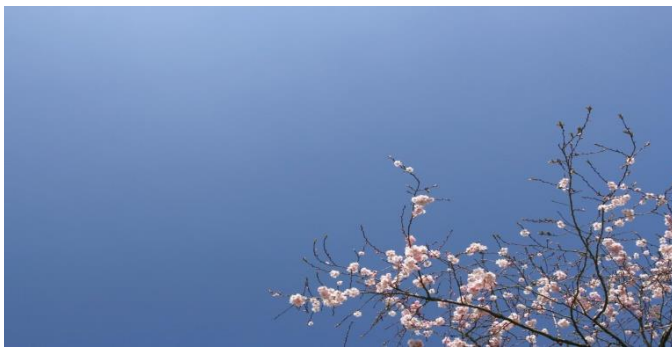




Quaderni di Meykhane

VIII (2018)

Rivista di studi iranici.

Collegata al Centro di ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM)

Università di Bologna

1397/2018 دفترهای میخانه

ISSN 2283-3072

website: <http://meykhane.altervista.org/chisiamo.html>

cod. ANCE (Miur-Cineca) E225625

Scenografie dell'incontro amoroso al balcone nel *Vis e Rāmin* di Gorgāni (XI sec.) e sua esemplarità per i posteriori poemi persiani

di Nahid Norozi

Abstract: L'articolo esamina il motivo dell'incontro amoroso "al balcone" nel romanzo persiano in versi in cui i protagonisti, l'amata e il rispettivo innamorato, si situano tipicamente su due piani lungo l'asse verticale. L'analisi si focalizza in particolare sul ruolo centrale del *Vis e Rāmin* di Gorgāni, autore che lascerà orme profonde in romanzi posteriori, come il *Khosrow e Shirin* di Nezāmi e il *Homāy e Homāyun* di Khwāju di Kerman. Ma Gorgāni a sua volta emerge come attento lettore delle scene di incontri amorosi ferdowsiane, che spesso egli rivisita e psicologicamente sviluppa, arricchendole con diversificate rappresentazioni che diverranno altrettanti modelli.

Parole chiave: Balcone, *Vis e Rāmin*, Gorgāni, romanzo persiano medievale, Ferdowsi, Nezāmi, Khwāju Kermāni, 'Aṭṭār

چکیده: در این مقاله بن مایه ی معشوق در "منظر" در آن منظومه های عاشقانه ی فارسی که دیدار بین عاشق و معشوق در محور عمودی صورت می پذیرد، بررسی می شود. این پژوهش بر «ویس و رامین» گرگانی، شاعری که تأثیر عمیقی بر مثنوی های عاشقانه ی بعد از خود مثل «خسرو و شیرین» نظامی و «همای و همایون» خواجوی کرمانی گذاشت، تمرکز دارد. ولی گرگانی به نوبه ی خود به فردوسی نگاه ویژه ای دارد و صحنه هایی از داستان های عاشقانه ی «شاهنامه» را با بسطی روانشناختی و با دگرپیشی تصویرهای مربوطه غنی ساخته و بازآفرینی کرده است و از پی آن صحنه های گوناگون این بن مایه جداگانه به الگوهای برای منظومه های عاشقانه ی بعدی تبدیل شده اند.

واژه های کلیدی: منظر، منظومه ی عاشقانه، «ویس و رامین»، گرگانی، نظامی، خواجوی کرمانی، فردوسی، عطار

1. Premessa

In questo lavoro affronteremo lo studio di un particolare motivo presente in alcuni *mathnavi* romanzeschi del medioevo persiano, ossia l'incontro degli amanti al balcone, motivo si direbbe scespiriano *ante litteram*, sviluppatosi a partire dal X sec. Tipicamente, nella scena in cui ha luogo l'incontro, la protagonista femminile si trova al "balcone", o è posizionata comunque in alto e si affaccia guardando in basso verso il suo amante o innamorato che si trova in atteggiamento perlopiù supplichevole. Il fulcro della nostra indagine sarà Gorgāni¹ (m. 1080 ca.) in quanto il motivo, pur

1 Per le notizie generali sull'Autore e la sua opera rimandiamo a Mahjub M. J., *Moqaddamé darbāre-ye Vis o Rāmin va sorāyande-ye ān*, in Gorgāni F. A., *Vis o Rāmin*, a cura di M. Mahjub, Bongāh-e Nashr-e Andishé, Teheran

presente in Ferdowsi² (m. 1021/26), avrà particolare sviluppo e maggiore diversificazione a partire dal suo unico scritto giuntoci ossia il *Vis e Rāmin*³ (d'ora in poi *VR*), opera che lascerà la sua orma in molti altri poemi romanzeschi posteriori tra cui il *Khosrow e Shirin*⁴ (d'ora in poi *KHSH*) di Nezāmi⁵ (m. 1204) e il *Homāy e Homāyun*⁶ (d'ora in poi *HH*) di Khwāju di Kerman⁷ (m. 1349). Il

-
- 1337/1959, pp. 7-105; Rypka J., *History of Iranian Literature*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1968, pp. 177-179; Šafā Dh., *Tārikh-e adabiyāt dar Irān* ('Storia della letteratura in Iran'), 5 voll., Enteshārāt-e Ferdowsi, Teheran 1988⁸, vol. II, pp. 370-377; Bausani A., *La letteratura neopersiana*, in Bausani A.-Pagliaro A., *La letteratura persiana*, Nuova Accademia, Milano 1960, pp. 580, 621-626; Molé M., *L'épopée iranienne après Firdousi*, in "La nouvelle Clio", 5, 1953, pp. 377-393; Piemontese A.M., *Storia della letteratura persiana*, 2 voll., Fratelli Fabbri, Milano 1970, vol. I, pp. 62-63; Bürgel J.C., "Il discorso è nave, il significato un mare". *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2006, pp. 225-227; Scott Meisami J., *Gorgāni Fakr-al-Din As'ad*, in "Encyclopaedia Iranica" (2002), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/gorgani>; Davis D., *Vis o Rāmin*, in "Encyclopaedia Iranica" (2005), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/vis-o-ramin>; e tra i più recenti: Norozi N., *Donna Vis e i suoi tre mariti. Semantica del desiderio femminile e strategie di legittimazione del peccato nel Vis o Rāmin di Gorgāni*, in "Prospettive della semantica / Perspectives on Semantics", ed. by F. Benozzo, Special issue of «Quaderni di Semantica», n.s. 3 (2017), pp. 783-830; Cross C., *The Lives and Afterlives of Vis and Rāmin*, in "Iranian Studies", vol. 51/4, pp. 517-556; Norozi N., *Atteggiamenti autoriali nel Vis e Rāmin di Gorgāni e nel Tristano di Bérout*, (in corso di pubblicazione).
- 2 Per una prima notizia sulla biografia e l'opera di Ferdowsi, si vedano: Bausani A., *La letteratura neopersiana*, op. cit., pp. 359-361, 362-384, 421-423; Šafā Dh., *Hamāsesarāyi dar Irān*, Amir Kabir, Teheran 1984, pp. 171-265; Pizzi I., *Introduzione*, in Firdusi, *Il libro dei Re*, 8 voll., UTET, Torino 1886-88; Piemontese A.M., *Storia della letteratura persiana*, op. cit. vol. 1, pp. 20-25; Arberry A. J., *Classical Persian Literature*, op. cit., pp. 42-52; Bernardini M., *Re storici dell'epica persiana*, in *Medioevo romanzo e orientale. Temi epico-cavallereschi fra Oriente e Occidente. VII Colloquio internazionale (Ragusa 8-10 maggio 2008)*, a cura di G. Lalomia e A. Pioletti, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010, pp. 37-48; Scott Meisami J., *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press, Princeton 1987; Šafā Dh., *Tārikh-e adabiyāt dar Irān*, op. cit., vol. I, pp. 458-521; Molé M., *L'épopée iranienne après Firdousi*, in "La nouvelle Clio" V, 1953, pp. 377-393; Rypka J., *History of Iranian Literature*, op. cit., pp. 154-162; Khaleghi-Motlagh Dj., *Ferdowsi Abu'l Qāsem*, in *Encyclopaedia Iranica* (1999), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/ferdowsi-i>; Khaleghi-Motlagh Dj., *Sokhanhā-ye dirinē. Si goftār darbāre-ye Ferdowsi va Shāh-nāmē*, a cura di 'A. Dehbāshi, Afkār, Teheran 1381/2002; AA. VV., *Hamāyesh-e beynolmelali-ye bozorg-dāsh-e Hakim Abu al-Qāsem Ferdowsi dar hezāre-ye dovom-e Shāh-nāmē (3-5 deyh māh-e 1390/2011)*, 4 voll., consultabili online: <http://seminars.usb.ac.ir/cfs/fa-ir/Page1505/>.
- 3 L'edizione dell'opera da noi utilizzata in questo articolo è: Gorgāni F. A., *Vis o Rāmin*, a cura di M. Rowshan, Enteshārāt-e Mo'āshar, Teheran 2002² (abbreviazione: *VR*). Per le varie traduzioni dell'opera si vedano, in inglese: *Vis and Ramin*, trans. by G. Morrison, Columbia University Press, New York 1972 e *Vis and Ramin*, trans. by D. Davis, Mage, Washington DC 2008; in russo: *Vis i Ramin*, trans. by S. Lipkin, Moscow 1963; in francese: *Le Roman de Wīs et Rāmīn*, traduit par H. Massé, Paris 1959. Inoltre, esiste una traduzione in tedesco tratta da una versione georgiana del XII-XIII sec.: *Wisramiani oder Die Geschichte der Liebe von Wis und Ramin*, hrsg. R. Neukomm; K. Tschenkeli, Manesse Verlag, Zürich 1989⁵; ma in tedesco si trova anche un riassunto in versi che pare essere la prima traduzione del poema in una lingua occidentale per cui si veda Graf K.H., *Wīs und Rāmīn*, in "Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft" XXIII, (1869), pp. 375-433. In lingua italiana invece, una sintesi commentata del romanzo di Gorgāni, inframezzata dalla traduzione di circa 750 distici è dovuta a Norozi N., *Alle origini del romanzo persiano medievale: il Vis o Rāmin di Gorgāni (XI sec.)*, in "Quaderni di Meykhane" VI, (2016), pp. 1-52.
- 4 L'edizione dell'opera da noi utilizzata, anche per le traduzioni in questo articolo è: Nezāmi Ganjavi, *Khosrow va Shirin*, in *Khamse-ye Nezāmi*, (bar asās-e chāp-e Moscow) Hermes, Teheran 1390/2011³ (abbreviazione: *KHSH*). Ultimamente è uscita una traduzione italiana dell'opera: Nezāmi, *Khosrow e Širin. Amore e saggezza nella Persia antica*, a cura di D. Meneghini, Ariele, Milano 2017 (abbreviazione: *Khosrow e Širin*).
- 5 Per le notizie generali sull'autore si vedano: Bausani A., *La letteratura neopersiana*, op. cit., pp. 396-439; Šafā Dh., *Tārikh-e adabiyāt dar Irān*, op. cit., vol. 2, pp. 798-824; Rypka J., *History of Iranian Literature*, op. cit., pp. 210-3; Arberry A. J., *Classical Persian Literature*, Curzon Press, Richmond 1994, pp. 122-129; Piemontese A.M., *Storia della letteratura persiana*, vol. 1, pp. 108-116; Chelkowskij P. (1995), in "Nizāmī Gandjawi" *EF*, vol. 8, pp. 76-81; Zarrinkub 'A., *Pir-e Ganjē dar jostoju-ye nākojā-ābād. Dar bāre-ye zendegi, āthār va andishe-ye Nezāmi*, Enteshārāt-e Sokhan, Teheran 2004⁶; Orsatti P., *Kosrow o Širin*, in "Encyclopaedia Iranica" (2006), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/kosrow-o-sirin.html>; Bürgel J. C., "Il discorso è nave, il significato un mare". *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Carocci, Roma 2006, pp. 25-29, 63, 149-224. Si veda inoltre Bürgel J.C. - van Ruymbeke C. (eds.), *A Key to the treasure of the Hakīm. Artistic and humanistic aspects of Nizāmī Ganjavi's Khamse*, Leiden University Press, Leiden 2011. Per la traduzione italiana delle opere dell'Autore si vedano: Nezāmī di Ganjē, *Le sette principesse*, a cura di A. Bausani, Rizzoli,

motivo è presente naturalmente anche in altri autori, per esempio in un'opera che non è certo di carattere romanzesco, come il *mathnavi* mistico di Farid al-Din 'Attār⁸ (m. 1230 ca.), *Il verbo degli uccelli* (Manteq al-Teyr), in particolare nel capitolo relativo alla storia di Sheykh Şan'ān e la bella cristiana, cui faremo cenno più avanti.

Anzitutto dobbiamo fare una precisazione sul termine “balcone” usato nel titolo del presente contributo. Esso ha più che altro una funzione categorizzante ed evocativa, in quanto nei poemi che verranno qui esaminati, il termine che indicherebbe il “balcone” non è mai lo stesso, né indica sempre la stessa cosa. Può trattarsi di una finestrella (*rowzan*), di una loggia (*ivān*) o del classico tetto terrazzato (*bām*) o magari di una torre (*bārē* o *borj*). In ogni caso avremo a che fare con una struttura spaziale in verticale, su due piani, e un posizionamento dei protagonisti lungo l'asse alto-basso, qualcosa che intuitivamente segnala un ostacolo o una difficoltà di accesso, che può essere negato e comunque ritardato. In sintesi, i vari autori qui trattati hanno impiegato termini distinti, e descritto scene diverse, architettonicamente focalizzate su un luogo alto, per esempio la finestra o il tetto, ma la sostanza rimane la medesima.

In Ferdowsi questo luogo corrisponde a una torre/fortezza (*bārē*); in Gorgāni cambia in base a tre contesti diversi: una volta è una fortezza (*dez*); ma viene usato anche *bālā-ye divār* (sopra il muro); un'altra volta è il terrazzo-tetto (*bām*), termine usato anche da Khwāju di Kerman; e un'altra ancora è una *rowzan*, parola anch'essa vaga che ha il significato di base di ‘fessura/apertura’, ovvero ‘finestrella/lucernario’; in Khwāju troviamo anche ‘finestra’ (*panjerē*). In 'Attār il termine usato nel contesto che prenderemo in considerazione è *manzar* (lett.: luogo di veduta, belvedere), mentre in Nezāmi, una volta è *sar-e kākh*, termine estremamente vago, infatti significa alla lettera “in cima al

Milano 2006; Nezāmi, *Il Libro della fortuna di Alessandro*, a cura di C. Saccone, Rizzoli, Milano 2002²; Nezāmi, *Leylā e Majnūn*, a cura di G. Calasso, Adelphi, Milano 1985²; Nezāmi, *Khosrow e Širin. Amore e saggezza nella Persia antica*, op. cit..

- 6 Le citazioni dei versi di quest'opera all'interno dell'articolo saranno da: Khwāju di Kerman, *Homāy e Homāyun. Un romanzo d'amore e avventura dalla Persia Medievale*, traduzione introduzione e note a cura N. Norozi, prefazione di J. C. Bürgel, Mimesis, Milano 2016 (abbreviazione: HH).
- 7 Per studi concernenti l'Autore si vedano De Bruijn J. T. P., *K'aju Kermani*, in “Encyclopaedia Iranica” (2009), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/kvaju-kerman-poet-and-mystic>; Norozi N., *Kh'ājū Kirmānī*, in *The Encyclopaedia of Islam, THREE*, Brill, Leiden-Boston, pp. 124-128; Şafā Dh., *Tārikh-e adabiyāt dar Irān*, op. cit., vol. III, tomo 2, Enteshārāt-e Ferdowsi, Teheran 1988⁸, pp. 886-903; Anvari H., *Prefazione*, in Khwāju Kermāni, *Divān-e kāmēl-e Khwāju-ye Kermāni*, a cura di S. Qāne'i, Enteshārāt-e Behzād, Teheran 1995, pp. III-XVI; Rypka J., *History of Iranian Literature*, op. cit., pp. 260-261 e 163; Arberry A. J., *Classical Persian Literature*, op. cit., pp. 316-319; Bausani A., *La letteratura neopersiana*, op. cit., pp. 751-752; Bürgel J. C., “*Il discorso è nave, il significato un mare*”, op. cit., pp. 257-267; Qāne'i S., *Introduzione*, in Khwāju Kermāni, *Divān-e kāmēl-e Khwāju-ye Kermāni*, op. cit., pp. 5-15; Mehrābādī M., *Introduzione*, in Khwāju Kermāni, *Sām-nāmē*, a cura di M. Mehrābādī, Donyā-ye ketāb, Teheran 2007, pp. 13-22; Norozi N., *Vazn-e sonnat-e adabi dar Khwāju-ye Kermāni az rahgodhar-e taşvir-e nakhlband*, in “Quaderni di Meykhane”, VII (2017), pp. 1-10; Norozi N., *Immagini poetiche del giardino e del talamo nella prospettiva erotico-spirituale del poema persiano Homāy e Homāyun di Khwāju di Kerman (XIV sec.)*, in “Rivista di Studi Indo-Mediterranei” VII (2017), pp. 1-28; Norozi N., *The verse romance Homāy o Homāyūn of Ḥwājū Kermānī: a “love and adventure story” or an allegory of a spiritual quête?*”, in corso di pubblicazione per “Eurasian Studies”.
- 8 Per notizie più dettagliate sull'Autore si vedano: Foruzānfār B., *Sharḥ-e aḥvāl va naqd o taḥlil-e āthār-e Sheykh Farid-al-Dīn Moḥammad 'Attār Nishāburi*, Teheran 1339-40/1960-61; AA. VV., *Colloquio italo-iraniano sul poeta mistico Fariduddin 'Attar*, Ed. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1978; Ritter H., *Il mare dell'anima*, a cura di D. Roso, Ariele, Milano 2004; Reinert B., *Attār, Farid-al-Dīn*, in *Encyclopaedia Iranica* (2011), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet>; Saccone C., *Viaggi e visioni di re sufi e profeti. Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. I, Luni, Milano-Trento 1999, pp. 86-129. Per le traduzioni italiane delle opere di 'Attār si vedano: Pirinoli L. (a cura), *Parole di Sufi (Tadhkirat al-Awliyā')*, con uno scritto di C. Saccone, SE-Studio Editoriale, Milano 2011; Granata M. T. (a cura), *Il Poema celeste*, Rizzoli/Bur, Milano 1990; Saccone C. (a cura), *Il verbo degli uccelli (Mantiq al-Tayr)*, Centro Essad Bey - CreateSpace IPP, Charleston 2016⁴; Saccone C. (a cura), *La rosa e l'usignuolo*, Roma, Carocci, 2003; Zanardi S. (a cura), *Il libro del cammino*, Ariele, Milano 2012.

palazzo”, interpretabile, oltre che come tetto, anche come ‘torre’; un’altra volta egli parla di “mura” (*divār*) e in un’altra ancora di “castello” (*qaṣr*).

2. Varianti del motivo dell’incontro amoroso al balcone nel *Vis e Rāmin* di Gorgāni

Gorgāni nel *VR* utilizza fondamentalmente il motivo, sfruttandolo per così dire in modo intensivo e suddividendolo in quattro diverse rappresentazioni scenografiche che saranno impiegate in distinti contesti del suo romanzo: 1. l’arrampicamento dell’amante sulle mura di un palazzo inespugnabile per raggiungere l’amata, l’accesso alla quale è negato da una figura d’ostacolo ossia un personaggio terzo; 2. l’incontro amoroso in un vano superiore del palazzo, preceduto da una serenata; 3. il dialogo concitato degli amanti al balcone o alla finestra; 4. lo sbirciamento dall’alto verso il concupito che ne è ignaro.

Analizzeremo ora queste quattro scenografie e relativi contesti, partendo dal primo caso. Benché, come vedremo, questo sia presentato e sviluppato originalmente da Gorgāni, tuttavia esso esisteva già nello *Shāh-nāmē* (Il Libro dei Re)⁹ di Ferdowsi, in particolare in un episodio che costituisce a nostro avviso un importante e non trascurabile precedente su cui dovremo necessariamente soffermarci.

Siamo nell’episodio dell’incontro amoroso tra Zāl e Rudābē, che si trova nel “Libro di Manuchehr”, in cui la protagonista femminile Rudābē, invita il guerriero Zāl ad un appuntamento sulla torre (*bārē*) del suo palazzo. Si tratta di una storia d’amore tra due giovani appartenenti a due casate in conflitto, l’una iranica e l’altra araba¹⁰, perciò un matrimonio tra i due è fuori discussione. Ma Rudābē non vuole saperne di altri uomini e, benché non abbia mai visto Zāl che ha tra l’altro un aspetto sgradevole in quanto albino, ha deciso di averlo per la fama delle sue prodezze¹¹. Quindi Rudābē manda le sue damigelle a organizzare un incontro nella torre con il prode Zāl. Questi sarà puntuale all’appuntamento e Rudābē vedendolo arrivare, comincia a dialogare con lui dall’alto. La scena dunque spazialmente si svolge su due piani, lei sulla torre e Zāl sotto nel vicolo, ma Zāl, dopo le dovute formule di cortesia sembra spazientito e le chiede di trovare una via di accesso alla torre:

*“Cerca una via per il [nostro] incontro
perché stare a chiedere tu dalla torre¹² e io dal vicolo?”
Quel volto di fata sentì le parole di quel prode
e sciolse presto il fiore di melagrana della sua chioma
Ne fece poi una treccia quell’alto cipresso (Rudābē)
poiché al muschio non si può certo aggrapparsi
Gli disse poi: “Coraggio, afferrala in mezzo*

9 Il nostro testo di riferimento è: Ferdowsi A., *Shāh-nāmē*, 8 voll., a cura di Dj. Khāleghi-Motlagh, Markaz-e dā’erat al-ma’āref bozorg-e eslāmi, Teheran 2012⁴ (abbreviazione: *SHN*); qui cfr. vol. VI, p. 154, vv. 298-301. Disponiamo di una traduzione italiana integrale di quest’opera: Firdusi, *Il libro dei Re*, 8 voll., a cura di I. Pizzi, UTET, Torino 1886-1888.

10 Più precisamente della stirpe di Ḍaḥḥāk, il leggendario crudele nemico degli Irani che nello *Shāh-nāmē* viene presentato significativamente come arabo (*Ḍaḥḥāk-e tāzi*). Cfr. *SHN*, vol. I, pp. 55-86, vv. 1-499.

11 Rudābē s’innamora di Zāl attraverso la descrizione delle sue qualità cavalleresche ed eroiche. Per il topos dell’innamoramento per “ascolto di un racconto”, si veda Thompson S., *Motif-Index of Folk-Literature, revised and enlarged edition*, 6 voll., Indiana University Press, Bloomington-London 1975: T11.1. “Love from mere mention or description”. Type: 516.

12 L’originale *bārē*, oltre a ‘fortezza’, può significare anche ‘spalto, torre’, come sembra plausibile in questo contesto.

*il petto di leone apri e quegli artigli regali!
Prendi questa mia chioma nera (e vieni su) da questa parte
perché è solo per te che una tale chioma serve*¹³

La cosa interessante da rilevare nei versi di Ferdowsi è che Rudābé dice implicitamente al suo amato che aveva fatto crescere la sua chioma appositamente per lui ovvero in previsione di un simile giorno. Zāl si arrampica dunque grazie alla treccia sino alla parte alta della torre dopodiché gli amanti si congiungono. Passeranno la notte insieme parlando fino all'alba di dolci sogni d'amore per poi lasciarsi con la promessa di diventare ad ogni costo legittimi sposi.¹⁴

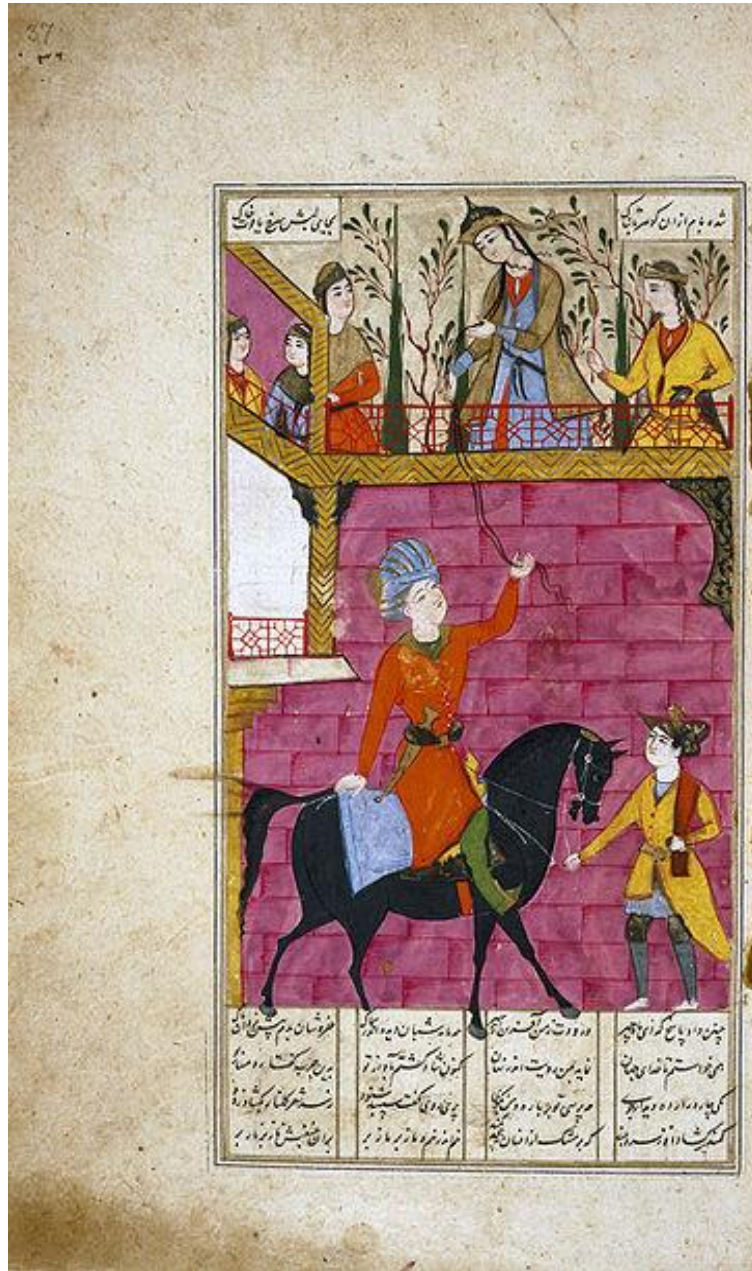


Immagine 1. Zāl pronto ad arrampicarsi aggrappato alle trecce dell'amata Rudābé.
Miniatura da un ms. dello *Shāh-nāmē* (XIV-XV sec.)

13 SHN, vol. I, "Regno di Manuchehr", p. 199, vv. 519-521, 523-524.

14 V. SHN, vol. I, "Regno di Manuchehr".

Apriamo una breve parentesi. Questo motivo ferdowsiano delle lunghe trecce femminili gettate dall'alto della torre per far salire l'amante, sembra non sia stato ripreso nelle lettere persiane, quantomeno negli autori più noti di cui andremo a parlare. Curiosamente lo incontriamo qualche secolo più tardi in Europa, nell'opera del napoletano Giambattista Basile riscoperto da noti studi di Benedetto Croce¹⁵. E precisamente nella figura di Petrosinella¹⁶, la quale a sua volta verrà in parte rivisitata dai fratelli Grimm nella storia di Rapunzel¹⁷ ma anche da altri¹⁸. Si tratta di un motivo ricompreso in quello più ampio della "fanciulla nella torre", debitamente catalogato nel *Motif Index*¹⁹. Anche Petrosinella fa calare le sue lunghe trecce dalla torre, in cui era imprigionata da un orco, e le fa giungere al suo amato principe permettendogli così di salire sino a lei. Ma di questo non ci occuperemo in questa sede.

2.1. Rielaborazione del motivo ferdowsiano nel *Vis e Rāmin*: l'arrampicamento del protagonista. Ulteriori riprese in Neẓāmi e in Khwāju

V'è un episodio del *VR*, che tipifica il primo caso (v. *supra*), in cui il modello ferdowsiano or ora visto viene rivisitato da Gorgāni ma non proprio fedelmente. Si tratta di una famosa scena in cui Vis getta quaranta pezzi di stoffa annodati - con ogni probabilità delle lenzuola -, per far salire Rāmin nella sua stanza situata in una fortezza inespugnabile dove ella è rinchiusa dal re-marito, il geloso Mobad:

*Quando Rāmin fu presso il muro
lo vide Vis dall'alto del muro
Quaranta stoffe di seta cinese annodando
e intrecciando ben strette le une alle altre,
Ella fece calare su Rāmin, afflitto d'amore
a cui egli si aggrappò e salì poi come un falco
Arrivando sul tetto della fortezza vide [...]*²⁰

La struttura dell'immagine è pressoché identica a quella di Ferdowsi: la scena si situa sui due piani qui costituiti dal "tetto della fortezza" (*bām-e dez*) e dalla strada sottostante. È sempre la protagonista femminile che prende l'iniziativa con la differenza però che qui abbiamo stoffe annodate al posto delle trecce, in particolare stoffe di seta che ricordano per la caratteristica di morbidezza e lucentezza nonché per i nodi, le trecce di Rudābé, quasi che Gorgāni avesse voluto

15 Cfr. Giambattista Basile, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, traduzione di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1924.

16 Si veda il primo racconto della seconda giornata di *Lo Cunto de li cunti*, 1634, una raccolta di fiabe fantastiche in napoletano, detta anche *Pentamerone*. Per una recente edizione si veda Giambattista Basile, *Lo Cunto de li cunti*, Garzanti, Milano 1995.

17 Il racconto numero dodici della raccolta di fiabe dei Fratelli Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*, uscita nel 1812-1822.

18 Tra cui *Pelléas et Mélisande*, un dramma scritto nel 1892 da Maurice Maeterlinck da cui poi Debussy comporrà nel 1902 la sua opera dall'omonimo titolo, in cui l'eroina, dall'alto della torre del castello, fa scendere i suoi lunghi capelli fino all'amato che le parla da terra. Ringrazio di cuore il Professor Mario Mancini per la preziosa segnalazione della suddetta opera.

19 Cfr. Stith Thompson, classificato nella tipologia 310 "Maiden in the Tower". Si veda inoltre Steven Swann Jones, *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*, Twayne Publishers, New York, 1995, p. 38.

20 *VR*, cap. 63, vv. 105-108.

coscientemente variare il modello ferdowsiano. Il testo non ne precisa l'origine o l'uso: vesti o lenzuola? In ogni caso oggetti appartenenti a una sfera molto intima o personale, simili, in questo senso, alle trecce. L'episodio si presta ad altre considerazioni. In entrambi i poeti emerge non tanto l'astuzia femminile, quanto piuttosto una volontà di trasgressione rispetto a codici e ruoli tradizionali, e, in particolare la disobbedienza verso il personaggio maschile di riferimento: nel caso di Ferdowsi, il padre di Rudābé, e, nel caso di Gorgāni, il marito di Vis.

In entrambi gli episodi le protagoniste non sono sole, bensì accompagnate dalle loro ancelle. In Ferdowsi leggiamo che ci sono cinque ancelle (*parastandegān*) che operano da intermediarie tra Zāl e Rudābé, organizzando per la loro padrona l'incontro²¹ (v. immagine n. 1). Nel relativo episodio del *VR*, accanto a Vis c'è la fedele balia: insieme esse fabbricano la corda annodando quaranta pezzi di stoffa cinese e la lanciano poi giù dalla fortezza per far salire Rāmin.

Un simile episodio a rigore non esiste nel *Khosrow e Shirin* di Nezāmi, tuttavia quest'ultimo non si era affatto scordato dell'episodio ferdowsiano né della variazione gorganiana. Shirin proprio dal balcone dirà a Khosrow, nel corso delle sue lunghe lamentele, che se avesse voluto avrebbe potuto anche gettare le sue trecce per farlo salire fino a lei:

*Se non ho la possibilità di aprire la porta
potrei per te fare una fune delle mie trecce
Se io volessi come vino averti nella mia coppa
ti tirerei su sino al tetto/in alto (bām) con le mie trecce a mo' di fune
Ma il vento [della lascivia] ha sottratto il tuo piede ai lacci [della ragione]
e tu non conosci [affatto] il profitto del gioco delle funi²²*

Dove si vede bene che Nezāmi ha attuato una strategia di variazione del motivo ferdowsiano completamente diversa da quella di Gorgāni: non ha avuto bisogno di sostituire alcunché alle trecce, anzi in questo ha citato fedelmente Ferdowsi, ma, con splendida intuizione poetica, ha trasferito la scena dall'ambito della realtà a quello della possibilità. Il problema per Shirin non è tanto (o soltanto) il rischio di perdere l'onore aprendo la porta a Khosrow, quanto quello di arginare l'atteggiamento smodatamente concupiscente del suo focoso innamorato e fargli comprendere che ella non potrà tollerare i suoi modi irrispettosi di regole e convenzioni. Qui Nezāmi implicitamente ma chiaramente "corregge" Gorgāni, la sua Shirin non sarà mai la "spudorata" Vis... Khosrow infatti vuole solo divertirsi con lei, come fosse una concubina, ed è precisamente questo che Shirin non può accettare, altrimenti - fa capire tra le righe Nezāmi - avrebbe potuto tranquillamente agire come quelle "scostumate" di Rudābé e Vis²³. Se queste ultime non avevano esitato più di tanto a far entrare nelle stanze private i rispettivi amanti, la Shirin di Nezāmi non perde l'occasione neppure in questa scena "al balcone" di dare una lezione all'amato Khosrow, confermandosi in quel ruolo di "educatrice di re" che Nezāmi ha voluto particolarmente enfatizzare²⁴. Se Rudābé e Vis si concedono subito, Shirin si fa portavoce di una islamicissima idea del matrimonio, rinfacciando a

21 V. *SHN*, vol. I, "Regno di Manuchehr", pp. 187 ss., vv. 349 ss.

22 *KHSH*, p. 269.

23 Per quanto riguarda la spregiudicatezza e anticonvenzionalità della figura di Vis, si veda: Norozi N., *Donna Vis e i suoi tre mariti. Semantica del desiderio femminile e strategie di legittimazione del peccato nel Vis o Rāmin di Gorgāni*, in "Prospettive della semantica / Perspectives on Semantics, ed. by F. Benozzo, Special issue of «Quaderni di Semantica», n.s. 3 (2017), pp. 783-830.

24 Cfr. Orsatti P., *L'innamoramento di Husraw e Širin nel poema di Nizami e la funzione psicagogica della parola*, in "In memoria di Francesco Gabrieli (1904-1996)", Supplemento N° 2 alla Rivista degli Studi Orientali, 71 (1997), pp. 129-145.

Khosrow, che oltretutto in precedenza s'era già sposato due volte, tutte le sue infedeltà di gaudente senza remore e ribadendogli che vuole solo un'unione dignitosa e legale, ossia il matrimonio. Con la sua sapiente citazione ferdowsiana (e indirettamente anche gorganiana), Neẓāmi lascia intendere che la sua Shirin non vuole certo finire sulla bocca di tutti come era accaduto alle protagoniste del *VR* e dell'episodio di Zāl, e allo stesso tempo marca le distanze da modelli ritenuti moralmente inaccettabili.

In Khwāju il topos dell'arrampicamento del protagonista con una fune e della penetrazione in un luogo interdetto, ossia le stanze private dell'amata, è riscontrabile, ma con una differenza di portata cruciale: non è la donna che conduce l'azione o la decide, bensì qui è il principe Homāy stesso che - di sua iniziativa e all'insaputa dell'amata - viola la residenza privata della bella Homāyun, usando una fune e salendo sul tetto (*bām*):

*Così fu sino a che non arrivò al palazzo di Homāyun
e qui egli come l'usignolo pianse e trattenne il respiro
Estratta una fune la lanciò sul tetto del palazzo
quindi prese a salire come la luna sull'alto cielo*²⁵

Tuttavia Homāy è guidato dalla musica proveniente dalle stanze del palazzo di Homāyun, così come accade anche con Vis che era attratta dalla serenata di Rāmin (v. *infra* & 2.2).

2.2. La serenata dell'amante nel *Vis e Rāmin*

In un'altra parte del *VR*, Gorgāni opera delle modifiche sostanziali sul motivo, che come abbiamo detto vuole di regola il personaggio femminile in posizione soprastante, con il che affrontiamo una seconda modalità di rappresentazione dell'incontro amoroso "al balcone". Siamo nell'episodio in cui Rāmin si trova sul tetto e disperatamente desidera vedere la sua Vis che si trova nella stanza da letto in un vano inferiore assieme al re-marito Mobad che dormiva ubbriaco. Rāmin con una serenata invita Vis a salire da lui:

*Dopo qualche tempo che Rāmin stava sul tetto
la notte oscura si unì al freddo gelido
Non sentiva danni dalla neve o dalla pioggia
dacché dentro l'anima sua ardeva un fuoco
Il cuore aveva nell'ansia e l'anima nella ricerca della compagna
gridando al suo cuore piangente così diceva:
"O splendida figura, ritieni giusto che in questo modo
tu resti in casa e io tra la neve e la bufera?
Tu dormi e non sei cosciente
di un amante che calde lacrime piange"*²⁶

Rispetto al motivo originale, rileviamo che, in primo luogo, avviene sul piano spaziale uno scambio o meglio una inversione di posizione degli amanti, ovvero la donna è in un vano più basso rispetto

²⁵ *HH*, p. 213, vv. 1987-1988.

²⁶ *VR*, cap. 59, vv. 138-139, 142-143, 146.

all'uomo, cosa che è, come vedremo, psicologicamente degna di nota. In secondo luogo, Gorgāni aggiunge un particolare prezioso che successivamente verrà imitato da altri autori: una sorta di serenata che funge da invito all'amata per un incontro, potremmo dire che l'amante qui lancia una "fune" immateriale ma non meno efficace. Vediamo come prosegue l'episodio e come Vis reagisce al richiamo di Rāmin:

*Quando Vis si rese conto dei movimenti sul tetto
percepì il pianto disperato di Rāmin
L'urgenza amorosa s'insinuò nella sua anima
e all'istante inviò la balia presso di lui [...]
Ben presto la balia scesa dal tetto
ebbe da Rāmin un messaggio per Vis: [...]
"Perché d'un tratto mi disdegni
cosa hai mangiato che di me sei già sazia?
Io sono lo stesso nella fedeltà e nell'amore
che tu conosci, perché mai tu non sei la stessa?
Io sono in mezzo alla neve e tu tra visone e seta
io di te sono impaziente, mentre tu pazienti anche troppo [...]
Sono come un pazzo che corre sui tetti e sui muri
tutto il mondo ai miei occhi è divenuto oscuro [...]
Mostrami il tuo volto che distende lo spirito
su di me strofina la tua chioma aulente
Posa il tuo petto argenteo sul mio dorato
dacché l'argento e l'oro assieme sono migliori²⁷*

La balia dunque sale da Rāmin e porta a Vis il suo messaggio con l'invito a salire da lui. Vis per liberarsi di re Mobad mette la balia, similmente a quanto avviene in un celebre episodio della storia di *Tristano e Isotta*²⁸, al posto suo nel letto coniugale (lo stesso farà anche la Shirin di Neẓāmi ma per un motivo diametralmente opposto²⁹), e porta via la lampada in modo che se il re si dovesse svegliare non possa accorgersi dello scambio; in seguito Vis sale sul tetto e trascorre la notte con Rāmin.

Abbiamo qui, spazialmente, un rovesciamento delle posizioni degli amanti che Gorgāni opera deliberatamente. Esso potrebbe a prima vista essere letto in chiave di drastica riduzione dell'iniziativa o della soggettività della figura femminile. Vis, diversamente dal precedente episodio del *VR* visto sopra, qui sembra più succube in quanto non solo appare in un vano inferiore, ma segue passivamente l'invito di Rāmin, e sembra come incantata dalla sua serenata, mentre Rudābé (v. *supra* §. 2) appariva, a prescindere dalla sua posizione più elevata nella scena, completamente padrona di sé e in grado di controllare gli eventi. A prima vista infatti sembra che Vis subisca la volontà del protagonista maschile, tuttavia va osservato che ella riprende subito in mano la situazione: è lei che, con inopinata rapidità e lucidità, organizza seduta stante l'incontro amoroso, mobilitando la balia prima come messaggera per l'amato e poi come sostituta nel letto maritale.

²⁷ *VR*, cap. 59, vv. 155-156, 158, 160-162, 171, 175-176.

²⁸ Si veda ad esempio nella versione di Goffredo di Strasburgo, *Tristano*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, Oscar Mondadori, Milano 2009, pp. 155-156.

²⁹ Cfr. *KHSH*, p. 305. La sostituzione di un'altra donna nel letto coniugale è un'altra tra le varie scene che Neẓāmi prende in prestito da Gorgāni, anche se, gli intenti di Shirin sono "educativi" e non "concupiscenziali" come quelli di Vis.

Soprattutto, ella mette a repentaglio, a differenza di Rāmin, la propria vita; cosa che farà peraltro più volte in varie situazioni nel corso del romanzo³⁰.

Ci soffermeremo ora più in dettaglio su un particolare che Gorgāni aggiunge al motivo dell'incontro amoroso al balcone, ovvero il topos della serenata destinato a ulteriore fortuna. Come forma di richiesta dell'amante all'amata per ottenere un incontro, la ritroviamo dopo Gorgāni anche nel *Homāy o Homāyun (HH)* di Khwāju di Kerman, autore più tardo che opera nel XIV sec. Anche qui il protagonista maschile è in posizione soprastante, è infatti collocato sul tetto/terrazzo del palazzo della sua bella Homāyun, la quale ignara di lui nel vano sottostante si intrattiene con le ancelle che la consolano. In questo episodio Khwāju dunque imita Gorgāni anche nello scambio di posizioni tra i due protagonisti per cui l'amante si situa in posizione soprastante rispetto all'amata. Vediamo ora come Khwāju riutilizza la scena gorganiana. Siamo in uno degli episodi clou del corteggiamento della bella Homāyun da parte del principe Homāy che era riuscito ad arrampicarsi fino al tetto del padiglione dell'amata e a sbarazzarsi di una guardia:

*Homāy allungò la mano e raccolse lo strumento
e coi toni dell'usignolo elevò una melodia
Sugli accordi del menestrello intonò una musica
lamentoso era come un usignolo dal dolce respiro [...]
Sulle tonalità del musicista esperto di canzoni
suonò una speciale melodia nel modo hijazeno³¹ [...]
E avendo il suo strumento portato tumulto sino in cielo
quel suonatore dalle dolcissime melodie infine si chetò
Ma poi di nuovo compose una melodia con il qānun³²
suonando una triste canzone nella tonalità homāyun³³
Mise le dita sullo strumento e ricominciò a suonare
sul terrazzo di quel padiglione questa canzone compose³⁴*

Qui Khwāju, a differenza di Gorgāni, descrive con cura gli aspetti musicali. La serenata è accompagnata da uno strumento ossia il *qānun*; non solo, l'Autore persino menziona i modi della musica tradizionale persiana (*hejāz* e *homāyun*), porgendoci un documento prezioso su quest'arte all'altezza del XIV secolo.

La scena prosegue con la bella Homāyun che lamenta la lontananza dell'amato: «Oh, che cosa sarebbe se lui in quest'ora fosse qui / se qui egli fosse a illuminare il nostro simposio!»³⁵. Il principe Homāy coglie la palla al balzo e dal terrazzo si affaccia a un *rowzan* aperto sul vano sottostante dicendo: «Un mendicante è venuto alla corte del sovrano / una piccola stella è venuta al padiglione della luna!»³⁶. La bella Homāyun sentendo il “profumo del diletto” e vedendo quella “luna brillare come sole sul tetto” spuntare dal *rowzan*, ricolma di gioia subito dà ordini alla cugina Parizād di far

30 Su questo aspetto relativo alla generosità e nobiltà d'animo di Vis verso il suo amato, si veda Norozi N., *Donna Vis e i suoi tre mariti...* op. cit., in particolare p. 806.

31 Nome di uno dei modi o tonalità della musica tradizionale persiana. Le sette principali sono: Shur, Homāyun, Māhur, Chahārgāh, Sehgāh, Rāst panjgāh e Navā.

32 Uno strumento musicale a corde suonato con plettri di corno, ampiamente usato nei territori dell'ecumene islamica.

33 Homāyun, oltre ad essere il nome dell'amata del principe Homāy, protagonista di questi versi, nonché un aggettivo ('fausto'), si riferisce anche al nome di uno tra i sette principali modi della musica classica persiana citati nella penultima nota; quindi qui, va interpretato in quest'ultimo senso, tuttavia è implicito anche il riferimento all'amata.

34 HH, pp. 213-214, vv. 1994-1995, 1997, 1999-2001.

35 HH, p. 220, v. 2085.

36 HH, p. 220, v. 2091.

scendere l'amato dal tetto:

*Alzati ... quel sole splendente fa scendere dalla sua costellazione
e portamelo qui, come il rubino prezioso al suo scrigno!
Oh, possa il mio sole entrare da questo tetto
quel mio elegante fagiano cadere nella rete!*³⁷

Al che Parizād prontamente va a “prelevare” il principe Homāy e lo conduce dal tetto al padiglione della sua bella. Come si vede Khwāju ricalca da vicino il modello dell'episodio gorganiano (vedi *supra*), sia nella organizzazione spaziale (alto-basso) sia nel particolare dell'entrata in scena di una figura intermedia (nel *VR* la balia e qui nel *HH* la cugina, che lì la principessa Vis e qui la bella Homāyun mandano a invitare lo spasimante), sia infine nel particolare della serenata dell'amante che qui gioca un ruolo cruciale. Apriamo a questo proposito una necessaria parentesi.

Abbiamo visto che Gorgāni, nell'episodio relativo alla serenata nel *VR*, diversamente da Khwāju non fa menzione di nessuno strumento musicale, tuttavia in vari altri episodi constatiamo che Rāmin è un eccellente musicista, in particolar modo egli è un rinomato suonatore di arpa a cui pare persino il suo nome sia legato³⁸. Infatti, Gorgāni, nella parte finale del suo poema, in lode di Rāmin, ormai sul trono, così chiosa:

*Non esiste sovrano fiero come lui
nessuno come lui in gioia compositore di melodie
Guarda come ha creato bene l'arpa
chi mai ha saputo crearne meglio [di lui]?
Dimostrazione che lui abbia creato l'arpa con perizia è questa
che il nome dello strumento in suo onore è “l'arpa di Rāmnin”*³⁹

Versi citatissimi da cui si apprende che tradizionalmente Rāmin viene considerato, se non come l'inventore, perlomeno come abile costruttore di arpa o compositore di musica per arpa; strumento questo che viene appunto conosciuto in onore del suo costruttore, con il nome *chang-e rāmtin/rāmnin*, dove *rāmtin/rāmnin* sarebbe una variante di *Rāmin*.⁴⁰

Gorgāni sottolinea questo legame tra Rāmin e la musica in ogni occasione. Per esempio, in un altro episodio il re Mobad durante un banchetto in cui è presente anche Vis, chiede a Rāmin di suonare e cantare:

*Chiamò il nobile Rāmin e lo fece accomodare
[volle] portare il suo cuore al piacere di entrambi:
Le sue orecchie avrebbero goduto dell'arpa di Rāmin
e i suoi occhi del volto di quella bellezza (Vis)
Ogni volta che Rāmin suonava l'arpa
per la gioia le pietre salivano [ad ascoltare] alla superficie dell'acqua!*⁴¹

Rāmin puntualmente canta canzoni d'amore rivolte palesemente a Vis, quindi continuando

37 *HH*, p. 220, vv. 2097-2098.

38 Secondo Dehkhodā, il nome Rāmin è composto di *rām* ossia *tarab* con il significato di ‘emozione piacevole provocata dalla musica e dal canto’ e il suffisso aggettivante *-in*.

39 *VR*, cap. 124, vv. 86-88.

40 Cfr. Mahjub M.J., *Moqaddamé darbāre-ye Vis o Rāmin va sorāyande-ye ān*, cit., p. 102.

41 *VR*, cap. 59, vv. 5-7.

sfacciatamente anche in quell'occasione a flirtare con la sua amata davanti a re Mobad.

A ulteriore dimostrazione dell'attività prediletta di Rāmin, ripresa in diversi luoghi nel testo di Gorgāni, tra cui quello in cui Rāmin passeggia nel giardino cantando il suo travagliato amore per Vis⁴², possiamo citare questi versi in cui Viru, fratello ed ex-sposo di Vis, le rimprovera il suo amore per Rāmin, così dicendo:

*Non mi dici cosa mai hai visto in Rāmin
e perché hai scelto proprio lui?
Cosa ha mai nel suo tesoro il tesoriere
tranne violino canto arpa e liuto?*⁴³

Versi interessanti perché tra l'altro ci segnalano la bassa considerazione di tale occupazione ritenuta evidentemente non degna di un aristocratico. Infatti, nel *Khosrow e Shirin (KHS)* di Neẓāmi, il protagonista re Khosrow non suona né canta, ma per questo ha a disposizione il suo personale musico Kenisā e il famoso Bārbod. In particolare, in un lungo passo del *KHS*, i battibecchi amorosi al balcone (rivisitazione di una nota scena gorganiana, che vedremo più avanti nel §. 2.3) tra il re Khosrow e la principessa Shirin, vengono ripresi successivamente nell'accampamento di Khosrow per quattro volte attraverso il canto dei relativi menestrelli. Ovvero Khosrow, attraverso le canzoni di Kenisā, comunica indirettamente con Shirin e Shirin puntualmente gli risponde attraverso le canzoni di Bārbod.⁴⁴ Questo indiretto scambio di messaggi tra gli amanti tramite il canto può essere a sua volta considerato, ancora una volta, sviluppo di un motivo gorganiano. Ricordiamo l'episodio precedentemente visto in cui Rāmin esprimeva il suo amore per Vis davanti a Mobad attraverso il canto accompagnato da uno strumento, l'arpa. Ma, nel *VR* possiamo riscontrare un precedente ancora più convincente delle scene di menestrelli appena richiamate del *KHS*, in cui il canto viene eseguito da un menestrello e non dall'amante. Si tratta dell'episodio in cui il re Mobad viene abbondantemente deriso attraverso una canzone eseguita, dinanzi a Vis e Rāmin, da un menestrello/cantastorie (*Gusān*), in cui è scopertamente alluso il tradimento di Vis e Rāmin ai danni di re Mobad:

*“Un albero [vidi] alto fino a Saturno
La cui ombra si proiettava su mezzo mondo
In bellezza assomigliava al sole
ai cui frutti e frasche il mondo lega la speranza
Sotto v'era una fonte luminosissima
La cui acqua era squisita e la ghiaia perla preziosa
Lì da presso erano sbocciati tulipano, rosa
Violetta narciso e giacinto
E vi brucava un toro robusto appresso
ora beveva dalla sua acqua ora mangiava dai suoi germogli”*⁴⁵

Dove peraltro Gorgāni subito esplicita l'allusione con un'esegesi puntuale:

42 *VR*, cap. 39, in particolare vv. 9-10.

43 *VR*, cap. 47, vv. 72-73.

44 Cfr. *Khosrow e Shirin*, pp. 239-254.

45 *VR*, cap. 69, vv. 18-22.

*L'albero fecondo è il re dei re [Mobad]
che ha sotto la sua ombra mezzo mondo
Sotto cui v'è donna Vis, la fonte d'acqua
il cui labbro è squisito, i cui denti son perle preziose
Sulle cui gote sono sbocciati il tulipano e la rosa
e vi sono cresciuti violetta fiori gialli e giacinto
Come un robusto toro Rāmin le è appresso
talvolta beve dalla sua acqua talaltra mangia dai suoi germogli
Sempre duri questo albero ombroso
sia più bella del paradiso la sua ombra!
Sia sempre fluente l'acqua da questa fonte
ne sia sempre bevitore il robusto toro⁴⁶*

Anche Neẓāmi, nell'episodio del *KHSH* appena visto poco sopra, ricicla dunque questo topos gorganiano del canto come portatore di un messaggio tra gli amanti, ma lo fa a suo modo, cercando di rispettare il rango aristocratico dei protagonisti, che non permette di associarli a occupazioni ritenute da lui poco degne di uno status aristocratico. Forse non a caso Neẓāmi, in un altro notissimo poema della sua *Khamsé*, ci presenta invece Majnun nella veste di musico-cantante, ma Majnun non è certo un aristocratico come Khosrow.⁴⁷

E in questa stessa prospettiva Khwāju è evidentemente più vicino a Gorgāni che non a Neẓāmi per quanto concerne la descrizione delle caratteristiche dell'amante aristocratico il quale, anche per lui, può benissimo essere dedito al canto e alla musica.

2.3. Il dialogo concitato degli amanti al balcone a partire dal *Vis e Rāmin* di Gorgāni

Abbiamo già visto due delle quattro diverse rappresentazioni del motivo dell'incontro amoroso "al balcone" operate da Gorgāni. La terza è quella in cui Gorgāni aggiunge un altro particolare, sempre connesso alla spazialità della scena strutturata sull'asse alto-basso con la protagonista femminile in posizione soprastante. In particolare vedremo che l'altezza, nell'episodio di Gorgāni che andiamo a esaminare, è un elemento d'ostacolo molto funzionale alla narrazione: permette alla protagonista di distanziarsi dall'amante e di prolungare a piacere la separazione per una serie di ragioni, innanzitutto per metterlo alla prova e per avere tutto l'agio di rimproverarlo della sua precedente condotta inappropriata. Si osserva inoltre che qui l'accesso al protagonista maschile è negato non da parte di un terzo (padre o marito), bensì dalla protagonista stessa.

In secondo luogo, Gorgāni aggiunge un lungo ed estenuante dialogo tra gli amanti - elemento caratterizzante di questa terza rappresentazione del motivo - dialogo che è imposto dall'amata all'irruente amante, e che tipicamente, secondo il noto schema di *nāz o niyāz* (moine e smanie)⁴⁸ vuole da una parte respingere e dall'altra attirare. Con l'aggiunta di questo elemento, Gorgāni crea un nuovo motivo, destinato a ripetersi, come vedremo tra poco, negli autori successivi di *mathnavi*

46 *VR*, cap. 69, vv. 32, 35-39.

47 Ci riferiamo all'episodio del *Leylā e Majnun* di Neẓāmi, in cui Majnun si reca presso la tenda dell'amata e le canta da lontano i suoi lamenti, ma qui non riscontriamo alcuna reazione da parte di Leylā, e Majnun si accontenta di vedere a distanza l'amata e sentire il suo profumo. Cfr. in particolare Neẓāmī, *Leylā e Majnūn*, a cura di G. Calasso, Adelphi, Milano 1985, pp. 32-33.

48 Per un approfondimento si veda De Fouchécour C. H., *Nāz o niyāz, ou l'amour et l'Orient*, in "Luqmān" 5/2, 1989, pp. 77-86 e C. Saccone, *La canzone di Rosa e Usignolo: paradigmi dell'amore nella poesia persiana medievale*, in Farīd al-Dīn 'Attār, *La Rosa e l'Usignuolo*, Carocci, Roma 2003, pp. 125-197.

romanzeschi, quello in cui il protagonista maschile spazialmente situato in basso sta a supplicare l'amata, in posizione soprastante, che fieramente e a lungo respinge le richieste incessanti dell'amante sia per dignità, sia per metterlo alla prova e soprattutto infine per scopi educativi o persino "terapeutici".

Anche questo motivo ha un precedente in Ferdowsi, nella storia di Khosrow e Shirin, ma in verità si tratta di un brevissimo passo. Leggiamo infatti che Shirin, avendo sentito che il re Khosrow - con cui in passato aveva avuto una storia d'amore - era di ritorno dalla caccia e che sarebbe passato davanti alla sua dimora, decide di sedurre il re, che nel frattempo s'era sposato con un'altra donna. Si abbellisce con sontuose vesti e, truccandosi a dovere, si mette sul terrazzo/tetto: «Dalla fausta loggia salì sul terrazzo (*bām*)»⁴⁹, per farsi notare dal re. Non appena Khosrow la vede, ella si rivolge a lui, ricordandogli tra lacrime copiose del bel tempo passato insieme. Ferdowsi per le parole di Shirin concede solo quattro distici:

*Disse: oh, tu valoroso, gagliardo leone, generale
oh, fausto sovrano, eroe schianta-leoni
Dov' [è finito] (kojā) tutto quell'amore, quelle lacrime di sangue
quando l'incontro con Shirin era il tuo balsamo?
Dove [sono finite] le notti in veglia giunte all'alba
con il cuore e gli occhi piangenti, ma le labbra sorridenti!
Dov' [è finito] quel nostro legame, quella nostra unione
dov' [è finito] quel nostro patto, quel nostro giuramento?»⁵⁰*

Ma le lamentele di Shirin, non comportano alcuna risposta verbale da parte del re Khosrow, anche se egli è fortemente impressionato e commosso, infatti reagisce, ordina ai suoi di prenderla e portarla a corte al fine di sposarla. In altre parole, Shirin si può dire che in questa scena dal tetto-terrazzo fa sia *nāz* che *niyāz*, a differenza di Gorgāni e altri poeti nelle cui opere questo gioco amoroso è bilaterale e, soprattutto, si sviluppa un lungo fitto dialogo tra i due protagonisti.

Ferdowsi in questo breve episodio vuole piuttosto concentrarsi sulla figura del re, volendo essere coerente con il suo disegno preciso di creare una storia dei re persiani, di conseguenza si comporta da poeta epico e da "storico" piuttosto che da autore di romanzi d'amore. Saranno poi i suoi successori, a partire da Gorgāni, a sviluppare la materia lasciata da lui ancora allo stato embrionale. Vediamo in che modo.

2.3.1 Il battibecco amoroso al balcone nel Vis e Rāmin di Gorgāni. Il divieto di accesso sancito da Vis, lacerata tra lo spasimo amoroso e l'autocontrollo

In una famosa scena del *VR*, la bella Vis si intrattiene con l'infedele Rāmin che sta sotto il balcone, ovvero abbiamo una scenografia che conformemente al motivo si situa ancora una volta sull'asse verticale con la protagonista femminile in posizione soprastante. Nonostante attendesse da mesi l'incontro con Rāmin, motivo che l'aveva spinto a scrivergli dieci lunghe lettere di supplica e lamentele per la separazione, pur lacerata tra lo spasimo amoroso e l'autocontrollo, ella non cede bensì lo trattiene ostinatamente sotto il balcone/finestrella (*rowzan*) in mezzo alla neve e alla tempesta notturna, con un lunghissimo estenuante dialogo. Vis in questo frangente intende soprattutto saggiare la sincerità dell'amante, che dopo varie avventure e tradimenti, e un

49 *SHN*, vol. VIII, p. 263. v. 3435.

50 *SHN*, vol VIII, p. 264. vv. 3441-3444.

matrimonio con la rivale Gol, era tornato da lei dichiarando il proprio pentimento.

Il dialogo si alterna per diverse riprese in forma di continue domande e risposte che in sostanza oscillano tra il rimprovero di lei e l'ammissione di colpa da parte di Rāmin, unitamente alle reiterate promesse di fedeltà e alle richieste di perdono. Il tutto è condito da ripetuti reciproci scambi di accuse e scuse che si ripetono per dodici volte secondo lo schema di *so 'āl o javāb*⁵¹. Vis non vuole perdonarlo per il suo tradimento. Anche se inizialmente Rāmin si mostra pentito e implora il perdono, ella non è soddisfatta. Questi dialoghi concitati hanno luogo sotto la finestra o balcone di Vis in pieno inverno, con Rāmin tutto solo tra bufera e neve incessanti, e occupano molto spazio nel romanzo. Eccone un piccolo esempio:

Vis:

*“Perché hai distolto il cuore dalla mia mangiatoia
e te ne sei andato a cercare un'altra mangiatoia?”*⁵²

Rāmin:

*“Se io ti ho fatto delle crudeltà e malvagità
tu sii fedele, amorosa e amica con me
Per un peccato che tu hai commesso un giorno
oggi chiederò io mille volte perdono
Il peccato lo vedrò sempre commesso da parte mia
e fino alla morte ti chiederò perdono
Lo dico perché in te cerco rifugio
sono io il peccatore, sono io il peccatore, sono io il peccatore
Lo dico perché da te cerco la cura:
sono pentito, sono pentito, sono pentito
Cosa mai sarà se una sola volta ho peccato
non sono l'unico peccatore al mondo!
Per me l'essere cieco è preferibile al veder la tua lontananza
per me l'essere sordo è preferibile al sentire [il tuo] sarcasmo”*⁵³

51 Nei poemi narrativi, lo schema del *so 'āl o javāb* consiste solitamente nell'introduzione all'inizio di ciascuna battuta dei dialoganti di un semplice *goft-goft* (disse-disse/rispose), che nel nostro contesto, che configura un battibecco o una sorta di tenzone (*monāzeré*) amorosa. Cfr. Shamisā S., *Negāh-i tāzē be Badi'*, Ferdows, Teheran 1381/2002¹⁴, pp. 181-182.

52 *VR*, cap. 89, v. 46.

53 *VR*, cap. 90, vv. 51, 53, 55-56, 64, 70.

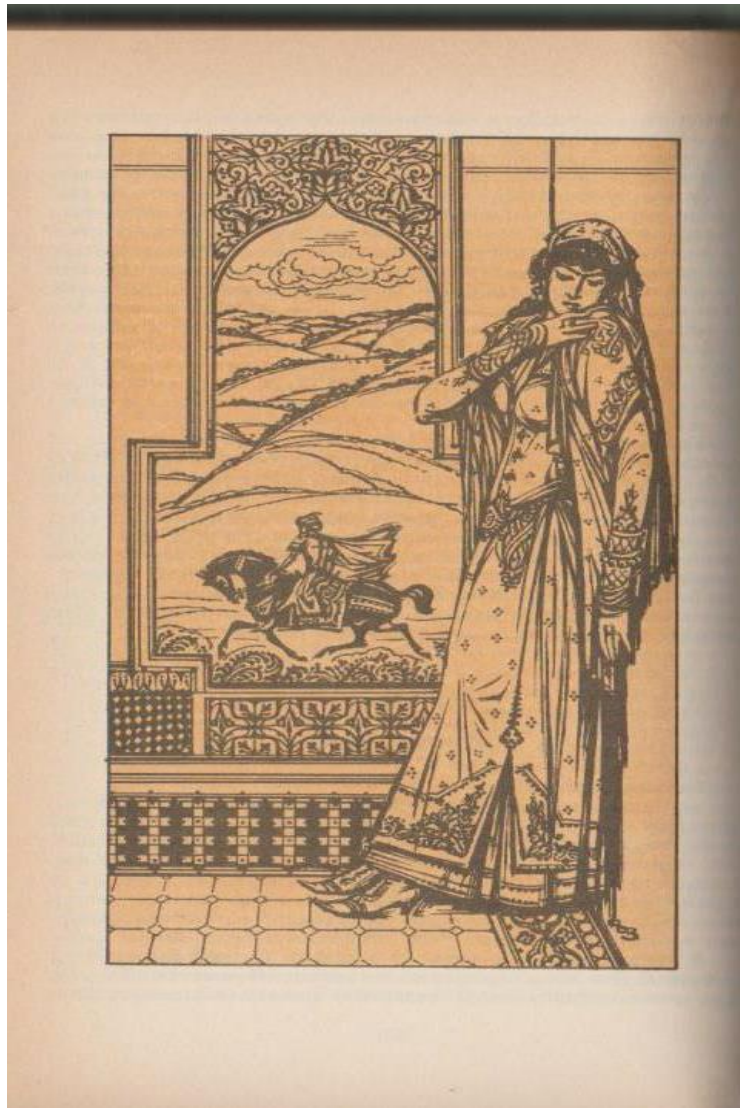


Immagine 2. Vis alla finestra combattuta dopo aver respinto Rāmin.
Da un *Visramiani*, versione georgiana del *Vis o Rāmin*, illustrata da Zurab Porchkhidze (XX sec.)

Vis gli risponde che già una volta è stata da lui ingannata e che di nuovo non ci riuscirà e insomma lascia Rāmin a bocca asciutta nella fredda notte di bufera e neve, ma dentro di sé è molto combattuta. Sempre restando nella stanza del balcone, per la disperazione ella si sfoga con una nuvola, con la neve e col vento, testimoni muti e confidenti d'amore. Eccone un esempio:

*Tutta la notte Vis rimase piangente nella sua camera
Con le unghie graffiava il roseto (=il volto)
E diceva: "Ma che neve è questa, che freddo è questo?
Ché pare giunto il giorno del giudizio per Vis!
O nuvola piangente sulla testa di Rāmin
Non ti vergogni di quel corpo di rosa?
O nuvola, non nevicare, per un po' riposati
Non mi accrescere sofferenza sopra la sofferenza!
O vento, fino a quando sarai così impetuoso
Che mai sarà se per un po' sarai calmo?
Come sono sfacciata, quanto ingannatrice
Ché io me ne sto seduta qui nella stanza
Con un corpo coccolato tra seta e visone*

Mentre lui è rimasto laggiù tra la neve e il freddo”⁵⁴

Questa immagine gorganiana della neve e della bufera, che metonimicamente sottolinea la freddezza pur solo apparente di lei e il momento burrascoso e critico del rapporto tra gli amanti è declinata nel *VR* in due modalità diverse.

a. Come elemento che aggrava la condizione del protagonista maschile già disperato davanti alla porta serrata del palazzo dell’amata; elemento d’altro canto che egli saprà abilmente sfruttare per impietosire la sua amata:

*“Che mai sarebbe morire sotto la neve
[anzi] dalla gente verrei nominato in eterno!
O vento orribile, vento invernale
porta la neve e prenditi la mia vita
Mi è più bello morire tra la neve
che subire l’oppressione del destino e l’ira dell’amata”*⁵⁵

La stessa modalità usata anche da Neẓāmi quando, nell’analogha scena del suo poema *KHSH*, il principe Khosrow dice alla sua neghittosa Shirin:

*È giunta la notte e nevica in fiocchi d’argento vivo
suvvia, come fuoco distogliti da codesto amore congelato
Non farmi [restare fuori], ché stanotte nella neve potrei addormentarmi
e non sia mai quel giorno in cui questa neve si sciolga*⁵⁶
*Permettimi solo questa notte di accedere alla tua porta
ché io possa baciare la polvere della tua soglia come fa il cielo*⁵⁷

b. L’altra modalità è quella in cui i protagonisti dialogano con la neve e con il vento apostrofandoli. Lo fa Vis, come abbiamo già visto, ma lo fa anche Rāmin, mentre geme sotto il balcone di lei:

*O tu neve, cadi sulla mia anima di fuoco
ché chi ha perduto il cuore si diletta della pena
Se io tirassi un sospiro [ardente] la tua nuvola brucerebbe
il mondo sempre di questo fuoco risplenderebbe
O tu vento, spira forte per un tempo
e in quella forza sconvolgi un mondo!
E fa muovere la chioma di lei che posa sul cuscino
dai suoi occhi allontana il dolce sonno!
Porta alle sue orecchie il mio canto lamentoso/dolente
dille (a Vis) di com’è afflitto il mio cuore
Dille di com’è il mio stato nella solitudine
in mezzo alla neve pensando alla mia malasorte
Magari il suo cuore mi compatirà un poco*

⁵⁴ *VR*, cap. 91, vv. 60-62, 65-66, 74.

⁵⁵ *VR*, cap. 97, vv. 17, 23-24.

⁵⁶ Verso alquanto oscuro, pare che il senso possa essere: se mi addormento nella bufera di neve, quando questa si scioglierà mi troverai cadavere.

⁵⁷ *KHSH*, p. 276.

*dacché [persino]il cuore del nemico mi compatisce
Se da questa nuvola esce quella stella
per il mio dolore piangerà ancor più di me⁵⁸*

Quest'ultima modalità si riscontra anche in Khwāju il quale però sposta l'immagine sia spazialmente sia temporalmente nell'episodio immediatamente successivo a quello degli amanti dialoganti al balcone. Infatti, è solo quando il principe Homāy, disperato, si allontana dalla soglia del palazzo di Homāyun, che inizia a prendersela con gli elementi atmosferici. Khwāju compone questo capitolo, che ha il titolo "Apostrofe di Homāy alla nuvola e suo adirarsi con la neve e il vento", in 43 distici di cui vale la pena leggere un brano:

*O nuvola dalla veste bagnata⁵⁹ e il volto nero
perché mai sei adirata con me, dimmelo infine!
Con la tua veste impura ti sei disonorata
ma il fuoco hai sollevato dalla mia anima!
Se hai gettato la tua ombra sulla mia vicenda⁶⁰
perché mai mi devi tanto avvilito come ombra?
Hai alzato le vele, leggera come il vento
al mare mi hai trascinato come il vento
Se non sei il mio destino allora perché tu sei oscura?
o perché sei così stolta, se non hai la veste impura?
Strappa il tuo velo ma non il mio
non fare la ribelle, lasciarmi stare!⁶¹*

Ora, tornando al dialogo concitato degli amanti nel *VR*, constatiamo che complessivamente questa sorta di infinito battibecco in dodici riprese si protrae per ben 550 distici, dando inizio, come detto, a una scena celeberrima che ispirerà numerosi poeti e romanzieri posteriori a partire da Nezāmi⁶² e Khwāju⁶³. In questi due poeti l'insistenza sul battibecco risulta minore in quanto il numero dei dialoghi secondo lo schema consueto di *so'āl o javāb* (domande e risposte) viene considerevolmente ridotto (in Nezāmi si ripete cinque volte e in Khwāju solo tre volte). Tuttavia si può osservare che essi in Nezāmi sorprendentemente occupano lo stesso numero di versi di quelli di Gorgāni ossia circa 550, il che non ci appare casuale, e dimostrerebbe una straordinaria attenzione a Gorgāni da parte del poeta di Ganjé che, in questa scena, pare non voglia essere da meno del suo (non dichiarato) maestro.

Khwāju invece riduce a meno di metà il numero dei versi composti dai suoi maestri Gorgāni e Nezāmi per la medesima scena, anche se egli aggiunge una settantina di versi nell'episodio successivo, accennato poco sopra, in cui Homāy, il protagonista maschile, dialoga con il vento e con la neve.

58 *VR*, cap. 59, vv. 147-154.

59 Qui Homāy sta parlando a se stesso o alla nuvola come a un suo alter ego, essendo essa come lui *tar-dāman* ossia 'colpevole, peccatore' ma alla lettera 'dai lembi bagnati', quindi simile in questo a Homāy piangente.

60 Qui l'ombra infausta della nube richiama, per contrasto d'idee, quella fausta della fenice (*homāy*).

61 *HH*, pp. 248-249, vv. 2510-2515.

62 Per i versi di Nezāmi, tradotti in italiano dell'episodio relativo, si veda *Khosrow e Širin*, pp. 203-233.

63 Per i versi di Khwāju, tradotti in italiano dell'episodio relativo, si veda *HH*, pp. 231-247.

2.3.2 Il motivo del dialogo al balcone in 'Aṭṭār Neyshāburi

Vorremmo qui aggiungere un'altra ben nota scena di amori al balcone, tolta però da un *mathnavi* molto diverso, non un romanzo bensì un poema mistico. Si tratta della storia di “Sheykh Ṣan‘ān e la fanciulla cristiana” di ‘Aṭṭār, inserita nel suo *Manteq al-Teyr* (Il verbo degli uccelli), un poema allegorico a cornice che illustra le dottrine del sufismo attraverso dialoghi tra uccelli inframezzati da numerosi *hekāyāt* a fini illustrativi. La storia di Sheykh Ṣan‘ān è il racconto più lungo, già analizzato dagli studiosi⁶⁴, in cui la protagonista femminile, una bella cristiana che resta innominata, fa innamorare al primo sguardo un maturo *sheykh* che transitava sotto il suo balcone (*manẓar*) insieme a uno stuolo di discepoli. Il dialogo tra i due, sempre in forma di *so‘āl o javāb*, occupa ben centodieci distici⁶⁵. Anche la fanciulla cristiana decide di porre sotto esame lo *sheykh* Ṣan‘ān che la vuole sposare, ma con prove durissime e con condizioni impossibili - tenendo conto del rango spirituale del maestro - in particolare quella di convertirsi al cristianesimo e fare il guardiano ai porci. Richieste a prima vista assurde che lo *sheykh* però finisce per accettare, volendo esaudire il desiderio della sua amata. Carlo Saccone, il traduttore di ‘Aṭṭār, su questa servitù perversa dello *sheykh*, così si esprime:

La “perversione” di sheykh Ṣan‘ān, indotto ad abbandonare l’Islam e a compiere gli atti più infamanti (beve il vino, brucia il Corano, adora gli “idoli”, fa la guardia ai porci) per amore di una bella fanciulla cristiana, si configura inaspettatamente come un percorso di palingenesi e redenzione spirituale attraverso un percorso che contempla la piena “integrazione del male”. Nel santo che non esita a ricoprirsi d’ogni “infamia” e svergognatezza si riflette da un lato un certo sufismo anomistico di marca *malāmati*, dall’altro, una precisa poetica dell’infamia (*bad-nāmi*) che informa larga parte della poesia persiana sin dalle origini. Quel che ne esce è fra l’altre cose una immagine curiosa e intrigante del mondo cristiano, ove l’ “infedele” - nella fattispecie la bella cristiana - seducendo un anziano e rispettabile maestro sufi e facendogli scendere tutti i gradini della scala della depravazione, può inopinatamente rivelarsi una straordinaria “guida” iniziatica lungo gli ardui sentieri della verità.⁶⁶

Aspetto non trascurabile qui è il concetto di “infamia” (*bad-nāmi*) che, si sarà osservato, emerge peraltro anche nei poemi romanzeschi che abbiamo finora considerato. Questo concetto però è usato dalle protagoniste dei romanzi summenzionati come argomento per rimproverare i rispettivi amanti i quali, con il loro comportamento irruente e sventato, rischiano continuamente di “svergognarle”. Mentre nella storia dello Sheykh Ṣan‘ān quest’infamia è in fondo attivamente ricercata dal protagonista maschile; essa è esperita inoltre con estrema dedizione e disposizione al sacrificio (in particolare del ruolo precedentemente ricoperto, del proprio buon nome). Occorre per altro verso rimarcare che le protagoniste dei tre romanzi esaminati, Vis, Shirin e Homāyun, non si pentono affatto di avere messo a repentaglio il proprio onore e buon nome, e, nonostante rinfaccino questo “sacrificio” ai loro amanti in vari momenti, in realtà ne sono felici.

Certo si osserva una gradazione in questa disponibilità al “sacrificio”. La donna che nei fatidici incontri “al balcone” maggiormente si mette in gioco è Vis, e, in misura minore, Homāyun, quando partecipa ai giochi amorosi prima del matrimonio o quando, una volta pentita per aver respinto il suo Homāy, abbandona l’harem e va tutta sola a cavallo alla ricerca dell’amato. Ma anche la più

64 In italiano si veda Saccone C., *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale. Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. II, Carocci, Roma 2005, ultimo capitolo.

65 Rimandiamo alla traduzione di Carlo Saccone: Farid al-din Attar, *Storia di sheykh Ṣan‘ān e la fanciulla cristiana*, reperibile oltre che nell’opera di cui alla nota precedente anche online in “Quaderni di Meykhane” II, pp. 1-12.

66 *Ivi*, p. 1.

morigerata Shirin, che ha “sbarrato il balcone” al suo amante e non si concede mai prima del matrimonio, in una occasione di sua iniziativa si allontana dalla sua patria e abbandona la corte e il trono d’Armenia per essere vicina all’amato. Insomma, una qualche dose di trasgressione e d’ “infamia”, sia essa per un amore terreno o per uno spirituale, diventa in questi poemi una condizione indispensabile sulla via dell’amore. Come ben dice Ḥāfez: «Se sei aspirante della via dell’amore, non pensare all’infamia / [ché] Sheykh Ṣan‘ān lasciò in pegno la sua veste nella taverna»⁶⁷

2.4 Sbirciare l’amato dall’alto

Un capitolo a se stante merita un altro motivo simile, che però differisce in alcuni dettagli non secondari da quanto esaminato finora, perché anche se i due (futuri) amanti sono compresenti e la donna è tipicamente situata in alto, non avviene un vero e proprio incontro. La scena in realtà è quella in cui di regola uno dei due, la donna, vede l’altro per la prima volta. Qui la protagonista femminile è ritratta mentre sbircia dall’alto, un balcone/finestra o gli spalti di una fortezza, il protagonista maschile senza essere da lui vista, con la conseguenza che se ne innamora all’istante. Il motivo in Gorgāni è ben presente, ma ancora una volta riscontriamo un precedente in Ferdowsi, per cui proseguiremo l’analisi in ordine cronologico.

2.4.1 In Ferdowsi

Nel Regno di Shāpur-e Dhu al-aktāf del *Libro dei Re* compare una ragazza araba di nome Māleké che s’innamora del nemico iranico re Shāpur che ella ha osservato dagli spalti della fortezza della sua città da quest’ultimo assediata. Ma facciamo un passo indietro, per inquadrare meglio i presupposti della scena che andremo a descrivere.

Ṭā’ir il governatore arabo dello stato cuscinetto di Ghassan, approfittando del vantaggio della presenza in campo nemico di un re bambino ossia Shāpur⁶⁸, attacca la Persia; conquista la zona di Tisfun (Ctesifonte), catturando la zia di Shāpur e sposandola. In seguito, da questa unione nascerà una bambina di nome Māleké. Quando re Shāpur, ormai divenuto un guerriero ben formato, giunge al sedicesimo anno d’età, decide di attaccare Ṭā’ir, riprendendosi il territorio perduto. In tale guerra Ṭā’ir con il suo esercito si rifugia in una fortezza e Shāpur la cinge d’assedio. Anche Māleké si trova all’interno della fortezza dai cui spalti ella vede per la prima volta Shāpur:

*Dalle mura della fortezza Māleké guardò
vide lo stendardo e il capo di quei rinomati [prodi]
Gote come petali di rosa e chioma come muschio
avevan color di giuggiola e il profumo del muschio
Scomparve il sonno e la calma da quel volto grazioso
col cuore gonfio d’amore si recò dalla balia*⁶⁹

Maleké invia dunque la propria balia in veste di messaggero a Shāpur e gli rivela che è sua cugina e che se accetterà di volerla/amarla, lei stessa gli consegnerà la fortezza: «Se mi vorrai sarà dunque

67 Ḥāfez di Shiraz, *Ḥāfez*, a cura di Qazvini e Ghani, Asāṭir, Teheran 1989, pp. 134.

68 Shāpur (da Shāhpur) alla lettera significa ‘figlio del re’.

69 *SHN*, vol. VI, p. 295, vv. 51-53.

tua la fortezza / allorché troverai la loggia, l'idolo sarà tuo.»⁷⁰

Come era facile prevedere Shāpur accetta senza difficoltà. Māleké la stessa notte offre un banchetto all'esercito e al padre Tā'ir, con abbondanti libagioni a base di vino, ed essi ormai ebbri cadono in un sonno profondo. In seguito Māleké apre la porta della fortezza al re Shāpur. L'esercito persiano così entra nella fortezza, la conquista e cattura Tā'ir.⁷¹

2.4.2 In Gorgāni

Ma veniamo a Gorgāni, dove certamente il contesto è completamente diverso, ma la situazione è del tutto simile: la protagonista femminile Vis, sbircia dall'alto il bel principe Rāmin, senza esserne vista:

*Vis era seduta in alto, nel giardino
per il suo volto il giardino s'era fatto chiaro
La balia l'aveva portata colà di nascosto
e con tanto inganno, trucco e magia
La fece sedere in mezzo al giardino sul tetto
[Vis] posò il suo occhio al foro della finestrella (rowzan)
Nell'istante in cui Vis vide Rāmin
diresti che avesse visto la sua dolce anima
Quando attentamente lo riguardò in volto
la fedeltà e l'amore per [il fratello-marito] Viru scomparvero
Quindi assorta nel pensiero disse tra sé:
"Cosa sarebbe stato se Rāmin fosse divenuto il mio sposo?"⁷²*

Rispetto a Ferdowsi muta un po' la scenografia: lì nello *Shāh-nāmé* il concupito sta sotto gli spalti di una fortezza nemica, qui nel *VR* sta sotto il palazzo dell'amata, che guarda da un giardino sul tetto. Rudābé osserva dagli spalti, Vis da un *rowzan*. Ma in ogni caso lo schema spaziale si situa sempre sull'asse verticale, con la donna in posizione sovrastante. Si sarà osservato inoltre l'onnipresente figura della balia che, in un poema come nell'altro, sarà subito messa all'opera per avvicinare i due. Abbiamo qui a che fare con il topos ricorrente dell'innamoramento fulmineo, a prima vista. La posizione sopraelevata di Vis potrebbe sottintendere qualche disegno o giudizio autoriale implicito? Difficile stabilirlo, ma la donna che sbircia difficilmente potrebbe farlo da una posizione non protetta quale doveva essere necessariamente l'ubicazione di un harem, qui, si intuisce, posto ai piani alti del palazzo reale.⁷³

2.4.3 In Khwāju

Sugli esempi di Ferdowsi e Gorgāni, in realtà più Gorgāni che Ferdowsi, anche Khwāju crea una scenografia assai simile:

⁷⁰ SHN, vol. VI, p. 295, v. 59.

⁷¹ V. SHN, vol. VI, "Regno di Shāpur-e Dhu al-aktāf".

⁷² VR, cap. 43, vv. 14-16, 21-23.

⁷³ Malgrado l'ambientazione preislamica della storia del *Vis e Rāmin*, sappiamo che, nella rielaborazione poetica e/o riscrittura di Gorgāni, si infiltrano non pochi elementi culturali del sostrato islamico, per cui si veda Hedāyat Š, *Chand noktē darbāre-ye Vis o Rāmin*, in Gorgāni F.A., *Vis o Rāmin*, a cura di M. Rowshan, Enteshārāt-e Mo'āšer, Teheran 2002², pp. 386-389.

*Parizād le (=Homāyun) disse: «O idolo dal corpo argenteo
regina delle belle della Cina e del Khotan
Orsù vieni, subito rechiamoci al palazzo regale
andiamo a spasso in quel luogo di feste e banchetti!
Dapprima rimarremo nascoste in un padiglione (tāram)
in solitudine resteremo noi insieme per un poco,
Mentre il sole di Shām, quel principe amante del vino
nel ricordo del tuo labbro stringe un calice di vino...
Andarono dunque come due pernici che scendono dalla valle
lasciando le loro stanze vennero ad affacciarsi alla finestra...(panjeré)
Homāyun quando vide quel bel volto di tulipano
come il tulipano il cuore ferito nel sangue trascinò
Guardò il suo volto e dal fondo del cuore cadde nel fuoco
come la candela mise il suo cuore nel fuoco della passione⁷⁴*

Benché in questi versi non vi sia menzione esplicita di un posto elevato, tuttavia l'originale per "padiglione", *tāram* (anche balausta, loggia o chiosco a cupola) è in generale associabile all'alto. Per esempio *tāram*, avendo anche il significato di 'cupola', allude spesso al cielo, in composti come *haft-tāram* (sette cieli), *tāram-e akhḍar* (cielo verde), *tāq-e tāram* (volta del cielo), *tāram-e a'lā* (cielo supremo), *tāram-e nilgun* (cielo indaco/azzurro), *tāram-e firuzé* (cielo turchese). Crediamo quindi lecito immaginare che il "padiglione" nel brano citato sia interpretabile come una sorta di loggia posta in luogo sopraelevato, da cui la principessa Homāyun e la cugina Parizād, non viste, guardano il principe Homāy da poco arrivato alla corte cinese. Peraltro si sarà osservato che le due donne - dice il testo - si affacciano a una finestrella, o apertura tipo lucernario (*rowzan*), altro termine gorganiano, rimanendo comunque in posizione soprastante rispetto all'area del banchetto dove compare il concupito bel principe.

Inoltre, si può osservare che proprio la scena del banchetto sottostante, in cui è situato il protagonista principe Homāy, è riprodotta assai similmente a quella corrispondente di Gorgāni. Egli infatti è descritto come amante disperato e piangente, e esattamente come Rāmin dedito al vino e alla musica. Ma anche la descrizione dell'aspetto fisico di Homāy è in generale molto affine, negli episodi confrontabili, a quella di Rāmin. Da non sottovalutare infine il ruolo di regista della scena della figura femminile intermediaria, la balia nel *VR*, e la cugina Parizād nel *HH*, figura peraltro presente anche in Ferdowsi (v. *supra*) anche se in quest'ultimo il suo ruolo risulta più passivo. Sono loro che, desiderose di far conoscere il futuro amante rispettivamente a Vis e a Homāyun pianificano ogni cosa e le conducono di nascosto a sbirciare attraverso una finestra o comunque dall'alto. Insomma, sembra che qui Khwāju abbia deliberatamente fatto un re-make della stessa scena gorganiana.

2.4.4 In Nezāmi

In Nezāmi non si trova una scena analoga di innamoramento per visione dell'amato dall'alto di una loggia o simili, ma piuttosto viene sfruttata la diversa modalità d' "innamoramento per visione di un ritratto"⁷⁵, in particolare riferibile alla principessa armena Shirin che vede un ritratto di Khosrow, un

⁷⁴ *HH*, vv. 1759-1762, 1767, 1777-1778.

⁷⁵ *V. Khosrow e Shirin*, pp. 50-53.

topos che Khwāju a sua volta utilizzerà, ma per l'innamoramento del protagonista maschile Homāy⁷⁶. Non rientrando tuttavia tale motivo nell'argomento qui trattato, ed essendo l'oggetto di uno splendido saggio di Johann Christoph Bürgel⁷⁷, non vi insisteremo oltre.

Invece non possiamo dimenticare una memorabile “scena di sbirciamento”, quella del principe Khosrow che incontra Shirin mentre nuda si bagna a una fonte, senza tuttavia riconoscerla. Ma la situazione per più aspetti non risulta paragonabile con il motivo qui esaminato in quanto in primis qui non si parla di nessuna posizione alta (anche se nelle miniature talora la scena è illustrata con Khosrow che sbircia da un luogo sovrastante) né è la donna che sbircia, anzi dopo lo sbirciamento iniziale di Khosrow, anche Shirin lo vede, e gli occhi dei due s'incontrano e in qualche modo si esplorano a vicenda, benché come sappiamo l'incontro amoroso avverrà solo in una fase successiva.⁷⁸

3. Ulteriori considerazioni sugli aspetti spazio-dimensionali e sulla finale rottura della verticalità della scena dell'incontro

In tutte le opere qui esaminate, come abbiamo avuto modo di constatare, la scena dell'incontro si riparte in verticale su due piani, di cui il piano alto può essere variamente definito, anche tenendo conto delle esigenze metriche che di volta in volta possono indurre i poeti ad usare certi termini invece di altri. Quel che rappresenta una costante in questo motivo, come abbiamo più volte sottolineato, è la posizione sovrastante in cui è di regola (fa eccezione quanto osservato al §. 2.2) situata la protagonista femminile che di solito guarda o si sporge in basso, verso il suo amante, “ubicazione” che conferisce alla donna una certa implicita superiorità, almeno iniziale, rispetto all'uomo. Ma vedremo come questa struttura verticalizzata non duri, anzi a partire dal *Vis e Rāmin* sia fatalmente destinata alla “rottura” - che avviene in corrispondenza del *climax* della storia narrata - con conseguente “orizzontalizzazione” della scena. Dopo il lungo estenuante battibecco e l'ostinata ritrosia di Vis che avevano indotto Rāmin a desistere e ad allontanarsi dal balcone (v. supra §.2.3.1), la sofferenza e l'agitazione spingono Vis, pentita, fuori dal palazzo a inseguire Rāmin. E infine ella lo trova di notte in mezzo alla neve e alla bufera, ma questa volta è Rāmin che fa lo sdegnoso, avendo poco prima visto umiliato il suo orgoglio. Anche qui i dialoghi e le lamentele di entrambe le parti si protraggono a lungo, continuando per ben 267 distici, prima della finale riconciliazione.

3.1 Da Gorgāni a Nezāmi

Cominciamo dal *Khosrow e Shirin* in cui vediamo che Khosrow, nell'episodio su accennato del dialogo al balcone, dice a Shirin:

*Come la terra mi hai abbandonato nella viltà
e tu sei andata a insediarti in alto come il cielo
Non dico che io abbia qualche superiorità su di te [...]
Non sono forse un tuo ospite? All'ospite*

76 V. HH, pp. 122-126.

77 Cfr. Bürgel J. C., «Questo ritratto è così bello che incanta!» Sul motivo «Love through sight of picture» nella letteratura classica dell'Oriente islamico, in “Quaderni di Meykhane” VI, (2016), pp. 1-9; si veda anche Orsatti P., *L'innamoramento di Husraw e Širin nel poema di Nizami e la funzione psicagogica della parola*, in “In memoria di Francesco Gabrieli (1904-1996)”, Supplemento N° 2 alla Rivista degli Studi Orientali, 71 (1997), pp. 129-145.

78 V. *Khosrow e Širin*, pp. 65-68.

*perché mai serrare la porta in questo modo?*⁷⁹

In queste parole lamentose di Khosrow, affiora una variante alla scontata opposizione alto-basso implicita nelle scene “al balcone”: qui infatti emerge il paradigma “terra-cielo” (*zamin-falak*) che corrisponde nelle parole di Khosrow a “bassezza-altezza” (*pasti-bālāyi*), pur usate in una prospettiva strumentale (seduttoria). Tuttavia egli sottolinea che non si crede superiore a lei, ma piuttosto chiede a Shirin la stessa generosità che si dovrebbe avere per un ospite. Ma Shirin è accorta, sa che Khosrow è abile con le parole, e risponde per le rime con fine ironia, ricorrendo allo stesso paradigma: «Non usare il sarcasmo dicendo che ho il trono in alto / dacché anche le tue concubine sono altolocate».⁸⁰

E, oltre a spiegare perché non vuole ospitarlo, vuole al contempo anche metterlo alla prova, tastando la sua sincerità, cosa che aveva fatto anche Vis nel suo lungo dialogo con Rāmin:

*Tu non sei un ospite bensì un falco cacciatore
che ha voglia di una pernice montanara [...]
Il motivo per cui ho serrato la porta è ben giusto
dacché venire da me ebbro di passione è un errore
Se io sono in solitudine e tu [vieni] ubbriaco
come può la mente della gente allontanarsi dal sospetto?*⁸¹

Ma non bisogna dimenticare che Khosrow è un re dei re e per lui esprimersi con parole e tono umili è già un “abbassarsi” inconsueto. Shirin si lamenta dinanzi a Khosrow soprattutto perché si sente umiliata e lo rimprovera per il fatto che si è sposato due volte (l’accento sferzante alle “concubine altolocate”) e quindi gli spiega che non apre la porta perché non vuole concedersi come una qualsiasi concubina. Ella ribadisce più volte che non vuole finire sulla bocca della gente, ma allo stesso tempo è molto combattuta con se stessa. Poco prima infatti, Shirin molto significativamente s’era paragonata proprio con la spregiudicata Vis di Gorgāni:

*Se adesso non gli concedo la mia dimora
non potrò sopportare la sua lontananza
Ma se ammorbido un po’ la mia durezza [nei suoi riguardi]
nel mondo come Vis diverrò infamata*⁸²

Qui evidentemente Nezāmi ha in mente il *VR* di Gorgāni e assume in modo trasparente una precisa posizione e un giudizio inequivocabile sulla condotta morale della sua protagonista e di quella di Gorgāni, argomento su cui è stato scritto molto.⁸³ Ma al contempo il passo dimostra che il suo punto di partenza per la scenografia dell’incontro era proprio Gorgāni, e che Nezāmi aveva in mente in particolare questo lunghissimo episodio gorganiano di “tira e molla”, di estenuante *nāz o niyāz* tra i due amanti - l’una al balcone del suo palazzo e l’altro sotto - che si trascina come abbiamo visto per più riprese e che Nezāmi “replica” nel *Khosrow e Shirin*. E che poi sarà destinato a interrompersi e comporterà l’allontanamento di Khosrow da sotto il balcone, il conseguente pentimento di Shirin che nello sforzo di recuperare l’amante deluso e scoraggiato abbandona le sue “altezze”, scende a

⁷⁹ *KHSH*, p. 258.

⁸⁰ *KHSH*, p. 259.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *KHSH*, p. 256.

⁸³ Si veda per esempio Bürgel J.C., “*Il discorso è nave, il significato un mare*”. op. cit., pp. 251-252.

terra e insegue nella bufera il suo amato. La verticalità della scena si rompe, i due piani sono ridotti a uno, e i due si ritrovano nuovamente sullo *stesso piano*, il solo dove può avvenire la finale riconciliazione. Tutta la sequenza, puntualmente, replica quella imbastita nel *VR* da Gorgāni.



Immagine 3. Shirin al balcone nega l'accesso al suo castello a re Khosrow che la supplica alla soglia.
Miniatura da ms. del *Khosrow e Shirin* (tardo XV sec.)

Nezāmi, come abbiamo visto, persino riprende da Gorgāni la situazione meteorologica dell'incontro, in quanto riproduce pari pari la scena della neve e della bufera presente nel *VR*, benché questo particolare pecchi di verosimiglianza. Infatti, come osservava Mahjub, mentre la neve a Marv, dove è ambientato questo episodio del *VR*, è frequente, nell'ambientazione dello stesso episodio del *KHSH*, una nevicata è impensabile⁸⁴.

84 Mahjub M.J., *Moqaddamé darbāre-ye Vis o Rāmin va sorāyande-ye ān*, cit., p. 93.

3.2 In Khwāju

Venendo al *Homāy e Homāyun*, Khwāju descrive due volte, ossia in due scene diverse, il luogo dell'incontro amoroso sul tetto (*bām*), che egli tratteggia con eleganza e con partecipazione emotiva. Ci limitiamo a citare solo qualche verso da un brano interessantissimo che analizzeremo subito dopo:

*Come quella luna fu davanti alla porta del palazzo
fu come se bruciasse quella porta col fuoco del cuore
L'adorabile Homāyun, quell'idolo che ammalia il cuore
udiva intanto Soroush ispirarle alle orecchie del cuore:
«O tu che sei il rubino della miniera, esci dal tuo scrigno
innalzati come il sole splendente nella sua costellazione!
Ché è spuntata dal monte una luna eccellente
ora è sorto dall'Oriente il sole di un sovrano»
E quella luna amorevole salì sul tetto (*bām*)
la luna le rendeva omaggio e il sole le era servo⁸⁵*

Si osservi qui come l' "altezza" della regale protagonista, classicamente paragonata a luna (v. 1 e v. 5 primo emistichio) e a sole (v. 3), sia sottolineata non solo dal tetto che essa raggiunge, ma anche dall'idea che sole e luna le rendono omaggio (v. 5 secondo emistichio). Questa enfasi sull' "altezza" della protagonista è rafforzata ulteriormente dal colloquio con l'angelo zoroastriano Soroush (v. 2), che si appressa al suo "idolo" (la bella Homāyun) come guida che la spinge ad accogliere l'amante. Ancora vediamo che la donna viene considerata nel v. 3 come un essere pressoché inarrivabile, che si "innalza" al cielo quasi astro tra gli astri più splendenti, la luna e il sole, i quali peraltro manifestano nei suoi confronti un rapporto di "servitù amorosa" che lascia trasparire una sorta di "apoteosi" di Homāyun. Questa "divinizzazione" dell'amata può richiamare sottilmente l'idea di un corrispondente amore spirituale i cui indizi nel romanzo *HH* sono molteplici⁸⁶. E qui in particolare il paradigma servo-signore, adombrato nella apoteosi dei Homāyun venerata da luna e sole, rimanda a quello tra Dio e il mistico servo, che sottilmente è alluso pochi versi dopo dalla scena dell'amante che si prostra a terra:

*Re Homāy scorgendo quella luna sul terrazzo/tetto (*bām*)
e le catene della notte intorno alla luna del volto,
Correndo a lei come il vento, mentre correvan le lacrime
ebbe un sussulto e si gettò a terra nella polvere⁸⁷*

Dopo questo emozionante primo incontro di Homāyun e Homāy, pieno di simbolismi astrali e teologici, ci concentriamo sul loro secondo incontro, creato da Khwāju sulla falsariga di modelli tratti da analoghe scene di Gorgāni e Nezāmi⁸⁸.

⁸⁵ *HH*, p. 232, vv. 2279-2283.

⁸⁶ Sulla sfera spirituale dell'amore di Homāy per la principessa Homāyun la quale assurge a una figura divina, si veda Norozi N., *The verse romance Homāy o Homāyūn of Ḥwājū Kermānī: a "love and adventure story" or an allegory of a spiritual quête?*, in corso di pubblicazione, per "Eurasian Studies".

⁸⁷ *HH*, p. 233, vv. 2290-2291.

⁸⁸ Bürgel, J. C., *Homāy e Homāyun. Prefazione alla traduzione italiana*, in Khwāju di Kerman, *Homāy e Homāyun. Un romanzo d'amore e avventura dalla Persia Medievale*, traduzione introduzione e note a cura N. Norozi, Mimesis, Milano 2016, pp. 14-21.

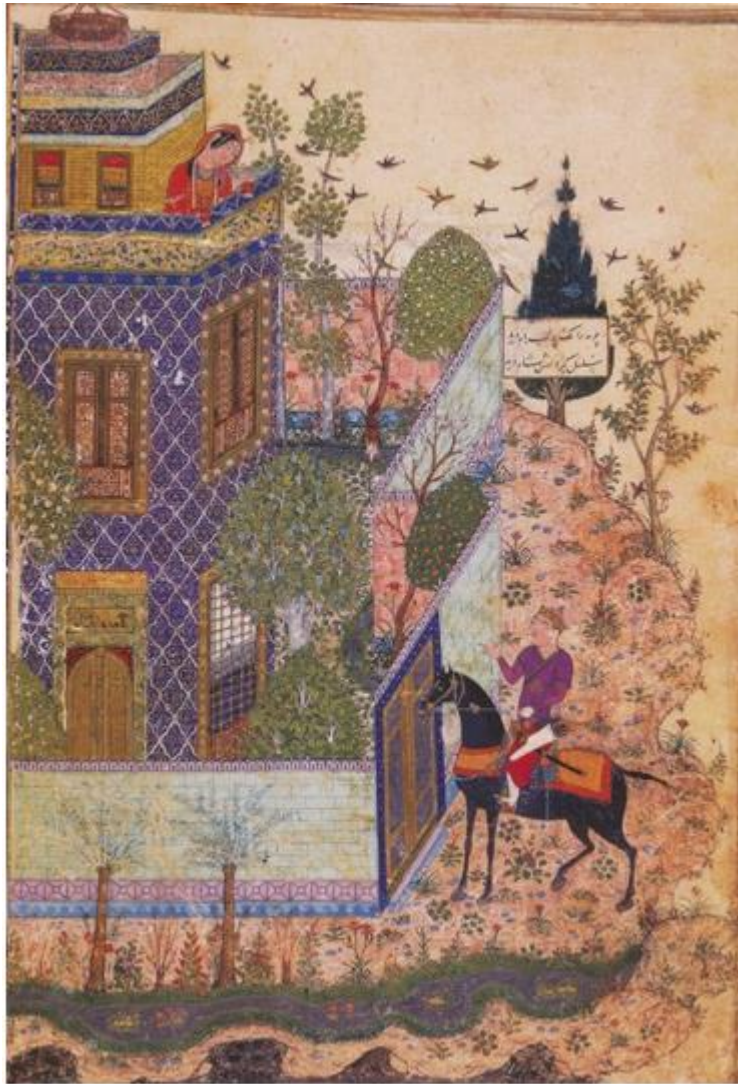


Immagine 4. Dialogo degli amanti Homāy e Homāyun al balcone.
Miniatura da un ms. del *Homāy o Homāyun*, di Junayd Negārgar (tardo XIV sec.)

Il principe Homāy in questo episodio ritorna dalla sua Homāyun dopo un periodo di prigionia da cui era stato liberato per mano della bella Samanrokh la quale, liberandolo, si era guadagnata il diritto a goderne per un po' gli amorosi ardori, cosa cui l'eroe liberato si era per la verità assai volentieri piegato. Ancora una volta Khwāju aveva seguito da vicino la storia del *Vis o Rāmin* e del *Khosrow vo Shirin*, in cui i due protagonisti maschili avevano più di una volta tradito le promesse fatte alla loro amata sposandosi persino con altre donne. Il principe Homāy non si sposa con altre donne, ma si consola ampiamente con la sua liberatrice Samanrokh, per tornare poi rinfrancato al palazzo di Homāyun - nel frattempo messa al corrente di ogni cosa - dove trova la porta serrata. La scena è sempre situata su due piani spaziali: Homāyun in alto al balcone o loggia e, sotto, il suo infedele amante davanti alla porta, dove si mette a supplicarla:

*Un debole sono io che tu hai preso nel tuo laccio
se lo trascini, almeno non chiudergli la tua porta
Uno straniero sono che spera solo nella tua mensa
aprigli dunque la porta perché egli è il tuo ospite [...]
Aprimi la porta affinché ti possa abbracciare*

*altrimenti morirò qui dal dolore alla tua porta*⁸⁹

Si osservi qui, di passaggio, come Khwāju riprenda l'argomento dell'ospitalità, evidentemente guardando all'episodio corrispondente del *KHSH* (v. *supra*). L'amante si dichiara esplicitamente un debole e sottomesso, ma al contempo cerca di impietosire la sua bella con parole umili e servili:

*Se sono diventato la tua polvere, non gettarmi al vento
se mi hai annientato, ebbene allora al nulla consegnami!*⁹⁰
*Non m'allontanare dalla tua porta come un cane
non considerarmi da meno di un cane del tuo vicolo!*⁹¹

Homāyun, tradita, è adirata con lui e gli rinfaccia la recente liaison con Samanrokh, così come avevano fatto Vis e Shirin, citando i nomi delle mogli dei rispettivi amanti:

*Qual nome più, ché il mio nome hai ormai svergognato
non nominarmi più sulla tua bocca avendomi perduta*⁹²
*Samanrokh il suo volto rende come il volto del gelsomino
quando il volto su un volto come il tuo felicemente posa*⁹³
*Vattene e divertiti pure con la bella che già possiedi
ardi pure nella tristezza o arrangiati nell'abiezione!*⁹⁴

Sempre, similmente a Vis e Shirin nel lungo battibecco, anche Homāyun si autoelogia, ossia da una parte respinge e dall'altro vuole attirare a sé:

*Io sono di dolci parole, non amo dare amare risposte
ho il profumo di gelsomino (saman), ma non sono Samanrokh (lett.: viso di gelsomino)
Sei tu che m'hai sedotta e da te sorgono cento seduzioni
ma se io chiudo la porta alla tua seduzione è cosa ben fatta
E se mi vedi ora in alto, sopra la tua testa, è perché
sono venuta al tetto ché tu mi veda come il sole
Io da notte all'alba sono una nuvola piangente
e la nuvola piangente sta sempre sopra la testa*⁹⁵

Si noti come nei due ultimi versi la dimensionalità alto-basso sia di nuovo recuperata anche a livello simbolico: nel suo paragonarsi al sole (v. 3) Homāyun rivendica implicitamente la sua superiorità morale, idea ribadita poi nel paragonarsi a nuvola piangente (v. 4) che richiama implicitamente l'idea che il principe Homāyun sia "arida terra". Infine ella lo caccia via, come avevano fatto Vis e Shirin, e vede il suo amante allontanarsi da sotto il balcone; e più tardi, come esse, anche Homāyun, pentita della sua durezza, scende al "piano terra", rompe la verticalità della scena che si

89 Qui si osserva il topos del *mendico* alla porta del sovrano, che è diffuso nella lirica e si presta sia a interpretazioni in chiave amorosa (come qui e in generale nel romanzo) sia in chiave mistica (soprattutto nel *mathnavi* didattico e allegorico).

90 Ossia: uccidimi pure. Qui è il topos, ricorrente nella lirica, dell'amante che aspira a morire per mano dell'amata.

91 *HH*, p. 238, vv. 2369-2370.

92 Qui, Homāyun rimprovera Homāy di essere scappato come un ladro dopo averla disonorata.

93 Gioco di parole con *rokh* 'volto' che viene ripetuto tre volte in ogni emistichio, tra cui nel composto *Samanrokh* 'volto di gelsomino' nel secondo emistichio che tra l'altro contiene due volte anche *saman* 'gelsomino'.

94 *HH*, p. 234, vv. 2310-2312.

95 *HH*, p. 236, vv. 2335-2338.

“orizzontalizzza”, e a quel punto correrà disperatamente a cercare l’infedele amante, il principe Homāy, con cui dopo qualche ulteriore battibecco e un celebre duello⁹⁶ alla fine si riconcilia.

3.3 In ‘Aṭṭār

Benché in un contesto completamente diverso, anche in relazione alla summenzionata “Storia di Sheykh Ṣan‘ān e la fanciulla cristiana” di ‘Aṭṭār si possono rilevare le stesse costanti spazio-dimensionali relative alla scenografia dell’incontro amoroso. Come abbiamo visto la protagonista femminile compare al balcone, in originale *manẓar*, termine arabo che significa alla lettera ‘luogo di veduta, belvedere’, mentre il suo maturo spasimante musulmano si trovava a passare nel vicolo sottostante.

Indubbiamente con *Il verbo degli uccelli* abbiamo a che fare con un’opera di altro genere, ma la struttura narrativa della storia di Sheykh Ṣan‘ān con la cristiana fanciulla - un piccolo “romanzo d’amore” allegorico in cui è tipificata l’estrema difficoltà al limite dell’impossibile della via dell’amore mistico - non è molto diversa. La fanciulla cristiana, come le donne nei romanzi da noi esaminati, assume un ruolo di educatrice e guida del suo amante, maturo di anni ma non ancora per l’amore cui aspira, che esige da lui l’abbandono di ogni certezza e una radicale palingenesi. La scena è quella consueta. Dopo il primo incontro (v. §. 2.3.2) la fanciulla rimane chiusa in casa, al piano superiore, dove si apre il fatale balcone, apparentemente insensibile alle lamentele amorose del suo spasimante. Vediamo ora la scena in cui lo *sheykh* ritorna davanti alla soglia di casa della bella fanciulla:

*E non appena questo mondo di vana arroganza riebbe luce dalla fonte celeste, lo sheykh si recò in solitudine nel vicolo della fanciulla ove fu aggredito da torme di cani. Cominciò a pregare inginocchiato nella polvere della strada, e per quella fanciulla dal volto di luna divenne sottile come un capello. Per quasi un mese, giorno e notte, rimase immobile dinanzi a quella casa nell’attesa che il sole dell’amato volto sorgesse. Finì per ammalarsi rimanendo sempre privo della signora del suo cuore, e tuttavia mai distolse i suoi occhi da quella porta. La polvere del vicolo di quell’idolo bello era ormai divenuta il suo giaciglio, la soglia di quella casa il suo guanciale.*⁹⁷

In questa parte dell’episodio il balcone non è neppure nominato, ma si osservi che la fanciulla è paragonata a “sole” e a “idolo”, mentre lo *sheykh* è associato alla polvere del vicolo che spartisce con i cani, la spazialità alto-basso si trasferisce in altre parole dal piano architettonico a quello simbolico, linea che come abbiamo visto, Khwāju svilupperà con maggiore insistenza (v. *supra*). Siamo dinanzi all’estremo sacrificio: lo *sheykh* non demorde, né si riscontra in lui alcun tradimento - come fanno gli amanti assai volubili dei romanzi qui considerati. Egli ha deciso di donare tutto se stesso per qualcosa di assai più sublime. Nel poema di ‘Aṭṭār in effetti l’amata è un simbolo trasparente dell’Amato divino ed è lei che lo guida a conoscere cosa significhi l’amore, un amore ch’è rinuncia a ogni aspirazione mondana e nel caso specifico persino alla fama di gran maestro, riassunto nella parabola dello *sheykh* che, per amore, ha rinunciato alla reputazione e a ogni autoconsiderazione, ed è finito letteralmente dalle stelle alle stalle.

Sono davvero toccanti queste parole del maestro pronunciate con la testa rivolta verso l’alto dove, al davanzale del *manẓar*, è in ascolto la sua amata:

96 Norozi N., *Le “donne duellanti” nei poemi persiani e in Torquato Tasso*, in Pistoso M. (a cura), *Le affinità imperfette. Elementi letterari ed artistici della cultura italiana e persiana a confronto*, Persiani, Bologna 2018, pp. 52-71.

97 Farid al-din Attar, *Storia di sheykh San‘ān e la fanciulla cristiana*, op. cit., p. 5.

Con la faccia schiacciata sulla soglia di casa tua, consumo la mia esistenza, la vendo a buon mercato, per un pugno di polvere! Fino a quando dovrò gemere alla tua porta? Aprila, rendimi per un istante un intimo tuo! Tu sei il sole: come potrei rimanere lontano da te? Io, sono un'ombra: come potrei sopportare l'assenza di te? E sebbene io sia un'ombra tremante, balzerò come un raggio di sole sul tuo davanzale! I sette cieli porterei appesi alle ali, se tu ti degnassi di chinare il capo su quest'essere sconvolto. Io vago ricoperto dalla cenere dell'anima mia che arde d'un fuoco con cui potrei incendiare l'intero universo!

Parole ardenti e traboccanti di amore, ben degne di uomini di Dio, tra i quali fu certamente anche Sheykh Farid al-Din 'Attār di Neyshabur. La storia si concluderà con la finale discesa “dai piani alti” della bella cristiana che, pentita, si lancia all'inseguimento dell'anziano *sheykh*, così come avevano fatto nei tre romanzi Vis, Shirin e Homāyun, ma finendo per morire tra le sue braccia.



Immagine 5. Sheykh San'ān e la bella cristiana al balcone.
Miniatura da un ms. del *Manṭeq al-Ṭeyr*, di Solṭān 'Alī Mashhadī (ca. 1440-1520)

Considerazioni conclusive

Dall'esame di questi brani, di autori anche molto diversi per formazione e genere coltivato, emerge qualche costante. In particolare la spazialità sull'asse verticale alto-basso viene analizzata e svolta dai nostri poeti lungo almeno tre piani: quello architettonico (vicolo-balcone, strada-loggia del palazzo, ecc.); quello astrale-astrologico o persino meteorologico (amata=luna o sole, oppure amata=nuvola, cui si oppone implicitamente la "terra arida" che riceve luce e acqua, ossia l'amante infedele, ovvero la "polvere" che accoglie l'amante prostrato e umiliato); quello simbolico-teologico (apoteosi dell'amata presentata come "idolo", come astro luminoso tra le costellazioni, cui l'amante deve prestare il "culto" dovuto e cui, in un caso, persino l'angelo Soroush è devoto).

Una seconda notevole costante, che dalla posizione di regola soprastante della donna viene indirettamente ma efficacemente sottolineata, è il suo ruolo di guida ed educatrice del protagonista maschile, sia egli un focoso aristocratico spasimante incapace di attendere "i tempi" dell'amore e di rispettare le sue regole, oppure un maturo maestro sufi che si compiace di uno stuolo di discepoli e della fama raggiunta, senza rendersi conto di essersi in tal modo allontanato dall'Amato divino.

Una terza costante possiamo osservare nella relativa "labilità" di questa scenografia: come abbiamo visto il corteggiamento insistente e l'azione ostinata dell'amante può "rompere" la verticalità della scena, che fino a un momento prima contemplava due piani, sintetizzando: il balcone e la strada. Allora è proprio l'amata che scendendo al piano inferiore determina la trasformazione decisiva, e segna il *climax* della narrazione con una vistosa orizzontalizzazione della scena, qualcosa che prelude alla pace e al ricongiungimento tra gli amanti, come si constata nel finale del *VR* del *KHSH* del *HH* e nella storia di Sheykh San'ān.

Infine abbiamo potuto osservare che, benché il motivo qui studiato abbia dei precedenti nel *Libro dei Re* di Ferdowsi, sia pure allo stato embrionale, tuttavia Gorgāni - poeta eclissato dalla fama del posteriore e più ortodosso Neẓāmi - è colui che con le sue rivisitazioni e con la creazione di diverse rappresentazioni dell'incontro "al balcone", non solo cronologicamente risulta essere l'autore centrale, ma è anche colui che lascerà le orme più profonde nei romanzi d'amore persiani posteriori, in particolare sulle "scenografie" di questa tipologia di incontri amorosi.