *Wáng Miǎn bǎ fùqin sǐle.*
Wang Mian BA padre morire-ASP
«A Wang Mian è morto il padre.»
- (10) *Wáng Miǎn fùqin sǐle.*
Wang Mian padre morire-ASP
«A Wang Mian il padre è morto.»

¹¹ Dove con fuoco intendiamo, secondo l'elaborazione della Scuola linguistica di Praga, l'elemento della frase portatore del più alto grado di novità dal punto di vista dell'informazione trasmessa, tendenzialmente individuabile, in cinese, nel costituente collocato più a destra nella frase (all'opposto del tema, il costituente che ricorre più a sinistra e che convoglia il minimo grado di novità).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAO BOHAN (1956), «Zhuyu binyu wenti suigan» (Impressioni attinenti alla questione di soggetto e oggetto), in *Hanyu de zhuayu binyu wenti* (1956), pp. 192-198.
- CHAFE WALLACE (1970), *Meaning and the Structure of Language*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- Hanyu de zhuayu binyu wenti* (La questione di soggetto e oggetto in cinese) (1956), Beijing, Zhonghua shuju, 1956. L'opera è stata successivamente riedita in *Yuwen huibian* (Raccolta di saggi sulla lingua), s.l., s.d., vol. IX.
- HUANG SHUAN-FAN (1966), «Subject and Object in Mandarin», in *POLA (Project on Linguistic Analysis)*, I Series, 13, 1966, pp. 25-103.
- LÜ JIPING (1956), «Duiyu 'Zhuyu de dingyi jiqi zai Hanyuzhong de yingyong' de shangque» (Obiezioni a «Definizione di soggetto e sua applicazione in cinese»), in *Hanyu de zhuayu binyu wenti* (1956), pp. 204-213.
- SHI CUNZHI (1962), «Dui zhuyu binyu wenti de chubu kaocha» (Indagine preliminare sulla questione di soggetto e oggetto), in Shi Cunzhi, *Yufa san lun* (Tre dibattiti concernenti la grammatica), Shanghai, Shanghai jiaoyu chubanshe, 1980, pp. 1-43.
- SONG YUZHU (1986), «Hanyu de zhuyu binyu wenti» (La questione di soggetto e oggetto in cinese), in Song Yuzhu, *Xiandai Hanyu yufa shi jiang* (Dieci lezioni di grammatica cinese moderna), Tianjin, Nankai Daxue chubanshe, 1986, pp. 63-78.
- TENG SHOU-HSIN (1974), «Double Nominatives in Chinese», in *Language*, 50, 3, 1974, pp. 455-473.
- WANG LI [WANG LIAOYI] (1956), «Zhuyu de dingyi jiqi Hanyuzhong de yingyong» (Definizione di soggetto e sua applicazione in cinese), in *Hanyu de zhuayu binyu wenti* (1956), pp. 169-180.
- XING GONGWAN (1955), «Lun Hanyu zaojufashang de zhuyu he binyu» (Su soggetto e oggetto nella sintassi cinese), in *Hanyu de zhuayu binyu wenti* (1956), pp. 41-47.
- XU LIEJIONG E LANGENDOEN TERENCE (1985), «Topic Structures in Chinese», in *Language*, 61, 1, 1985, pp. 1-27.

Maurizio Scarpari

LA NOZIONE DI PSEUDO-COMPLEMENTO NELL'ANALISI
DELLA LINGUA CINESE CLASSICA

Pseudo-complemento è il termine impiegato nel *Corso introduttivo di lingua cinese classica*¹ per indicare quel costituente della frase, normalmente situato in posizione post-verbale, a cui non è possibile riconoscere lo status di complemento. Essendo le caratteristiche di questo costituente apparentemente simili a quelle proprie degli altri costituenti post-verbali (i complementi, appunto), le costruzioni da noi definite con pseudo-complemento sono trattate, nei manuali relativi alla descrizione della lingua cinese classica, in modo spesso contraddittorio rispetto al sistema generale di analisi proposto.

L'individuazione e la definizione di questo costituente come elemento indipendente della frase, ha consentito di risolvere in modo funzionale ed adeguato una serie di problemi specifici di alcune costruzioni particolari, salvaguardando, al tempo stesso, la coerenza del sistema generale all'interno del quale la loro soluzione si colloca. A diversi anni dalla sua prima formulazione e alla luce di continue verifiche pratiche condotte a livello didattico, il concetto di pseudo-complemento viene quindi ora riproposto e presentato in modo più articolato ed approfondito per consentirne una più ampia e completa valutazione.

Onde evitare eventuali equivoci o fraintendimenti, sempre possibili a causa dei diversi sistemi adottati dagli analisti della lingua cinese classica, ci sia consentito riprendere, con la metodologia e la

Lavoro eseguito nell'ambito della ricerca CNR «Tradizione e rinnovamento nello sviluppo letterario e nell'evoluzione linguistica della Cina contemporanea» diretta dal prof. Mario Sabattini.

Per le citazioni dai testi classici, il riferimento è sempre alle concordanze della Harvard-Yenching Institute Sinological Index Series.

¹ M. SCARPARI, *Corso introduttivo di lingua cinese classica*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1985².

terminologia a noi più abituale, alcuni aspetti dell'analisi linguistica ai quali dovremo fare riferimento nel corso della discussione.

Iniziamo dalla definizione di complemento. Come avviene nell'analisi di molte lingue, anche in quella relativa al cinese classico è possibile distinguere due tipi principali di complementi: il complemento diretto e quello indiretto.

Il complemento diretto, o complemento oggetto, è costituito da un sintagma nominale non obbligatorio facente parte del predicato, situato, di norma, direttamente dopo il verbo principale. La sua presenza determina una limitazione del campo d'azione del verbo:

- [1] *Huigu bu zhi chun qiu.* i grilli non conoscono la primavera e l'autunno (essendo la loro vita troppo breve)
(*Zhuangzi* 1/1/11)

Oltre ad occupare la prima posizione post-verbale, il complemento diretto, per poter essere definito tale, deve poter essere sostituibile dal sostituto anaforico *zhi* (1) nella posizione originaria del complemento (cfr. [2]) o in quella pre-verbale qualora il verbo sia negato da un determinante verbale (cfr. [3]) o dal distributivo del soggetto esclusivo *mo* (2) (cfr. [4]), oppure deve poter essere sostituibile dal sostituto interrogativo *he* (3) nella posizione pre-verbale (cfr. [5]) o dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo* (4) sempre nella posizione pre-verbale (cfr. [6]), con il risultato, in quest'ultimo caso, che la frase verbale subisce una profonda trasformazione, perde la sua indipendenza di frase e viene ridotta al rango, dipendente e gerarchicamente di livello inferiore, di sintagma nominale:

- [2] *Yu jiyi zhi zhi yi.* io già lo so
(*Mengzi* 50/6B/13)
- [3] *Liangren wei zhi zhi.* il marito non lo sapeva
(*Mengzi* 34/4B/33)
- [4] *Ren mo zhi zhi.* nessuno lo comprende
(*Mozi* 85/48/12)
- [5] *Zhi er chong you he zhi?* che cosa capiscono questi due insetti?
(*Zhuangzi* 1/1/10)
- [6] *Er suo zhi.* ciò che tu puoi comprendere
(*Mengzi* 34/5A/1)

La possibilità che il complemento diretto sia introdotto da preposizione è esclusa per definizione, anche se vi sono alcune costruzioni che fanno eccezione². Essendo però queste costruzioni ammesse solo in presenza di un numero assai limitato di verbi, non ci sembra né funzionale né economico per la descrizione del sistema amplificare la portata del fenomeno evidenziando una possibile regola alternativa a quella generale.

Questi verbi con costruzione particolare sono stati perciò isolati all'interno del sistema e raggruppati in una classe specifica, quella, appunto, dei verbi con costruzione anomala³. Essi hanno, in generale, due caratteristiche prevalenti: a) ammettono (per alcuni sarebbe, forse, più preciso dire prediligono) l'inversione dell'ordine o, comunque, un impiego irregolare degli elementi post-verbali; b) consentono l'impiego di preposizioni particolari, come *yi* (5), *yue* (6) o *yu* (7), per introdurre il complemento diretto.

Per un esempio di complemento diretto introdotto da preposizione, si veda la frase che segue, dove la preposizione *yi* (5), esclusiva di norma del complemento di strumento, viene qui invece impiegata per introdurre l'oggetto del verbo *gao* (8) «parlare, illustrare, descrivere, riferire, ecc.»:

- [7] *Wu gao yi zhi ren zhi de.* ho descritto le virtù dell'uomo perfetto
(*Zhuangzi* 51/19/75)

I complementi indiretti, o complementi obliqui, sono costituiti, a loro volta, da sintagmi preposizionali non obbligatori, facenti parte anch'essi del predicato. La loro funzione è di delimitare, ulteriormente rispetto al complemento diretto eventualmente presente, il campo d'azione del verbo principale della frase:

- [8] *Shou ming yu Tian.* ricevere il proprio destino dal Cielo
(*Zhuangzi* 13/5/10)

I complementi indiretti possono indicare la direzione, il luogo, la causa, il risultato, le modalità di svolgimento di un processo, oppure

² Non viene qui presa in considerazione la costruzione causativa dei verbi transitivi proposta da W.A.C.H. Dobson, *Late Archaic Chinese*, Toronto, University of Toronto Press, 1959, pp. 63-65 e, in forma leggermente diversa, da M. SCARPARI, *op. cit.*, p. 59.

³ Per una descrizione dettagliata del comportamento degli undici verbi con costruzione anomala più ricorrenti, cfr. M. SCARPARI, *op. cit.*, pp. 157-169.

il beneficiario o il promotore di un'azione, e così via. In base alla funzione, al comportamento sintattico e alle preposizioni impiegate per introdurre il complemento, si possono distinguere: il complemento direzionale, il complemento locativo, il complemento d'agente, il complemento di paragone, il complemento di strumento, il complemento di vantaggio, il complemento di compagnia.

Il complemento indiretto, per essere definito tale, deve poter essere sostituibile dal sostituto anaforico *zhi* (1) nella posizione originaria del complemento (cfr. [9]), salvo quando il sintagma nominale è introdotto dalla preposizione *yu* (9), nel qual caso *yu zhi* (10) viene sostituito dal morfema *yan* (11), fusione, appunto, di *yu* (9) e *zhi* (1) (cfr. [10]); deve, inoltre, poter essere sostituibile dal sostituto interrogativo *he* (3) o dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo* (4) nella posizione pre-verbale con l'inserimento della preposizione, che potrebbe però essere anche omessa, tra il sostituto ed il verbo (cfr. rispettivamente [11] e [12]):

- | | | |
|------|---|--|
| [9] | <i>Fuzi yu zhi you.</i> | Voi, Maestro, ve ne andate in giro con lui
(<i>Mengzi</i> 33/4B/30) |
| [10] | <i>Jin guo tianxia mo jiang yan</i>
(<i>>yu+zhi</i>). | nessuno stato al mondo è più forte dello stato di Jin
(<i>Mengzi</i> 2/1A/5) |
| [11] | <i>He gu shi jun?</i> | perché hai assassinato il tuo principe?
(<i>Zuozhuan</i> 173/ Wen 17/ 1 Zuo) |
| [12] | <i>Wu zhi qi suo you lai yi.</i> | io so da dove verrà
(<i>Zuozhuan</i> 97/ Xi 7/ 1 Zuo) |

La maggior parte dei complementi indiretti può occupare sia la posizione pre-verbale sia quella post-verbale. Se situati dopo il verbo, i complementi indiretti occupano sempre e solo la seconda posizione post-verbale, essendo la prima riservata al complemento diretto.

Questa precisazione circa l'ordine degli elementi post-verbali si rende necessaria perché la presenza o l'assenza del complemento diretto comporta, per la maggior parte dei verbi, significativi mutamenti della voce. Abbiamo visto, ad esempio, che il verbo *zhi* (12), quando è seguito da un complemento diretto, è alla voce attiva (cfr. [1], [2], [3], [4], [5] e [6]). Per questo motivo è classificato come verbo transitivo. L'eventuale complemento indiretto, qualora sia posto in posizione post-verbale, si situa dopo il complemento diretto:

- [13] *Wang zhi wei du zhe chen zhi wu ren yan (>yu+zhi).* tra i funzionari in carica nelle provincie di Vostra Maestà, io ne conosco cinque
(Mengzi 15/2B/4)

Mentre la presenza o l'assenza del complemento indiretto non comporta alcun mutamento nella forma del verbo, l'assenza del complemento diretto dopo un verbo transitivo determina, invece, il cambiamento della voce da attiva a passiva⁴:

- [14] *Shi wei ke zhi ye.* queste sono cose che non si possono sapere
(Mengzi 25/3B/10)

A differenza di *zhi* (12), il verbo *sheng* (13) non è, di norma, seguito dal complemento diretto quando è alla voce attiva ed è perciò classificato come verbo intransitivo (cfr. [15]). L'eventuale complemento indiretto viene a trovarsi, apparentemente, nella prima posizione post-verbale (cfr. [16]), ma si tratta, in realtà, della seconda posizione post-verbale, in quanto si deve prevedere la possibilità che sia presente anche il complemento diretto. L'eventuale presenza del complemento diretto nella prima posizione successiva ad un verbo intransitivo determina il cambiamento della voce da attiva a causativa (cfr. [17], dove *sheng* (13) assume significato causativo: «vivere, nascere > far vivere, far nascere > generare, produrre»), con la possibilità per i verbi attributivi di avere una valenza fattitiva (cfr. [18]) o putativa (cfr. [19]):

- [15] *Changfu sheng er yuan wei zhi you shi, nüzi sheng er yuan wei zhi you jia.* quando un maschio nasce, [i genitori] desiderano che un giorno egli possa prender moglie; quando una femmina nasce, [i genitori] desiderano che un giorno ella possa prendere marito
(Mengzi 23/3B/3)
- [16] *Wen wang sheng yu Qi Zhou.* il re Wen è nato a Qi Zhou
(Mengzi 30/4B/1)

⁴ Per i casi in cui il complemento diretto può essere sottinteso senza determinare un cambiamento della voce, cfr. M. SCARPARI, *op. cit.*, pp. 57-58.

- [17] *Tian zhi sheng ci min ye, shi xian zhi jiao hou zhi, shi xian jiao jiao hou jiao ye.* nel generare gli uomini, il Cielo ha assegnato a coloro che per primi hanno acquisito conoscenze il compito di stimolare quelli più tardi a comprendere e, a quelli più svegli, ha affidato il compito di stimolare quelli più lenti
(*Mengzi* 37/5A/7)
- [18] *Jiangren zhuo er xiao zhi.* l'artigiano rende più piccolo il legno tagliandolo a pezzetti
(*Mengzi* 7/1B/9)
- [19] *Kongzi deng Dongshan xiao Lu.* quando Confucio arrivò in cima alla Collina Orientale, lo stato di Lu gli apparve piccolo
(*Mengzi* 52/7A/24)

La capacità riconosciuta al complemento diretto di determinare la voce del verbo anche in assenza di modificatori specifici⁵, rende indispensabile considerare la prima posizione post-verbale come esclusiva del complemento diretto e, quindi, ad esso comunque riservata, anche nel caso in cui il complemento diretto fosse assente.

L'applicazione pratica di questo sistema di classificazione non presenterebbe difficoltà di sorta, se non vi fosse l'eventualità, tutt'altro che remota, che la preposizione che introduce il complemento indiretto venga omissa. Questo fenomeno, sul quale abbiamo già avuto modo di soffermarci in uno studio relativo ai verbi intransitivi di moto⁶, sembra determinato da diversi fattori, alcuni, per così dire, esterni, quali, ad esempio, le differenze stilistiche o dialettali specifiche di ogni singolo testo o autore, altri, invece, interni, legati cioè direttamente alla natura stessa delle parole.

Si consideri, ad esempio, il comportamento del verbo *wang* (14) «regnare, esercitare un buon governo» in *Mengzi*:

- [20] *De he ru ze keyi wang yi?* quanto si deve essere virtuosi per poter esercitare un buon governo?
(*Mengzi* 3/1A/7)

⁵ Il nostro sistema di analisi considera solo modificatori della voce passiva. Alcuni studiosi classificano *shi* (25) come modificatore della voce causativa (cfr. la nota 15); noi propendiamo per una soluzione diversa (cfr. *infra*). Sui modificatori della voce passiva, sulla loro evoluzione e sul loro comportamento, cfr. M. SCARPARI, «*Suo* (4) e il passivo in cinese classico», in M. SCARPARI (curatore), *Studi di cinese classico*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1983, pp. 73-103.

⁶ Cfr. M. SCARPARI, «Il verbo *qu* in cinese classico», in *Cina*, 17, 1981, pp. 193-204.

- [21] *Yi Yin xiang Tang yi wang yu tianxia.* Yi Yin aiutò Tang a regnare sul mondo intero
(*Mengzi* 37/5A/6)

Appare evidente da questi esempi, che riflettono perfettamente il comportamento di *wang* (14) in tutto il testo considerato, che questo verbo deve essere classificato come intransitivo. Si confronti ora [21] con [22], tratto da un testo diverso:

- [22] *Da ren yu wang tianxia.* i potenti desiderano regnare sul mondo intero
(*Mozi* 12/9/70)

Mentre in *Mengzi* per dire «regnare sul mondo intero» si impiega l'espressione *wang yu tianxia* (15), in *Mozi* si ricorre invece all'espressione *wang tianxia* (16). In [22], il sintagma nominale *tianxia* (17) potrebbe essere considerato complemento diretto? Naturalmente no, per le ragioni che abbiamo illustrato in precedenza, vale a dire per le conseguenze di ordine grammaticale che ciò comporterebbe e per il fatto che la traduzione che ne ricaveremmo («fare in modo che l'intero mondo regni») non avrebbe alcun senso nel contesto in cui questa espressione ricorre. Questi sono i fattori che abbiamo definito esterni; esaminiamo ora quelli interni.

Si consideri, ad esempio, il verbo *ru* (18) «entrare». È un verbo intransitivo di moto, quindi non seguito in genere dal complemento diretto. Con questo verbo, l'eventuale complemento direzionale posto in seconda posizione post-verbale, può anche non essere introdotto da preposizione, esattamente come abbiamo visto avvenire per *wang* (14) in *Mozi*; ma a differenza del caso precedente, ciò non dipende da differenze di stile tra autori diversi, quanto invece dalla natura stessa del verbo. Si confrontino, infatti, gli esempi che seguono, tratti dallo stesso testo e relativi al medesimo contesto:

- [23] *Jin ren zha jian ruzi jiang ru yu jing.* supponi che qualcuno si accorga, nel momento preciso in cui accade, che un bambino stia per cadere dentro un pozzo
(*Mengzi* 13/2A/6)
- [24] *Chizi pufu jian ru jing fei chizi zhi zui ye.* se un bambino si trascina fino ad un pozzo col rischio di cadervi dentro, non è colpa sua
(*Mengzi* 21/3A/5)

Questi esempi dimostrano con chiarezza che il ricorso alla preposizione è, nel caso di *ru* (18), a completa discrezione dell'autore.

Infine, vi sono anche verbi intransitivi di moto che non ammettono mai la preposizione prima del complemento indiretto, come ad esempio *qu* (19) «andare via da» che è sicuramente intransitivo essendo alla voce attiva quando si trova non seguito da elementi post-verbali:

- [25] *Changfu yu zhi chu zhe si er bu neng qu ye.* gli uomini che erano vissuti con lui, ne erano rimasti così affascinati che non riuscivano a staccarsene
(*Zhuangzi* 13/5/32)

L'eventuale costituente nominale presente subito dopo il verbo può quindi essere analizzato sia come complemento indiretto non introdotto da preposizione posto in seconda posizione post-verbale (cfr. [26], dove il verbo mantiene la voce attiva), sia come complemento diretto posto in prima posizione post-verbale; in quest'ultimo caso, la voce del verbo cambia, in forza del meccanismo di trasformazione della voce poc'anzi evidenziato, da attiva a causativa: «andar via da > far andar via da > espellere, allontanare, cacciare, ecc.» (cfr. [27]):

- [26] *Mengzi qu Qi su yu Zhou.* Mengzi partì da Qi e trascorse la notte a Zhou
(*Mengzi* 17/2B/11)
- [27] *Guo ren jie yue bu ke ranhou cha zhi; jian bu ke yan ranhou qu zhi.* solo quando tutti avranno detto che egli è inadatto [a ricoprire quella carica] esamina il caso, e se scopri che è effettivamente inadatto a ricoprirlo, allora caccialo
(*Mengzi* 7/1B/7)

L'impossibilità di distinguere formalmente le due costruzioni ha creato numerosi equivoci tra gli studiosi ed ha portato a classificazioni diverse tra loro. Alcuni, ad esempio, considerano questi verbi transitivi, non distinguendo in questo modo i due tipi diversi di complemento ed ignorando del tutto il fenomeno della trasformazione della voce. Questa situazione complessa è alla base della sotto-classificazione dei verbi intransitivi che abbiamo già avuto occasione di proporre⁷:

⁷ *Ibid.*, p. 203.

- puri, quelli seguiti da complemento indiretto introdotto sempre da preposizione;
- semi-puri, quelli seguiti da complemento indiretto a volte introdotto da preposizione, a volte no;
- impuri, quelli seguiti da complemento indiretto mai introdotto da preposizione.

Infine, classifichiamo come neutri quei verbi che non cambiano la voce in relazione alla presenza o all'assenza del complemento diretto (cfr. [28] e [29]):

- [28] *Xuzi bi zhi bu ranhou yi bu?* Xuzi indossa unicamente vesti che egli stesso ha tessuto?
(*Mengzi* 20/3A/4)
- [29] *Fou. Xuzi yi be.* No. Xuzi indossa vesti di stoffa grezza
(*Mengzi* 20/3A/4)

Questa classificazione dei verbi sembra essere ancor oggi la più funzionale ed economica tra quelle proposte⁸ e quella che, nelle linee generali, trova maggior seguito tra gli studiosi, anche se poi la distribuzione dei verbi nelle diverse categorie non è sempre di facile attuazione. Ciò dipende dal fatto che i testi del periodo classico sono piuttosto eterogenei tra loro e, di conseguenza, presentano talvolta differenze anche rimarchevoli sia sul piano lessicale che su quello più propriamente grammaticale. In altre parole, un verbo può mostrare un certo comportamento in un testo ed un comportamento del tutto diverso in un altro (il caso di *wang* (14) in *Mengzi* e in *Mozi* è solo uno dei tanti esempi che si potrebbero portare), e ciò crea, per forza di cose, numerose difficoltà di classificazione e di descrizione.

Da quanto finora detto circa il comportamento generale dei verbi e la natura e le funzioni dei complementi, si evince che parlare di «costruzioni con doppio oggetto» come alcuni fanno⁹ è improprio,

⁸ Tra gli studi più recenti, di particolare interesse ci è parso l'articolo di Li Zuofeng «Xian Qin Hanyu de zidongci ji qi shidong yongfa» (in *Yuyanxue luncong*, 10, 1983, pp. 117-144) che, pur trattando di un aspetto specifico, propone, in via sperimentale, l'applicazione di un metodo d'analisi fortemente incentrato sul rapporto tra sintassi e semantica che, se sviluppato adeguatamente, potrebbe portare a nuove stimolanti ipotesi di classificazione.

⁹ Cfr., ad esempio, H. SHADICK (with the collaboration of CH'IAO CHIEN), *A First Course in Literary Chinese*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1968, vol. III, pp. 799-801. Per lavori più recenti, anche se riferito ad un periodo diverso rispetto a quello qui considerato, cfr. BEILUOBEI (Peyraube, Alain), «Shuang binyu

poco funzionale e fonte certa di confusione, in quanto è in netta contraddizione con le definizioni date. Se ciò è vero per quei verbi da noi definiti con costruzione anomala, per i quali è assai più semplice parlare di inversione degli elementi post-verbali, ancora più vero risulta essere per quei verbi, e non sono molti, che, non rientrando nella categoria dei verbi con costruzione anomala, presentano comunque delle caratteristiche proprie, che necessariamente li collocano a parte rispetto alle altre classi di verbi.

Sono questi i verbi con pseudo-complemento. Consideriamo per primo il verbo *wei* (20) «chiamare [A] [B], considerare [A] [B], riferirsi a [A] con [B], ecc.»¹⁰:

- [30] *Shu wei Zichan zhi?* chi considera Zichan saggio?
(Mengzi 35/5A/2)

Wei (20) è, in questo caso, un verbo transitivo seguito da due costituenti. Il primo è un complemento diretto e, di conseguenza, la sua presenza fa sì che il verbo si trovi alla voce attiva sia nel caso in cui è costituito da una parola o da un gruppo di parole (cfr. [30]), sia nel caso in cui è sostituito dal sostituto anaforico *zhi* (1) (cfr. [31]), dal sostituto interrogativo *he* (3) (cfr. [32]) o dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo* (4) (cfr. [33]). La sua assenza, d'altro canto, determina il cambiamento della voce del verbo da attiva a passiva (cfr. [34]):

- [31] *Zhi jin hui zhi, wei zhi bao wang.* [la gente] li disprezza da sempre e li chiama tiranni
(Mozi 41/26/30)

- [32] *He wei shan? He wei xin?* che cosa intendi con buono? Che cosa intendi con sincero?
(Mengzi 57/7B/25)

- [33] *Nai ruo qi qing ze keyi wei shan yi; nai suo wei shan ye.* grazie alla sua sensibilità emotiva, l'uomo può diventare buono; questo è ciò che realmente [intendo quando] definisco buona [la natura umana]
(Mengzi 43/6A/6)

jiegou cong Handai zhi Tangdai de lishi fazhan», in *Zhongguo yuwen*, 3, 1986, pp. 204-216 e, più specificamente dedicato al periodo qui considerato, cfr. dello stesso autore «The double-object construction in *Lunyu* and *Mengzi*», in *Wang Li Memorial Volume*, Hongkong, 1987, pp. 331-358.

¹⁰ Quando significa «dire [qualcosa a qualcuno]», *wei* (20) ammette tutt'altre costruzioni rispetto a quelle qui esaminate ed è classificabile come verbo con costruzione anomala (cfr. M. SCARPARI, *Corso...*, *op. cit.*, pp. 157-158)

- [34] *Shi wei tian zei.* costoro sono considerati nemici del Cielo
(*Mozi* 44/27/58)

Questi esempi mostrano con chiarezza che il primo costituente dopo *wei* (20) ha tutte le caratteristiche richieste per essere definito complemento diretto. Ma come definire il secondo costituente post-verbale? Potrebbe essere considerato anch'esso complemento diretto?

La risposta non può che essere negativa, in quanto la sua presenza o assenza è del tutto irrilevante per la voce del verbo (cfr. [34], dove *wei* (20), malgrado la presenza di un sintagma, apparentemente posto in prima posizione post-verbale, non mantiene la voce attiva). Inoltre non può essere sostituito né dal sostituto anaforico *zhi* (1), né dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo* (4). Può solamente essere sostituito dal sostituto interrogativo *he* (3), ma con una particolarità rilevante: il sostituto interrogativo *he* (3) che, quando sostituisce uno dei costituenti post-verbali, occupa sempre la posizione pre-verbale, in questo caso viene invece posto nella posizione originaria dell'elemento che sostituisce, vale a dire in seconda posizione post-verbale:

- [35] *Min qi wei wo he?* come dovrebbe chiamarmi la gente?
(*Zuozhuan* 32/ Huan 6/ fu 2)

Questo fatto, unico nel sistema di sostituzione per quanto riguarda le frasi verbali¹¹, elimina anche qualsiasi possibilità di considerare quel costituente un complemento indiretto e ci impone, di conseguenza, di individuare una categoria specifica che lo differenzi da quelle degli altri elementi post-verbali, con i quali non ha nulla in comune. Pseudo-complemento è il termine scelto per indicare questo costituente.

Con *wei* (20), lo pseudo-complemento può essere anche omesso (cfr. [36]) o introdotto dalla preposizione *yue* (6) (cfr. [37]). Quest'ultima costruzione non deve essere confusa con quella, apparentemente simile, di *wei* (20) quando è verbo con costruzione anomala (cfr. [38]):

- [36] *He wei ye.* a che cosa si riferisce?
(*Zuozhuan* 301/ Xiang 24/ 1 Zuo)

¹¹ Questo tipo di sostituzione è, invece, assai comune nelle frasi nominali (cfr. M. SCARPARI, *Corso...*, *op. cit.*, pp. 174-175).

- [37] *Wen wang yi min li wei tai wei zhao* fu con il lavoro del popolo che il re
er min huan le zhi, wei qi tai yue Wen fece la torre e il laghetto e il
Ling Tai, wei qi zhao yue Ling Zhao. popolo ne fu così contento ed entu-
 siasta che chiamò la torre Torre Sa-
 cra e il laghetto Lago Sacro
 (Mengzi 1/1A/2)
- [38] *Mengzi wei Qi Xuan wang yue:* «... Mengzi disse al re Xuan di Qi: «...
 (Mengzi 7/1B/9)

Frequente è la costruzione con il complemento diretto esposto all'inizio di frase per ragioni di enfasi. Come normalmente avviene in questi casi, il complemento diretto viene richiamato dal sostituto anaforico *zhi* (1) posto o nella posizione originaria del complemento diretto (cfr. [39]), o tra il tema ed il commento (cfr. [40]), con la presenza, spesso, della particella finale *ye* (21) a fine frase:

- [39] *Zei ren zhe wei zhi zei; zei yi zhe wei* un uomo che disprezza la benevolen-
zhi can; can zei zhi ren wei zhi yi fu. za è considerato un malvagio; un uo-
 mo che disprezza la rettitudine è
 considerato un mascalzone; costoro
 sono considerati entrambi dei reietti
 (Mengzi 7/1B/8)
- [40] *Ci zhi wei yong min.* è proprio questo che significa utiliz-
 zare con profitto la gente
 (Mozi 1/1/4)

Questa costruzione non deve essere confusa con quella della frase che segue:

- [41] *Yi bu baixing zhi wei wo ai ye.* è naturale che il popolo mi consideri
 avaro
 (Mengzi 3/1A/7)

dove *zhi* (1) è particella di nominalizzazione semplice posta tra il soggetto e il predicato¹², *wo* (22) il complemento diretto e *ai* (23) lo pseudo-complemento.

Il verbo *ming* (24) si comporta allo stesso modo di *wei* (20).

Il ricorso allo pseudo-complemento si è rivelato utile anche nell'analisi di altre costruzioni. Si consideri, ad esempio, il verbo *yue* (6)

¹² Sui diversi comportamenti del morfema *zhi* (1) cfr. M. SCARPARI, «Determinazione e nominalizzazione in cinese classico», in M. SABATTINI (curatore), *Orientalia Venetiana*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984, pp. 305-322.

che significa genericamente «dire, parlare», ma che spesso può essere tradotto anche «chiedere, rispondere, obiettare, incalzare, ecc.» in base al contesto. Questo verbo è sempre seguito da una frase, che può, a sua volta, contenere un altro verbo *yue* (6) seguito da un altro pseudo-complemento, come nel celebre inizio del *Mengzi*:

- [42] *Wang yue: «Sou! Bu yuan qian li er* il sovrano disse: «Venerabile Signore!
lat, yi jiang you yi li wu guo hu?» re! Sei venuto fin qui non conside-
Mengzi dui yue: «Wang he bi yue li, rando eccessiva la ragguardevole di-
yi you ren yi eryi! Wang yue: ...». stanza di mille miglia; porti con te,
forse, qualche consiglio utile a recar
profitto al mio stato?» Mengzi rispo-
se: «Perchè Vostra Maestà deve par-
lare proprio di profitto? È sufficiente
che vi siano benevolenza e rettitudi-
ne. Se Vostra Maestà dicesse: ...»
(*Mengzi 1/1A/1*)

Come definire l'elemento, la cui presenza è obbligatoria, che segue *yue* (6)? E, di conseguenza, come classificare questo verbo?

Se si considera il fatto che *yue* (6) non può mai trovarsi alla voce passiva o causativa, che non è mai seguito dal sostituto anaforico *zhi* (1) o dalla fusione *yan* (11), che non è mai preceduto dal sostituto interrogativo *he* (3) o dal sostituto indefinito di nominalizzazione *suo* (4), appare evidente che l'unica classificazione possibile è quella di verbo intransitivo, mai seguito da complemento diretto, con pseudo-complemento. In questo caso lo pseudo-complemento è sempre costituito da una frase, verbale o nominale.

Si consideri, infine, il verbo *shi* (25) quando ha il significato di «causare, fare in modo che, far sì che, far [fare], determinare, permettere, ecc.»:

- [43] *Shi shi min yang sheng sang si wu* questa [situazione di benessere] farà
han ye. sì che la gente possa prendersi cura
[dei propri genitori] quando sono
ancora in vita e render loro le ese-
quie una volta che sono morti senza
provare del risentimento nei con-
fronti di nessuno
(*Mengzi 1/1A/3*)

La costruzione della frase [43] è per molti versi simile a quella della cosiddetta costruzione telescopica impiegata nell'analisi del cinese moderno: due verbi in successione messi in rapporto da una parola cardine, *min* (26) «il popolo, la gente» nel nostro caso, che generalmente funge da complemento diretto del primo e soggetto del

secondo¹³. Ciò che rende impossibile considerare questa costruzione una telescopica a tutti gli effetti, è il fatto che il complemento diretto può essere sostituito dal sostituto anaforico *zhi* (1), che non può mai essere considerato il soggetto grammaticale nella frase successiva¹⁴. Nell'esempio che segue, perciò, *zhi* (1) non può essere considerato complemento diretto di *shi* (25) e al tempo stesso soggetto di *zhi* (27):

- [44] *Shi zhi zhi shi yu Lu.* fece in modo che assumessero delle responsabilità a Lu
(*Zuozhuan* 441/ Ding 4/ 2 Zuo)

L'introduzione della nozione di costruzione telescopica nell'analisi del cinese classico, anche prevedendo alcune varianti *ad hoc* rispetto alla sua formulazione originaria, non risulterebbe dunque adeguata per descrivere questa struttura. Se si considera invece il fatto che il complemento diretto può essere omissso senza causare un cambiamento della voce di *shi* (25) (cfr. [45]), l'analisi più semplice sembra essere, ancora una volta, quella che classifica *shi* (25) come verbo neutro con pseudo-complemento, con il complemento diretto eventualmente presente posto in prima posizione post-verbale e lo pseudo-complemento, costituito in questo caso sempre da una frase verbale, posto in seconda posizione post-verbale:

- [45] *Bi duo qi min shi, shi bu de geng nou yi yang qi fumu.* quei [sovrani] distolgono il popolo durante i periodi di maggior lavoro, rendendogli così impossibile coltivare la terra e provvedere ai genitori
(*Mengzi* 2/1A/5)

Anche i verbi *bi* (28) «causare, provocare» e *di* (29) «arrivare a, compiere, concludere, ecc.» si comportano allo stesso modo.

Questa soluzione sembra essere più coerente rispetto al sistema generale anche di quella che considera *shi* (25) un modificatore della voce causativa¹⁵: sarebbe in questo modo risolta l'anomalia, valida

¹³ Cfr. M. ABBIATI, *Corso introduttivo di lingua cinese moderna*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 1985², pp. 123-126.

¹⁴ Durante il periodo classico, il pronome di terza persona nella funzione di soggetto era totalmente assente. Sull'origine e sullo sviluppo del pronome di terza persona, si vedano, da ultimi, lo studio di Tang Zuofan («Disan rencheng daici «ta» de qiyuan shidai», in *Yuyanxue luncong*, 6, 1980, pp. 55-63; e, più in generale, quello di Guo Xiliang («Hanyu disan rencheng daici de qiyuan he fazhan», in *Yuyanxue luncong*, 6, 1980, pp. 64-93).

¹⁵ Cfr. W.A.C.H. Dobson, *op. cit.*, pp. 67-68.

solo per *shi* (25), di avere un modificatore della voce in una posizione diversa da quella pre-verbale.

In conclusione, i tre tipi di costruzione con pseudo-complemento (con verbi transitivi, con verbi intransitivi e con verbi neutri) sembrano fornire la soluzione più funzionale ed economica in grado di rispettare con coerenza maggiore rispetto a quella delle altre soluzioni finora proposte il sistema generale di classificazione e di descrizione della lingua cinese classica.

GLOSSARIO

- | | | | |
|------|------|------|-----|
| (1) | 之 | (16) | 王天下 |
| (2) | 莫 | (17) | 天下 |
| (3) | 何 | (18) | 入 |
| (4) | 所 | (19) | 去 |
| (5) | 以 | (20) | 謂 |
| (6) | 曰 | (21) | 也 |
| (7) | 與 | (22) | 我 |
| (8) | 告 | (23) | 愛 |
| (9) | 於 | (24) | 名 |
| (10) | 於之 | (25) | 使 |
| (11) | 焉 | (26) | 民 |
| (12) | 知 | (27) | 職 |
| (13) | 生 | (28) | 俾 |
| (14) | 王 | (29) | 底 |
| (15) | 王於天下 | | |

- [1] 蟪蛄不知春秋
 [2] 予既已知之矣
 [3] 良人未之知
 [4] 人莫之知
 [5] 之二蟲又何知
 [6] 爾所知
 [7] 吾告以至人之德
 [8] 受命於天
 [9] 夫子與之遊
 [10] 晉國天下莫強焉 (> 於 + 之)
 [11] 何故弑君
 [12] 吾知其所由來矣
 [13] 王之為都蕃臣知五人焉 (> 於 + 之)
 [14] 是未可知也
 [15] 丈夫生而願為之有室。女子生而願為之有家
 [16] 文王生於岐周
 [17] 天之生此民也，使先知覺後知，使先覺覺後覺也
 [18] 匠人斲而小之
 [19] 孔子登東山小魯
 [20] 德何如則可以王矣
 [21] 伊尹相湯以王於天下
 [22] 大人欲王天下
 [23] 今人乍見孺子將入於井
 [24] 赤子匍匐將入井非赤子之罪也
 [25] 丈夫與之處者思而不能去也
 [26] 孟子去齊宿於晝
 [27] 國人皆曰不可然後察之；見不可焉然後去之
 [28] 許子心織布然後衣乎
 [29] 否。許子衣褐
 [30] 孰謂子產智
 [31] 至今毀之，謂之暴王
 [32] 何謂善。何謂信
 [33] 乃若其情則可以為善矣；乃所謂善也

- [34] 是謂天賊
 [35] 民其謂我何
 [36] 何謂也
 [37] 文王以民力為臺為沼而民歡樂之，謂其臺曰靈臺，謂其沼曰靈沼
 [38] 孟子謂齊宣王曰：...
 [39] 賊仁者謂之賊；賊義者謂之殘；殘賊之人謂之一夫
 [40] 此之謂用民
 [41] 宣乎百姓之謂我愛也
 [42] 王曰：“嬰。不遠千里而來，亦將有以利吾國乎”。孟子對曰：“王可必曰利，亦有仁義而已矣。王曰..”
 [43] 是使民養生喪死無憾也
 [44] 使之職事于魯
 [45] 彼奪其民時，使不得耕耨以養其父母

Bonaventura Ruperti

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA COMPOSIZIONE
DEL TESTO TEATRALE TRA *NŌ* E *JŌRURI*:
LA MATERIA DALLO *HONZETSU* AL *SEKAI*

Teoria e prassi: la creazione del testo teatrale

Nel trattato *Sandō* (Le tre vie, 1423), Zeami Motokiyo (1363-1443) affronta in maniera specifica e sistematica il tema della composizione del testo teatrale, ovvero di un evento creativo destinato sin dal momento della sua progettazione al palcoscenico e inserito pertanto nel complesso rapporto comunicativo tra attore e platea. Nel capitolo d'apertura, intitolato «Osservazioni sulla composizione del *nō*»¹, egli traccia i tre percorsi operativi basilari secondo cui si snoda il processo creativo del testo *nō* e compendia con chiarezza i contenuti.

¹ L'opera è costituita da tredici capitoli strutturati in tre sezioni principali. La prima parte è intitolata «Osservazioni sulla composizione del *nō*» e comprende l'introduzione e l'esplicazione dei tre capitoli *shu*, *saku* e *sbo*. La seconda scansione riguarda la composizione in relazione a ciascun tipo di personaggio oggetto di rappresentazione (*monomane*): alle «Osservazioni sulla composizione per i tre tipi», organizzata nei tre capitoli vecchio, donna e guerriero, si aggiungono i due capitoli sulla follia e sul demone, entrambe specificazioni del personaggio maschile. La terza parte infine, trattando i singoli temi restanti in riferimento alla realizzazione scenica del testo, si articola in quattro capitoli: il rapporto tra la composizione e la percezione auditiva e visiva, l'importanza di una creazione del testo adeguata ai personaggi e gli esempi da evitare, l'utilità di riadattamento e riscrittura dei lavori precedenti, il valore dello *yūgen* in rapporto ai gusti del pubblico e sull'esempio dei maestri del passato. Per considerazioni più specifiche e un commento critico di lucida efficacia sul trattato, noto anche con il titolo di *Nōsakusho*, e sui concetti in esso contenuti si rinvia a: P. CAGNONI, «Proposta di analisi strutturale del teatro *nō*», *Atti del II Convegno di studi sul Giappone*, Gargonza 19-21 maggio 1978, pp. 37-48.

«La creazione del *nō* avviene innanzitutto tramite le «tre vie»²: *shu*, il soggetto; *saku*, il prodotto³; *sho*, la scrittura. Il primo consiste nel conoscere il soggetto/i del *nō*, il secondo nel costruire⁴ il *nō*, il terzo nello scrivere⁵ il *nō*. Si tratta di interessare debitamente i soggetti tratti da *honzetsu* (fonti classiche), organizzare in cinque *dan*⁶ i tre momenti di *jo ha kyū*⁷, quindi raccogliere parole adeguate, arrangiare la melodia e comporre in successione.

1) *Shu*, il soggetto, attinto tra gli *honzetsu* del *nō*⁸, deve essere costituito da personaggi che eseguono atti⁹ diversi e bisogna comprendere che una scelta in tal senso è di estrema importanza per la danza e il canto del *nō*. In effetti, l'essenza stessa di un'arte dello spettacolo qual è il *nō* risiede nella danza e nel canto. Pertanto se il soggetto è rappresentato da un personaggio che non esegue atti delle due arti, danza e canto, neppure il più eccelso interprete del passato, né il più insigne maestro potranno realizzare l'immagine esterna¹⁰ dello spettacolo. Si consideri ed elabori dovutamente secondo questa logica.

Per esempio, tra i diversi tipi di personaggio oggetto di mimesi¹¹, le creature celesti, le divinità femminili e le vergini sacerdotesse rappresentano la danza e il canto del *kagura*. Tra i personaggi maschili, gentiluomini di corte quali Narihira, Kuronushi o Genji, e, tra i personaggi femminili, donne eleganti come Ise, Komachi, Giō, Gijo, Shizuka o Hyakuman, poiché sono tutte figure celebri per i diletti di danza e di canto, se li si elegge a protagonisti del *nō* si realizzerà naturalmente grande effetto nell'immagine esterna dello spettacolo. Ancora, tra i personaggi di monaci artisti, si possono comporre *nō* sulle arti o la follia di personaggi come Jinenkoji, Kagetsu, Tōgankoji, Seigankoji, ecc., o anche ricorrendo a personaggi sconosciuti, maschili o femminili, giovani o vecchi, modellati in modi e forme adatti alla danza e al canto. In tal modo, si definisce *shu* l'individuazione della materia a fondamento del testo teatrale.

Inoltre, esiste anche la possibilità di quello che si definisce *tsukurinō*: creando un lavoro nuovo in assenza di *honzetsu* e intessendolo di riferimenti a luoghi famosi o

² Si potrebbe rendere qui il termine «via» (*dō*), così ricorrente nella tradizione giapponese, come «percorso di prassi, cammino o itinerario operativo».

³ La struttura.

⁴ Comporre in struttura.

⁵ Creare il testo di parole e musica.

⁶ Unità, sezioni.

⁷ Introduzione, sviluppo e rapido finale. Concetto mutuato dal *bugaku* e quindi di origine musicale indica, a partire da Zeami, l'andamento della struttura musicale-drammatica.

⁸ Alcuni interpretano questo passo nel senso più ristretto di «fonti che hanno per tema principale le arti dello spettacolo (divertimenti musicali)».

⁹ *Waza* ovvero azioni o eventi scenici.

¹⁰ *Kenpū*. Immagine esterna e oggettiva delle cose che nasce dalla traduzione perfetta della volontà e ricerca creativa dell'attore in effetto visivo, esteriore, che si offre al fruitore realizzando il «fiore» dell'arte e l'emozione (*kan*) nello spettatore. P. CAGNONI, «Introduzione alla trattatistica di Zeami», *Il Giappone*, 7, 1967, p. 48.

¹¹ *Monomane*, concetto fondamentale nell'apparato teorico zeamiano e nell'arte della rappresentazione in generale. In Zeami, più che pura imitazione della natura o semplice rappresentazione, denota una «rappresentazione intesa come evocazione», «una rappresentazione della realtà, spogliata dei veli dell'apparenza, quindi una "surrealtà"», P. CAGNONI, «Introduzione...», art. cit., pp. 47-48.

antiche vestigia si può giungere a realizzare unanime emozione¹² tra gli spettatori. Ma questa è comunque operazione degna del genio e della ricerca di persona estremamente esperta.

2) *Saku* consiste nel definire debitamente, dopo averne ricercato il soggetto, i contenuti dell'azione scenica. Innanzitutto ci sono cinque *dan* secondo la sequenza di *jo ha kyū*. Un *dan* per il *jo*, tre *dan* per lo *ha* e un *dan* per il *kyū*. Con l'entrata in scena di «colui che intraprende a parlare»¹³, da *sashigoe*¹⁴ a *shidai*¹⁵ fino all'*ageuta* del *michiyuki*¹⁶ si ha il primo *dan*. Da questo punto ha inizio lo *ha*. Quindi con l'entrata in scena dello *shite*, da *issei*¹⁷ a *sageuta* e *ageuta*¹⁸ ha luogo il secondo *dan*. Poi c'è il *mondō*¹⁹ con il *waki* e c'è il passo cantato insieme sullo stesso tono²⁰: terzo *dan*. Segue una parte cantata, sia essa il *kusemai*²¹ o un normale *utai*²², che costituisce il quarto *dan*. A questo punto inizia il *kyū*. Si svolge il quinto *dan* che può essere di *mai* o *hataraki*²³, oppure di danza in *hayabushi* o *kiribyōshi*²⁴. Questi costituiscono i cinque *dan*. Talora comunque, a seconda della qualità dello *honzetsu*, si hanno anche testi di sei *dan*. Oppure, a seconda del tipo, si possono anche avere *nō* di quattro *dan* con un *dan* mancante. Ad ogni modo la forma consueta stabilita è composta da cinque *dan*.

¹² *Kyokukan*. Unanime emozione degli spettatori alla visione di un dramma.

¹³ Quello che oggi è chiamato *waki*. Assieme allo *shite* rappresenta uno degli «attori» del dramma. D'ora innanzi così nel testo.

¹⁴ L'attuale *nanori*. Piccola unità del testo (*shōdan*) in cui, in linguaggio prosastico, il primo personaggio entrato in scena si presenta ed espone le circostanze e la situazione che fa da sfondo al dramma. Può essere preceduto da *shidai*.

¹⁵ Unità (*shōdan*) del testo *nō* costituita di due *ku* (passi o frasi) di 7-5 e 7-4 sillabe di cui il secondo ripetuto. Generalmente prologo cantato dal *waki*.

¹⁶ *Ageuta* è *shōdan* di forma poetica con alternanza di sette e cinque sillabe e costituito in genere da due sottosezioni chiamate *setsu*. *Michiyuki* è un tipo di *ageuta* in cui in genere il *waki* descrive o illustra il viaggio che l'ha condotto sul luogo della scena.

¹⁷ *Shōdan* poetico bipartito in due *setsu* di tre e due *ku* (5, 7-5, 7-5 e 7-5, 7-5 sillabe). Di norma è canto d'entrata dello *shite* o di introduzione a un'azione di danza.

¹⁸ *Shōdan* di 2-4 *ku* a scansione ritmica di 7-5 sillabe. È cantato in tono basso rispetto a *ageuta* e spesso lo precede.

¹⁹ *Shōdan* a forma di dialogo didascalico-esplicativo con sezioni modulate musicalmente e altre in prosa piana.

²⁰ Parte cantata da *shite* e *waki*. Oggi in genere questi momenti sono modulati con il *ji* (coro).

²¹ L'attuale *kuse*, ovvero *shōdan* che rifacendosi alla forma dell'antico *kusemai* costituisce il culmine espressivo di canto e talora anche danza. Eseguito per buona parte dal *ji* (coro) è ritmicamente modulato con varietà in *ku* di 5 o 7 sillabe.

²² Dovrebbe designare il tipo di *utai* tipico dell'antico *sarugaku*.

²³ *Mai* è danza in senso stretto, danza pura, come *jonomai* o *kagura*, costituita da *shōdan* di solo accompagnamento musicale e gesto. *Hataraki*, chiamato anche *kakeri*, è ugualmente momento composto di *shōdan* di sola musica e danza ma in cui il gesto ha un preciso valore semantico. Azione danzata.

²⁴ Melodia rapida e ritmo finale. Corrispondono nell'ordine agli attuali moduli ritmici di *chūnori* e *ōnori*.

Una volta definita la struttura in cinque *dan*, si passa a stabilire il numero di *ku*, cioè quanti *utai* far cantare nel *jo*, come distribuire i tre diversi tipi di musica nei tre *dan* dello *ba*, quali modi musicali siano più adatti al *kyū*, e questa operazione di organizzazione della struttura totale del testo si chiama «composizione del *nō*». A seconda del genere e qualità del *nō*, l'arrangiamento e la strumentazione nella sequenza musicale di *jo ba kyū* deve variare per ciascuna delle tre sezioni. L'estensione del testo *nō* infine dovrà essere calcolata attraverso il numero di *ku* della musica dei cinque *dan*.

3) *Sho*. Sin dall'esordio verbale del *nō*, a seconda del tipo di personaggio che entra in scena, si dovrà elaborare e tessere una scrittura composta di parole adeguate alla rappresentazione di quel personaggio. Bisogna scrivere eleggendo opportunamente, in considerazione della maniera e della forma del *nō*, parole della poesia cinese e giapponese consone ad allacciare connessioni con le diverse categorie del *nō*: *shūgen*, *yūgen*, *koi*, *shukkai*, *bōoku*²⁵.

Nel *nō* deve esserci il toponimo indicato dallo *bonzetsu*. Poiché questo è luogo poetico connesso con località famose o illustri antiche vestigia, bisogna scrivere assumendo parole di liriche o versi celebri legati a quello e collocarli in posizioni tali da rappresentare il culmine drammatico nel cuore dei tre *dan* dello *ba*. Esso deve costituire punto di massimo rilievo del *nō*. Oltre a ciò, parole suggestive e *ku* celebri devono essere ascritti nelle parti assegnate allo *shite*.

Così, l'operazione di scrittura tramite l'applicazione delle osservazioni sul linguaggio qui delineate si definisce «scrivere il *nō*».

In questi paragrafi si è esaurita la spiegazione sulle «tre vie»: soggetto (*shu*), prodotto (*saku*) e scrittura (*sho*)²⁶.

Le tre fasi che scandiscono la creazione del testo individuate nel passo citato con quasi elementare trasparenza dal celebre maestro, al di là delle peculiarità del fenomeno unico e irripetibile chiamato *nō*, colgono appieno e con consapevolezza i problemi essenziali della scrittura per teatro. L'impostazione assegnata da Zeami al tema della composizione, al di là di ogni apparenza di ovvietà, in realtà corrisponde a una logica creativa precisa e a una prassi codificata che sembra percorrere tutta la tradizione drammaturgica giapponese²⁷.

²⁵ Parole votive e augurali, grazia, amore, ricordo, nostalgia. Questa situazione è vicina alla successiva sequenza dei cinque suoni: *shūgen*, *yūkyoku*, *renbo*, *aisbō*, *rangyoku*.

²⁶ Passo citato e tradotto da *Nōgakuronshū*, *Nihon koten bunzaku zenshū*, Tōkyō, Shōgakukan, 1973, pp. 359-362 (d'ora in poi abbreviato in *Nōgakuronshū*).

Per le definizioni del complesso lessico zeamiano e dei diversi elementi strutturali primari (*dan*, *ba*, *shōdan*, *setsu*, *ku*) del testo *nō*: P. CAGNONI, «Proposta...», art. cit., pp. 49-54.

²⁷ YŪDA YOSHIO, «Chikamatsu, hito to bigaku» in *Chikamatsu*, Tōkyō, Yūseido 1976-1980, pp. 6-7. HATA HISASHI, «Nō no sakugekihō to engi», *Taiyō bessatsu*, n. 25, winter '78, Tōkyō, Heibonsha, p. 22.

In effetti, limitando l'esame solo al momento della produzione del testo teatrale, nonostante le differenze considerevoli ed evidenti che separano esperienze di spettacolo anche lontane nel tempo o comunque fiorite in ambiti socio-culturali e storico-economici distinti, in particolare nel *nō* e nel *ningyōjōruri*²⁸ si riscontrano alcuni aspetti comuni che solo le specifiche circostanze di produzione e ricezione del testo e una realizzazione scenica affatto dissimile adombrano.

Appaiono infatti riconoscibili di primo acchito almeno tre interessanti piani di affinità: la scelta di un soggetto o personaggio che rinvia al passato letterario, a fonti e racconti precedenti, anche tramite un linguaggio di citazione, associazione mnemonica e allusione; l'importanza di una struttura verbale e musicale minutamente codificata in tutte le sue articolazioni e ordinata in sequenze definite (sezioni, unità, frasi, ecc.); una scrittura che realizza un rapporto intimo e continuo con quello che Zeami chiama *kenpū*, l'immagine esterna e oggettiva, ovvero l'effetto in sede di realizzazione scenica, che è proprio delle arti dello spettacolo (*yūgaku*, divertimenti e musica, è il termine adoperato da Zeami) e che deve attuarsi attraverso la scelta di personaggi e azioni adeguate a valorizzarlo.

In altre parole, ai fini progettuali dell'evento estetico e comunicativo, si prescrive una costruzione del testo teatrale che presupponga e valuti in giusta misura le seguenti condizioni: l'esistenza di un substrato di personaggi ed eventi comune ad autore e pubblico cui riferirsi; l'osservanza di una struttura scritturale e tecnico-esecutiva distintiva indispensabile all'andamento armonico e all'equilibrio d'insieme del testo spettacolare; la potenzialità del testo a sostenere e stimolare l'elaborazione delle materie espressive sulla scena da parte degli interpreti. Tutto ciò al fine di creare un fenomeno estetico e comunicativo che generi incessante emozione ma con la coscienza che ogni elemento non possa essere affidato ai mediatori scenici per un'elaborazione estemporanea, ma debba essere previsto presupposto e inscritto nel testo, a partire dal testo, e senza irrimediabili fratture tra autore e interprete²⁹.

²⁸ Nel caso del *kabuki*, il problema si presenta ancora più complesso e necessita di trattazione a parte con alcune riserve. Nel caso di *nō* e *jōruri* un ulteriore elemento di vicinanza è costituito dalla comune matrice dei *katarimono*. In particolare sul piano linguistico numerosi critici giapponesi riconoscono interessanti parallelismi nella narrazione.

²⁹ Nel caso di Zeami, le due figure di attore e autore vengono addirittura a coincidere. In ogni caso, questo non esclude, ovviamente, l'esistenza del margine vuoto che disgiunge qualsiasi testo teatrale e la sua messa in scena, evento carico di

Naturalmente, all'interno di vicende storiche e contesti creativo-comunicativi dissimili, i sistemi di elaborazione del testo verbale e spettacolare, i modi e gli usi delle diverse materie dell'espressione, i procedimenti tecnici e i codici estetici di ciascuna di esse variano anche in maniera radicale. Se finalità ultime sono il diletto, l'«unanime emozione» degli spettatori e la stimolazione di sensazioni e suggestioni molteplici, diverse sono le estetiche, le maniere e gli esiti espressivi secondo cui la strategia di fascinazione del fruitore viene attuata, in quanto diversa è nei suoi fondamenti la struttura stessa, peculiare, di quel genere.

Tuttavia, anche laddove tale assetto teorico non è esplicitato o formulato in forma così chiara³⁰, laddove la prassi non è illuminata da una teoria ma dalla consuetudine, si denuncia comunque con evidenza una concezione del fenomeno teatrale come arte totale, occorrenza plurimaterica, multilivellare, pluricodica, in cui le diverse materie dell'espressione, senza esclusioni, si compongono e in cui parola e musica, parola e gesto, gesto e suono, in particolare, si armonizzano in struttura sinestesica di cui l'autore è artefice coordinato con gli altri operatori teatrali. Ancora, di analoga concezione appare la tendenza alla strutturalità, a comporre parola e musica in sequenze-mosaico di piccole unità espressive, siano esse gli *shōdan* di parola musica e gesto (danza) del *nō*, siano esse l'alternanza e i trapassi di *ji* e *kotoba*, con le relative variazioni e sottodivisioni, nel *jōruri*.

In questa sede in particolare si intende soffermare l'attenzione solo sul testo teatrale drammatico, e precisamente sul primo aspetto di affinità su esposto, cioè il ricorso a un soggetto (personaggio e azione) già noto, appartenente al passato letterario o storico, in un processo di trasposizione di «oggetti culturali» dal codice estetico letterario all'ambito più complesso del testo drammatico.

Nel *nō* e nel *jōruri* esistono due vocaboli diversi che designano questo fenomeno: in Zeami, come da brano citato, il soggetto «clas-

infinite potenzialità di realizzazioni e di infinite possibilità di lettura e ricezione.

Per considerazioni più specifiche a proposito del *nō* si rinvia sempre a: P. CAGNONI, «Proposta...», art. cit., pp. 37-48. Per una trattazione generale sul rapporto tra testo teatrale e i testi spettacolari: M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 24-59.

³⁰ Nel caso del *jōruri*, l'elaborazione teorica di uno statuto produttivo articolato in tre momenti non è mai stata formulata e anche sul piano della realizzazione concreta non raggiunge il grado di mirabile progettualità e strutturalità, coerente e coordinata, racchiuso nell'impostazione poetica e creativa del *nō* di Zeami.

sico» è chiamato *honzensu* e tende ad identificarsi con il personaggio stesso protagonista dell'evento in questione, mentre nel *jōruri*, così come nel *kabuki* e in alcune forme letterarie del periodo Tokugawa, ricorre il termine, più ambiguo e carico di risvolti connotativi, di *sekai*.

Entrambi i concetti sono intimamente connessi al problema cruciale della scelta della materia ideologica del testo e della rappresentazione e nel contempo manifestano un particolare atteggiamento nei confronti della tradizione letteraria, della storia e del rapporto tra finzione, ovvero il mondo «fittizio» elaborato sulla scena, e realtà stessa.

Lungi dal tentare un arduo e inutile confronto tra le due forme artistiche, *nō* e *jōruri*, si preferisce limitarsi ad alcune annotazioni sparse su *honzensu* e *sekai* nei rispettivi ambiti creativi, senza la pretesa di esaurirne tutti gli aspetti, e a fissare alcuni punti sulle questioni principali lasciando spazio per ulteriori riflessioni, confronti, eventuali revisioni e sviluppi ad altra occasione.

Quale materia?

Lo honzensu del nō

Nell'illustrare le linee generali dell'operazione di individuazione della materia (*shu*) destinata a alimentare il dominio semantico del testo verbale *nō*, l'attenzione di Zeami si concentra sul concetto di *honzensu* (storia o racconto-base, versione originale).

Come testimoniato da una larga maggioranza dei drammi, il soggetto del *nō* non scaturisce da un atto di «libera» invenzione, non è «mero» frutto dell'immaginazione dell'autore. La materia del *nō* si ispira in genere a fonti letterarie e storiche, testimonianze, racconti, poesie tramandate dal passato, e spazia da storie di culti e divinità a racconti popolari, dai *monogatari* della corte di Heian (*Ise monogatari*, *Yamato monogatari*, *Genji monogatari* ecc.) ai *setsuwa* del *Konjaku monogatari*, dai *waka* delle raccolte poetiche *Man'yōshū* e *Kokinshū* alle cronache guerresche *Heike monogatari*, *Soga monogatari*, *Gikeiki* ecc. Tutto il patrimonio letterario che la tradizione ha consegnato costituisce matrice e sorgente inesauribile dell'invenzione fornendo in particolare le figure umane e le relative vicende – da Zeami chiamate appunto *honzensu* – che il testo volutamente richiama e che l'attore farà rivivere sulla scena.

In realtà, come Itō Masayoshi sottolinea³¹, nell'esaminare il materiale narrativo e semantico trattato nel *nō* è utile distinguere, anche se i margini sono spesso alquanto labili, tra la *materia* proveniente dall'universo letterario e orale, del racconto e della storia, intesa nel senso più ampio e generico quale si può riscontrare in qualunque altro oggetto (testo) della cultura, e il concetto ben più specifico e definito di *honzetsu* che Zeami sembra auspicare. In sostanza, questa precisazione consiste, per esempio, nella delimitazione, all'interno della vasta «materia» storica e fittizia afferente al personaggio di Minamoto no Yoshitsune, dei «cicli», singoli episodi e eventi, che sulla sua figura si impernano: Yoshitsune a Kurama, Yoshitsune nella battaglia di Yashima, e così via.

Tale prospettiva soprattutto consente di evidenziare e sottolineare il ruolo portante svolto da Zeami, la profondità della sua coscienza culturale e gli indirizzi estetici contenuti nel suo programma teatrale. Egli in effetti, visto in prospettiva diacronica, alle potenzialità inesauribili presenti nello sviluppo creativo del *nō* in quanto fenomeno teatrale sbocciato dall'interazione di creatività ed esperienze molteplici e feconde quali *sarugaku*, *dengaku*, *kusemai* ecc., sulla scia del padre Kan'ami ha saputo dare una sua impronta di sintesi e mirabile equilibrio anche su questo piano.

Le matrici. L'origine di tale consuetudine di quasi costante rimando all'universo del «già detto», all'evento passato tramandato in racconto o in verso, sottolineata da alcuni critici giapponesi³², viene innanzitutto ricondotta in genere a una costante creativa delle arti letterarie in Giappone che vede forse il primo esempio nell'artificio dello *honkatori* (variazione su un poema base).

Sorto nell'ambito poetico del *waka* già nel periodo Heian, seppure in forma discontinua o sparuta, nella pratica e nei trattati poetici³³, il concetto di *honkatori* viene chiarendosi nelle sperimentazioni liriche ed elaborazioni teoriche dei secoli successivi³⁴ per divenire espediente tecnico di sapiente coscienza e massima efficacia e virtuo-

³¹ ITŌ MASAYOSHI, «Nō to koten bungaku», *Taiyō bessatsu*, n. 25, winter '78, Tōkyō, Heibonsha, pp. 128-134.

³² Tra i molti: HATA HISASHI, art. cit., pp. 21-22 cui si fa riferimento diretto in questa sede.

³³ Nel *Nihon bungaku daijiten* (Tōkyō, Shinchosha, 1931-1957, vol. 6, p. 422) si citano alcuni esempi assimilabili a questa tecnica nel *Makura no sōshi* di Sei Shōnagon e nel trattato *Shinsen zuinō* di Fujiwara no Kintō (966-1041).

³⁴ Così in *Ōgisho* di Fujiwara no Kiyosuke (1104-1177) e in *Waka iroha shū* (1194-6?) di Jōkaku.

sismo nel periodo dello *Shinkokinwakashū* (1201-5) e nelle guide di composizione o nei codici critici di Fujiwara no Teika (1162-1241). In particolare nei suoi trattati *Kindai shūka* (1209) e *Maigetsushō* (1219) sono esplicate in maniera succinta le specificità e le caratteristiche dell'ambito e dei modi di applicazione di questo.

Il procedimento dello *honkatori* consiste nel creare un nuovo componimento poetico assumendo coscientemente «materiali» tratti da una poesia già esistente. L'entità del frammento di «materia» assunto può variare ma non limitarsi a un solo *ku* o a un solo vocabolo. L'espedito espressivo deve cioè rendersi manifesto e nello stesso tempo le parole o gli elementi retorici del precedente poetico, ricomposti e variati, devono dar vita a forma e sensi nuovi. Ricreare il valore e l'ambito semantico di versi già cantati innestandoli su un contesto espressivo e semantico «altro» deve destare «sorpresa» con un'immagine o metafora inedita, grazie anche a una trasposizione categorica: cambio di stagione, dislocazione di genere ecc. Attraverso i versi antichi si ravviva l'intensità dell'immagine rinnovandola e riversandovi nuovo afflato: dal riverbero della sovrapposizione dell'immagine testé ideata sull'antica e dalla reazione che interviene tra il preesistente e l'immediato il contenuto espressivo e il fascino del verso ne esce arricchito di «effetti» imprevisi. Lo *honkatori* è procedimento poetico che innesca il piacere del cimento poetico, il fascino dell'evocazione di immagini racchiuse nella memoria collettiva e i giochi di trasparenze destati dalla sovrapposizione e giustapposizione, anche ardita, di versi.

Un secondo fattore all'origine dell'elaborazione del concetto di *honketsu* zeamiano, evidenziato sempre da Hata, sembra essere immanente all'evoluzione stessa del contenuto narrativo del *nō*. Se il testo *nō* impostato in forma matura da Zeami scaturisce dalla matrice degli *ennen no furyū*³⁵, in cui la breve rappresentazione vedeva l'apparizione di una divinità a un viaggiatore giunto in un luogo e si chiudeva con l'esibizione della danza di questa, lentamente sul medesimo schema vengono elaborate versioni in cui alle divinità si sostituiscono figure umane, i fantasmi del *mugen nō* (*nō* di sogno)³⁶. In

³⁵ Forma rappresentativa sviluppatasi nel periodo Kamakura presso i templi, eseguita da monaci di rango minore e da fanciulli (*chigo*).

³⁶ Si fa riferimento all'ormai classica distinzione del repertorio *nō* tra i «*nō* di sogno», qui citati, e i «*nō* del presente» (*genzai nō*). Per la definizione dei due tipi si veda: P. CAGNONI, «Proposta...», art. cit., pp. 49-52 e YOKOMICHI MARIO, *Nōgeki no kenkyū*, Tōkyō, Iwanami shoten, 1986, pp. 40-58. Ricordiamo che la formulazione matura e definitiva del *mugen nō* è opera di Zeami.

questo processo di sostituzione e trasposizione sul piano umano³⁷, il *nō*, evolvendosi da rappresentazione di racconto divino a «dramma storico» e di «spettri», dovette necessitare del sostegno dello *hon-zetsu*.

In terzo luogo, Hata adduce come motivazione l'influsso di quello che potremmo chiamare lo «spazio morale e geografico» della «topografia intellettuale» del suo tempo³⁸. Le vicende di eroi guerrieri della tradizione epica e i destini delle figure femminili eternate dalla letteratura di corte incontrano non solo l'ispirazione creativa dell'autore ma anche il gusto e l'atmosfera emozionale e estetica dell'epoca, ma non in quanto esempi di un mondo ideale e perduto di aristocratica leggiadria, ricercatezza, eroicità, bensì in quanto temi e problematiche di esemplare, universale, umana drammaticità.

In definitiva con il concetto di *hon-zetsu* Zeami sembra mirabilmente sintetizzare e concretizzare tendenze molteplici del suo tempo e della sua arte e identificare l'ideale ambito semantico del suo teatro³⁹.

Il suo «programma» imposta e realizza un ordine logico all'interno della materia pulsante e vivida fornita sia dal retroterra culturale autoctono di Yamato, sia dalla tradizione, non meno pregnante, assorbita dal continente⁴⁰.

Utilizzando la stessa semplice trama dell'*ennen no furyū* succitato, da un lato Zeami attinge a miti, leggende e antichi racconti per creare *waki nō*⁴¹, che per lo più proseguono il percorso tracciato dalle arti che l'hanno preceduto e vengono a incentrarsi sul carattere del vecchio, dall'altro, diversificando le fonti a seconda dei tipi di personaggio, accanto ai *genzai nō* realizza i *mugen nō*. In questa nuova struttura, per le figure maschili, di guerriero, sollecita il ricorso ai personaggi dello *Heike monogatari*⁴², per le figure femmi-

³⁷ Il fenomeno di trasposizione sul piano umano di cui Zeami si fa artefice sembra ravvisabile, per es., anche laddove, distinguendo tra due differenti tipi di «demoni» – veri demoni, tali sia nella potenza, sia nella forma sia nell'animo (*rikidō-fūki*) e «demoni» tali solo nella forma ma umani nell'animo (*saidōfūki*) – egli afferma che l'interpretazione dei «demoni» della scuola Kanze si limita allo stile *saidō*. (*Sandō*, in *Nōgakuronshū*, pp. 370-1).

³⁸ P. CAGNONI, «Introduzione...», art. cit., p. 42.

³⁹ La trattazione in questa sede non può che limitarsi al *nō* di Zeami in considerazione del fatto che l'uso delle fonti classiche mostra differenze individuali tra un autore e l'altro, tra un'epoca e l'altra ecc.

⁴⁰ *Si pensi ai karagoto no nō* (*nō* di argomento cinese). Vedasi ITŌ MASAYOSHI, art. cit., pp. 132-4.

⁴¹ Nei *waki nō* di Zeami in genere nella prima parte (*maeba*) lo *shite* è rappresentato da un vecchio o da una coppia di anziani, mentre nella seconda parte (*nochiba*) lo *shite* appare come divinità (maschile o femminile) e danza.

nili evoca soprattutto vicende tratte dal *Genji*, dall'*Ise monogatari*, dalle antologie poetiche ecc.⁴³.

Da questa revisione e reimpostazione dei contenuti e delle forme, che darà vita alla classificazione in cinque tipi del programma di rappresentazioni del *nō*⁴⁴, emerge così anche la naturale discriminazione tecnica tra i *furyū nō*, «happening eminentemente descrittivo-coreografici o coreografico-rituali... il cui contenuto... propone... il rapporto dell'intera società con i propri miti, i propri culti religiosi, e [che] riproducono i momenti più felicemente emblematici di una rinnovata conquista di armonia collettiva»⁴⁵, e i *geki nō*, «sintesi teatrali drammatiche... il cui contenuto è costituito sempre dal rapporto individuo-società e [che] rappresentano un agire, un procedere umano difficile, contrastato, sofferto»⁴⁶.

Nel quadro completo di quel «grande artificio dello spettacolo»⁴⁷ che Zeami riesce a tracciare, l'enfasi e il rilievo in cui egli colloca lo *honzetsu* vengono a costituire uno dei fondamenti del suo modo di costruzione e concezione del testo.

La fedeltà alla fonte. In questa composizione di stimoli plurimi e rifondazione dell'esperienza passata, nel campo della materia narrativa Zeami ha manifestato predilezione per lo *honzetsu*, ovvero una sostanziale fedeltà alla fonte letteraria. L'enfasi zeamiana sullo *honzetsu*, fondata su testi precedenti riconosciuti e immediatamente rico-

⁴² «Le figure *nō* di guerrieri. In genere, poiché si tratta delle storie (*honzetsu*) di personaggi di condottieri dei clan Minamoto o Taira, è necessario scrivere con particolare cura in conformità alle vicende degli Heike narrate dai *biwa hōshi*». (*Sandō* in *Nōgakuronshū*, p. 367).

⁴³ Dame di corte o della nobiltà quali Aoi, Yūgao, Ukifune ecc. e danzatrici professioniste (*shirabyōshi*), quali Shizuka, Giō, Gijo ecc. (*Sandō* in *Nōgakuronshū*, pp. 365-6).

⁴⁴ La classificazione del programma *nō* di una giornata viene codificata nella seconda metà del XVII sec. e, fondata sulla tipologia del personaggio interpretato dallo *shite*, prevede il seguente ordine: *waki nō* (primo tipo) o *nō* di divinità; ; *shura nō* (secondo tipo) ovvero di personaggi maschili; *kazura nō* (terzo tipo) ossia *nō* di personaggi femminili; *yobanme nō* (quarto tipo), che comprendono drammi di vario tipo tra cui i *nō* della follia (*monogurui*); *kiri nō* (quinto tipo) o *nō* di esseri «alieni», creature fantastiche, animali, «demoni» ecc.

⁴⁵ Moderna classificazione proposta da YOKOMICHI MARIO (*op. cit.*, pp. 43-47). Le citazioni sono da P. CAGNONI, «Proposta...», art. cit., pp. 49-51, in cui le peculiarità della divisione sono illustrate in modo particolarmente efficace.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 50. Alla prima discriminazione si possono infatti ricondurre gran parte dei *nō* oggi chiamati del I tipo e, talora, del V tipo, mentre al secondo gruppo in genere i cosiddetti *nō* del II, III e IV tipo. Cfr. nota 44.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 50.

noscibili e su una corretta comprensione dei medesimi, ha molteplici sensi e motivazioni che necessitano di essere indagati.

Quando egli nel *Fūshikaden* viene affermando che le condizioni primarie per la riuscita di un buon *nō* sono che «sia corretto rispetto alla fonte (*honzetsu*), sia insolito (*mezurashiki*), dotato di grazia (*yūgen*) e abbia dell'interesse (*omoshiroki tokoro*)»⁴⁸, egli intende sottolineare, ai fini del suo progetto, la necessità di curare la qualità del soggetto. Ma nello stesso tempo, ancora una volta la validità delle scelte è affidata al metro di giudizio del pubblico, agente filtrante⁴⁹ che riceve e fruisce di segni e sensi del testo e che li decodifica e convalida.

Con l'ampliamento del pubblico e la conquista dei fruitori colti ed esigenti della capitale e dell'aristocrazia, un uso scorretto, ambiguo o inadeguato della citazione classica, un'interpretazione errata del testo ispiratore, un'insufficienza nel linguaggio di riscrittura alimentano i rischi di critiche, incrinature e cadute. La qualità e il rispetto dello *honzetsu* diventano garanzie di riuscita, mentre la tentazione di facili e altrettanto inutili deformazioni e stravolgimenti viene bandita.

Ma è necessario qui mettere in guardia da un'interpretazione in senso puramente utilitaristico di quanto su esposto, visione limitata che non renderebbe appieno giustizia al sistema zeamiano, pur pragmatico e improntato alla relazione concreta di palcoscenico e platea. I risultati di un'analisi accurata e approfondita dei testi – in questa sede per ragioni di spazio inattuabile – rendono conto infatti di una tecnica di *riscrittura* e di una pratica della «citazione»⁵⁰ che va ben al di là dei limiti di convenienza e di «pura conformità» – concetto facilmente accomunabile al conformismo – alla fonte. Tale pratica non può cioè essere intesa come tecnica di riutilizzo accorto di storie già collaudate per far fronte al giudizio di un pubblico competente e radicato ad antichi ideali. Non ne sarebbe mai potuto nascere il teatro del «fiore dell'emozione» ma solo dell'intellettualismo e un'aura nostalgica e impalpabile.

Il contenuto narrativo e poetico estrapolato dall'ambito creativo originario viene infatti distribuito sui diversi piani di una parola teatrale complessa, trasferito nella tridimensionalità spaziale e temporale del palcoscenico, polverizzato e dinamicizzato in segni di mate-

⁴⁸ *Fūshikaden*, libro III (*Nōgakuronshū*, p. 241).

⁴⁹ P. CAGNONI, «Introduzione...», art. cit., p. 41.

⁵⁰ Il termine citazione è inteso qui in senso lato.

rie espressive diverse, suoni e gesti, diventando oggetto di un processo continuo di *rivisitazione critica* che è solo del teatro.

La citazione e la riscrittura della *fabula* narrata dalla tradizione avviene nella forma ideata da Zeami: il semplice schema narrativo del *mugen nō* che viene a contenere citazioni, allusioni, rimandi, tracce che via via guidano al momento culminante in cui viene rivisitato l'accadimento, reale o emotivo, che ha segnato quella vicenda terrena. La struttura del *mugen nō* riesce così a trasportare senza forzature l'azione nella contemporaneità: nel *climax (kuse)* della cornice del sogno, il personaggio, riassunte le proprie sembianze, rivede il proprio vissuto, i sentimenti e le passioni che lo hanno animato, nella condizione di fantasma, cioè dopo la morte. Ciò consente di gettare un ponte che supera la distanza di tempo che disgiunge la vicenda passata dal presente e nel contempo fa sì che essa riviva con distacco nel racconto e nel gesto: pur conservando l'intensità affettiva dell'accadimento presente si carica del valore dell'eterna reiterazione, di una lunga sofferenza senza posa che si rinnova fino allo *hic et nunc* dello spettacolo.

Dinnanzi al viaggiatore (*waki*), che ha colmato la distanza spaziale che separa dal luogo della vicenda nota, testimone in vece e con il pubblico, il personaggio, tramite la musica il gesto e i diversi livelli della parola teatrale, narrata e rivissuta, proferita e sdoppiata dal *jiutai* del coro⁵¹, conosce infine la possibilità della riprogettazione.

Il personaggio. Tale riviviscenza e riprogettazione del personaggio, nel momento cruciale della sua esistenza, si realizza attraverso le interpretazioni, ovvero i modi in cui Zeami e la sua epoca hanno inteso e recepito l'originale e le significazioni che ad esso hanno assegnato⁵².

Tuttavia se il testo è «una macchina semantico-pragmatica che chiede di essere attualizzata in un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole di interpretazione»⁵³, sul palcoscenico, come per ogni opera artistica e per ogni fenomeno teatrale in particolare, nel contatto vivo tra attore e pubblico, lo *honzetsu* sfugge anche a quel limite di prospettiva storico-contestuale per consegnarsi al fruitore, tramite la mediazione dell'interprete, foriero di infinite possibilità di sensazioni, emozioni, sti-

⁵¹ Per i temi della parola, della narrazione e della mimesi del personaggio nel *nō*: P. CAGNONI, «Proposta...», art. cit., pp. 56-62.

⁵² È in tale prospettiva che tende a vederla ITŌ MASAYOSHI (art. cit., pp. 131-4).

⁵³ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 52-53.

moli, riflessioni e giudizio. Lo *bonzetsu* viene attualizzato, la rivisitazione psicologica del personaggio e del suo vissuto si costituisce a dramma e attraverso il dramma, conflitto tra individuo e società, tra l'individuo e se stesso, la storia e i racconti della tradizione sono sottoposti a rilettura critica, acquisiscono valenze e si tingono di sensi nuovi. Il personaggio e la sua vicenda, «oggetto» trasposto dal mondo letterario nel testo teatrale e sulla scena, va incontro a un processo di trasfigurazione e rifunzionalizzazione, per dare vita a un nuovo «ordine» estetico e a un nuovo immaginario.

Tramite la ricostruzione psicologica e la riproposizione scenica di questi accadimenti, l'individuo singolo e la società tutta, ripercorrendo le tracce salienti della propria vicenda storica e intellettuale, sono chiamati a rileggere se stessi, valutando e rispecchiandosi in quella figura che, in suoni e gesti, si muove lieve e tormentata sull'essenziale nudità del *butai*.

Il sekai del jōruri

Il concetto e il meccanismo drammaturgico del *sekai* si può affermare esista *in nuce* e agisca già nel *kojōruri*⁵⁴, come testimoniato dal ricorrere di testi dedicati alla vendetta dei fratelli Soga o alle avventure eroico-guerresche dei giovani *shitenno* capeggiati da Kinpira nel *kinpira jōruri*⁵⁵.

Tuttavia, l'affermazione di questa «convenzione significativa» come modello creativo maturo dalle molteplici funzioni e proprietà è riconoscibile a partire da Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), l'autore che conferisce alla scrittura e al testo del teatro dei burattini nuovo spessore e dignità⁵⁶. In questa sede si intende pertanto circoscrivere brevemente l'esame al periodo segnato dall'opera di Chikamatsu, senza inseguire ulteriori sviluppi ed evoluzioni che coinvolgeranno il concetto del *sekai* all'interno del *jōruri* seguente e soprattutto nella drammaturgia del *kabuki*.

⁵⁴ Antico *jōruri*. Testi del teatro dei burattini composti e rappresentati prima dell'avvento della collaborazione artistica tra lo scrittore Chikamatsu Monzaemon e il recitatore Takemoto Gidayū.

⁵⁵ Genere di *jōruri* inaugurato a Edo dal cantore Izumidayū (Tanbanoshōjō), e poi a Ōsaka da Inoue Harimanojō, e che si incentrava sulle imprese fantastiche, valorose e comico-grottesche, di Sakata Kinpira e degli altri tre figli dei famosi *shitenno* di Minamoto no Raikō. Lo stile della recitazione e il contenuto delle storie era caratterizzato dalla forza.

⁵⁶ SUWA HARUO, «Chikamatsu izen to Chikamatsu», *Kokubungaku*, febbraio 1985, vol. 30, n. 2, pp. 39-40. UCHIYAMA MIKIKO, «Chikamatsu no doramatourugi» in *Chikamatsu*, *op. cit.*, p. 119.

La definizione. *Sekai* (lett. «mondo») è termine drammaturgico del periodo Tokugawa e indica l'epoca, l'insieme di personaggi, o il ciclo di episodi e figure legati a un personaggio centrale, che costituiscono lo sfondo del testo drammatico. Esso designa il «mondo di riferimento» prescelto dall'autore per la *fabula* teatrale⁵⁷.

Le varie epoche storiche eternate o descritte in opere letterarie del passato, codificate in *sekai* – i «cicli» del *Taiheiki*, del *Gikeiki*, ecc. – vengono circoscritte in un sistema ordinato e compiuto. A questo repertorio viene ad attingere l'autore del testo teatrale.

Anche il testo drammatico del *jōruri*, in effetti, non è creazione nuova ma viene costruito all'interno di una cornice classica: una volta prescelto il «mondo» e individuati i personaggi ad esso afferenti, si allestisce l'intreccio del nuovo elaborato innestandolo alla *fabula* preesistente, ovvero all'insieme di accadimenti che a quel «mondo» si riferiscono e che costituiscono la struttura portante del contenuto narrativo del testo.

All'interno di uno scenario preconstituito e codificato mutuato dalla tradizione, si va elaborando un mondo fittizio che si rigenera e ristrutturata in nuova visione e nuovo ordine estetico. Il *sekai* nasce come statuto drammaturgico allorché il racconto della fonte tradizionale viene proiettato sullo sfondo, rigettato, per lasciare spazio a storie e personaggi del presente.

Sekai è coordinata compositiva che, almeno fino al tardo Tokugawa, si individua come tipica dei *jidai jōruri* (*jōruri* di ambientazione storica)⁵⁸ e rappresenta non solo una tecnica di costruzione del testo teatrale ma sviluppa una particolare visione del passato e della storia, circoscritta in periodi o epoche singole e individuata dai testi letterari e teatrali del passato.

⁵⁷ Tra gli studi che accennano o trattano, in forma più o meno estesa, di questo fenomeno drammaturgico citiamo: SUWA HARUO, art. cit., pp. 39-40 e *Kabuki no denshō, Bi to kokoro*, Tōkyō, Senninsha, 1979, pp. 157-164, e MORIYAMA SHIGEO, «Chikamatsu no jidaimono», *Engekikai*, luglio 1986, vol. 44, n. 8, pp. 38-39 di cui si è tenuto conto in questa sede. Ancora, l'argomento è trattato in parte in: B. RUPERTI, «I primi *jōruri* di Chikamatsu Monzaemon: verso una rilettura del genere *jidaimono*», *Atti del XII Convegno di studi giapponesi* (Aistugia), Roma, 14-16 ottobre 1988.

⁵⁸ Il termine e la coscienza del genere *jidaijōruri* nasce dal momento in cui Chikamatsu con la composizione di *Sonezaki shinjū* (1703) realizza il primo *sewa-mono*, dando vita a un nuovo genere che tratta fatti ed eventi che appartengono alla cronaca, alla vita sociale e comune del tempo. Nel tardo Tokugawa, anche nell'ambito del *sewa* si costituirà un repertorio di *sekai*. In merito ai meccanismi che conducono alla formazione di *sekai* anche nell'ambito del dramma sociale (*sewa*) si veda: SUWA HARUO, *op. cit.*, pp. 169-170.

Sekai è un metodo per possedere la storia e il passato. Il mondo definito, attinto dalla tradizione, non viene messo in discussione; esso è modello codificato del passato ma è rivisto come presente, concretizzato in contrapposizioni di forze ben delineate, investito di universalità e comunione. Isolato e circoscritto, staccato dal suo contesto storico, dallo scorrere ciclico delle stagioni del tempo, dall'alternarsi di fioriture e declini di ere e individui, esso viene fatto oggetto di una trasposizione volontaria e artificiale che lo approssima al presente, lo modernizza, annullando la frattura che il periodo delle guerre sembra aver aperto con la storia precedente. Esso è costruzione artificiale o apparato che consente l'attualizzazione e parimenti segna la conquista del passato e della tradizione da parte della fascia cittadina *chōnin*⁵⁹.

L'universo immaginativo comune. I *sekai* che la tradizione consegna e che la drammaturgia del periodo ha codificato, provengono soprattutto dal mondo epico narrativo e dal *nō*⁶⁰. Essi appartengono dunque all'universo noto della tradizione, al patrimonio collettivo di cui autore e pubblico ugualmente usufruiscono: l'uno per creare e significare, l'altro per recepire e decodificare.

Il *sekai* è in un certo senso l'evoluzione moderna della tecnica dello *honkatori* poetico e dello *honzetsu* zeamiano. Come lo *honzetsu* del *nō*, appartiene alla dimensione del «già detto»: materia familiare e suggestiva, a seconda della competenza del fruitore, essa consente l'esplicazione di referenze immediate e di remote associazioni. In questo contesto, l'opera si porge non come materia oscura, concrezione che nel materializzarsi di segni e sostanze sonore e visive sul palcoscenico acquista via via sensi «inauditi» da disvelare, ma come palinsesto, in cui ritracciando eventi e personaggi conosciuti, celebri eroi e famosi personaggi storici, si intessono via via nuove azioni e figure, quindi nuove significazioni, in un «complesso e variegato gioco di prestiti, citazioni, rimandi espliciti e impliciti»⁶¹ tratti da fonti comuni. Su questo terreno noto, le operazioni di attualizzazione del fruitore sono stimulate sin dall'inizio e vanno via via innescando attese e ipotesi predittive.

⁵⁹ HIROSUE TAMOTSU, in particolare, in *Genrokuki no bungaku to zoku*, Tōkyō, Miraisha, 1979, pp. 53-68, trattando dei *jidai jōruri* di Chikamatsu tenta di vederne il senso e il valore in quanto *rekishi monogatari* (racconti storici) e di indagarne la concezione della storia e del passato in essi sottesa.

⁶⁰ Per i «mondi» e le epoche rappresentati nei *jōruri* di Chikamatsu Monzaemon: MORIYAMA SHIGEO, art. cit., pp. 38-39 e soprattutto URAYAMA MASAO, «Sakuhin no shurui» in *Chikamatsu*, op. cit., pp. 109-110.

⁶¹ M. DE MARINIS, op. cit., p. 12.

Attraverso la citazione poetica e lo *tsuzure no nishiki*⁶², il *nō* evoca il mondo affettivo dello *honzetsu*, ricrea l'atmosfera ideale per la sua occorrenza sul palcoscenico; attraverso il rimando al già narrato, la trama del *sekai* innesca la struttura d'attesa⁶³, che l'intreccio spesso imprevedibile può anche disattendere.

Il testo comunque, rinviano ai testi precedenti, sia nello *honzetsu* che nel *sekai*, esclude il senso di smarrimento e di tensione che nasce dinnanzi all'ignoto, a una materia sconosciuta e, attraverso meccanismi di citazione, allusione, rimando ecc., diviene fulcro per una produttività incessante di sensi⁶⁴.

Dialettica tra tradizione e innovazione. Il nuovo elaborato, ordito nel quadro della materia già cantata, materia storica narrata in forma letteraria, si presenta al pubblico sostenuto da autorità, concretezza, consistenza storica. Tuttavia, se nello *honzetsu* è sufficiente la rivisitazione della storia-racconto (di cui la rivisitazione del luogo da parte del viaggiatore può essere intesa come metafora) nel rispetto del suo *hon'i*⁶⁵, cercando di individuarne e disvelarne la vera essenza, il senso più profondo e *attuale*, nel *sekai* l'artificio deve essere momento non tanto di riflessione e stimolo quanto di ulteriore creatività immaginativa. Di fronte al potere immaginifico dell'autore di *jōruri* che elabora una complessa, artefatta ricostruzione della realtà (verità, *hon'i*) degli eventi, la mente dello spettatore è chiamata non alla riflessione su quel vissuto o personaggio ma all'immaginazione di

⁶² Anche per questa proprietà Zeami afferma la necessità che anche il prodotto «artefatto» (*tsukuri nō*), frutto di un'ideazione «pura», debba essere caricato di citazioni poetiche, profuso di echi e risonanze che rimandino al mondo della poesia e della citazione letteraria che ne sostengano la consistenza. Si ricordi inoltre che nel palcoscenico *nō* il fondale è invariato e il mondo esterno, il luogo dell'azione, viene ricreato attraverso la parola poetica ad esso connessa e attraverso gesti e «sguardo» dell'attore. *Tsuzure no nishiki* è termine che, traendo spunto da un tipo di broccato riccamente intessuto di disegni di fiori, uccelli e figure umane, indica *ironicamente* una scrittura forbita, densa di citazioni classiche e vocaboli suggestivi. È usato spesso a indicare la scrittura particolare, carica di figure retoriche e poetiche, *kakekotoba*, *engo* ecc., del testo *nō*.

⁶³ Nozione lotmaniana illustrata da M. DE MARINIS, *op. cit.*, pp. 129-131.

⁶⁴ Il concetto di «intertestualità», qui accennato, è stato formulato da J. KRISTEVA (Σημεωτική). *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil [trad. ital. Σημεωτική, *Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978], p. 77) e approfondita anche da E. VERON. Quest'ultimo citato da M. DE MARINIS, *op. cit.* pp. 97-98 e pp. 148-155, che tratta per esteso e con interessanti considerazioni la questione.

⁶⁵ Il vero senso, il senso originale, la forma quale dovrebbe essere. Termine ricavato dalla trattatistica poetica di *waka* o *renga*.

possibili sviluppi della trama e alla meraviglia di fronte alle soluzioni scritturali e sceniche⁶⁶.

Il *jōruri* palesa, parafrasando De Marinis, una combinazione originale di preesistente, codificato, e di singolare, istituito *ex novo*: da un lato utilizza i codici culturali, letterari, dall'altro li trasforma e li reinventa⁶⁷.

Un'analisi rapida della grande mole di *jōruri* composti dal solo Chikamatsu, pur senza allargare lo sguardo ai testi successivi ugualmente correlabili non solo per sincronia culturale ma per comune fonte letteraria, discopre un'operazione di attualizzazione dell'«enciclopedia» dell'epoca e la sua splendida ristrutturazione⁶⁸. Il *sekai* è infatti il presupposto su cui ritagliare e valorizzare le novità e l'originalità degli *shukō*⁶⁹. Il testo del *jōruri* non tende dunque al rispetto e all'osservanza della versione originale, non disdegna la discrepanza, bensì si prospetta come scrittura elaborata tramite l'escogitazione di diversi *shukō* e personaggi dell'invenzione. L'esteticità del testo nasce anche dalla destrezza e originalità dei trapassi tra l'uno e l'altro.

I personaggi e la trama. In quanto microuniverso, che circoscrive la psicologia di scrittore e spettatori, in quanto elemento di comunione spirituale autenticato da realtà storica e tradizione, in quanto momento tecnico e concettuale che coinvolge il fenomeno dell'invenzione di infiniti racconti-spettacolo, il *sekai* non è solo scenario (*frame*) ma ha il potere di definire il carattere dei personaggi.

Nell'immagine d'insieme del «mondo» in effetti sono racchiusi gli eventi e i personaggi di quel contesto, i cui caratteri distintivi sono codificati. Il testo ambientato in quel *sekai* dovrà riproporne gli «stereotipi» quali la tradizione epica, le fonti narrative e teatrali precedenti, hanno trasformato e consegnato.

A differenza dello *honsetsu* del *nō* concentrato su di un unico personaggio, nel *jōruri* il *sekai* prevede una pluralità di individui, e quindi una pluralità di volontà e agenti in azione.

Nei *jidaimono* di Chikamatsu tra i personaggi che intervengono nella rappresentazione sono presenti sia figure storiche di eroi, guer-

⁶⁶ In tale direzione per molti versi si indirizzerà in effetti la drammaturgia e le rappresentazioni del *jōruri* successivo.

⁶⁷ M. DE MARINIS, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸ «... enciclopedia intesa [...] come provvisoria e sempre mutevole sistematizzazione delle unità culturali che costituiscono il sapere di una data epoca» (Ibidem).

⁶⁹ Idea originale, trovata, invenzione creativa. È l'altra coordinata o principio su cui si fonda lo statuto compositivo della drammaturgia del periodo Tokugawa, soprattutto nel *kabuki*.

rieri o dame di nobile nascita e relativi, sia personaggi derivati, secondari o minori. I primi sono i protagonisti di *honzetsu* estratti dal repertorio della tradizione, individui il cui nome appartiene alla storia (anche se il carattere non rispecchia quello del personaggio storico reale). I secondi sono individui subordinati, servitori e vassalli, il più delle volte fittizi, creati dalla mente dello scrittore. L'insieme dei personaggi storici e fittizi entra a far parte del «mondo»: questo diviene un nuovo «ciclo» storico, precedente modello e testimonianza a cui potrà riferirsi e attingere l'invenzione di un nuovo testo e tutta la produzione seguente. Nella struttura che il testo assume nella drammaturgia del *jōruri* sono proprio i personaggi subordinati che vengono ad essere investiti del ruolo di protagonisti drammatici o tragici del testo, nuovi «eroi» del *jōruri*.

Talvolta gli stessi personaggi dello *honzetsu* attraverso la situazione dello *yatsushi* (camuffamento in vesti umili)⁷⁰ sdoppiano la propria identità: per un evento del destino, per uno strano gioco delle circostanze, per esigenze della trama, per loro precisa volontà, «decaduti», si travestono da persone comuni, ne conducono la vita, ne assumono i nomi. In tal modo la distinzione tra *jidai* e *sewa* si sfuma e le due dimensioni, dell'attualità e del passato, vengono a convivere, giustapposte ma mai superate.

Questi artifici corrispondono comunque anche al tentativo di trasporre il mondo del precedente letterario in un ambiente vicino allo spettatore e di evitarne l'estraneità. Tuttavia, di contro alla letteralità del *nō* e all'efficacia della struttura del *mugen nō* di Zeami, il risultato è spesso di un apparato ancora più fittizio, più carico di artificiosità.

La ricerca della fonte del passato è continuamente arricchita e contaminata dal presente, dall'attualità. Nella cornice dell'epoca passata, in effetti, vengono proiettati non solo motivi originali e intessuti nuovi racconti, vicissitudini e peripezie narrative (nella commistione originale di eventi già detti e invenzioni l'accento tende a spostarsi sull'intreccio, su una sintassi dalle insolite evoluzioni), ma, con libertà di movimento di tempo e spazio e con anacronismo, vengono incastonate scene dei quartieri di piacere e di *keisei* ritagliate dalla contemporaneità o ancora eventi della cronaca.

Queste consuetudini nascondono talora lo stratagemma di scavalcare le imposizioni della censura o di inserire critiche a costumi o

⁷⁰ Secondo GUNJI MASAKATSU («Chikamatsu no jidaimono no seikaku ni tsuite» in *Chikamatsu, op. cit.*, p. 114-5), questo è idea mutuata dall'analogia, coeva esperienza del *kabuki*.

avvenimenti del tempo. Con queste nuove funzioni del *sekai* evidenziate dall'opera di Chikamatsu ⁷¹, si indicano soluzioni e si apre la via e nuovi orizzonti di sviluppo agli scherzi, parodie, colpi di scena, inganni, misteri ecc. degli autori di *jōruri* successivi.

Il mondo classico comunque non viene derubato e stravolto, come forse talvolta nel gioco scenico spesso irrazionale del *kabuki*, viene invece reintegrato nel patrimonio culturale del presente; il nuovo pubblico, le nuove fasce sociali se ne appropriano. In questo senso, il *jidai jōruri* non manifesta tanto una coscienza del presente e della realtà nei suoi diversi aspetti ⁷², anche contraddittori, quanto persegue e realizza, talvolta con risultati davvero magnifici, la comunicazione di un'esperienza del mondo e della tradizione.

Senza eliminare l'artificio del *sekai*, come avviene invece nei suoi *sewamono*, con i *jidai jōruri* Chikamatsu crea un mondo fittizio, una dimensione «altra» del reale, in cui comunque il fruitore può trovare nei singoli personaggi intense emozioni, in un alternarsi di passioni e sentimenti, di toni e di stati d'animo. Con lui il *jōruri* diviene dramma di intrattenimento, *katari* (narrazione) tridimensionale in cui solo a tratti il pubblico incontra se stesso e il presente, ma soprattutto va incontro a un'esperienza di tradizioni popolari e auliche, racconti e folklore, danze e musica, fantastico e epico, commozione e distrazione, in cui passato e presente, tradizione e modernità si confondono tra illusione armonia e variazione. Il fruitore viene così condotto nelle spire delle emozioni con un movimento dinamico continuo che è della parola e della narrazione.

⁷¹ A partire da *Yotsugi Soga* (1684), primo *jōruri* annoverabile con certezza tra quelli scritti da Chikamatsu. Cfr. SUWA HARUO, art. cit., p. 40.

⁷² Coscienza che Chikamatsu rivela e riserva comunque allo spazio drammatico dei suoi *sewamono*.

Ida Zilio-Grandi

NOTA SUL TA'BĪR PER MEZZO DELLE LETTERE
DELL'ALFABETO: IL MUḤTAṢAR FĪ TA'BĪR AL-AḤLĀM

Tra i materiali arabo-islamici della Biblioteca Vaticana si trova un'interessante quanto breve opera di divinazione per mezzo dei sogni. Essa compare nel *folio* 140^r del manoscritto Vat. Ar. 1083, di provenienza yemenita come tutto il gruppo donato da Luca Beltrami¹. Il titolo, *Kitāb muḥtaṣar fī ta'bīr al-aḥlām* (*Estratto in materia di interpretazione dei sogni*), si legge nella prima riga di una breve introduzione, ove si enumerano le matrici culturali dell'opera (persiane), l'autore, se non effettivo almeno ideale (un re), il motivo della stesura (la raccolta dei vari criteri oniromantici). L'uso del termine *ḡam'* suggerisce che si tratta di un *compendium*. L'introduzione termina illustrando l'uso della successiva tabella: il significato di un sogno è equivalente al significato della lettera iniziale dell'oggetto sognato. La tabella, che occupa la gran parte della pagina e nella quale consiste l'opera vera e propria, è articolata in due colonne e vi si susseguono in ordine *abḡad*² trenta lettere dell'alfabeto³, ciascuna seguita dal proprio significato introdotto da *yadullu 'alā...*

¹ Nel 1922 Beltrami donò al pontefice un gruppo di manoscritti islamici (secondo l'attuale numerazione i nn. 946-1206 e 1357-1375) raccolti a Sanaa dal commerciante lombardo G. Caprotti. Cfr. G. LEVI DELLA VIDA, *Elenco dei manoscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1935, p. VIII. Il Vat. Ar. 1083 (ritenuto dell'XI sec. dell'Egira) è una miscellanea di argomento magico-religioso che comprende tra l'altro opere sulle proprietà delle sure coraniche, alfabeti con valore numerico, *awfāq*, trattati sulla relazione tra lettere, numeri, giorni della settimana, fasi della giornata, congiunzioni astrali ecc.

² L'ordine originario e numerico concorde a quello dell'ebraico e dell'aramaico, in uso nei trattati di magia. Cfr. E.W. LANE, *Arabic-English Lexicon*, I, London-Edimburgh 1863, p. 4; E. DOURTÉ, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Alger 1909, p. 172, da al-Būnī. Si veda anche G.S. COLIN, *Abjad*, in *Encyclopédie de l'Islam*, I, Leyde-Paris 1960², p. 100.

³ La lettera *hā'* viene ripetuta due volte non consecutive e compare *lām-alif* come ventinovesima e penultima lettera. Notiamo che nella grande opera di al-Būnī *lām-alif* compare al 29° e ultimo posto qualora usi l'alfabeto in ordine *abḡad* e al 28° e penultimo posto qualora usi l'ordine *mu'ḡam*. Cfr. *Sams al-mā'arif*, Cairo s.d., I, p. 127; IV pp. 3 sgg. e 36 sgg. Su *lām-alif* si veda anche I, pp. 6, 58; III, p. 45; IV, p. 17. Questa lettera occupa il 29° posto anche nell'alfabeto di trentadue lettere usato dal persiano Faḍl Allāh al-Astarābādī al-Hurūfī e dalla sua scuola, e precedentemente anche dagli ismailiti; si veda M. CLÉMENT HUART, *Textes persans relatifs à la secte des Hourufis*, London 1909, pp. XII-XIII, che cita S. Guyard, *Fragments relatifs à la doctrine des Ismaélis*, frammento II.

Che il sogno sia un messaggio mandato da Dio e che tale messaggio possa esprimersi per simboli da decifrare con l'aiuto di un pio *mu'abbir* o, in epoca più tarda, mediante la consultazione di un manuale di onirocritica, è notoriamente il postulato del *'ilm al-ta'bir*. Ma se anticamente ciò che si offriva all'interpretazione era l'intera sequenza del sogno e ciascun elemento appariva determinante al fine della comprensione finale, più tardi, come è manifestato dalla struttura dei manuali, si prenderà in considerazione tendenzialmente solo l'oggetto più significativo. Il processo di circoscrizione e astrazione, che procede di pari passo con la vetustà e l'affermazione della scienza dei sogni nell'Islam, offre un esempio ancora più estremo nel *Muḥ-taṣar*, ove si considera unicamente la lettera iniziale dell'oggetto più significativo.

Il grande valore accordato alle lettere dell'alfabeto presuppone l'idea di una divinità che proprio per mezzo delle lettere crea e svela e che, con la comprensione dei loro segreti, conduce alla comprensione del mondo a livello cosmico e soprannaturale. Ciò non basta però a collocare quest'opera fra i trattati di magia simpatica (*sīmiyā'*), poiché le lettere non sono utilizzate per controllare la realtà esterna ed agire sugli elementi, e nemmeno, in senso stretto, tra le opere di *ḡafr*, poiché le lettere stesse non sono fonte diretta di verità ma necessitano di un sogno come supporto.

La presenza del sogno esprime, in un'ennesima forma, la superiorità della rivelazione sulla conoscenza razionale: esso è necessario poiché, come ricorda al-Būnī, «non si deve pensare di penetrare i segreti delle lettere attraverso il ragionamento logico ma solo grazie alla visione e all'intervento divino»⁴. L'incontro tra *'ilm al-ta'bir* e *'ilm al-ḥurūf* si rileva, non a caso, nella produzione di più d'un erudito musulmano medievale⁵.

L'indagine sul significato delle lettere ha particolarmente interessato, come è noto, i dottori dell'Islam. A partire dall'enigma delle lettere isolate poste in apertura di alcune sure coraniche (*ḥurūf fawātih*, *muqatta'āt*, o, secondo al-Būnī, *nūrāniyya*⁶) e di quelle assenti dalla *Fātiḥa* (le *ṣab' ḥawā-tim*) fino al mistero dei novantanove nomi divini, tale indagine ha generato una notevole produzione letteraria nella quale la primitiva simbologia grafica cede il posto alle più varie speculazioni aritmologiche ed astrologiche, percorrendo la storia della *Šī'a*, dell'*Ismā'īliyya*, dei *Qarāmīta* e culminando nella religione *ḥurūfīta*. Sembra dunque che in ambiente iranico l'interesse per il significato delle lettere abbia raggiunto la massima diffusione.

Ciò non contrasta con l'introduzione della breve opera qui esaminata, ove si tratta esplicitamente di *ḥurūf al-'aḡam*. Essa potrebbe essere allora la copia yemenita⁷ di un originale persiano, il cui autore è forse quel Muḥam-

⁴ Cfr. Ibn Ḥaldūn, *Muqaddima*, Cairo 1322, p. 275 (*'ilm asrār al-ḥurūf*) che cita al-Būnī; trad. F. Rosenthal, *The Muqaddima. An introduction to History*, III, Leyde-Paris 1971², p. 616 e S. MATTON, *La Magie arabe traditionnelle*, Paris 1977, p. 51.

⁵ Citiamo, tra gli esempi più noti, Ibn al-'Arabī (m. 638/1240) e Faḍl Allāh Ḥurūfī (m. 796/1394).

⁶ Cfr. Al-Būnī, *Šams al-ma'ārif*, I, p. 58.

⁷ L'origine yemenita della copia si potrebbe spiegare con la persistenza in quella regione della tendenza gnostica *bāṭiniyya*.

mad ibn Ḥwārazm-šāh menzionato in un manoscritto conservato a Berlino⁸. Costui, e non un anonimo re, avrebbe riunito (*ġama'a*) i più dotti interpreti arabi e persiani della sua epoca, e non semplicemente i materiali, compilando questa breve opera «comprovata dall'esperienza (*muġarraba*)», della quale «non esiste simile né tra gli arabi né tra i persiani». Ricorrendo al confronto con il codice berlinese, pur essendo il testo lacunoso, notiamo che l'espressione *hurūf al-ʿaġam* sembra piuttosto *hurūf al-mu'ġam*: ciò potrebbe non essere casuale ed esprimere non un errore ma precisamente «lettere in ordine alfabetico»⁹, così come esse sono in effetti ordinate. Si tratterebbe di una specificazione necessaria poiché nei vari procedimenti divinatori è per lo più in uso l'ordine *abġad*¹⁰. Uno dei due copisti, o la copia da cui egli attinse, avrebbe frainteso o volontariamente alterato il termine in questione, cambiando di conseguenza l'ordine delle lettere e accreditando maggiormente o screditando, a seconda dei casi, l'origine persiana.

Tra le lettere enumerate nella tabella e i significati ad esse accostati non esiste alcun legame evidente: i termini usati non iniziano, ad esempio, con la lettera a cui si riferiscono. Significato uguale o simile è attribuito a lettere lontane sia nella grafia sia nel suono¹¹ e che inoltre non si classificano nella stessa categoria in relazione ai quattro elementi primitivi¹².

Non è possibile alcun confronto con i manuali di onirocritica dal momento che essi non considerano questo tipo di *ta'bīr*. Neppure la grande opera di al-Nābulusī (m. 1143/1731), che è in ordine alfabetico e raccoglie i più autorevoli testi precedenti, menziona l'interpretazione delle singole let-

⁸ Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, We. 1338. Cfr. W. AHLWARDT, *Verzeichniss der arabischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, VIII, Berlin 1896, p. 221, n. 1158. L'opera compare nel foglio di guardia iniziale del IX volume dell'*al-Ġāmī al-Saḥīḥ* di Buḥārī (datato 792/1390). La somiglianza tra il *Muḥtaṣar* qui esaminato e la *Nuṣḥa muġarraba fī al- ta'bīr* (Copia sperimentata in materia di interpretazione dei sogni) può dirsi notevole, seppure le poche righe introduttive apposte a entrambe differiscono profondamente. Nel codice berlinese, inoltre, le lettere non sono ordinate numericamente ma alfabeticamente e non compare alcuna tabella: i significati sono scritti di seguito. La divergenza più interessante è comunque la seguente: se *ġīm*, *ḥā* e *dāl* corrispondono nel significato, per le altre lettere si assiste ad uno spostamento di +1 o -1, a seconda dei casi, nell'ordine alfabetico. Ad esempio: a *bā* di Vat. corrisponde *alif* di Berol., a *tā* di Vat. *bā* di Berol., a *tā* di Vat. *tā* di Berol., a *sīn* di Vat. *sīn* di Berol., a *tā* di Vat. *dād* di Berol. ecc. Uno dei due codici, o la fonte da cui il copista attinse, sarebbe dunque errato rispetto ad un originale comune.

⁹ Cfr. LANE, *Lexicon*, IV, p. 1968 che cita in proposito il *Sihāh* di al-Ġawharī, il *Qāmūs* di al-Firūzābādī, il *Lisān al-ʿArab* di Ibn Mukarram Ibn Manzūr e il *Tāġ al-ʿArūs* di al-Sayyid Murtadā al-Zabīdī. Si veda inoltre H. FLEISCH, *Hurūf al-bidʿa*, in *Encyclopédie de l'Islam*, III, p. 617. Notiamo che l'espressione *hurūf al-mu'ġam* compare anche nel titolo dell'opera di Ibn Gannām, il *Mu'lam ʿalā hurūf al-mu'ġam*, che fu il primo manuale di *ta'bīr* ordinato alfabeticamente; cfr. T. FAHD, *La divination arabe. Etudes religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif de l'Islam*, Leiden 1966, p. 338, n. 42.

¹⁰ Vedi nota 2.

¹¹ Ad esempio *ġīm* e *dād* hanno significato uguale e simile a *qāf*, hanno significato simile *alif*, *dāl* e *wāw* nonché *dāl* e *zā* ecc. Il confronto con il codice berlinese non è di alcun aiuto.

¹² Per la classificazione delle lettere in relazione agli elementi naturali si rimanda a T. Fahd, *Hurūf*, p. 616.

tere¹³. D'altra parte i manuali che seguono quest'ordine esprimono l'intendimento contrario rispetto all'opera in questione, dal momento che raggruppano in capitoli i più usuali nomi dalla stessa iniziale, conferendo loro significato diverso. I manuali dalla struttura tradizionale, che suddividono invece gli oggetti sognati secondo un ordine concettuale gerarchico, dalla sfera divina all'umana¹⁴, sono anch'essi lontani dall'opera qui considerata.

L'interpretazione dei sogni per mezzo della lettera iniziale dell'oggetto sognato rappresenta perciò, più che un'integrazione, una forma divinatoria del tutto diversa, con un diverso codice di lettura.

Riportiamo la traduzione del manoscritto vaticano.

Questo è il *Kitāb muḥtaṣar fī ta'bīr al-aḥlām*. Un re si propose di raccogliere l'interpretazione dei sogni [traendola] da una nota (*'an waraqa*) che si basa sulle lettere dei persiani. Questa è la sua interpretazione. Quando colui che dorme (*al-nā'im*) vede un oggetto, prende la lettera iniziale (*awwal harf*) del nome dell'oggetto che ha sognato, e Dio è il più sapiente e il più paziente.

<i>alif</i>	significa il venir meno del bisogno (<i>ḥāḡa</i>);
<i>bā</i>	significa elevatezza di rango e onore;
<i>ḡīm</i>	significa vittoria sui nemici
<i>dāl</i>	significa il venir meno delle necessità (<i>al-ḥawā'ig</i>) immediatamente;
<i>hā</i>	significa sofferenza (<i>ta'b</i>) del cuore dovuta alle tentazioni di Satana;
<i>wāw</i>	significa il far cessare i bisogni con sofferenza;
<i>zā</i>	significa parole e dibattito;
<i>ḥā</i>	significa potere e onore;
<i>ṭā</i>	significa oro e acquisizione di ricchezza;
<i>yā</i>	significa molta obbedienza (<i>katrat al-ṭā'a</i>);
<i>kāf</i>	significa felicità di colui che è lieto;
<i>lām</i>	significa gloria e fama che provengono da un assente (<i>ḡāyib</i>);
<i>mīm</i>	significa beni di questo mondo, religiosità e sincerità;
<i>nūn</i>	significa pentimento dei peccati;
<i>ṣīn</i>	significa pentimento per un'azione compiuta a proprio vantaggio;
<i>'ayn</i>	significa lealtà e religiosità;
<i>fā</i>	significa turbamento del cuore;
<i>qāf</i> ¹⁵	significa perfezione (<i>kamāl</i>) e sapienza;
<i>qāf</i>	significa sapienza e vittoria sui nemici;
<i>rāf</i>	significa guadagno e acquisizione di ricchezza;
<i>ṣīn</i>	significa aumento della fede;
<i>tā</i>	significa lealtà, tranquillità e vittoria;
<i>ṭā</i>	significa sovranità e immenso onore;
<i>dāl</i> ¹⁶	significa sofferenza del cuore ¹⁷ causata dagli affanni;

¹³ Cfr. 'Abd al-Ġanī al-Nābulusī, *Ta'tīr al-anām fī ta'bīr al-manām*, Cairo s.d., che infatti non cita alcun Muḥammad ibn Ḥwārazmšāh tra le proprie fonti; vedi II, pp. 304-305.

¹⁴ Un esempio noto è costituito dal *Muntaḥab fī tafsīr al-aḥlām*, compendio composto da al-Ḥalīlī al-Dārī (sec. XII o XIII). Cfr. FAHD, *Divination*, p. 335, n. 26 e A. ABDEL DAÏM, *L'oniromancie arabe d'après Ibn Sirīn*, Damas 1956, soprattutto pp. 15-17.

¹⁵ Errore per *sād*.

¹⁶ Errore per *ḥā*.

¹⁷ *Ta'bīr* nel codice. *Ta'b* è sicuramente l'esatta lezione, cfr. le lettere *bā* e *zā*.

NOTA SUL TA'BIR

<i>ḍāl</i>	significa acquisizione di ricchezza e onore;
<i>ḥā'</i>	significa felicità che proviene dalla bontà nel cuore;
<i>ḍād</i>	significa vittoria sui nemici;
<i>zā'</i>	significa sofferenza del cuore causata dalle occupazioni;
<i>lām-alif</i>	significa bramosia (<i>šawq</i>) del cuore nelle azioni;
<i>ḡayn</i>	significa felicità e bontà nel cuore.

Lucia Serena Loi

UNO «YOGÎ» SUL KOH-I QÂF

Il retroterra religioso afghano, al di là di una fede islamica energicamente affermata ma ricca di problematiche specifiche su cui molta ombra gettano le strutture tribali, è notoriamente ricostruibile per indizi sparsi su cui molto si eserciti l'acume dei ricercatori. Molto attivo in proposito, G. Scarcia ci ha recentissimamente offerto la ricostruzione «storico-mitologica» di un brano di Nizâmî relativo a «disdicevoli» azioni giovanili di Khusraw II, complice per l'appunto un «afghano», un paggio del Ghor (Scarcia 1988: pp. 200-203).

Sembra a noi che, in quel caso, il motivo della punizione cruenta del cavallo, in connessione con la vendemmia orgiastica di una vigna, non altro sia che la solita scomposizione e risistemazione razionalizzante nizamiana dei momenti di un rito mithraico che alcune pagine di Campbell ci disegnano perfettamente (Campbell 1968: pp. 237-242). Un *Mibragân* di sapore frigio, insomma, invisibile alla Corona sasanide ma serpeggiante sotterraneo, con un «ministro di culto» «afghano» (sempre che il Ghor non stia poi per Siria). Che cosa chiedere di più per spezzare un'altra eventuale lancia a favore dell'idea di un mithraismo inglobante elementi almeno di un culto dei *dev* anatemizzato ed espulso dal Centro ma riaffiorante oltre i confini imperiali, e d'occidente e d'oriente?

Tuttavia, qui, la demonizzazione non ha per protagonisti attivi i principali interessati, cioè degli «afghani». Se però ci trasferiamo dal Ghor al Ghor-band (quella terra di Kâbul dove il sovrano riemergeva fanciullo dalla grotta mithraica [Biruni: II, p. 10]), tanto per seguire anche il «segno» che secondo il Marquart accomunerebbe due zone analogamente «demonolatriche», o meglio devote ad antiche divinità demonizzate (Marquart 1915: p. 289), possiamo scorgere quelli che sono forse esempi di demonizzazione del proprio passato – un passato che comunque si riscatta tramite un'esplicita *conversione* – da parte degli «afghani» stessi. Esempi molto più tardi, naturalmente, ma *popolari*, e in cui il processo di decomposizione dei «fatti mitici» è in fase molto più avanzata, una fase fiabistica e non culta: niente di strano, dunque, che la miscredenza vi sia identificata con quella più a portata di mano, cioè con una miscredenza di tipo indiano.

Segnaliamo uno di questi esempi, pashto, da *Paġtanê Sandare*, Kâbul 1334-1335 (1955-1957), II, pp. 218-220:

qişa ba kfêm bayân la kirâmata da loy jwân -
 yaw wraje pîr şâhib pa mas'ala nâst wê qarâr -
*Racconterò la storia dei miracoli di un giovane maturo:
 un giorno Pîr Şâhib se ne stava seduto tranquillo sul suo tappeto,*

yaw wraje pîr şâhib pa mas'ala bânde wê nâst
 lâsûna ye nîwele xpêl xâwand lara pa xwâst
*un giorno Pîr Şâhib era seduto sul suo tappeto,
 con le mani giunte pregando il suo Signore;*

du'â ye şwa qabûla pa walyâno kxe sarwar şu
 mēx porta ye lîdê pa dwa kawtaro ye nazâr şu
*la sua preghiera fu accettata e fu principe tra i santi,
 levò il viso in alto e il suo sguardo cadde su due colombe:*

yawe xulê kxe tabax wê râşa wâwra dâ kalâm
 bêl fîng nîwêlay xulê kxe wê da spîno zaro jâm
*una aveva in bocca un vassoio – vieni, ascolta questa storia –
 l'altra teneva in bocca bella stretta una coppa d'argento;*

tabax kxe ye angûr aw da kâbul nore mewe
 âlima ywağ pe kxêgdêy dâ qişa da da maze
*nel vassoio c'era uva e altra frutta da Kâbul
 – o gente ascoltate, questa è una bella storia –*

pa jâm ke ye wa wâwra da kâbul da yaxdânûno
 dâ tlêle koh-i qâf ta pa xê rang pa xê şânûno
*nella coppa c'era ghiaccio (neve) dei ghiacciai di Kâbul,
 maestose ed eleganti se ne andavano verso il Koh-i Qâf;*

nâgâh da pîr şâhib war ta nazâr şu pa yaw ân
 qişa ba kfêm bayân la kirâmata da loy jwân
*d'un tratto, improvvisamente, lo sguardo di Pîr Şâhib cadde su di loro;
 racconterò la storia del miracolo di un giovane maturo:*

pa amar da pîr şâhib bânde râxkata şu muryân
 muryân nê wû safî wû war na day şu pa pursân
*per ordine di Pîr Şâhib gli uccelli scesero [a terra],
 non erano uccelli, erano uomini ed egli li interrogò;*

war wfânde pîr şâhib şu war na wê-ye-kfa puxtêna
 makân day stâse cêrta aw râtelêy la kûm waţana
*Pîr Şâhib si avvicinò a loro e li interrogò:
 dove abitate e da che patria venite?*

we waţan mû koh-i qâf day mûng larû halta yaw pîr
 sahâr kxe da kâbul pa lore mûng şwû havâ-gîr
*Dissero: la nostra patria è il Koh-i Qâf, là abbiamo un Vecchio (maestro),
 di mattina voliamo sopra Kâbul,*

dâ wâwra aw mewa râwfêl zêmûngâ day rozgâr
 yaw wraje pîr şâhib pa mas'ala nâst wê qarâr

*questo trasportare frutta e neve è il nostro destino;
un giorno Pīr Ṣāḥib se ne stava tranquillo sul suo tappeto;*

pûxtêna-e trena wêkfa byâ rawâne šwe kawtare
šâ'ira ywaġ pre kxêġda jawâb râwfa ka xabar ye
*li interrogò e poi le colombe si rimisero in cammino;
o poeta, ascolta e rispondi se conosci [la risposta]*

no wâyî rawyân êe koh-i qâf ta šwe dâxêle
pīr nâst war ta pa qâr (qahr ?) šu war ta wê-ye-kfe xkanjêle
*Dicono i cronachisti che [le colombe] entrarono nel Koh-i Qâf:
il Vecchio se ne stava là, si adirò e inveì contro di loro;*

dûy wêkêf dâ guftâr ma-kawa qâr mûnġa râtlêlû
xidmat kxê mûnġa stâ wû pa yaw jây wêrasedêlû
*esse così parlarono: non ti adirare, noi siamo venute,
ti stavamo servendo, siamo arrivate in un luogo,*

nâġâh pàs pa hawâ kxê pa mûnġ wêšu dâse kâr
êe mjêke ta ye xkata kfû pa hukm da sattâr
*improvvisamente, mentre eravamo in cielo, ci è successo questo:
che siamo scese a terra per ordine dell'Altissimo;*

lîdê mû haya jây kxê yaw halêk mûnġ ta pa jīr wê
mûnġ poh šwû pa jân halta êe da de halêk ta'thsīr wê
*in quel luogo abbiamo visto un ragazzo che ci scrutava
e là abbiamo capito che questo ragazzo aveva il segno della santità;*

pûxtêna-e war na wêkfa sar ye kûz ka awizân
qīša ba kfêm bayân la kirâmata da loy jwân
*le interrogò [e] abbassò la testa pensoso (ciondoloni?);
racconterò la storia del miracolo del giovane maturo;*

jogî wêka talwâr pâced pa qâr pase rawân šu
da pīr ṣāḥib dere ta war dâxil pa haya ân šu
*lo yogî si alzò in tutta fretta e infuriato si mise in cammino
e in quello stesso momento entrò nella casa di Pīr Ṣāḥib;*

pa nazar ye pīr ṣāḥib šu war ta wê-ye-ka guftâr
murîd zêmâ de wale la manzila ka îsâr
*vide Pīr Ṣāḥib e gli disse:
perché hai distratto i miei discepoli dal loro scopo?*

êe dâse loy walî ye râša mâ sara be šal ke
lâs wâcawa dunyâ kxê cê šay wênîsa mangûl kxê
*se sei sì grande santo, vieni con me senza indugio,
metti la mano sul mondo [e] afferra una cosa qualsiasi*

âsmân wî ka pa mjêka pa tâdêy wêka talwâr
yaw jal ba-e dar ta xâyêm ka zarra wî ka đînâr
*che sia in cielo o sulla terra, affrettati, presto,
ogni volta te ne darò la spiegazione, che sia un atomo o un soldino.*

pîr şâhib mutawâjjih şu pa dunyâ kxe lar-u-bar
pa jâla da kawtaro ye koh-i qâf kxe şu nazâr

*Pîr Şâhib parti, su e giù per il mondo,
nel Koh-i Qâf vide il nido delle colombe:*

hayê kxe dwa hagêy wî pîr şâhib war ter ka lâs
yawa ye pa mangûl kxe lâs ke wênîwêla pàs
*c'erano due uova, Pîr Şâhib vi stese la mano,
ne afferrò uno e poi in mano lo tenne;*

xpêl mûtay pa maydân hayê jogî ta ka izhâr
yaw wraje pîr şâhib pa mas'ala nâst wê qarâr
*sulla piazza mostrò il pugno [chiuso] allo yogî;
un giorno Pîr Şâhib se ne stava tranquillo sul suo tappeto;*

we cê me pa mangûl day râşa wêxâya ay jwâna
râghêlay koh-i qâf na daye kâr pase nâdâna
*disse: che cosa ho tra le dita, vieni, spiegamelo, giovanotto,
venuto da Koh-i Qâf per una cosa del genere, tu sciocco.*

jogî no xkâta porta halta xê wêka nazâr
pa xî taraf ta-e wêkâtê jogî pa zer-u-zwar
*Allora lo yogî guardò bene in alto e in basso,
lo yogî guardò a destra, su e giù.*

pa çap taraf ta-e wêkâtê no we wayêl loy jwân ta
koh-i qâf kxe da kawtare jâla ywağ nîsa bayân ta
*guardò a sinistra e poi disse al giovane maturo:
ascolta la spiegazione: il nido delle colombe in Koh-i Qâf,*

hayê kxe dwa hagêy we yawa nîsta pakxe jâna
dâ bêla stâ pa lâs da râxkâra kfa pa xê şâna
*là c'erano due uova, uno non c'è [più], mio caro,
quest'altro ce l'hai in mano tu, mostramelo gentilmente;*

dâ kâr cê pîr şâhib ʿajba wêlidê pa jân
qişa ba kfêm bayân da kirâmata da loy jwân
*quando Pîr Şâhib vide di persona questa meraviglia,
racconterò la storia del miracolo del giovane maturo,*

pa qâr şu pîr şâhib no koh-i qâf ta ye lâs ter ka
çîna kxe dwa mâhî wê yaw ye mûtî kxe râ gîr ka
*Pîr Şâhib si infuriò e allora stese la mano sul Koh-i Qâf:
in una pozza c'erano due pesci, li strinse [entrambi] nel pugno,*

xpêl mûtay pa maydân hayê jogî ta ka xkâra
we wêxâya kâfira dar ta wâyêm do-bâra
*sulla piazza mostrò il suo pugno allo yogî,
disse: spiegami, o eretico, te lo dico per la seconda volta;*

jogî no xkâta porta wêkatêlo pa xê şân
pa çap taraf ta-e wêkâtê byâ xî ta şu gardân

*lo yogî guardò in alto e in basso per bene,
a sinistra guardò e poi si voltò a destra:*

ċīna k̄x̄e m̄āhī nē wē jōgī zēro ka qasam
pa lās k̄x̄e de m̄āhī dī dar ta wāyēma yaw dam
*nella pozza i pesci non c'erano [più], lo yogî lo giurò mille volte:
i pesci li hai tu in mano, te lo dico senza indugio.*

jōgī ċe guftār wēka pīr šāhīb wēka talwār
m̄āhī ye xp̄êl da lāsa pa ċīna k̄x̄e ka guzār
*Quando lo yogî parlò, Pīr Šāhīb si affrettò
a far cadere [di nuovo] i pesci nella pozza.*

war jêg šu pīr šāhīb no gīla min šu la γufār
yaw wraje pīr šāhīb pa mas'ala nāst wē qarār
*Pīr Šāhīb si levò ed implorò il Misericorde
un giorno Pīr Šāhīb se ne stava tranquillo sul suo tappeto,*

hayrān šu pīr šāhīb xdāya zē cē wāxlēm pa lās
yaw wāre dā zālīm ċap-u-rās wēgorī byā pās
*fu stupito Pīr Šāhīb: o Dio che prendo in mano?
che questo tiranno guardi ancora una volta a destra e sinistra e poi basta:*

har šay ċe pa lās wāxlēm rā te x̄āyī pa yaw wār
lêg wē me sātē pat da de jōgī mēx̄k̄x̄e qarār
*qualunque cosa afferri, la indovina subito,
davanti a questo yogî ho salvato poco del mio onore e della mia tranquillità.*

nāgāh da dē γwağūno bānde wēlaged āwāz
hātīf malak war wēx̄odēlo hase ranga sāz
*D'un tratto una voce giunse alle sue orecchie,
la voce possente di un angelo così gli si manifestò:*

we wāx̄la da jīnnat la bāya hukm da akbar day
dunyā k̄x̄e ċe cē axle dar te x̄āyī loy kāfir day
*prendi [una cosa] dal giardino del Paradiso, è l'ordine di Dio:
qualunque cosa tu prenda nel mondo, quello la indovinerà, quel bel pezzo di eretico.*

ċer xwaḫ šu pīr šāhīb lās ye jīnnat la ka darūn
yaw gul ye lās k̄x̄e wēnīwē pa hukm da be-ċūn
*Pīr Šāhīb fu molto felice, infilò una mano nel Paradiso
e per ordine di Dio prese in mano un fiore,*

xp̄êl mūtay ye maydān k̄x̄e de jōgī ta ka 'ayān
qīša ba k̄fēm bayān da kirāmata da loy jwān
*sulla piazza mostrò il suo pugno allo yogî,
racconterò la storia del miracolo del giovane maturo;*

we cē me pa mangūl day rāša wēx̄āya ay jwāna
rāghēlay koh-i qāf na daghe kār pase nādāna
*disse: che cosa tengo in mano, dimmelo giovanotto
venuto dal Koh-i Qāf per una cosa del genere, tu sciocco.*

ĵogî no ĵkata porta halta ĵê wêka nazar
pa ĵî taraf ta-e wêkâtê pa ĥukm da akbar

*Lo yogî guardò bene in basso e in alto,
guardò a destra, per ordine dell'Altissimo,*

pa ĉap taraf ta wêkatêl no we wayêl da wâra
halêka dar ta wâyêm pa walîyâno sardâra

*guardò a sinistra, ma disse subito:
ragazzo te lo dico, principe dei santi:*

pa jmêko asmânûno dar ta wâyêm ĵkata porta
zarra zarre na nê da xo zedêlay kûm yaw lor ta

*nelle terre e nei cieli, te lo dico,
non è atomo da atomo, ma da dove proviene?*

har ŝay ĉe stâ pa lâs day ma'lûmegî da ĵinnat day
dâ lâr zêmûnga nê da daya stâsi kirâmat day

*Qualunque cosa tu abbia in mano, viene dal Cielo,
questa non è la nostra via, ma un miracolo vostro.*

xuŝhâl ŝu pîr ŝâhib wayêl râja os musulmân ŝa
dâ nore lâre preĝda da ĵinnat pa lor rawân ŝa

*Fu felice Pîr Ŝâhib, disse: vieni, diventa musulmano,
lascia queste altre vie, incamminati verso il Paradiso.*

ĵogî no îmân râwêf dar ta wâyêm haya dam
pa du'â da haya jwân pîrâno pîr ghausal- a'zam

*Lo yoghî credette, te lo dico, in quell'istante
secondo la preghiera di quel giovane, santo tra i santi, campione di magnificenza.*

dâ pête qiŝe gora nûr ŝâhib kîfêle pa ĵâr
yaw wraje pîr ŝâhib pa mas'ala nâst wê qarâr

*Guarda, Nûr Ŝâhib ha composto con sacrificio questa storia segreta;
un giorno Pîr Ŝâhib se ne stava tranquillo sul suo tappeto.*

Sottolineeremmo come degni di nota gli elementi seguenti:

1) il Koh-i Qâf non è luogo di pertinenza della vera fede, sembra anzi il Centro della Religione Altra, assieme a chi lo abita, un Pîr (Zâl) e i suoi adiuvanti alati. Che la Fenice si «miniaturizzi» non è un caso isolato, si pensi al corvo di Šindand (Vercellin 1974: p. 101). La colomba (bianca) è ben presente nel folclore afghano (Vercellin 1972: p. 88) ed è custode di santuari, è l'«anima», l'«angelo custode». Angelo ma, finché dura la *ĵâhiliyya*, puro strumento dell'alternanza cosmica, opaca (*ŝîn!*) e bianca del destino;

2) la sovranità del Signore del Monte è assoluta sul piano naturalistico e vitalistico. Nulla può neppure il Profeta sull'uovo cosmico e sul pesce guizzante. Con quel mondo non si gareggia, lo si può solo superare non stando al suo gioco;

3) l'insistenza sulla *giovanilità* dell'evangelizzatore musulmano che le colombe parlanti definiscono *halêk* (ragazzo) e che pure ha nome Pîr Ŝâhib

(!) ci indica, quale che sia l'accezione da preferire in quel *juwân* (giovane, onesto, uomo d'onore) e in quel *loy* (grande, attempato, maturo), una *contrapposizione* col Vecchio del Koh-i Qâf. Molto probabilmente un'ipostasi/antitesi del medesimo: il Giovane/Vecchio di Kâbul, come ai suoi tempi un Kâbul-Šâh; ma anche un Qâûs giunto vecchio proprio nel Koh-i Qâf e ritornato da lì giovane e in forze (Biruni: I, p. 193);

4) quanto all'appartenenza dello yogî al mondo, grosso modo, della prestidigitazione, si può ricordare quanto osservava Bausani a proposito dell'atteggiamento in materia, diverso da quello di un Bîrûnî o di un Ibn Battûta, di quell'altro «Kâbul-Šâh» che fu Bâbar (Bausani 1951: p. 70, n. 1).

Riferimenti bibliografici

- BAUSANI 1951: *L'India vista da due grandi personalità musulmane: Bâbar e Bîrûnî*. Al-Biruni Commemoration Volume, Calcutta, Iran Society.
- BIRUNI: Kitâb Ta'rîx al-Hind, ovvero *Alberuni's India*, transl. E. Sachau, 2 voll., London 1888.
- CAMPBELL 1968: L.A. CAMPBELL, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden.
- MARQUART 1915: J. MARQUART-J.J.M. DE GROOT, *Das Reich Zâbul und der Gott Zün vom 6-9 Jabrundert*, Festschrift E. Sachau, Berlin.
- SCARCIA 1988: «Vittorialità» ghuride in Nizâmî? RSO LX, I-IV (1986). Studi in onore di Ugo Monneret de Villard (1881-1954).
- VERCELLIN 1972: *Il monte-santuario di Qal'e-Kâb nel Sistân afghano*. Annali di Ca' Foscari, XI, 3 1972 (S. Or., 3).
- VERCELLIN 1974: *Šîndanq. Le vicende di un toponimo afghano*. Annali di Ca' Foscari, XIII, 3 1974 (S. Or. 3).

Gian Carlo Calza

L'ESTETICA DEI DAIMYŌ.
RIFLESSIONI IN MARGINE ALLA MOSTRA «THE SHAPING
OF DAIMYŌ CULTURE» PRESSO LA NATIONAL GALLERY
DI WASHINGTON

La grande esposizione «JAPAN. The Shaping of Daimyō Culture. 1185-1868» tenutasi alla National Gallery di Washington tra il 25 settembre 1988 e il 23 gennaio 1989 ha rappresentato indubbiamente un evento eccezionale nella storia dell'arte giapponese. Essa si colloca entro il vasto movimento di mostre d'arte giapponese verificatosi negli ultimi anni nei più qualificati musei e istituti americani¹. Il titolo stesso della mostra riflette un'attenzione raffinata mirante a compensare l'approccio rigorosamente scientifico² con quello della grande divulgazione³.

Essa si presentava come la più imponente esposizione di arte giapponese realizzata negli Stati Uniti⁴. Il curatore, Yoshiaki Shimizu, il ben noto

¹ Il pubblico americano ha mostrato una notevole sensibilità in materia, abituato com'è a mostre di alta specializzazione (ma anche spettacolarità) come quella su «The Great Age of Japanese Buddhist Sculpture a.D. 600-1300» prima al Kimbell Art Museum di Forth Worth e poi alla Japan House Gallery di New York (1982-1983) o quella su «The Great Eastern Temple. Treasures of Japanese Buddhist Art from the Tōdaiji» all'Art Institute di Chicago (1986). Per non parlare poi delle più recenti gallerie permanenti d'arte giapponese come quelle del Museum of Fine Arts di Boston (1982) o del Metropolitan Museum di New York (1987) nonché il nuovissimo, e assai discusso (ma non per questo meno reale e imponente), intero edificio fatto appositamente costruire dal Los Angeles County Museum e inaugurato il 18 settembre scorso alla presenza del Gotha mondiale dell'arte del Sol Levante.

² Il che è documentato anche dall'approccio dell'imponente catalogo: SHIMIZU YOSHIKAKI (ed.), *JAPAN. The Shaping of Daimyō Culture. 1185-1868*, National Gallery, Washington 1988. Vi sono accuratamente e dettagliatamente catalogate oltre 330 delle opere esposte.

³ Il rischio della generalizzazione lo avevano già avvertito gli inglesi alla Royal Academy con la loro «The Great Japan Exhibition» del 1981-1982 a cui avevano prudentemente aggiunto un sottotitolo: «Art of the Edo Period 1600-1868». L'ultima mostra di analoga importanza, nata al Los Angeles County Museum nell'Ottantatré e poi protrattasi in giro fino a metà dell'Ottantacinque, trattava dell'arte shogunale e recava il titolo: «The Shogun Age Exhibition». Ma, provenendo dal museo privato dei Tokugawa, aveva anche una specie di diritto di sangue a quel taglio ancora alquanto generico. Quel che par chiaro è che nei paesi di cultura veramente internazionale mostre generiche sull'arte giapponese in specie, o orientale in genere, non se ne possono più proporre. Ecco perché appaiono quanto mai efficaci sia il titolo sia l'orientamento di questa mostra che, improntandosi sulla formazione della cultura dei *daimyō* ha consentito di appagare specialisti e grande pubblico a un tempo.

⁴ Vedasi la prefazione del commissario per gli affari culturali del governo giapponese, Ueki Hiroshi, in: SHIMIZU, *The Shaping of Daimyō Culture*, p. X.

storico dell'arte della Princeton University, avvalendosi dell'appoggio della Japan Foundation nonché dell'Agenzia per gli Affari Culturali del Giappone (*Bunkachō*), è riuscito a ottenere prestiti di opere mai uscite prima dall'arcipelago. Si tratta di oltre quattrocentocinquanta opere, tutte provenienti dal Giappone e scelte per illustrare un aspetto particolare della civiltà nipponica dal XII al XIX secolo; ma al tempo stesso pressoché onnicomprensivo. Ed è perciò di particolare interesse rivisitarne gli aspetti più caratterizzanti per una sorta di lettura parallela dell'arte giapponese.

Dato che i *daimyō* furono, come è ben noto, i grandi signori del Giappone, i feudatari che presero a controllarlo dal momento della definitiva entrata in crisi del governo della corte imperiale nel XII secolo fino alla restaurazione del 1868 e l'occidentalizzazione del paese, il loro influsso sulla società e la cultura fu incalcolabile. Il termine *daimyō* significa letteralmente «grande nome» e indicava come venivano registrati i nomi dei proprietari sulle mappe catastali: più grandi quelli dei maggiori possidenti, coloro che erano stati infeudati su zone più ampie di territorio. «Formazione della cultura dei *daimyō*» indica perciò il processo plurisecolare del fenomeno storico-politico condizionatore, più d'ogni altro, della civiltà giapponese in ogni suo aspetto: dalla pittura al teatro, dalla scultura alla cerimonia del tè, dalla ceramica alla calligrafia, dallo zen al neo-confucianesimo, dall'architettura alla narrativa, dalle arti marziali alla poesia. Ecco perché questo titolo specialistico permette, in realtà, di affrontare una tematica storico artistica assai vasta.

Allo scopo di rendere il pubblico maggiormente consapevole della vita estetica e dei piaceri culturali dei *daimyō*, l'esposizione di Washington è stata accompagnata da rappresentazioni teatrali di *nō* sia all'aperto (*takigi nō*) sia al chiuso⁵ per cui sono stati allestiti due palcoscenici: uno nel piazzale e un altro al mezzanino. Inoltre una capanna per la cerimonia del tè, con relativo piccolo giardino *zen*, è stata costruita nella parte dell'atrio opposta all'ingresso nell'edificio orientale della National Gallery dove è ospitata la mostra⁶. Si tratta di una perfetta copia della capanna «Ennan» che il *daimyō* e maestro del tè Furutō Oribe (1543-1627) donò al fondatore della scuola del tè Yabunouchi⁷. Inoltre, in una galleria vicina, è stata realizzata anche una sala del tè dove cerimonie si sono svolte per tutto il periodo della mostra e dove è stata esposta una settantina di pezzi, ceramiche, lacche, teiere, rotoli dipinti e calligrafici, in una parola tutti gli utensili necessari a esprimere l'estetica del tè.

⁵ Il programma prevedeva una rappresentazione di *takigi nō* il 29 settembre sul Mall appositamente isolato dal traffico e attrezzato nonché una di *nō* al mezzanino dell'edificio orientale. Essendo la prima volta negli Stati Uniti che il *nō* veniva rappresentato in un padiglione diverso da un teatro, si è reso necessario costruire un apposito palcoscenico all'interno della National Gallery.

Il programma comprendeva alcune opere di grande notorietà: *Dōjōji*, *Tsuchigumo* e *Funa Benkei*, mentre la scuola era la Kanze. L'attore principale (*shite*) Sakai Otoshige, ha interpretato, per la seconda e ultima volta della sua gloriosa carriera, *Dōjōji* nel difficile stile *akaga-shira*.

⁶ Verrà poi trasferita nel parco nazionale dello stato di Washington presso Seattle.

La mostra vera e propria è stata suddivisa in dieci sezioni corrispondenti ciascuna a un'arte o a un genere artistico. La prima sezione riguarda il tema che più ha caratterizzato l'arte dei *daimyō* al suo nascere: il ritratto. E la rassegna si apre con uno dei dipinti più preziosi di tutto il Giappone: il ritratto di Minamoto no Yoritomo (1147-1199), fondatore della dinastia di Kamakura (1185-1333).

Perché l'arte del ritratto in Giappone abbia dovuto tanto attendere la propria fioritura è uno dei molti misteri dell'estetica giapponese. Esempi di ritratto non mancarono in epoca anche remota da quella di Kamakura⁸. Le premesse erano però già tutte presenti circa due secoli prima nei diari delle dame di corte e soprattutto nella celebre *Storia di Genji* di Murasaki Shikibu che, come già Dante fece pel nostro volgare, dimostrò con la sua opera le possibilità letterarie del giapponese allora trascurato in favore del cinese. L'analisi che Murasaki compì della psicologia dei suoi personaggi è quanto di più profondo e complesso, mentre nel campo della narrativa occidentale bisogna attendere Proust per trovare qualcosa di simile. Il ritratto è già lì, vivo e presente, e in una gamma pressoché illimitata, nelle pagine di Murasaki: e allora perché tardò tanto a svilupparsi in pittura? Quando un secolo dopo il *Genji* venne illustrato nel *Genji monogatari emaki*, i volti erano tutti uguali, in questo peraltro incomparabile monumento della pittura giapponese, e i moti dell'anima percepibili esclusivamente attraverso il rapporto stabilito dalle masse dei corpi con l'ambiente.

La ritrattistica, dunque, si diffonde di pari passo con lo sviluppo del mondo feudale: l'aristocrazia di spada non sembrava incline a restare immersa nell'impersonalità della rituale, festiva, vita della corte che già assorbiva l'aristocrazia imperiale. E i signori feudali ambivano di essere raffigurati invece in modo da comparire con tutta la loro forza e personalità di fondatori di domini, i più grandi come i più piccoli. Il celebre dipinto, che tradizione vuole raffiguri Yoritomo⁹ e che è stato ascritto¹⁰ a Fujiwara no Takanobu (1142-1206)¹¹, si ritiene ritragga il grande *shōgun*¹² assiso.

⁷ Conformemente, il tredicesimo Gran Maestro della scuola Yabunouchi, Jōchi, ha celebrato una cerimonia del tè in occasione dell'*avant-vernissage* della mostra. Allievi della scuola provenienti dal Giappone, si sono succeduti per tutta la durata dell'esposizione per ripetere il rito quotidianamente.

⁸ Si veda, ad esempio, il dipinto raffigurante il principe Shōtoku Taishi col figliolo e il fratello minore di proprietà della famiglia imperiale: probabilmente una copia di epoca Nara di un originale anteriore. Oppure la scultura in lacca secca del monaco cinese Ganjin in posizione assisa risalente alla stessa epoca. Si tratta però di eccezioni e comunque di personaggi di fatto pressoché divinizzati dall'adorazione popolare.

⁹ Non esiste documentazione certa al riguardo. Tuttavia a favore di questa tesi è anche l'appartenenza del dipinto a un gruppo di altri tre (un quinto dell'insieme è andato disperso da lungo tempo) nel Jingōji raffiguranti tutti personaggi per un modo o per l'altro strettamente connessi con Yoritomo.

¹⁰ Questa attribuzione è tuttavia oggi assai meno accolta che in passato e ancor meno lo è quella che vorrebbe di Takanobu tutti i rotoli del gruppo.

¹¹ Takanobu, pittore di corte di grande reputazione, era particolarmente noto per i ritratti.

¹² Yoritomo aveva ricevuto la carica nel 1192 poco dopo la morte dell'imperatore in ritiro Go Shirakawa (1127-1192).

Questi appare ammantato di una sopravveste di corte in broccato nero a motivi floreali da cui spuntano il manico della sciabola e la cintura. La figura è racchiusa entro il triangolo nero formato dal suo stesso contorno e la mano, invisibile, regge uno scettro da cerimonia¹³ che spicca chiaro sullo sfondo e punta verso il volto anch'esso eburneo. L'interno del colletto, rosso vivo, è l'unico segno rivelatore della forte passione che arde sotto l'immagine di freddo, potente, autocontrollo espresso sia con la posizione del corpo e sia dall'impassibilità del viso. Il dipinto, in qualsiasi delle date ipotizzate esso sia stato eseguito, raffigurerebbe Yoritomo al sommo del potere¹⁴, ed è un vero specchio dell'anima mettendo a nudo, come fa, il carattere del personaggio e, al tempo stesso epitomizzando l'interesse per la figura e la personalità umane caratteristico della nuova fase storica.

La medesima forza espressiva caratterizzante il ritratto in pittura si ritrovano nella scultura religiosa: i *daimyō* furono grandi patroni del buddhismo. Anche i santi e, ancor più rivoluzionario, le divinità dell'olimpio mahayano, possono essere ritratti con espressioni caratteriali e non più solo derivanti dalla loro specifica funzione salvifica. In questo nuovo indirizzo grandiosa è la lezione della «Scuola dei Kei», la bottega di Kyoto, derivata dall'insegnamento del grande Jōchō (?-1057) e fiorita in occasione della ricostruzione del Tōdaiji di Nara distrutto nella guerra civile. Non che i vari «Kei» non producessero più opere di iconografia tradizionale: la scultura in legno dorato del Buddha del Paradiso Occidentale, Amida, circondato da mandorla e aureola rutilanti (1201), opera attribuita a Kaikei (1185 ca. - 1220 ca.), ne è testimonianza, ma il nuovo stile è indubbiamente quello dominante. Lo si avverte più fortemente in lavori come quello di Unkei (1151 ca. - 1223 ca.): un gruppo stante della divinità terrificata Fudō coi suoi due attendenti, Seitaka Dōji e Kongara Dōji. Il complesso, che risale a un periodo non ancora il più maturo dell'artista (1186), anticipa però già le tematiche che lo caratterizzeranno come la forza espressiva dei volti e la maestria nell'analisi del corpo e nella drammatizzazione e controllo dei suoi movimenti evidenti soprattutto nella positura e nel volto di Seitaka. Piuttosto espressive del nuovo stile sono le due sculture in legno policromato di Anteira e Santeira, due dei dodici generali celesti che formano la guardia intorno alla triade di Dainichi nella sala principale del Honzan Jionji (prefettura di Yamagata). Probabilmente realizzate da un artista di Kyoto nel XIII secolo¹⁵, le due sculture, ma soprattutto quella di Santeira, con la loro positura drammatica, le membra dalla muscolatura fortemente evidenziata, la ricchezza strutturale, coloristica e decorativa delle vesti e dell'armatura, la

¹³ Questo oggetto di legno sottile su cui poteva essere riportato il programma della cerimonia in cui doveva essere impiegato, sembra derivare dallo scettro di udienza cinese, fatto di vario materiale e che veniva impiegato per riparare l'alto nel parlare, come segno di rispetto.

¹⁴ Il dipinto, tradizionalmente datato intorno al 1188, è oggi invece ritenuto opera del primo quarto del XIII e quindi successivo alla morte di Yoritomo.

¹⁵ Per questa attribuzione vedasi la scheda di Soejima Hiromichi in: SUZUKI, *The Shaping of Daimyō culture*, p. 124, n. 72.

truce espressione dei volti esaltata dai vivaci occhi in ossidiana, sono esempi affascinanti del più maturo canone estetico della scultura di Kamakura.

L'arte al principio della cultura dei *daimyō* fu un'arte influenzata dallo zen, la setta buddhista la cui filosofia di vita divenne uno dei pilastri dell'esistenza dell'aristocrazia di spada, *daimyō* e samurai. Il concetto d'illuminazione che si apre il varco tra i pensieri della mente arrovellata come il lampo di una lama purificatrice ben si addiceva al mondo di quegli uomini d'arme. Dal connubio conseguì un'estetica severa ed essenziale, e l'amore per la monocromia in pittura che non cessò più.

Con il trasferimento della capitale shogunale a Kyoto dopo la fine del governo di Kamakura, lo *shōgun* favorì un più stretto rapporto tra l'aristocrazia di spada e quella della corte imperiale nonché la ripresa di rapporti regolari con la Cina. L'arte si arricchì di nuove possibilità, di nuove gamme interpretative, di nuovi veicoli d'espressione. Quant'è diverso da quello di Yoritomo lo stile del dipinto appartenente all'Agenzia per gli Affari Culturali e che, fino a non molto tempo fa¹⁶, si riteneva raffigurare Ashikaga Takauji (1305-1358). Il condottiero che distrusse lo shogunato di Kamakura nel 1333 per stabilire la sua dinastia, vi è ritratto, se di lui si tratta, come al termine di una battaglia. Montato su un nero cavallo elegantemente bardato di rosse nappe fluttuanti, l'armatura sgargiante, la lunga sciabola *tachi* sguainata e appoggiata sulla spalla, l'elmo perduto e i capelli scompigliati, una freccia spezzata nella faretra, il volto intenso e dall'accorta espressione, il guerriero rappresenta già l'ideale del nuovo genere di feudatario, anticipatore del Rinascimento giapponese, feroce, ma elegante e raffinato estimatore del bello anche di fronte alla morte.

Intorno ai *daimyō* dell'epoca degli Ashikaga (1333-1568) si formarono cenacoli di artisti di ogni genere, apprezzatori d'arte cinese, architetti dei giardini, precursori dell'estetica del tè e nacque il dramma *nō*. La pittura subì un notevole sviluppo nei secoli immediatamente successivi, anche per l'influsso derivante dalla Cina. Sesshū (1420-1506) fu indubbiamente uno degli artisti più innovativi dell'epoca in questo senso e l'esposizione ha mostrato due sue rare opere per farne intendere la complessità di stile pittorico. La permanenza di Sesshū in Cina a studiarvi pittura, lo rese certo ineguagliato nel paesaggio monocromo per cui si ispirò soprattutto allo stile dei Song Settentrionali (960-1125) pur senza restare immune dall'approccio «da un angolo» della scuola «Ma-Xia». Ma nella sua pittura è anche un'inconfondibile, perfetta fusione di ispirazione e tecnica cinesi e vitalità e amore della natura giapponesi. Di questo stile originalissimo è espressione la celebre coppia di paraventi a sei ante della collezione Kosaka dove, in un

¹⁶ Si sa che la famiglia Asakura possedeva, in epoca Muromachi, un ritratto di Takauji con la cifra del figlio Yoshiakira (1330-1367) cifra presente anche in questo dipinto al di sopra del guerriero medesimo. Tuttavia l'estensore del commento, Miyajima Shin.ichi, rileva che proprio questo fatto, che sembrerebbe eliminare ogni dubbio circa l'identità del personaggio raffigurato, suona a sfavore di tale ipotesi in quanto è impensabile che Yoshiakira ponesse una propria cifra, o sigillo o firma che fosse, *sopra* il capo del proprio padre.

paesaggio montano con rocce, fiori, contorti alberi secolari, e corsi d'acqua, sono raffigurate coppie di uccelli. Sesshū risolve la compenetrazione dei due stili con un sapiente gioco di primi piani in cui predominano gli elementi naturalistici cari alla tradizione figurativa nipponica. Il che si rivela anche con la sapiente interruzione della monocromia con lievi tocchi di colore fra cui emerge il rosso delle camelie selvatiche e dei ciuffi di penne sulle teste delle gru coronate.

L'influenza di Sesshū sulla pittura successiva è incalcolabile; egli divenne rapidamente un classico e il suo stile imitato e interpretato. Sesson Shūkei (1504 ca. - dopo il 1589), ad esempio, ne volle addirittura incorporare una parte del nome nel proprio e si dichiarò l'unico vero continuatore del grande maestro. La sua ricerca pittorica è simile alla vita trascorsa in solitudine e nello studio approfondito dei grandi maestri cinesi e giapponesi del passato. La coppia di rotoli dipinti raffiguranti un unico paesaggio montano esposta a Washington, e proveniente dal Museo Nazionale di Kyoto, par quasi una parafrasi della sua stessa esistenza. Nel *kakemono* di destra, tra picchi e rocce fantastiche percorsi da torrenti impetuosi con cascate e orridi, e le nebbie inframme, un letterato, un artista, seguito dall'assistente percorre il sentiero verso un padiglione incastonato fra i monti come un nido d'aquila. È ritratto mentre, soffermatosi sul ponte, osserva il paesaggio descritto nel rotolo sinistro. Le tonalità sono più soffuse, ammorbidite da nebbie sparse e le linee tratteggiate più delicatamente. La scena è addolcita dalla presenza di minuscole figure umane di contadini e barcaioli la cui presenza e il cui lavoro il letterato pare contemplare dalla dimensione più profonda del suo spazio interiore: egli stesso divenuto espressione simbolica e reale della solitudine e libertà interiore dell'uomo di pensiero tipica della tradizione culturale in Asia Estrema.

A queste correnti pittoriche si contrapponeva la scuola degli artisti Tosa che coltivano un'arte tradizionale, legata alla letteratura e all'ambiente di corte. La loro è una pittura a colori densi, piattamente e uniformemente campiti, con una linea di contorno netta nel più schietto stile di Yamato. Attribuita a Tosa Mitsuyoshi (1539-1613) è una superba coppia di paraventi raffiguranti la battaglia di Sekigahara (1600) che vide il trionfo finale di Tokugawa Ieyasu e l'inizio della sua dinastia. Si tratta degli unici due noti di un gruppo originario di quattro, ma anche così ridotti essi costituiscono la descrizione più completa della famosa battaglia. Tuttavia l'arte dei Tosa si sviluppò anche più spesso come illustrazione di testi letterari e rotoli narrativi orizzontali, a indicare una fruizione personale, intima, riservata, aliena dal concetto e dalla pratica di esposizione ed esibizione.

Ma non era un'arte che potesse però del tutto soddisfare i nuovi *daimyō* comparsi sulla scena con la crisi degli Ashikaga nel XVI secolo, i cosiddetti «Feudatari dei Paesi in Guerra». I palazzi fortificati si trasformarono in castelli muniti con mura e bastioni dove si avverte anche l'influsso dei primi contatti con l'Occidente. I signori li volevano splendidamente e riccamente decorati e questo diede un impulso formidabile a una nuova scuola di pittura, la Kanō, che fuse la monumentalità della pittura accademica cinese col cromatismo nipponico. Si inventano fondi oro, *kinpeki*, che, oltre al

fulgore, avevano anche il pregio di irradiare luminosità nei mal rischiarati interni non più aperti e luminosi come in passato. Dal castello dei Tokugawa di Nagoya un gruppo di quattro suggestive porte scorrevoli con un dipinto realizzato intorno al 1614 probabilmente di Kanō Kōi (?-1636)¹⁷ di una tigre e leopardi fra i bambù esemplifica la ricerca e l'espressione di questo splendore. Nell'esposizione si è data grande importanza all'opera di Motonobu (1476-1559), il vero capostipite, anche se non proprio il fondatore della scuola Kanō con i celebri quattro rotoli dei «Fiori e Uccelli nelle Quattro Stagioni» del Reibun in di Kyoto e l'omonima coppia di paraventi a sei ante, opera di studio e appartenente all'Agenzia per gli Affari Culturali.

Col progredire degli eventi e l'emergere di nuove casate la cultura dei *daimyō*, si fece sempre più sfarzosa anche grazie al consolidarsi del lungo periodo della pace imposta dalla casata dei Tokugawa (1600-1868) e all'obbligo di residenza a Edo, la capitale dello *shōgun*, imposta ai feudatari. La nuova città, poi chiamata Tokyo, divenne un coacervo di corti secondarie ciascuna competendo con le altre per lo splendore: l'unico modo di farsi la guerra che era concesso ai feudatari. Nacquero nuove scuole alcune, come quella dei letterati, la Nanga, mirante a riscoprire la tradizione dei valori classici della pittura cinese in contrapposizione al manierismo imperante soprattutto nella dominante scuola dei Kanō. Altre però aspiravano a rinnovare l'antica tradizione pittorica nazionale ormai cristallizzata nella maniera dei Tosa. La più cospicua in quest'ultimo senso è la corrente facente capo a Sōtatsu (?-1643?) e Kōetsu (1558-1637) e poi rinnovata da Kōrin (1658-1716) che assunse il nome di Rinpa. Coi suoi colori vivaci e densi, le trattazioni stilizzate e quasi astratte dell'immagine resa in modo assai semplificato a esaltazione della massa rispetto al particolare, con l'elegante commistione di oro e colori, le squisite calligrafie perfettamente fuse con la parte figurativa¹⁸, la scuola Rinpa formò un genere assolutamente innovativo nel grande mare della pittura giapponese. Stranamente però questo importante filone artistico è del tutto assente pur avendo attraversato l'intera epoca di Edo¹⁹. Né il suo legame col mondo dei *daimyō* può essere negato²⁰. Più logica l'assenza della pittura di genere, soprattutto legata allo sviluppo della classe mercantile²¹.

¹⁷ L'attribuzione, per la quale non esiste peraltro concordanza, è basata sull'affinità di stile e l'identico soggetto delle venti porte scorrevoli del Nanzenji realizzate da Kanō Tan'yū (1602-1674) che fu allievo di Kōi.

¹⁸ Per tutti basterà citare il ben noto «Rotolo dei cervi» del Museo MOA ad Atami col disegno attribuito a Sōtatsu e le calligrafie di Kōetsu.

¹⁹ L'Akiyama vi fa giustamente confluire, se pure non in modo esclusivo, anche Sakai Hōitsu (1761-1828). (AKIYAMA TERUKAZU, *Japanese Painting* Genève, Skira, 1961, p. 157). Ma la scuola Rinpa continuò anche oltre e fino a influenzare profondamente la Nihonga con la quale in parte si fuse.

²⁰ Vedasi, per citare un solo esempio, la commissione che Sōtatsu ricevette di copiare per Honda Tomimasa i quattro rotoli illustrati della vita del monaco Saigyō (*Saigyō hōshi ekotoba*) custoditi nella raccolta imperiale.

²¹ Va però notato che la separazione non era ferrea nel campo dell'arte come invece in quello dei rapporti sociali e spesse volte i nobili si accostarono all'arte borghese se non altro

È anche un periodo in cui fiorisce la ceramica e i *daimyō* si diletano di cerimonia del tè che diventa, col rito che accompagna il bere una tazza della verde bevanda, un momento di pura estetica atto a interrompere, con la contemplazione di una semplice e rara ciotola, una breve calligrafia in stile, il ritmo incessante della routine quotidiana. «Semplice e rifinito» diviene assioma di bellezza espressa dalla raffinata grezzità della ceramica *raku* di cui è presente un notevole esemplare del capostipite Chojirō (1516-1592).

Le arti applicate esplorano vie espressive mai tentate prima. Inserzioni di madreperla e argento negli oggetti laccati, pitture e poesie abbinata all'interno di conchiglie per il gioco di appaiarle in base alle proprie conoscenze letterarie, tessuti sempre più complessi ed eleganti per gli abiti da variare abbinando colori e disegno in rapporto alle stagioni. E certo la lacca raggiunge effetti squisiti nel mobilio e nelle suppellettili. Alla National Gallery è esposto un servizio da toeletta completo in legno laccato e decorato con motivi di crisantemo e viticci (XIX s.) che testimonia del rango elevato e del gusto raffinato della dama (probabilmente una Hosokawa) per cui era stato concepito e realizzato.

L'interesse dei *daimyō* si rivolse anche all'arte *nanban*, quella che aveva per soggetto i barbari dei mari del sud cioè gli occidentali che giungevano in Giappone lungo la meridionale «via delle spezie». L'arte *nanban* li raffigurava coi loro simboli, i civili come i religiosi, ma usando tecniche artistiche nazionali; anche se vi si avverte, a volte, un certo sforzo di tradurre in quelle tecniche effetti pittorici occidentali come, ad esempio, il chiaroscuro. Proprio il chiaroscuro è evidente in un paravento a quattro ante raffigurante quattro re del bacino mediterraneo che si misurano fra loro a cavallo²²; nonché nella coppia di paraventi a otto ante raffiguranti una carta del mondo, varie città, popoli e personaggi equestri assai simili a quelli del precedente²³. Tra i vari esempi merita una menzione particolare la coppia di paraventi a sei ante nota come «l'arrivo dei barbari del sud» ca. 1593²⁴. Lo stile pittorico in voga²⁵, coi suoi densi colori uniformemente capiti, col suo fondo spesso in lamine d'oro, con le nuvole convenzionali sostituite alle sottili nebbie e le onde bloccate e come irrigidite, agglutinate in forme stereotipate, è stato qui impiegato per un soggetto quanto mai esotico: l'arrivo di portoghesi nell'arcipelago.

per il gusto della nuova moda. Uno dei grandi capolavori della pittura di genere primitiva, è il cosiddetto Hikone *byōbu* che sembra essere stato dipinto per il *daimyō* di Hikone e che ancor oggi appartiene ai discendenti della famiglia Ii.

²² Museum of Nanban Art, Kobe. Probabilmente uno di una coppia. Si confronti con i due descritti successivamente che portano quattro coppie di sovrani che si affrontano e due delle quali sono pressoché identiche a quelle del paravento di Kobe.

²³ Appartenente alla famiglia imperiale, il paravento con le città ha nella parte alta quattro coppie di sovrani a cavallo che si confrontano.

²⁴ L'opera è attribuita a Kanō Mitsunobu (1565-1608) che avrebbe osservato i portoghesi durante una sua permanenza nel Kyūshū nel 1593 (SHIMIZU, *The Shaping of Daimyō Culture*, p. 186). Attualmente i due paraventi si trovano nel Nanban Bunkakan di Ōsaka.

²⁵ Il dipinto è attribuito a Kanō Mitsunobu (1565-1608).

La mostra pone in luce con grande dovizia di mezzi e di opere, tutte di altissimo livello, quanto i *daimyō* si prodigavano, con il loro potere, i loro mezzi e la loro cultura perché la loro capitale provinciale, come la loro residenza a Edo, risplendessero più d'ogni altra della bellezza e della cultura che vedevano manifesta nelle sedi imperiale e shogunale. Il loro desiderio di competere gli uni con gli altri, in forza prima, ma in eleganza e prestigio culturale poi, crearono le condizioni per un intenso sviluppo artistico. Partendo dal centro, dove ciascuno era sotto gli occhi di tutti gli altri, i modelli di cultura e dell'arte si diffondevano fino alla periferia del Giappone contribuendo a incrementare la coltivazione del bello e il senso estetico di tutto il popolo giapponese nei lunghi secoli del dominio di questi signori feudali.

A. BARUCQ - A. CAQUOT - J.M. DURAND - A. LEMAIRE - E. MASSON, *Scritti dell'Antico Vicino Oriente e fonti bibliche*. Edizione italiana a cura di Gianantonio Borgonovo. Roma, Edizioni Borla, 1988, pp. 295, Lit. 30.000.

Il volume è la traduzione italiana (Paola Nono) di un'opera francese del 1986 (*Ecrits de l'Orient ancien et sources bibliques*, Desclée, Paris), e si rivolge ad un pubblico di prevalente interesse antico-testamentario, come parte della collana *Piccola Enciclopedia Biblica*¹. Divisa in capitoli ad impianto monografico affidati a specialisti di livello internazionale, l'opera originale passa in rassegna con agilità, ma non senza alcuni interessanti spunti di approfondimento, i materiali scritti del Vicino Oriente antico secondo il doppio binario delle diverse scritture impiegate e dei vari generi di testi che ne risultarono. Scrittura e testualità nel Vicino Oriente antico costituiscono dunque il tema complessivo del volume, provvisto di suddivisioni interne essenzialmente secondo aree linguistico-culturali.

Fa parziale eccezione a questo schema areale il capitolo iniziale,

¹ Diretta da E. Charpentier e A. Paul.

*Scrittura e lingua nel Antico Vicino Oriente*² di A. Lemaire (pp. 14-60): si tratta di un colpo d'occhio complessivo sul fenomeno della scrittura nel settore vicino-orientale di età pregreca. L'origine della scrittura, le mutevoli tipologie di essa in aree ed epoche diverse, l'ambiente sociale e culturale degli scribi, la presenza di archivi e biblioteche, e infine un giro d'orizzonte sulle lingue dell'area, costituiscono il materiale – un po' eterogeneo – di questa parte, la cui funzione è dichiaratamente introduttiva rispetto al resto del volume.

Seguono i singoli contributi settoriali. *I testi egiziani* di A. Barucq è ampio e dettagliato (pp. 62-106): si tratta essenzialmente di una condensata – e perciò tanto più utile – storia della letteratura egiziana, provvista delle classiche partizioni cronologiche, e, all'interno di queste, di un colpo d'occhio ai generi letterari più significativi, dalla biografia storica dell'età feudale alla poesia d'amore del Nuovo Regno, ecc. In *gli scritti*

² Il brutto complesso ad aggettivi ravvicinati «Antico Vicino Oriente» (con sigla abbreviata AVO) è adottato nella traduzione per il francese *Proche-Orient ancien*, inspiegabilmente in luogo del più agile e più usato «Vicino Oriente antico» (al caso: VOa).

mesopotamici di J.M. Durand (pp. 107-156) viene invece fornito uno sguardo al materiale essenzialmente per generi, e dunque essenzialmente sincronico: meno orientato in senso manualistico quanto interessato all'approfondimento di specifiche direttrici d'indagine di tempi recenti, il saggio di Durand è utile per un riscontro sulle tendenze di studio attuali nel campo delle letterature mesopotamiche. *Gli scritti hittiti*, di E. Masson (pp. 158-180) svolge diligentemente, sia pur con una certa brevità, il doppio tema di scrittura e testualità: il cuneiforme ittita come il geroglifico luvio, la varietà di lingue minori dell'Anatolia come le più importanti tipologie di testi di Bogazköy, risultano spiegati con chiarezza. *Gli scritti cananaici* (pp. 182-215) di A. Caquot nuovamente rappresenta un manuale in sedicesimo, questa volta di Ugaritologia: la chiara ed esauriente trattazione di dati diversi ma concomitanti quali l'ambientazione storica generale, la storia delle scoperte epigrafiche, le caratteristiche della scrittura, la lingua, i generi, le forme e le funzioni dei documenti, i contenuti dei principali testi, e addirittura la presenza di una breve scelta antologica di questi ultimi, rendono prezioso il contributo di Caquot per scopi di una rapida e completa informazione sull'argomento. Di A. Lemaire sono infine i due contributi conclusivi, *gli scritti fenici* e *gli scritti aramaici* (risp. pp. 217-241, 243-267). Con acribia, Lemaire fa il punto sulle conoscenze relative ai due orizzonti linguistico-culturali: in ambedue i saggi, tenta anzitutto la ricostruzione delle tradizioni superstiti di valore effettivamente letterario, allargando quindi lo sguardo – con intenti di completezza – sulle testimonianze

epigrafiche degli altri e tra loro diversissimi generi di testi rappresentati nelle due lingue. Ne risultano due saggi di notevole utilità sulle tendenze odierne di ricerca nei campi degli studi fenici e aramaici.

Una caratteristica del volume – che lo eleva al di sopra di numerose altre opere analogamente manualistiche e/o divulgative, anche recenti – è rappresentata dall'ingente, e a tratti piuttosto approfondito, apparato di riferimenti bibliografici in nota. Se è pur vero che gli ultimi decenni hanno visto una notevole fioritura degli studi sul Vicino Oriente antico, va purtroppo segnalata d'altra parte la sostanziale alterità di circuiti che tali studi specialistici percorrono rispetto ai lavori di informazione per un pubblico più generale. Ben venga, dunque, un'occasione editoriale in cui la bibliografia plurilingue su un determinato argomento di ricerca vicino-orientale antico non solo non viene eliminata, ma risulta presentata in forma aggiornata. Loderemo, in sostanza, questa componente del volume non meno di quegli aspetti di funzionale e sintetica presentazione delle problematiche storico-letterarie che abbiamo segnalato sopra.

La traduzione in italiano di un'opera sia utile che aggiornata sul Vicino Oriente antico è sempre da segnalare con interesse e piacere. Purtroppo, tuttavia, alcuni elementi della versione italiana curata da Gianantonio Borgonovo non portano ad un accrescimento della chiarezza e scientificità dell'edizione originale, anzi. Anzitutto, nella «Presentazione» (pp. 9-12) vengono fatti riferimenti a presunte valenze teologiche dell'opera degli studiosi francesi, che pure tali valenze non mostra affatto – ponendosi al contrario come uno strumento

non connotato di conoscenza dell'antico Oriente, fruibile da cultori di ogni sorta.

Inoltre, e principalmente, la bibliografia generale per il lettore italiano, aggiunta dal curatore al termine dei diversi capitoli, comporta un generale scadimento verso il campo della divulgazione, a scapito del valore scientifico dell'insieme; e anche in ambito divulgativo, alcune scelte – relative a vaste imprese collettive – appaiono molto datate, mentre altre risultano francamente improponibili, soprattutto a fianco delle dotte e corrette citazioni fornite dai francesi. Peraltro, il Borgonovo trascura del tutto alcuni degli studi più recenti sul Vicino Oriente antico editi in Italia – un'Italia che, al contrario, traspare dalle note bibliografiche degli autori francesi come una sede orientalistica di tutto rispetto. In particolare, il capitolo introduttivo di Lemaire, che tratta anche (ma con dati non recentissimi) della civiltà di Ebla, meritava da parte del curatore italiano una serie di rinvii supplementari alla bibliografia esistente unicamente in Italia e in lingua italiana – scientifica e divulgativa insieme. Allo stesso modo, peccati d'omissione si possono constatare nei confronti dell'ittitologia italiana o degli studi italiani sul semitico di nord-ovest, di cui vengono ignorate le molte pubblicazioni recenti.

Al di là di queste limitazioni (e purtroppo anche di una vasta serie di errori di stampa) l'opera si raccomanda per chiunque abbia interesse in un'informazione aggiornata sul Vicino Oriente antico; e di ciò dobbiamo ringraziare autori e curatore congiuntamente.

Frederick Mario Fales

W. BEEMAN, *Language, Status, and Power in Iran*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. XX + 255.

«The key to understanding Iranian social and political institutions – scrive W. Beeman nell'introduzione a questo suo lavoro – lies in an understanding of the dynamics of interpersonal behaviour» (p. 1). Queste poche righe illustrano alla perfezione lo spirito che ha guidato il lavoro dell'antropologo statunitense, il cui volume è tutto teso a dimostrare come una comprensione delle strutture e dei meccanismi che governano l'interazione sociale in Iran permetta di accostarsi con maggiore obiettività al panorama culturale e socio-politico iraniano.

A partire dalla rivoluzione del 1978-79, e dal sequestro dei diplomatici americani, l'Iran viene considerato un Paese di fanatici integralisti, nemici della democrazia e dei diritti umani (mentre poco più a est, in Afghanistan, altri integralisti rappresentano la difesa estrema della democrazia e dei diritti umani contro l'invasione imperialista sovietica).

Miti e falsità sull'Islam vengono perpetuati dagli *opinion-makers* occidentali, che spesso dell'Oriente conoscono più le ricette di cucina che non la storia e la cultura. E gli orientalisti, anche se gli esperti sono oggi tanto di moda, non vengono mai interpellati e contano poco.

L'opera di Beeman è frutto di alcuni anni di permanenza in Iran, nel villaggio di Gavaki a qualche chilometro da Shirāz. Vi si analizza l'interazione verbale *stricto sensu*. L'Autore avverte che lo studio riguarda quasi esclusivamente le relazioni interpersonali maschili, essendo, nel

suo caso, così poco accessibile il mondo delle donne. Allo stesso modo non gli è stato possibile sondare modelli e reazioni che subordinano i rapporti interpersonali «privati».

I primi quattro capitoli analizzano approfonditamente lo «schema-base» dell'interazione iraniana.

Una duplice polarizzazione è costituita dai contrasti esterno/interno e gerarchia/eguaglianza: ogniqualvolta due persone si incontrano ed hanno uno scambio verbale, intervengono queste entità. Le prime battute di ogni dialogo tendono a stabilire un confronto di status gerarchico e sociale, che determina le tipologie linguistiche conseguenti.

Il senso esterno/interno (che ha riflessi architettonici nel *biruni*, la parte della casa dove si accolgono gli ospiti, e nell'*andarun*, la parte meno accessibile, il «quartiere delle donne») può essere identificato nel contrasto filosofico-religioso *zāber/bāten*. *Zāber* è il mondo della corruzione, dell'imprevedibilità; *bāten* quello delle forti emozioni personali, della prevedibilità¹.

La contrapposizione esterno/interno, *biruni/andarun*, non è fisica, ma mentale: Beeman afferma infatti che l'*andarun* si può portare ad un picnic, ed è rappresentato dalla tovaglia, o in una camera di albergo. Il mondo *zāber-biruni* è quello che maggiormente riguarda lo studio di Beeman. È il mondo dove più grande deve essere il controllo, da parte del-

l'individuo, per stabilire rapporti normali («anormale» verrebbe considerato un comportamento inadeguato alla situazione o al contesto, come l'uso di espressioni «dialettali» con un superiore, o il dargli del «tu»).

Nel rapporto gerarchico (asimmetrico) vengono utilizzate particolari espressioni pronominali. L'individuo di status inferiore appella se stesso con *bande* (servo, schiavo) o con *jān nešār* (sacrificatore della vita) e non con *man* (io); allo stesso modo, appellerà l'individuo di status superiore con *janāb-e ʿāli* o con *ḥazrat-e ʿāli* (eccellenza). Inoltre nel rapporto asimmetrico il superiore impartisce ordini ed attende tributi o servizi, l'individuo di status inferiore presenta invece richieste e si aspetta favori o ricompense. Riferendosi ad un superiore si farà uso del verbo *farmudan* (comandare) e non di *goftan* (dire). Anche il modello di comportamento è particolare: non si accetterà mai un invito da un superiore², non si parlerà se non invitati, non si accetterà il tè offerto ecc.

La relazione di eguaglianza (simmetrica) viene stabilita fra amici (*du-stān*), intimi e familiari. È definita *šamimiyat*. I pronomi personali utilizzati sono *man* e *to* (ai genitori ci si rivolge con *Šomā*, voi). Nel quadro delle relazioni di eguaglianza rientrano anche due istituzioni: il *doure* (qualcosa tipo «circolo di intimità») ed il *pārti-bāzi* (operazione a scopo di ottenere favori).

L'esercizio di *zerangi* consiste nell'abilità dell'operatore verbale di de-

¹ *Zāber* è, anche, l'interpretazione letterale del Corano, il senso apparente o esterno. *Bāten* è il senso interno, nascosto. Questo contrasto, che ha implicazioni più vaste, si sviluppò ampiamente nelle correnti esoteriche. Il *bāten* era però tipico della *Šīʿa* ismailita. In Iran, come noto, la *Šīʿa* al potere è quella duodecimana.

² Nell'Islam l'ospitalità è sacra, e in Iran l'ospite viene trattato come «superiore». Accettare l'invito di un superiore può quindi rivelarsi imbarazzante.

pistare l'interlocutore, e di indirizzarlo verso un'interpretazione particolare (e precedentemente «calcolata» a proprio vantaggio) del «codice comunicativo»³. Un altro elemento caratteristico è la diffidenza spesso causata dalla consapevolezza che l'interlocutore stia praticando l'esercizio di *zerangi*. Beeman paragona, in maniera efficace, il linguaggio alla magia: «Magicians are able to transform reality. Likewise in the performance of communicative acts, individuals are able to transform time, place, thought and intention. One moment I am unconvinced, and then, with a few words I enter in a new state of conviction» (p. 20). Questa è forse la migliore descrizione di come agisca un individuo *zerang*, e soprattutto su quali fattori agisca.

Un ulteriore elemento che interviene nell'interazione verbale è il *ta'ārof*. L'Autore afferma: «(...) *ta'ārof* is the active, ritualized realization of differential perceptions of superiority and inferiority in interaction» (pp. 56-7). Il *ta'ārof* consente tre livelli di reazione: il rifiuto dell'onore offerto, la sua accettazione e il deferimento (o la restituzione). Questo tipo di comportamento interviene, ad esempio, quando in un rapporto asimmetrico l'individuo di status superiore invita l'altro a casa propria (l'accettazione è inammissibile e l'invito viene restituito). Esiste poi un uso strategico del

ta'ārof, quando la differenza di status fra due persone che interagiscono non è nota o è incerta. Strategicamente uno degli individui può «mascherarsi» da «inferiore» per ottenere i vantaggi connessi a questa posizione (mance, favori o altro). Il linguaggio del *ta'ārof* vede l'applicazione di due principi: 1. *self-lowering*, 2. *other-raising*. Vi è poi, come sottolinea l'Autore, un meccanismo che permette di applicare reciprocamente questi due principi, senza cadere in contraddizione.

Sussiste comunque un'etica individuale nei rapporti interpersonali. Alcuni individui sono definiti, a volte in senso negativo, *por-ru* (uguale letteralmente a «faccia piena», può essere reso con «faccia tosta»). Il comportamento opposto è invece quello del *kam-ru* (letteralmente «faccia piccola» che dice modestia, ritrosia).

L'individuo che devia rispetto alla «normalità» viene etichettato come *divāne* o *xol* (scemo, babbeo). Comportamenti incongrui possono essere efficaci per ottenere effetti umoristici o ironici. L'umorismo iraniano è principalmente costruito sulle trasformazioni o corruzioni dello schema di base (cfr. p. 205, paragrafo «Notes on aesthetics of Iranian humor»). La rabbia viene giustificata solo se causata da un affronto all'onore (personale o della famiglia).

Il capitolo V è molto tecnico: dall'analisi di alcuni «casi» tratti da conversazioni registrate, l'Autore estrapola le leggi che regolano la dinamica dei suoni nell'interazione. Nelle interazioni simmetriche e di intimità, l'operatore verbale tende ad appiattire, ad omogeneizzare le variazioni dei suoni, sopprimendo alcune consonanti e variando la lunghezza delle vocali, in modo da ridurre la ridon-

³ Beeman individua un riflesso istituzionale dell'esercizio di *zerangi* nella *taqiye* (dissimulazione legale). A mio avviso il paragone è forzato. La dissimulazione legale si rese necessaria agli shī'iti, in ripetute circostanze, per sfuggire alle persecuzioni. Richiedeva senz'altro abilità, ma di tutt'altro genere di quella che, in ogni angolo della terra, permette ad un individuo di raggiungere il «successo» e l'effettività comunicativa.

danza. Nelle relazioni asimmetriche avviene il contrario, si tende cioè a sovradeterminare il suono.

I capitoli VI e VII trattano rispettivamente della socio-morfologia e della socio-sintassi. L'ottica del linguaggio del *ta'arof* determina variazioni morfologiche progressive (dipendentemente dalla differenza crescente di status). Il verbo è la parte della frase che subisce il maggior numero di variazioni, insieme al pronome.

L'VIII e ultimo capitolo fornisce un'interpretazione estetico-simbolica della variazione stilistica nell'interazione iraniana. L'Autore sottolinea la centralità delle dimensioni simboliche esterno/interno ed eguaglianza/gerarchia.

Il paragrafo «The aesthetics of revolutionary rhetoric» lascia un po' perplessi per la così poco materialistica interpretazione della rivoluzione iraniana del 1978-79. In un passo l'Autore afferma: «The Iranian revolution of 1978-79 (...) was not so much a struggle for power, governmental control, or even morality as it was a struggle for definition of the context of Iranian culture» (p. 207).

L'abilità dell'Āyatollah Khomeini sarebbe quella di avere saputo identificare la causa della rivoluzione col martirio dell'Emām Ḥosein, il quale rappresenta il *bāten*, l'anima pura dell'Iran, in contrapposizione allo Shāh, il quale rappresenta invece lo *zāber*. L'ingenuità di Beeman, nella sua analisi, pare quella di considerare centrale la retorica rivoluzionaria e di erigerla a motore della rivoluzione stessa: i fattori economici, politici e sociali vengono, a torto, relegati in secondo ordine. Questa chiave di lettura è molto miope, così come certamente lo è considerare il grande uo-

mo o l'eroe (nel caso specifico Khomeini) arbitro, o almeno interprete, della storia (*velāyat-e faqih*). Prima di ogni rivoluzione è un'incrinatura strutturale a render possibile la coesistenza di due poteri, condizione necessaria, anche se non sufficiente, perché la rivoluzione stessa possa avere luogo (è il dualismo di poteri che differenzia una fase rivoluzionaria da un colpo di stato). L'abilità retorica può influire sugli avvenimenti rivoluzionari, ma in maniera molto marginale e assolutamente non determinante. Detto questo – e non è poco – rimane però innegabile che l'opera di Beeman sia molto originale, rispecchiando un accurato studio «sul campo».

Non si possono tuttavia trascurare alcune pecche, quali la lambiccosità della traslitterazione (che in alcuni punti è anche imprecisa)⁴, e la non immediata comprensibilità di alcune tabelle o figure.

La bibliografia, pur vasta (ma comprende soprattutto studi antropologici e linguistici), lascia un po' a desiderare. Pazienza che siano assenti gli studi italiani (che pure non mancano, ma si sa che *italicum non legitur*). Era però il caso di citare almeno L.S. Pejsikov, autore dell'unica e fondamentale grammatica (Mosca, 1960) del «dialetto» teheranese.

L'opera di William O. Beeman (che, non dimentichiamolo, è innan-

⁴ Infatti si tratta di un misto fra trascrizione e traslitterazione. Le consonanti omofone vengono riprodotte con uno stesso simbolo. Per le vocali la «ā» lunga è «a» e la «a» breve è «æ». Vi sono anche alcune contraddizioni: per esempio a pagina 110 (caso a. 1) *āqā-ye* e a pagina 111 (caso b. 1) *āghāyān*, e in altri casi che non elenco.

RECENSIONI

zitutto antropologo) mostra comunque quanto possa arricchirsi l'orientalismo con gli apporti di altre discipline, siano esse sociali, politiche o economiche.

Massimiliano Polimeno

HELIOS

Collana del Centro Veneto Studi e Ricerche
sulle civiltà orientali
di Venezia

Diretta da Gustavo Traversari e Franco Michelini Tocci

IL *CANON MEDICINAE* DI AVICENNA NELLA TRADIZIONE EBRAICA

a cura di Giuliano Tamani

pp. 128, 60 ill. in nero e a colori, rilegato, L. 60.000

Antonio Rigo

ORACULA LEONIS

Tre manoscritti greco veneziani degli oracoli
attribuiti all'imperatore bizantino Leone il Saggio
(Bodl. Baroc. 170, Marc. gr. VII, 22, Marc. gr. VII. 3)

pp. 128, 60 ill. a colori, rilegato, L. 60.000

Editoriale Programma

Antichità e tradizione classica
collana diretta da L. Braccesi
e condiretta da G. Cresci Marrone e P. Mastandrea

Lorenzo Braccesi

L'ULTIMO ALESSANDRO
(storia di un conflitto ideologico)

pp. 140

L. 25.000

LA POLIS E IL SUO TEATRO

A cura di Eugenio Corsini

Vol. I pp. 240

L. 25.000

Vol. II pp. 308

L. 40.000

Domenico Musti

STRABONE E LA MAGNA GRECIA

Città e popoli dell'Italia antica

pp. 320

L. 45.000

Editoriale Programma