

Quaderni di Studi Indo-Mediterranei

III
(2010)

Umana, divina Malinconia

a cura di
Alessandro Grossato



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con contributo d'Ateneo, Università degli Studi di Bologna

© 2010

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di BEAR (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-254-2

Indice

INTRODUZIONE

<i>La malinconia tra opportunità e cura</i> di Alessandro Grossato	p. 1
<i>Il Kalevala e la melanconia</i> di Carla Corradi Musi	9
<i>It is the same for a man and a woman: melancholy and lovesickness in ancient Mesopotamia</i> di Erica Couto-Ferreira	21
<i>La malinconia del mannaro</i> di Carlo Donà	41
<i>Corpi silenziosi sospesi nel sogno. Alle origini di una cosmologia emozionale</i> di Ezio Albrile	65
<i>Il male di Saul: rûaḥ ra‘ah fra malinconia, depressione e demonologia nell’Antico Testamento e nel giudaismo postbiblico</i> di Dorota Hartman	79
<i>Saturnine Traits, Melancholia, and Related Conditions as Ascribed to Jews and Jewish Culture (and Jewish Responses) from Imperial Rome to High Modernity</i> di Ephraim Nissan e Abraham Ophir Shemesh	97
<i>Tristezza – malinconia – accidia nella letteratura patristica</i> di Celestino Corsato	129
<i>Le sezioni sulla malinconia nella Practica, prontuario ebraico di medicina altomedievale</i> di Giancarlo Lacerenza	163

<i>Tristan, le héros triste. La mélancolie dans le Tristan de Gottfried de Strasbourg</i> di Danielle Buschinger	181
<i>La melancholia nella scuola eckhartiana</i> di Stefano Salzani	187
<i>Malinconia e “fantasma dell’amato” nel Canzoniere di Hâfez di Shiraz</i> di Carlo Saccone	213
<i>‘An agreable horror’. Giardini e melancholia nell’opera di Burton e Le Blon</i> di Milena Romero Allué	237
<i>Tra Burton e Hofer. Prolegomeni ad una storia della melanconia in Portogallo</i> di Roberto Mulinacci	265
<i>L’ange et la femme. La douce mélancolie au XVIIIème siècle en Europe</i> di Ilaria Piperno	287
UNA LETTURA TRA ORIENTE E OCCIDENTE	
<i>Abū Yazīd al-Bistāmī, Colloquio intimo con Dio (munājāt)</i> a cura di Nahid Norozi	311
RECENSIONI	321
BIOGRAFIE E ABSTRACTS	361

Malinconia e “fantasma dell’amato” nel *Canzoniere* di Hâfez di Shiraz

di Carlo Saccone

In persiano abbiamo diverse parole per “malinconia”, una di uso corrente è praticamente la traslitterazione dal termine greco: *mâlikhuliyâ*, che qui non ci interessa da vicino essendo ignorata nella letteratura persiana fino ai tempi moderni. Abbiamo poi parole di origine araba e altre di più schietto conio iranico che, come è facile intuire, sono ampiamente circolanti nei canzonieri dei lirici persiani di ogni tempo.

1.1 Cominciamo da quella più importante, *sawdâ*, termine arabo da una radice connessa con l’idea di “nerezza” o “color nero”, in quanto costituisce in origine la forma femminile di *aswad* ossia *nero*. La parola *sawdâ* nella medicina araba tradizionale, fortemente influenzata da modelli greci (qui, in particolare, dalla teoria degli umori), designa propriamente la *bile nera* e per estensione appunto la stessa *malinconia* che a questo particolare umore veniva com’è noto tradizionalmente associata. Questo termine è anche oggi quello che con più precisione in persiano equivale – a partire dal significato dell’etimo – al nostro “malinconia”. Ma occorre precisare che mentre la nostra idea di malinconia si identifica di solito con un sentimento per così dire privo di un oggetto specifico (si può essere malinconici, senza sapere perché), la *sawdâ* di norma ha un oggetto o una causa dichiarata. Potremmo ancora osservare, negli esempi che porteremo più avanti, come una ulteriore differenza si situi a livello delle dimensioni temporali: se la malinconia è per eccellenza un sentimento del tempo presente, o addirittura di un non-tempo dell’anima, la *sawdâ* spesso si proietta nel tempo – passato o futuro – colorandosi inevitabilmente di aspetti nostalgici e/o connessi al raggiungimento di uno scopo.

In persiano il termine viene pronunciato *sowdâ* e spesso il breve segno finale, traslitterato con un apostrofo corrispondente alla *hamza* (’), oltre che essere irrilevante nella pronuncia, viene omesso anche nella scrittura dando luogo a una interessante confusione – talora abilmente sfruttata – con un termine omofono e quasi omografo ossia *sowdâ* (senza appunto l’“apostrofo” della *hamza*), parola che ha però significati completamente diversi come *affare*, *tran-*

sazione, commercio/traffico e, magari solo in senso traslato, anche di *relazione* o *liaison* comunque intesa.

Ancora, tornando a *sawdâ'/sowdâ'*, per estensione essa può anche valere *desiderio ardente* o *passione*, comunque qualcosa che di regola ha luogo *in absentia* dell'oggetto – tipicamente si pensi all'amante (*'âsheq*) in preda alla *sowdâ'* in assenza dell'amato (*ma'shuq*), su cui dovremo spesso ritornare. Da qui anche la colorita espressione verbale *sowdâ' pokhtan*, lett. qualcosa come “cucinare *sowdâ'*”, che ha il senso di “nutrire un desiderio prepotente”, incontenibile; e l'idiomatico *sowdâ'-e khâm pokhtan*, lett. : “cucinare desiderio acerbo”, che ha il senso di “far castelli in aria”. In Hâfez ritroviamo proprio questo tipo di espressioni:

Hâfez dar in kamand sar-e sarkashân basi-st
Sowdâ-ye kaj ma-paz ke na-bâshad majâl-e to
P 416/ 11 (Kh 400)

(O Hâfez, in questo laccio [d'Amore] molte son le teste di eroi
in passione [*sowdâ'*] non cuocerti, mal riposta: non è cosa alla tua portata!)

Da quanto detto si vede che *sowdâ'* – a differenza della nostra malinconia – può avere anche un significato volto o proiettato sul futuro; e in questo senso può anche assumere il significato negativo di “voglia” o “vano desiderio”, come ad esempio nel noto proverbio:

yek sar dêrad va hezâr sowdâ'
(ha una testa sola e mille vani desideri)

Anche per questa doppia proiezione -sia detto così en passant – sia sul passato che sul futuro, sarebbe interessante confrontare questo termine con il portoghese *saudade* (= nostalgia), per il quale però i lusitanisti di solito propongono un etimo latino legato all'evoluzione di *solitudo*.¹

Vedremo ora in concreto come questo termine venga impiegato nel *Divân* (canzoniere) di Hâfez di Shiraz (m. 1390),² il “Petrarca” dei persiani ammirato

¹ Ringrazio qui il collega Roberto Mulinacci dell'Università di Bologna che nel corso di amabili conversazioni mi ha reso edotto dei vari sensi di *saudade* e delle sue connessioni con il latino *solitudo*.

² Su Hâfez e la “questione hafeziana”, per un primo orientamento si veda la mia *Introduzione a Hâfez, Il Libro del Coppiere*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2003 (1a ed. Luni 1998), pp. 14-63; un'ampia disamina dei più vari aspetti della critica hafeziana è nel volume di M. Gluenz-J.C. Buerger (a cura), *Intoxication, earthly and heavenly: seven studies on the poet Hafiz of Shiraz*, Peter Lang, Bern 1991. Le citazioni da Hâfez del presente contributo, tradotte dallo scrivente, sono tratte dalla ed. Pizhman del *Divân*

da Goethe e Emerson.³ Dovremo dire intanto che stranamente non vi sono moltissime occorrenze di *sowdâ*’ nel suo *Divân*, in tutto una decina o poco più tra cui quelle che esamineremo in questo paragrafo.

Innanzitutto *sowdâ*’ pare strettamente connesso al vagheggiamento di parti del volto desiderato, che il poeta va immaginandosi senza tregua, come in questo verso in cui si volge all’amato di cui evoca i bei riccioli (*zolf*):

ân-râ ke buy-e ‘anbar-e zolf-e to ârezu-st
Chun ‘ud gu bar âtesh-e sowdâ’ be-suz o sâz
P 273/ 3

(A colui che ha desiderio del profumo d’ambra dei riccioli tuoi
di: brucia e convivi col fuoco di malinconia a mo’ di legno d’aloe!)

dove si sarò osservata la dichiarata connessione ignea di *sowdâ*’, che potrebbe spiegare la varietà del suo spettro semantico che va come s’è visto da *malinconia* a *passione/desiderio* ardente. Anche il verso che segue si lega al malinconico vagheggiamento della chioma amata, in un contesto in cui il poeta dichiara implicitamente quanto convenzionalmente la propria “apostasia” dalla religione di Maometto, essendo ormai la sua “fede” (*din*) riposta unicamente nella “bifida treccia” di chi ama:

Ruz-e avval raft din-am dar sar-e zolfeyn-e to
Tâ che khwâhad shod dar in sowdâ’ saranjâm-am hanuz
P 270/ 2

(Se fin dal primo giorno la mia fede s’è rifugiata nella tua bifida treccia
chissà che ancora deve accadermi, alla fine, in questa mia malinconia)

Si osservi che la chioma (riccioli o treccia che sia) è sempre vagheggiata *in absentia* dell’amato, c’è insomma un aspetto feticistico, che appare sovente

(Canzoniere). La lettera “P” sta per ed. Pizhman (Teheran 1318 H /1940 A.D.), i due numeri che la seguono indicano rispettivamente il numero del ghazal e del verso citato; “Kh” sta per ed. Khanlari (2 voll. Teheran 1375 H / 1996 A.D. 3a ed.)

³ Ben noto è ai germanisti l’entusiasmo di Goethe per il *Divân* del grande shirazeno che gli fu reso accessibile nella versione tedesca di Joseph von Hammer-Purgstall, *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis*, Stuttgart und Tuebingen 1812-13, e che egli splendidamente “rifuse” nelle liriche del *West-Oestlicher Diwan*. Meno noto è l’entusiasmo di Emerson non solo per Hâfez ma anche per Sa’di e altri poeti persiani, che pure conobbe attraverso traduzioni in lingue europee; sull’argomento si veda la attenta ricognizione del mio allievo S. Zoppellaro, *Ralph W. Emerson e la poesia persiana*, dissert., Università di Bologna (relatore: F. Minganti; correlatore: C. Saccone), Bologna 2007

connesso a *sowdâ'*, su cui dovremo ancora tornare. Analogo è il caso del verso seguente, dove al posto della chioma troviamo la linea della barba che corre sul bordo del volto amato (idealmente si deve pensare a un cerchio che incornicia l'ovale del viso). Ma qui osserviamo anche, nettissimo, lo slittamento semantico di *sowdâ'* verso “voglia/desiderio (vano)”, dunque con proiezione sul futuro, slittamento perfettamente consequenziale dal momento che *sowdâ'* descrive comunque un *sentire* per così dire svincolato dalla presenza reale del *sentito*:

Har ke-râ bâ khatt-e sabz-at sar-e sowdâ' bâshad
Pây ze in dâyere birun na-nehad ta bâshad
P 232/ 1

(Chiunque si strugga di desiderio/malinconia per la tua fresca linea [della barba]
Non metterà fuori il piede da questo cerchio [=l'ovale incorniciato dalla linea predetta] finché vivrà)

Hâfez adopera volentieri anche l'aggettivo composto *sowdâ'-zade* (malinconico), come si vede negli esempi seguenti:

Tâ bovad noskhe-ye 'atri del-e sowdâ'-zade-râ
Az khatt-e ghâliyesâ-ye to savâdi talabim
P 374/ 7 (Kh 361)

(Perché al nostro malinconico cuore sia prescritta profumata ricetta
nei tuoi tratti di muschio odorosi [=la linea della barba] noi, ecco, inchiostro cerchiamo)

Be-goshâ band-e qabâ ey mah-e khorshid-kolâh
Tâ cho zolf-at sar-e sowdâ'-zade dar pâ fekanam
P 330/ 6

(Orsù sciogli il laccio alla veste, o tu, luna che il sole tieni per cappello,
perché la mia testa malinconica, come codesti capelli, ai tuoi piedi io lanci)

Infine, negli esempi seguenti, il senso fondamentale di “malinconia” di *sowdâ'* va a confondersi con quello di “desiderio/passione ardente”:

Serr-e sowdâ'-ye to dar sine bemândi penhân
Chashm-e tardâman agar fâsh na-kardi râz-am
P 379/ 5 (Kh 327)

(L'arcano della tua passione/malinconia sarebbe rimasto nascosto nel cuore
se quest'occhio inverecondo non avesse tradito il mio Segreto)

Soveydâ-ye del-e man tâ qiyâmat

Ma-bâd az shur-e sowdâ-ye to khâli
P 463/ 10 (Kh 454)

(L’intimo del cuore mio sino al giorno della Resurrezione
vuoto mai non sia del tumulto di questa passione/malinconia per te!)

1.2 C’è un altro termine di origine araba che talora può convogliare l’idea di “malinconia”, ossia *hasrat*, che ha però uno spettro molto ampio che va da *rimpianto/rammarico* o *tristezza* sino a *nostalgia* o *malinconia*. Il significato di base è *sospirò* e questo spiega forse perché il termine possa significare anche qualcosa di ancora diverso come *invidia*: il malinconico così come l’invidioso *sospirano* per qualcosa che non hanno, almeno non hanno davanti agli occhi. Le forme verbali derivate traducono entrambi i significati: *hasrat keshidan*, lett. qualcosa come: “trascinare *hasrat*”, è un *essere triste/malinconico* e anche *desiderare/anelare* o *sospirare* appunto per qualcuno; mentre *hasrat khwordan* (o *bordan*), lett. : “mangiare *hasrat*” (o: portare), è “invidiare” o “sospirare” invidiosamente per quel che non si ha. I due significati, che quindi descrivono sentimenti provati ancora una volta e comunque *in absentia* di qualcuno o qualcosa, compaiono talora significativamente confusi come ad esempio in questo verso di Hâfez, dove riappare anche *sowdâ*:

goshâde narges-e ra'nâ ze hasrat âb az chashm
nehâde lâle ze sowdâ' be jân o del sad dâgh (P 303/ 5)

(Ha liberato il bel narciso, per invidia, acqua [di lacrime] dal suo occhio
Ha messo il tulipano, per malinconia, cento marchi di fuoco su cuore e anima)

Nel primo emistichio *hasrat* è alquanto ambiguo: essendo convenzionalmente il narciso avvicinato per la forma all’occhio dell’amato, potrebbe trattarsi sia di invidia del narciso per l’occhio che esso stesso simboleggia (un *topos* della lirica persiana, in cui il simbolo spesso “invidia” proprio l’oggetto simboleggiato!) sia, invece, di tristezza/malinconia (l’altro significato di *hasrat*) del narciso per la lontananza dall’occhio dell’amato, ossia dall’oggetto simboleggiato.

Nel secondo emistichio si tenga presente la convenzionale corrispondenza, qui implicita, tra tulipano (*lâle*) e guancia dell’amato.

Un altro termine arabo, molto suggestivo, è *gham* che propriamente è *pena/dolore/tristezza* (amorosa) e che ho letto, da solo e in una parola composta arabo-persiana (*gham-parast*), in un bel verso che suona: *gham be dâd-e gham-parastân mirasad*, qualcosa come: “la tristezza (d’amore) viene in aiuto agli adoratori-di-tristezza” (*gham-parastân*) che nel contesto è indubbiamente sinonimo di “malinconici” che si nutrono della loro stessa *gham*, qui con un significato direi molto vicino a “malinconia”.

1.3 Vi sono anche altri termini, squisitamente iranici, che possono convogliare l'idea di malinconia/tristezza, come ad esempio *anduh*, *zâri*, *afsordegi*, quest'ultimo indicando propriamente l'idea di "congelamento" o "avvizzimento" e modernamente avendo il senso di "depressione". Vi è pure il suggestivo termine composto *del-tangi*, etimologicamente qualcosa come "strettezza di (nel) cuore", che ha però il senso prevalente di *nostalgia*; e anche *afsus* che ha uno spettro che va da *rimpianto/rammarico* fino a *dispiacere*. Si tratta però a ben vedere di parole che non hanno il significato primario di "malinconia", e anzi perlopiù gli si avvicinano appena, per cui le lasceremo da parte.

2.1 Fatta questa breve premessa terminologica, occorre anche osservare che tra i poeti persiani la malinconia emerge spesso in contesti in cui nessuno dei termini sopra richiamati viene espressamente impiegato. In qualsiasi letteratura del resto possiamo constatare qualcosa di simile: la malinconia, come peraltro ogni altro sentimento, può essere poeticamente descritta in tanti modi, ad esempio con procedimenti metonimici, o con una orchestrazione di immagini, di *loci* che possono anche prescindere dall'uso di una terminologia specifica. Se ne ha conferma anche prendendo in considerazione la musica tradizionale persiana, di cui si potrebbe dire che è riassumibile in un inno grandioso alla malinconia, anche qui a prescindere dal vocabolario usato nei testi musicati; chiunque anche non persofono, ascoltando questo genere di musica, comprenderebbe all'istante che questo sentimento è comunque al centro delle canzoni più note e men note.

Un approccio più utile al tema qui proposto dovrebbe forse partire non tanto dai termini che verbalizzano in persiano quel che noi chiamiamo "malinconia", quanto da un catalogo delle *situazioni* in cui emerge un sentimento, un tono, o magari anche solo una nota *malinconica*. Questo catalogo nelle lettere persiane comprende varie cose, ad esempio: dal ricordo degli amanti alla nostalgia di una patria abbandonata, dalla tristezza per ciò che dell'esistenza è irrimediabilmente trascorso all'amarezza impotente e interiorizzata per l'offesa patita, e così via. Una situazione malinconica molto particolare, sovente proposta dai poeti persiani, è quella in cui l'amante è visitato dal *khiyâl* (fantasma, pensiero, immagine mentale) dell'amato, di solito nottetempo e comunque in un momento di totale e "pensosa" solitudine. Ed è proprio su questa particolare *situazione malinconica* che vorremmo soffermarci nei paragrafi che seguono perché essa costituisce forse la situazione più tipica, direi emblematica, del tema malinconia nella poesia persiana.

Dovremo anche qui cominciare da una nota linguistica sul termine in questione. I significati più comuni di *khiyâl* sono: 1. *fantasma/spettro/spirito, apparizione/visione*; 2. *figura, miraggio, ombra, immagine riflessa*; e quindi

anche: 3. *immaginazione, fantasia, idea, pensiero* (questi ultimi nel senso sia di attività mentale che di prodotto di tale attività). Si osservi come il termine si presti spesso (significato 1) a indicare una personificazione del pensiero o immagine che si presenta alla mente, e talora in effetti chi traduce dal persiano si trova di fronte a un dilemma: *immagine* (mentale) o *fantasma* ovvero l’immagine personificata e per così dire autonomizzata? Negli esempi che verremo presentando abbiamo tradotto *khiyâl* con una certa libertà, ma si dovrebbe sempre avere ben presente questa possibilità di rese alternative, data la grande ambiguità del termine.

Comunque sia, *khiyâl* è di regola qualcosa che sorprende, che rompe la routine del foro interiore, che talora irrompe nella mente inaspettato e incontenibile a mo’ di una carica di cavalleria. E non a caso proprio dalla stessa radice deriva pure *kheyl* – che sta per “cavallo” o collettivamente “cavalleria” – termine che fornisce a Hâfez il destro per abili giochi di parole:

Dietro il galoppante fantasma (kheyl-e khiyâl) di lui io spronai il cavallo del mio occhio / nella sola speranza che quell’augusto cavaliere a me infine ritorni
P 199/ 2 (Kh 231)

che è lett. : “incontro al cavallo del fantasma di lui...”, ove si può osservare l’amato nella “maschera” del cavaliere a sua volta rincorso dal “cavallo” degli occhi dell’amante. O si veda ancora, nel verso che segue:

La piazza della casa dell’occhio lavai [colle lacrime]: a che pro?
Quest’angolo adeguato non è alla cavalleria (kheyl) delle tue immagini (khiyâl)!
P 416/ 2 (Kh 400)

La radice araba trilittera *kh-y-l* convoglia diverse sfumature, che si riflettono puntualmente nelle voci verbali derivate: la prima forma (*khala*) significa: *immaginare, figurarsi, credere*, la quinta (*takhayyala*): *sembrare, venire alla mente, rappresentarsi* o anche *fantasticare*; la sesta (*takhâyala*) ha tra gli altri anche il senso di: *far castelli in aria, sognare utopie* (cfr. più sopra col persiano *sowdâ’-e khâm pokhtan*). Più enigmatico è il nesso con un altro termine pure derivato dalla medesima radice, *khâl* ossia “neo” (v. infra), oggetto per eccellenza del canto di ogni poeta persiano che sul neo che adorna il volto amato può scrivere interi componimenti.

L’aspetto rilevante che vorremmo qui indagare è il legame tra malinconia e *khiyâl*, che emerge in molte composizioni di poeti persiani d’ogni tempo ed è centrale, come vedremo, nella *imagerie* di Hâfez. Mi limiterò qui ad analizzare questo rapporto attraverso alcuni *ghazal* (brevi composizioni liriche di 5-15 versi) del suo celebre *Divân*.

3. Questioni preliminari

Occorrerebbe preliminarmente accennare allo sfondo psicologico in cui si situa questa tipica *situazione malinconica* legata al vagheggiamento, perlopiù notturno come s'è anticipato, del *khiyâl* dell'amato. Se la malinconia è fra l'altre cose un tipico sentimento di assenza, dovremo ricordare che la lirica persiana è a ben vedere tutta e indefettibilmente un "canto dell'assenza": assenza dell'amato il quale è vissuto dall'amante in stato di quasi perenne separazione (*ferâq*), a fronte della quale l'unione (*vesâl, vasl*) costituisce si direbbe l'eccezione. La lontananza, la separazione essendo la regola, il contatto per così dire mentale con l'amato diventa spesso l'oggetto del canto. Questo contatto non prende solo la forma generica di un ricordo o di un vagheggiamento, o di un sogno notturno, ma spesso si concretizza plasticamente nella forma del *khiyâl* dell'amato, del suo "fantasma", che viene a visitare la mente dell'amante, sveglio o dormiente non importa, provocando così i suoi malinconici sfoghi in versi.

Un altro elemento importante di contestualizzazione è dato dalla particolare concezione dell'amore che emerge dal lessico amoroso dei lirici persiani, secondo la quale l'amante è tipicamente un *bi-del*, lett.: qualcuno "che ha perduto il cuore", mentre l'amato è *del-bar* ossia colui "che porta via/ruba il cuore", oppure *del-dâr* ossia colui "che possiede il cuore", ovviamente il cuore dell'innamorato amante cui lo ha sottratto. Quest'idea non è certo sconosciuta alla cultura occidentale e sopravvive fino ad oggi anche ad esempio nella nostra canzonettistica ("O tu che m'hai rubato il cuor..." diceva un popolare motivetto italiano di anni addietro); ma nella poesia persiana quest'idea è sempre centrale, sia nel lessico che nell'ideologia dell'amore. Ancora una volta constatiamo che si tratta di una perdita o "separazione", di una *assenza*: l'amante innamorato s'immalinconisce fra l'altre cose anche per il cuore che ha perduto, che "gli è scivolato via di mano" ed è andato a smarrirsi o rifugiarsi "tra i riccioli dell'amato".

Ci si potrebbe chiedere – apriamo qui una necessaria parentesi, utile peraltro a lumeggiare meglio il tema qui trattato – quali siano le ragioni di questa predilezione in poesia per la separazione dall'amato, per questo vagheggiamento di una *assenza*. Il discorso è complesso e qui mi limito a poche considerazioni. Si osservi intanto che in persiano una medesima terminologia, ossia *dusti* (amore, amicizia) e *dust* (amante, amico/a), designa esperienze sia di tipo amoroso che di tipo amicale. E senza alcuna distinzione riguardo all'orientamento sessuale, complice anche la mancanza di generi grammaticali in persiano, per cui *dust* designa indifferentemente l'amico/l'amica ovvero l'amato/l'amata. Rumi (m. 1273) definiva *dust* il suo mistico amico Shams-e Tabriz,⁴ esattamente come

⁴ Su Rumi si veda la densa e bella *Nota introduttiva* di Bausani a Rumi, *Poesie mistiche*, a cura di A.

dusti sono definite le belle amate o inseguite dai protagonisti dei poemi romanzeschi. In altre parole non esiste una chiara distinzione tra *amor* e *amicitia*, essendo applicabile il concetto di *dusti* e entrambi gli aspetti. Di fatto *dusti* (e il corrispondente arabo *'eshq*, spesso usato in persiano come sinonimo) è concetto che copre uno spettro di esperienze diversissime: rapporti etero o omo-orientati; amicizie mistiche tipo quella tra Rumi e Shams-e Tabriz, o tra il sufi e Dio; amicizie virili tra eroi-guerriglieri (frequenti nell'epica, o nei poemi romanzeschi); rapporto sudditi-sovrano e poeta panegirista-personaggio lodato. Nella *dusti*, l'amato (*ma 'shuq*) il lodato (*mamduh*) e l'adorato (*ma 'bud*) tendono a una sistematica sovrapposizione e più o meno deliberata con-fusione,⁵ aspetto che da un lato, come si può intuire, ha avuto un notevole impatto sulle modalità espressive della poesia persiana; e, dall'altro, rimanda a una visione dell'eros profondamente diversa da quella che ci è familiare. Una visione in cui, ad esempio, possono entrare come stabili componenti ansie mistico-speculative e/o esigenze cortigiane, e in cui l'«oggetto del desiderio» acquista talora proiezioni macrocosmiche, soprannaturali, su uno sfondo neoplatonizzante. Non vi entra invece l'amore fisico nei suoi aspetti più crudi, omo o etero-orientato che sia, il quale viene ampiamente tematizzato senza censure di sorta in un genere a se stante detto *hazl*, insomma trattato come cosa a parte, in fondo estranea alla *dusti*.⁶

Ora, tratto caratteristico delle varie forme di *dusti*/*'eshq* sopra accennate è un palese squilibrio di status tra la figura dell'amante o innamorato (*'âsheq, bi-del*) e quella dell'amato (*ma 'shuq, del-dâr*), che restano di regola ben distinte. Squilibrio strutturale e auto-evidente quando la *dusti* descrive un rapporto di tipo mistico o panegiristico, esso tende a riprodursi *sistematicamente* anche nella descrizione di quella che noi chiameremmo una normale relazione amorosa e che per il poeta persiano quindi implica sempre un incolmabile abisso o

Bausani, Rizzoli 1980, pp. 5-34; sul particolare rapporto di mistica amicizia con Shams, cfr. il mio lavoro *Mistica islamica e teologia della bellezza: il Bel Testimone ("shâhed") nel poeta persiano Rumi (XIII secolo)*, in F. Zambon (a cura), *Il Dio dei mistici*, Medusa (Collana Viridarium), Venezia 2005, pp. 41-76; una più ampia disamina della poesia di Rumi è in A. Schimmel, *The triumphal sun. A study of the works of Mowlana Jalaloddin Rumi*, London-The Hague 1980 (2a ed.); in italiano si può leggere il bell'articolo su Rumi che dà pure il titolo alla raccolta di J. C. Buerger, *Il "discorso è nave il significato un mare". Saggi sulla poesia persiana classica*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2006, pp. 282-307.

⁵ Per un inquadramento di queste tematiche, cfr. J. C. Buerger, *"Il discorso è nave, il significato un mare"*, cit., pp. 19-77; e C. Saccone, *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale. Storia tematica della letteratura persiana classica, Il vol.*, Carocci Ed., Roma 2005.

⁶ Sull'omoerotismo nella poesia persiana cfr. il mio articolo *L'omoerotismo nella letteratura persiana*, in Atti del convegno di Genova 27-28 maggio 2005 su *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, a cura di P. Odorico, N. Pasero, M.C. Bachmann, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 251-270.

differenza di status tra l'amante (con cui l'io lirico va sempre a confondersi) e l'amato. Qui siamo al cuore di una impostazione radicalmente diversa da quella, a noi più consueta e familiare, che tende a vedere nel rapporto amoroso un equilibrio tra le due parti, una relazione sostanzialmente paritaria. Di più, si potrebbe dire che *amor/amicitia* da un lato e *dusti* (o *'eshq*) dall'altro descrivono esperienze in fondo assai diverse: fondate, nel primo caso, su una tendenziale uguaglianza di status o dignità (tra gli amanti, tra madre e figlio, tra amici, tra i fedeli uniti nell'*agape*); nel secondo caso, fondate invece su una strutturale e per ciò stesso ineliminabile disparità. In altre parole, il "rapporto vassallatico" di totale sottomissione al signore (terreno o divino) tende, nella poesia persiana, a riprodursi sistematicamente anche in ogni lirica amorosa rivolta alla lauda dell'amato/a, dove inevitabilmente l'amante si propone al "signore" del suo cuore nelle vesti di devoto "servo" o "schiavo" (*bande*), comunque incondizionatamente sottomesso.

L'abissale differenza di status, e arriviamo così alle logiche conseguenze di questa impostazione, è alla base della *impossibilità* di una vicinanza stabile, a maggior ragione di una *unione*: la *separazione*, non l'*unione* è lo stato tipico dei rapporti tra due parti tanto diverse per rango e dignità. Si arriva a dire con Ahmad Ghazâli, il teorico di questo genere di concezioni, che "la separazione è una forma di unione più forte dell'unione medesima", più nobile se non addirittura più desiderabile.⁷ La consapevolezza, sempre dall'amante ostentatamente dichiarata e coltivata di questa differenza di status, la conseguente lontananza/separazione dall'amato sentita come situazione *normale* del rapporto amoroso, si traducono in una esaltazione di sentimenti quale tristezza, malinconia, nostalgia, insomma nella preminenza di "sentimenti dell'assenza".

Ed è in questo quadro che il poeta/amante sviluppa, diremmo conseguentemente, una serie di strategie di "riduzione delle distanze" che privilegiano vari intermediari tra lui e l'amato, tanto lontano quanto inafferrabile perché infinitamente *superiore*, che servono insomma in qualche modo ad avvicinarlo. Abbiamo ad esempio l'adorazione feticistica di "oggetti" come il profumo dell'amato che Zefiro gli reca all'alba,⁸ o come la stessa polvere della soglia di

⁷ Cfr. il mio lavoro *La "via degli amanti": l'erotologia di Ahmad Ghazâli nel trattato mistico Savâneh ol-'Oshshâq*, saggio introduttivo a Ahmad Ghazâli, *Delle occasioni amorose*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2007, pp. 9-87

⁸ Sul motivo di zefiro ovvero del vento dell'alba e sugli altri motivi nella poesia persiana, cfr. l'ampia ricognizione di A. Schimmel, *A two-colored brocade. The imagery of Persian poetry*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1992; sulla più vasta tematica del giardino nella poesia persiana si vedano i contributi di J. Scott Meisami, *The world's pleasance: Hafiz's allegorical gardens*, in "Comparative Criticism" 5 (1983), pp. 153-85; e *Allegorical gardens in Persian poetic tradition: Nezami, Rumi, Hafez*, in "IJMES" 17 (1985), pp. 229-60

casa dell’amato che il poeta brama ottenere per farsene un “collirio” per gli occhi eternamente arrossati dal pianto. Ma certamente la distanza viene più che ridotta, direi magnificamente colmata da quel vero e proprio sostituto feticistico dell’amato (o di parti del suo volto v. infra) che è il *khiyâl*, il suo “fantasma” o *imago* mentale, sorprendentemente vicino per concezione allo “spirito” dell’amata vagheggiato dai nostri Stilnovisti, come si vede ad esempio in Cavalcanti⁹:

*Io veggo a lui (=il mio cuore) spirito apparire
alto e gentile e di tanto valore
che fa le sue virtù tutte fuggire*

4. Esempi tratti dal *Divân* di Hâfez

Da quanto fin qui detto, si sarà intuito lo stretto legame che corre tra malinconia, *khiyâl* dell’amato e dimensione visionaria, qualcosa che emerge nettissima in questo ulteriore verso di Hâfez, in cui la malinconia (*sowdâ’*) viene a prodursi esattamente nel tempo che ci aspetteremmo ossia “da sera a mattino” (*shab tâ ruz*), ed è associata qui alla visione dell’essere amato nella fattispecie di una *pari* (=fata):

*Magar divâne khwâham shod dar in sowdâ’ ke shab tâ ruz
Sokhan bâ mâh miguyam pari dar khwâb mibinam
P 360/ 2*

(Chissà se un folle io diventerò in questa malinconia, ché da sera a mattina io vado parlando alla luna e una fata vedo in sogno!)

IV. 1 Negli esempi seguenti, questa dimensione *onirico-visionaria* o comunque *notturna* della malinconia, strettamente legata all’elemento del *khiyâl* dell’amato che tormenta le notti dell’amante-poeta, è sempre in primo piano:

*Insonne io sono per una fantasia (khiyâl) che notti e notti rimugino
è in me la sbornia di cento notti: dov’è – ditemi – la taverna?
P19/ 6 (Kh 26)*

⁹ Sul confronto con la sensibilità dello Stilnovo, mi sono soffermato nel mio saggio introduttivo a Hâfez, *Il Libro del Coppiere*, cit., e in *Luoghi e protagonisti di uno stilnovista persiano: il “teatrino d’amore” di Hafez*, in G. Carbonaro-E. Creazzo-N.L. Tornesello (a cura), *Medioevo Romano e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, Ed. Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, poi raccolto con altri saggi in C. Saccone, *Il maestro sufi e la bella cristiana*, cit., pp. 201-242

dove la “fantasia” o “fantasma” (*khiyâl*) è ovviamente l’immagine dell’amato che tormenta dolcemente il poeta/amante. Splendido è poi l’accostamento di questo “rimuginare” fantasmi con la “sbornia” (*khomâr*, propriamente gli effetti o postumi della bevuta) amorosa, che può essere “curata” – altro topos – solo con ulteriori abbondanti bevute, donde l’ansia del poeta/amante di ritornare quanto prima alla taverna... Lo stesso accostamento torna pure nei versi seguenti:

*Mondo peribile e mondo eterno, tutto si offra all’amico e al coppiere!
In verità, ogni potere del mondo io vedo soggetto a [quello d’] Amore*

*“Buongiorno!” disse l’usignuolo, ma tu dove sei o coppiere?
Già in testa quel pensiero (khiyâl) mi rimbomba, del sogno di stanotte!
P 323/ 7-8 (Kh 346)*

Nei versi seguenti, la situazione malinconica in cui appare il *khiyâl* è introdotta dalla visione del banchetto ormai abbandonato (qualcosa, en passant, che ci ricorda l’*incipit* di tante odi arabe in cui il poeta contempla l’accampamento dell’amata appena abbandonato):

*Il cortile del banchetto vuoto rimase
di amici, e di coppe ripiene di vino*

*Le sue ombre distende, già ora, la notte del Distacco: ma
che gioco fanno i notturni viandanti dell’immaginazione (khiyâl)?
P 316/ 7-8 (Kh 296)*

Si noti che qui l’originale per “immaginazione” (*khiyâl*) si confonde con l’immagine (sempre *khiyâl*) dell’amato che è qui paragonato a “viandanti notturni” (*shab-ravân*, anche “malandrini”, “ladri”) che sinistramente “giocano” nella mente immalinconita del poeta-amante.

4.2

Ma, vale la pena di precisarlo e sottolienarlo, il *khiyâl* è descritto di solito come un “sogno da svegli” piuttosto che come un sogno notturno, ha insomma uno statuto visionario più che onirico in senso stretto, come ben si vede dagli esempi che seguono:

*Il sonno impedisti all’occhio dei veglianti, e poi colla figura del tuo fantasma
[naqsh-e khiyâl]*

L'accusa sui nottambuli sinistri dell'armata [khey], lett.: “cavalleria” del sogno gettasti!

P 473/ 6 (Kh 425)

dove, se ho ben inteso, l’amato – o meglio, il pensiero ossessivo dell’amato – impedisce agli innamorati di dormire, e poi il “fantasma” o “immagine fissa” (*khiyâl*) di lui -che essi hanno comunque in mente – dà la colpa del mancato sonno ai nottambuli (*shab-ravân*, il termine vale lett.: “viandanti notturni”, v. *supra*) che a mo’ di minacciosa “cavalleria” popolano i deliri visionari delle notti degli innamorati insonni.

L’idea del *khiyâl* come “sogno da svegli” è ancora ribadita al verso seguente:

In che modo mai, o caro, il fantasma [khiyâl] del tuo volto vedrò in sogno se del sonno stesso il mio occhio non vede più d'un fantasma [khiyâl-i]?

P 500/ 3 (Kh 455)

4.3

Ora analizzeremo da vicino un componimento nella sua interezza che, per la struttura e i motivi presenti, pare fornire un esempio particolarmente significativo del tema della malinconia in Hâfez:

*Senza il sole del tuo volto, al mio giorno luce non resta
ormai della vita altro che notte oscura a me non resta*

*Pazienza non altro m'è rimedio a questo Distacco da te, ma
come si può pazientare ché ormai nessuna energia mi resta?*

*Al momento del tuo addio, tanto fu il mio pianto
che, lontano da te, al mio occhio luce più non resta*

*E ora qual profitto, se pur l'amico si desse la pena di venire?
un alito di vita in questo corpo abbandonato più non resta!*

*L'Unione con te dal mio capo ha tenuto lontana la morte
ma essa, ora, a causa della tua Separazione lontana non resta*

*Quel momento s'avvicina in cui i tuoi guardiani diranno:
lontano dalla tua porta, quel povero in pena vivo non resta*

Il fantasma (khiyâl) di te se n'andava dai miei occhi, e così diceva:

“Lontano da quest’angolo! ch  qui, vivo, nessuno pi  resta!”

Nella Separazione da te, se lacrime io pi  non avessi, ma si dimmelo pure: “versa il sangue del fegato”, ch  scusa non ti resta

*H fez tanto gemette e pianse che si scord  del riso:
a chi nel lutto   entrato, motivo di baldoria non resta!*

P 45 (Kh39) incipit: *bi mehr-e rokh-at ruz-e ma-r  nur nam nd-ast*

Componimento direi paradigmatico della malinconia hafeziana, a partire dal martellante *radif* (ritornello) *nam nd-ast* (lett.: non   rimasto) che segnala la strutturale contiguit  di questo sentimento con una perdita, una lontananza, un’assenza. Ma si osservi pure (v. 2, v.5 e v. 8) i termini Distacco/Separazione (*hejr, hejr n*), termini si noti propri della mistica sufi, che inquadrano la situazione esistenziale dell’amante da cui *naturaliter* sembra sorgere il tono malinconico. Al v. 7 il *khiyâl* dell’amato compare, provvidenziale, a “ridurre le distanze”, sia pure con parole dure e quasi crudeli cui il poeta-amante risponde in tono di amarissima ironia nel verso seguente. Infine si osservi la presenza di lacrime e pianto (v. 3, v. 8, v. 9), altro elemento su cui dovremo tornare.

Il *khiyâl* dell’amato che parla e interloquisce con l’amante   relativamente raro nel *Div n* hafeziano, pi  spesso   la sua sola pur muta presenza che risulta consolatoria come si vede nel seguente *ghazal*:

*Col pensiero (khiyâl) assillante di te, come curarsi ancora del vino?
Ditelo alla botte: pensa per te, poich  la taverna   in rovina!*

*Fosse anche il vino del paradiso, buttatelo, ch  senza l’amico
ogni vino pur dolce e soave che offriate per me   un castigo!*

*Peccato che il mio rubacuori via se ne and : in questi occhi piangenti
tratteggiar la sua immagine (khiyâl) bella   come disegnare sull’acqua!*

*O tu, occhio, svegliati su, poich  non si pu  restare al sicuro
dal diluvio continuo che sgorga da questa “dimora del sogno”*

P 92/ 1-4 (Kh 31) incipit: *m -r  ze khiyâl-e to che parv -ye sher b ast*

Nel componimento abbiamo reso *khiyâl* con due termini diversi da “fantasma”, ossia con *pensiero* (v.1) e con *immagine* (v. 3): la resa ha comportato sicuramente una perdita di plasticit  e “autonomia” del *khiyâl*, ma si voleva segnalare una possibilit  e una ambiguit  che come s’  detto poc’anzi   connaturata al termine stesso. Il *khiyâl* in effetti, irrompe talora inaspettato e risulta per

così dire non governabile (v. 1); altre volte invece sembrerebbe “riproducibile” a piacere (v. 3) in quella che talora Hâfez chiama con suggestiva immagine l’“officina degli occhi” (v. infra) o come qui (v. 4) la “dimora del sogno” (*manzel-e khwâb*). La situazione semi-onirica di questa materializzazione del *khiyâl* dell’amato è segnalata espressamente da quel *O tu occhio, svegliati su...* (v. 4).

Ma qui si osservi un particolare: la contiguità tra *khiyâl* e immagini acquatiche (lacrime, diluvio) connesse con il pianto malinconico dell’amante, qualcosa che – sia detto *en passant* – ci ricorda da vicino ancora una volta versi famosi di Cavalcanti¹⁰ che amo qui riproporre:

*L’anima mia dolente e paurosa
piange ne li sospir che nel cor trova
sì che bagnati di pianti escon fore*

*Allor par che nella mente piova
una figura di donna pensosa
che vegna per veder morir lo core*

Davvero sublime questa “figura” di donna che irrompe – di tra le lacrime – nella mente, vero *khiyâl* dell’essere amato che visita e cura l’inguaribile malinconia del poeta-amante! Ma è soprattutto quel “piovere” della figura amata nella mente che ci fa comprendere come Cavalcanti e Hâfez, che dice di “disegnare nell’acqua” del suo pianto la figura amata, parlino miracolosamente lo stesso linguaggio poetico. Questa presenza dell’elemento acquatico in relazione alla comparsa del *khiyâl* configura la malinconia hafeziana come una sorta di pianto interiore, ideale “tavolozza” su cui il poeta-amante dipinge l’adorabile *imago* dell’amato.

4.4 La comparsa del *khiyâl*, avviene normalmente nella totale solitudine del poeta-amante, ch  nel loro incontro non v’  spazio per nessun altro fosse pure un muto testimone:

*Lui mi rub  il cuore e poi mi nascose il suo volto:
mio Dio, un giochetto simile con chi si pu  fare?*

*Perch  non divento come rosso tulipano dal cuore sanguinante
ch , con me, il narciso dei suoi occhi si mostr  adirato*

¹⁰ V. nota precedente.

*Questa notte la solitudine stava per uccidermi quasi
ma l'immagine (khiyâl) bella di lui oh, quante grazie mi porse!*

P 118/ 1-3 (Kh 132) incipit: *del az man bord o ruy az man nehân kard*

Il contesto è quello di una doppia assenza: quella del cuore rubato (v. 1) che il poeta non possiede più e quella della lontananza dall'amato che s'è "adirato" come si legge nel v. 2 ove una convenzionale *imagerie* vegetale descrive stati e sentimenti. L'originale per "immagine" (*khiyâl*) indica proprio l'immagine o fantasma mentale dell'amato che irrompe nella *solitudo* del poeta-amante e la interrompe porgendogli le "grazie" (v. 3 *lotfhâ*, un termine squisitamente teologico!) della sua agognata compagnia.

Non si tratta tuttavia sempre e solo di solitudine notturna, come si evince dal verso seguente

*Il fantasma (khiyâl) del tuo volto per ogni strada è il compagno nostro
il profumo dei tuoi capelli è laccio per la vigile anima nostra*
P 82/ 1 (Kh 29)

dove si evince che il "fantasma" ovvero la *imago amati* può non solo irrompere inaspettata, ma anche accompagnare l'amante durante il giorno "per ogni strada". Qui è magnificamente enfatizzata l'apparente contraddizione esistenziale del poeta che insieme è perennemente *solo* e *non-solo*, libero da tutti e prigioniero del "laccio" amoroso. La sua malinconia insomma lo proietta su un piano di "socialità" per così dire tutta interiorizzata, risolta all'interno della sua anima: il *khiyâl* s'è fatto suo "compagno" e muto testimone di quel che all'esterno appare come irrimediabile solitudine (ci viene in mente il "solo e penso..." del nostro Petrarca). Si osservi en passant come l'accento alla "vigilanza" dell'anima proietta il verso su una dimensione misticheggiante, quella dell'anima del sufî che attende, "vigile" (*âgâh*), la visita del Soprannaturale – solo un esempio fra i mille della miracolosa ambiguità del dettato hafeziano, sempre leggibile per consolidata tradizione esegetica anche in chiave di eros mistico.

4.5 Dicevamo che il *khiyâl* che popola le malinconie dell'amante può rappresentare sia l'amato che parti di lui, del suo volto in particolare. Qui è all'opera una sensibilità di tipo direi feticistico, in cui la parte dell'amato evocata dal *khiyâl* serve comunque da *sostituto*, insomma ancora una volta a "ridurre le distanze" con l'amato assente.

4.5.1 Qui il feticcio è dato nel primo verso dalla saliva (la “goccia”) e nel secondo dai “riccioli” (*zolf*):

*Quando l’anima mia offrii per il tuo labbro, mi immaginai:
una goccia di quell’acqua tua pura qui nel mio palato cadrà!*

*Il fantasma (khiyâl) dei tuoi riccioli mi disse: non far dell’anima un vano sacrificio
giacché di simili prede più d’una nella nostra rete già cadde, e cadrà!*
P 185/ 4-5 (Kh 110)

Nel primo verso abbiamo reso con “mi immaginai” quello che è alla lettera: “mi creai l’immagine/fantasma” (*khiyâl bastam*) della goccia di saliva dell’amato, qui paragonata implicitamente alla miracolosa acqua-di-vita del profeta al-Khidr (Khadir) che donava l’immortalità a chi l’avesse bevuta: insomma il poeta, mentre si dichiara disposto a morire per l’amato, aspira nondimeno al contempo ad essere reso immortale dalla sua saliva miracolosa... Nel secondo verso compare un secondo *khiyâl*, dopo quello della saliva, ossia quello dei riccioli dell’amato. Qui però il *khiyâl* non resta muto, ma apostrofa ironicamente il poeta-amante già pronto al sacrificio di sé. Il senso del secondo verso è: il sacrificio dell’anima (ovvero della vita, cfr. il verso precedente) è ben poca cosa, ti ci vuole ben altro per avermi...

4.5.2 Stesso procedimento, ma questa volta si parla del *khiyâl* della bocca dell’amato:

*Non altro io tengo nel mio cuore angustiato che il pensiero (khiyâl) della tua bocca:
oh, nessuno mai abbia come me a rincorrere un pensiero (khiyâl) così impossibile!*
P 313/ 6 (Kh 297)

Dove si sarà osservato come lo stesso termine sia impiegato a descrivere vuoi la figura pensata, vuoi l’attività mentale.

4.5.3 Ed ecco un altro esempio di *khiyâl*, questa volta del sopracciglio:

*Dalla volta del tuo sopracciglio mai mi venne sollievo alcuno
ahimè in questa mia fantasia (khiyâl) distorta si consunse la cara vita*

*Il bel sopracciglio dell’amico, oh, quando mai soccorrerà la mia fantasia (khiyâl)?
Nessuno con quell’arco mai scocca la freccia del desiderio al bersaglio!*
P 304/ 3-4 (Kh 290)

L’originale per “fantasia” (*khiyâl*) – detta “distorta” (*kaj*) con elegante allu-

sione alla forma ricurva del sopracciglio – s’ identifica plasticamente col “fantasma” del sopracciglio medesimo; insomma il poeta-amante nella sua malinconica meditazione si è crogiolato invano con il “fantasma” del sopracciglio dell’amato, “arco” che egli non saprà mai tendere al bersaglio ossia volgere stabilmente a se medesimo.

4.5.4 E, ancora, un esempio di *khiyâl* del neo:

*L'immagine (khiyâl) del solo tuo neo con me porterò nella tomba
sì che per esso la polvere mia diventi profumata qual ambra!*

L'angelo non può sapere davvero l'Amore cos'è, o coppiere...
P 265/ 3-4 (Kh 260)

Si noti come Hâfez – la cui malinconia qui come in altri versi si tinge di macabro, portandolo a meditare sulla “tomba” e la “polvere” dei propri resti – giochi sulle allitterazioni *khâl* (neo) e *khiyâl* (“immagine/fantasma”) che, come abbiamo visto più sopra, derivano dalla medesima radice.

4.5.5 Infine, a completare questo catalogo di feticci amorosi, un esempio di *khiyâl* della vita dell’amato, immaginata talmente sottile da essere convenzionalmente paragonata a un capello:

*Benché alla mia portata non sia la tua vita sottile come un capello
felice è la mia mente al solo pensiero di un'immagine (khiyâl) tanto sottile!*
P 305/ 6 (Kh 292)

In questi esempi insomma il “fantasma” (*khiyâl*), di solito associato alla figura *intera* dell’amato, viene evocato da Hâfez per personificare originalmente parti del corpo dell’amato, come la chioma, la bocca, il sopracciglio, il neo, la vita. Il contesto è sempre quello di un malinconico vagheggiamento di *assenze*, in cui il *khiyâl* si frammenta nelle parti-feticcio dell’amato che il poeta-amante contempla nell’ansia di colmare la lontananza, di superare la strutturale separazione dall’amato, o magari, sul piano di una mistica esegesi sempre possibile in Hâfez, di avvicinare l’Inavvicinabile.

5. Abbiamo visto poco sopra il cenno agli occhi come “dimora del sogno” e come luogo in cui effettivamente si produce, quasi una sorta di palcoscenico, il *khiyâl* dell’amato. Nel verso che segue abbiamo una elegante variazione sul tema:

*È “trono” pel mio occhio il luogo in cui il tuo fantasma (khiyâl) si rifugia
perciò io invoco: mio re, privo di te non sia mai questo trono!
P 417/ 6 (Kh 403)*

dove l’occhio dell’amante è paragonato a “rifugio” (*takiye*, anche “convento/romitorio”) e insieme a trono regale, con la conseguente elegante sovrapposizione, nella figura dell’amato, dell’immagine del sovrano e di quella dell’eremita.

Gli occhi, nel *ghazal* che segue, sono addirittura “vetrina”, “finestra” e “luogo di osservazione”, a cui accorre ansioso il cuore dell’amante per affacciarsi al passaggio del “fantasma” dell’amato:

*Quando il fantasma (khiyâl) del tuo volto ripassa pel giardino del mio occhio
questo cuore, ansioso di vedere, accorre alla finestra dell’occhio!*

*Su vieni, ché rubini e perle per offrirtle a te in dono grazioso
dal forziere del cuore io porto sino alla vetrina dell’occhio!*

*Luogo d’osservazione degno della tua sosta io qui non vedo
a parte me stesso e l’angolo confortevole di questo mio occhio!*

P 345/ 1-3 (Kh 331) incipit: *khiyâl-e ruy-e to chun begozard be golshan-e chashm*

Approfondendo l’idea, Hâfez delinea l’autentico statuto del *khiyâl* che – l’abbiamo più sopra accennato – è propriamente un “sogno da svegli” come si ribadisce in questo splendido verso:

*Su vieni, ché la settuplica rossa tendina dell’occhio già
abbiamo calato, per abbellire l’Officina dell’Immaginazione
P 313/ 4 (Kh 297)*

La “tendina” è la palpebra, detta “rossa” perché s’allude alle lacrime “insanguinate” dall’amorosa *sowdâ*. Il poeta-amante, in quella che è forse la più tipica *situazione* malinconica del *Divân*, chiude gli occhi e invoca l’amico, desideroso di consolarsi con la sua immagine a occhi chiusi nel “laboratorio/officina dell’immaginazione (*kârgâh-e khiyâl*)”, qui paragonabile – suggerisce Sudi,¹¹ il maggiore commentatore di Hâfez – ai padiglioni che venivano allestiti all’aper-

¹¹ Nome di un letterato, vissuto a Istanbul nel XVI sec. ma originario della Bosnia, che redasse in turco ottomano il più celebre commento del *Divân* di Hâfez, ben presto tradotto anche in persiano e a tutt’oggi imprescindibile strumento di studio per gli appassionati della poesia del grande shirazeno.

to in occasione di feste o pubblici ricevimenti dei principi della Persia medievale. La “settoplice tendina” del complesso occhio-palpebra – che sembra, ma l’effetto è ingannevole, alludere a una sorta di palcoscenico teatrale in cui si materializza il *khiyâl* – va probabilmente riconnessa alla oftalmologia tradizionale, e contiene forse anche una elegante allusione di tipo astrologico, sulla base dell’accostamento tra l’occhio (e i suoi vari “strati” interni e esterni) e il cosmo delle sfere celesti concentriche.

La splendida immagine dell’“officina” ritorna anche leggermente variata in questo verso:

*Il fantasma dell’immagine (khiyâl-e naqsh) tua disegnai nell’Officina degli occhi:
oh, una bellezza simile alla tua io mai non vidi né mai sentii!*
P 364/ 1 (Kh 315)

Dove si osserva la ripresa (v. sopra) dell’idea di disegnare/dipingere il “fantasma dell’immagine” (*khiyâl-e naqsh*) o immagine mentale dell’amico nella “officina degli occhi” (*kârgâh-e dide*) dell’amante, che si deve supporre come abbiamo visto più sopra perennemente inondata di lacrime.

E questa immagine dell’“officina degli occhi” ovvero “officina dell’immaginazione” (*kârgâh-e khiyâl*) è davvero il luogo per eccellenza della malinconia hafeziana, di cui la *visio imaginalis* del volto amato – per dirla alla Corbin – è certamente un elemento imprescindibile.

6. Allargando il discorso e tentando una prima conclusione, potremmo dire che la malinconia in Hâfêz risulta dalla felice fusione tra un elemento sentimentale (la percezione lacerante di una assenza/separazione o mancanza, la dolcezza amara della rimembranza e il conseguente anelito a “ridurre le distanze”) e un elemento visionario-speculativo, ossia il *khiyâl* nella duplice accezione di *vis imaginalis* propria del poeta e di “fantasma” o *imago amati*. La situazione malinconica in Hâfêz risulta essere insomma l’esatto contrario di uno stato di passività o languore “immotivato” immerso in un presente senza tempo o fuori del tempo: tende piuttosto a fornire le condizioni per la produzione di una attivissima immaginazione, i cui portati – la visione dei “fantasmi” dell’amato – costituiscono già una modalità privilegiata dell’unione agognata; qualcosa che, nella percezione dei lettori persiani di Hâfêz, da sempre rinvia sottilmente o velatamente al mistero insondabile dell’*unio mystica* o visione beatifica.

Ma, al di là della ricerca di mezzi di superamento di una distanza, emerge molto di più: il dato del *khiyâl* come modalità eminentemente *speculativa* di ricerca dell’amato, nella fattispecie come elemento di *conoscenza* “immaginabile”, con tutti i possibili sottintesi in chiave mistico-spirituale che se ne possono

trarre (e che la tradizione critica autoctona trae da sempre). Modalità di conoscenza che risulta ben distinta dalla via della ragione o intelletto (*‘aql*); si può in effetti cogliere, almeno implicitamente, una chiara opposizione tra l’intelletto e la *vis imaginativa* dell’amante in un verso come il seguente:

*No, non posso figurarmi che l’intelletto (‘aql) si rappresenti
mai, in un modo qualsiasi, immagine (khiyâl) più dolce di codesta!*
P 500/ 2 (Kh 455)

Questo aspetto immaginale-speculativo andrebbe attentamente esplorato, magari anche in connessione alle teorizzazioni sul *‘alam al-mithâl* o *mundus imaginalis* che attraversano i settori più inquieti della gnosi islamica, da Suhrawardî e Ahmad Ghazâlî fino a Ibn ‘Arabî.¹²

Qui possiamo solo provare a evidenziarne alcune tracce, sempre in connessione con le situazioni malinconiche che hanno fatto sin qui da filo conduttore.

L’*imago amati* che si dà nel *khiyâl* (il verso che segue riporta invero *naqsh*, nel contesto un sinonimo di *khiyâl*, che accentua l’aspetto plastico/pittorico) si imprime per sempre nella “tavola” del cuore e dell’anima dell’amante: ancora una immagine teologica, ch  la “tavola” (*lowh*)   pure il quaderno su cui il Dio del Corano imprime col suo calamo i propri decreti:

*Mai la tua figura (naqsh) s’allontani dalla tavola del cuore e dell’anima mia
mai dal mio ricordo quel bel “cipresso” ondulante se ne vada!*

*[...] Dal mio sconvolto cervello, il fantasma (khiyâl) del volto dell’amico
per le ingiurie del cielo e le pene del mondo mai se ne vada!*

P 188/ 1 e 3 incipit: *hargez-am naqsh-e to az lowh-e del o j n na-ravad*

Pure, talora si insinua il dubbio che il fantasma sia solo una crudele “finzione” (*maj z*, propriamente: allegoria), come in questo splendido verso che riprende il topos della immagine (qui ancora *naqsh* al posto di *khiyâl*) dell’amato disegnata nelle “acque” del pianto:

¹² Su Suhraward  restano fondamentali i numerosi studi di Henry Corbin, tra i quali ricordiamo qui soltanto il secondo tomo del monumentale *En Islam Iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, 4 voll., Gallimard, Paris 1971, intitolato *Sohrawardi et les Platoniciens de Perse*, dedicato principalmente a questa figura; in italiano si segnala la recente traduzione completa dei racconti visionari: Shihab al-Din Yahya Suhrawardi, *Il fruscio delle ali di Gabriele. Racconti esoterici*, a cura di N. Pourjavady e S. Foti, Mondadori, Milano 2008. Su Ibn ‘Arab  si veda l’importante e esaustiva monografia di W. C. Chittick, *Ibn ‘Arabi’s Metaphysics of Imagination. The sufi path of love*, State University of New York Press, Albany 1989; in italiano col titolo *L’Immaginazione creatrice* (Laterza, Roma-Bari 2005) si pu  leggere la splendida monografia di H. Corbin, *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabi*, Flammarion, Paris 1958

*Una figura (naqsh) vado tracciando, adesso, tra l'acque del mio pianto
oh, ma quando mai s'avvicinerà al reale questa finzione mia?*

P 397/ 4

Peggio, nella sua malinconica riflessione, il poeta giunge a sospettare che il *khiyâl* dell'amato sia solo un pur dolcissimo inganno:

*Oh, il pensiero (khiyâl) dell'Unione con te dolcemente m'inganna:
qual tiro mai deve giocarmi questo tuo volto solo pensato (khiyâli)?*

P 450/ 2 (Kh 453)

dove si noti che l'originale per "pensato" (*khiyâli*) è l'aggettivo tratto da *khiyâl*, e vale etimologicamente qualcosa come "fantasmatico". Ma è un dubbio che dura poco, infatti afferma risoluto il poeta-amante:

*Ogni volta che ho il desiderio di vedere l'anima mia
l'immagine (naqsh) del tuo bel volto dipingo nel mio sguardo!*

P 381/ 5 (Kh 339)

dove l'"immagine" (qui: *naqsh*) rivela tutta la sua valenza "speculativa" (proprio in senso etimologico, *speculum*=specchio!) e direi persino soteriologica: il verso infatti sintetizza una nota dottrina, esposta nel trattato *Savâneh al-'Oshshâq* (I casi degli amanti) di Ahmad Ghazâli, e ampiamente ripresa dai poeti persiani, secondo cui al culmine dell'amoroso processo – che è visto come una privilegiata via di conoscenza mistica – l'amante sincero scopre il volto dell'amato come perfettamente identico a quello della propria anima, ovvero "gnosticamente" vede in lui lo *specchio* di se stesso.¹³ Il "fantasma" dell'amato altro non sarebbe in definitiva che il riverbero del sé profondo, spirituale (*divino* diranno gli gnostici dell'islam, eredi dell'antica lezione del *gnothi seautôn*) dell'amante!

E invero, a riprova, il *khiyâl* dell'amato, non è soltanto la proiezione di una mente sognante e malinconica, è bensì presentato come opera sublime del Creatore medesimo, qui nelle sembianze del "calligrafo" (*toghrâ-nevis*, propriamente: lo scrivano di decreti e atti ufficiali) dell'*imago amati*:

*Al culmine sei giunto di grazia e leggiadria, o sole di Bellezza
mio Dio, sino al giorno della resurrezione mai si veda in te decadenza!*

Figura (naqsh) più bella del tuo volto non seppe tracciare

¹³ V. nota 7.

l’abile Calligrafo del tuo sopracciglio simile a luna!
P 416/ 3-4 (Kh 400)

7. A mo’ di conclusione, e a segnalare la centralità nella erotologia di Hâfez del sentimento malinconico, dovremmo segnalare un lemma ricorrente nel suo Canzoniere. Si tratta di *dâgh*,¹⁴ propriamente il “marchio” a fuoco che si applicava sui cavalli e talora anche sugli schiavi per indicarne la proprietà. Da questo significato di base a quello del marchio amoroso impresso nel cuore o nell’anima dell’innamorato il passo era breve, soprattutto se si pensa all’idea più sopra ricordata che l’amato è il “signore-del-cuore”, insomma il padrone dell’amante. L’idea che l’innamorato (o il mistico) sia un *dâgh-zade* (lett.: marchiato) o *dâgh-dâr* (lett.: avente marchio) è comune e diffusissima nella lirica persiana di ogni tempo. Ma Hâfez ha in mente la passione amorosa nel suo aspetto *sowdâ’i* (malinconico) quando inserisce l’immagine non nuova del *dâgh* in versi come questi, splendidamente ornati da immagini vegetali di forte pregnanza simbolica:

cho lâle mey mabin o qadah darmân-e kâr
in dâgh bin ke bar del-e khunin nahâde-im
P 333/ 5

(al pari di un tulipano, non guardare al vino e al calice come a rimedi della faccenda amorosa / piuttosto guarda a questo marchio che abbiamo impresso nel cuore sanguinante)

dove si deve pensare all’immagine convenzionale che avvicina il tulipano, per la sua forma, al calice e, per il colore, al vino. Del resto il “marchio” (*dâgh*) e la “malinconia” (*sowdâ’i*) sono espressamente accostati nel verso su richiamato (v. § I. 2):

nehâde lâle ze sowdâ’ be jân o del sad dâgh (P 303)

Ha messo il tulipano, per malinconia, cento marchi di fuoco su cuore e anima

Si noti che l’idea del *dâgh* cromaticamente richiama certamente il rosso-fuoco del fiore in questione, della passione amorosa ecc., ma può anche alludere più indirettamente a una “nerezza”, quella lasciata definitivamente dal mar-

¹⁴ Devo la preziosa segnalazione dei versi su *dâgh* che qui commento alla gentile sollecitudine di Nahid Norozi (Nowruzi), poetessa e acuta lettrice di Hâfez.

chio sulla pelle, per cui *dâgh* è per questo aspetto accostabile proprio al significato etimologico di *sowdâ'* (v. sopra).

Rimane nel verso un margine di ambiguità legato a quell'“impressione del marchio”. Ci si chiederà: chi è che lo ha impresso? Ambiguità che è sciolta brillantemente in un altro verso straordinario, ancora corredato da una immagine vegetale:

mâ ân shaqâyeq-im ke bâ dâgh zâde-im (P 333/ 6)

(noi quell'anemone siamo, ché nati siamo/fummo partoriti con il marchio)

Si tratta insomma di una “dotazione” congenita, il marchio della malinconia accompagna l'amante autentico sin dalla nascita, qualcosa che farebbe pensare a una poetica reinterpretazione del motivo coranico del Pegno, che era stato proposto da Dio senza successo “ai cieli, alla terra e ai monti, ed essi rifiutarono di portarlo e n'ebbero paura. Ma se ne caricò l'Uomo” (33, 72).

E tornando ancora al tulipano, Hâfez ci porge questa sottile esegesi del “libro della natura” come vero specchio del “libro dell'anima”, che conferma agli occhi del poeta il carattere innato della sua malinconia:

*neshân-e dâgh-e del-e mâ-st lâle-i ke shekoft
be sugvâri-ye zolf-e to in banafshe damid*

(segno del marchio del nostro cuore è quel tulipano che ora sbocciò / nel lamento [invidioso] per i tuoi riccioli questa violetta spuntò)

L'amorosa malinconia è insomma un “marchio” (*dâgh*) indelebile dell'amante, segno congenito di una *condanna* e di una *elezione* che sembrano decretati dall'Alto, e che la stessa natura – *speculum animae* – s'incarica di ricordargli.