

CARLO SACCONI
(UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

LA "BELLEZZA SEPELLITA": REMINISCENZE CLASSICHE
NEL *BUF-E KUR* (LA CIVETTA CIECA) DI ŠADEQ HEDĀYAT

Rileggendo dopo molto anni le pagine ormai ingiallite della mia copia del *Buf-e kur* mi sono imbattuto in tante immagini e motivi che, nella prima lontana lettura all'epoca in cui ero uno svegliato studente di letteratura persiana, non mi avevano impressionato più di tanto. Echi di scrittori esistenzialisti europei mi parevano allora farraginosamente confondersi con motivi "esotici" in un *mélange* che, questo sì mi incuriosiva, mi porgevano l'immagine strana di uno scrittore orientale "esotizzante", quasi una involontaria auto-caricatura. Del tutto condivisibile mi era parso il giudizio di Alessandro Bausani che vi vedeva una «interpretazione dell'ethnos all'europea», quasi nel senso – egli avvertiva – di «come l'europeo interpreta l'ethnos coloniale», giungendosi per questa strada «a una singolare forma di autocolonialismo, che è il pericolo più sottile cui sono esposte ... le élites dei giovani paesi musulmani».¹

Gli anni di studio seguenti e la mia progressiva familiarizzazione con temi e motivi della poesia persiana, e più in generale della letteratura d'ispirazione religiosa, mi hanno fatto tornare a questo celebre romanzo con occhi diversi. E mi è sembrata invero straordinaria la continuità e la pervasività dell'imagerie classica anche in quest'opera contemporanea che a prima vista si presenta come quanto di più lontano si potrebbe pensare dalla *Stimmung* estetica e ideologica della letteratura persiana classica.

Queste reminiscenze si situano, a mio avviso, ad almeno due diversi livelli: di struttura generale (personaggi, situazioni) e di immagini (motivi) particolari o se si vuole di dettaglio. Mi propongo di fare una breve esplorazione di questi ambiti e di arrivare quindi alle conclusioni.



Cominciamo dai protagonisti: un io narrante che si identifica con un oscuro e solitario artigiano di Rey (presso l'odierna Tehran) e una misteriosa figura femminile, una sorta di ectoplasma dalla personalità indefinita e indefinibile che viene presentato come un *heykal* («figura», ma anche «statua», «scultura»), e che a prima vista si direbbe essere una materializzazione dello sguardo sognante di un fumatore d'oppio. Per tutta la parte iniziale del racconto a fronte dell'ossessivo soliloquio

1 – In A. Bausani, *Il pazzo sacro nell'Islam*, ora raccolto con altri saggi in *Id., Il pazzo sacro nell'Islam*, Luni, Milano-Trento, 2000, p. 49-50.

dell'io narrante si trova il silenzio ostinato e irrimediabile di questa *heykal*, che non pare venir meno neppure durante l'unico amplesso che ha luogo tra i due. Di più, mentre tutti i sensi del protagonista sono straordinariamente acuiti e tenuti ben desti da una sorta di congenita ipersensibilità, quelli della nostra *heykal* sembrano compromessi o in via di spegnimento: ella guarda fissamente e quasi inespressivamente davanti a sé e anzi, dopo essersi sdraiata sul letto di lui, apre gli occhi una o due volte per poi raggelarsi in un sonno mortale. Apparentemente la sua breve vita oscilla tra un immobilismo para-mortuario, "statuario", e pochi, rari movimenti che la fanno somigliare a una sorta di automa inquietante e imprevedibile.

Il nostro protagonista e io narrante è un pittore-decoratore di astucci o portapenne, dedito al vizio dell'oppio, che disegna sempre il medesimo soggetto: un vecchio dal terribile ghigno e una bellissima fanciulla che stanno sotto un cipresso presso un ruscello. E un giorno, cercando una bottiglia di vino su un alto scaffale, guardando attraverso una fessura della parete, il decoratore vede riprodotta all'esterno della casa la medesima scena: una fanciulla e un vecchio col ghigno sotto un albero vicino a un ruscello. Gli occhi della fanciulla incontrano i suoi per pochi attimi, e da quell'istante la vita del decoratore resta sconvolta. Quando egli poi correrà fuori incontro alla sua straordinaria visione che parrebbe miracolosamente essersi tramutata in realtà, non farà che vagare invano per giorni e mesi: di loro, del vecchio e della fanciulla, dell'albero e del ruscello non v'è più traccia.

Ma la sua vita non è più la stessa. Uno sguardo ha prodotto l'imprevedibile, ha mutato i termini di una situazione esistenziale, ha dato una svolta e un senso a una vita che pareva non averne:²

Da allora il corso della mia vita mutò. Con un solo sguardo, quell'angelo del cielo, quella fanciulla eterea aveva lasciato in me un'impronta del suo essere molto più profonda di quanto mente umana possa concepire (p.18).

Ecco, troviamo già all'inizio del racconto di Hedāyat un motivo classico: lo sguardo (*nazar* o *gamze*) con virtù trasmutanti, che "passa per gli occhi diritto nel cuore", come se ne hanno innumerevoli esempi nei lirici medievali. Basterebbe pensare a Ḥāfez³ e allo sguardo del suo *yār*:

Ti supplico, lanciami uno sguardo: a me innamorato
più nulla riesce senza l'aiuto sollecito della tua grazia
(ġ. 97, p. 587)

Il mondo, di subbugli e malefatte d'Amore, non aveva notizia
i tuoi sguardi di mago nel mondo eccitarono ovunque rivolta!
(ġ. 105, p. 247)

Passò dunque lui ubriaco e uno sguardo lanciò su di me poveretto ...
(ġ.125, p. 407)

772
Sguardo dunque che trasforma la situazione esistenziale, la persona dello "sguardato". Ma lo sguardo della fanciulla sembra avere anche altre virtù. È uno sguardo capace di iniziare – così come lo sguardo "sciogli-enigmi" di certe misteriose figure cantate da 'Aṭṭār, Rumi, Ḥāfez e da tanti altri – a verità ineffabili:

Un solo suo sguardo sarebbe bastato a illuminare tutti i problemi della filosofia, e tutti gli enigmi della teologia. Un solo suo sguardo e misteri e segreti non sarebbero più esistiti per me (p. 20).

E all'improvviso lui, il protagonista, davvero prende il volo, in una sorta di *me' rāj* dell'intelletto:

Mi sentivo in grado di penetrare con facilità i segreti dei pittori del passato, i misteri delle filosofie più astruse, l'antica follia delle idee e delle spezie. In quel momento partecipai alle rivoluzioni della terra e dei cieli, alla germinazione delle piante e ai movimenti istintivi degli animali. Passato e futuro, vicinanza e lontananza si erano uniti e fusi nella vita della mia mente (p. 26).

Dopo averla vista, il nostro protagonista vive con un'unica idea nella testa: ritrovare nella realtà quello sguardo, il volto di quella fanciulla che aveva innumerevoli volte disegnato nei suoi astucci di pelle e poi intravisto a malapena dalla fessura del muro della sua stanza. Una fessura che pure, si badi bene, scompare: con ciò tagliando fuori il decoratore di astucci da quello squarcio di soprannaturale o di realtà metafisica improvvisamente quanto misteriosamente "naturalizzatosi" – per pochi istanti – sotto i suoi occhi.

Già in questa prima "situazione", or ora brevemente riassunta, vi sono diverse evidenti reminiscenze dell'imagerie tradizionale. C'è lo sguardo (*nazar*) che sconvolge, di cui s'è detto, ma non solo. Troviamo il motivo della pre-conoscenza ovvero conoscenza come un riconoscere *ciò che si è già visto*:

Lo splendore dei suoi occhi, la sua carnagione, il suo profumo, le sue movenze, tutto mi pareva familiare come se, in qualche esistenza precedente, in un mondo di sogno, la mia anima fosse vissuta accanto alla sua, fosse cresciuta dalla stessa radice e dallo stesso tronco... fin dal primo sguardo mi era parso di conoscerla (p. 18).

E ancora, la visione di una entità/personalità che rimanda all'Oltre, o meglio a un "oltre" non meglio precisabile:

Com'era infantile! E che espressione ultraterrena! Era mai possibile che quella donna, quella fanciulla o quell'angelo infernale (poiché non sapevo con quale nome chiamarla) era possibile che avesse quella doppia natura? (p. 24).

E ancora, il conseguente estraniamento da tutto, la ricerca di *ciò che si è perduto*. Il decoratore in effetti comincia a cercarla senza posa, rovistando furiosamente tra mucchi di spazzatura, sabbia ardente, pietre e zolle di terra che impara "a conoscere a una a una" nella sua disperata quète: si avverte potente, qui, il riflesso della *quète* di Majnun che rovista nella polvere del deserto, tra la spazzatura di una via, nella speranza assurda di vedervi emergere la "perla unica", la bella

2 – Qui e nelle seguenti citazioni faccio riferimento alla versione italiana: Sadeq Hedayat, *La civetta cieca*, Milano, SE, 1993, di cui d'ora in poi sarà dato solo il numero di pagina al termine di ogni citazione.

3 – Ḥāfez, *Il Libro del Coppiere*, a cura di C. Saccone, Milano-Trento, Luni, 1998. Nelle citazioni seguenti sarà dato solo il numero del *ġazal* (ġ.) tradotto in questa antologia e il numero della pagina secondo l'edizione Piżman.

Leylā: «... per me – dice Hedāyat – la fanciulla era come un mazzo di fiori freschi gettato in un mucchio di rifiuti» (p. 21). E si potrebbe parlare ancora del “silenzio” carico di metafisiche allusività dell’“idolo”, e di tanti altri dettagli minori, si pensi ad esempio alla scala su cui il nostro s’arrampica per arrivare a scoprire la sua “fessura” o apertura su una realtà altra, particolare così preguo di risonanze e echi letterari, religiosi e simbolici.

Si direbbe che Hedāyat già in queste prime scene abbia abilmente rifiuto la panoplia di immagini consegnate soprattutto dalla grande tradizione poetica riciclandole a nuovi scopi, qui in particolare alla descrizione del suo incubo esistenziale, della propria “tragedia di vivere”.



L’angelica *heykal* che turba e distrugge la sua esistenza abitudinaria in alcuni tratti ci richiama subito alla mente le “visioni immaginali” di tanti poeti e scrittori visionari arabi e persiani: essa compare e scompare a piacere, sconvolge e travolge la vita del protagonista, lo fa innamorare “senza rimedio” e disperare di poterla rivedere, infine sembra lei stessa iniziarlo con la sua sola apparizione a una verità o a una comprensione più profonda. È figura umana ma, dice e ripete Hedāyat, pareva non aver nessun legame con l’umanità. Ed ecco

alla fine compresi che tutti i miei sforzi erano vani, perché non era possibile che ella avesse attinenza con le cose di questo mondo ... Quella fanciulla, quell’angelo ... la sua essenza era sottile e intangibile (p. 19).

E qui par di sentire quasi l’eco di versi famosi, di Ḥāfez che contempla la figura dell’amato:

Oh, qual figura tu sei, da capo a piedi puro spirito
E quale volto, per cui a nessun uomo davvero somigli!
(ḡ. 21, p. 628)

Il secondo incontro con la bellissima *heykal* avviene in una sorta di dormiveglia, ovvero tra sonno e veglia, lo stato tipico delle “visioni immaginali” come ci insegnava Henry Corbin, in un silenzio che parla di tempo fuori del tempo:

Il mio stato mentale era quello di un uomo immerso in un sonno infinitamente profondo. Bisogna essere in preda a un sonno profondo per avere sogni come questo. Il silenzio aveva per me la forza della vita eterna; giacché sul piano dell’eternità senza principio e senza fine non esiste nulla di simile alla parola. Per me era una donna, e tuttavia c’era in lei qualcosa che trascendeva l’umano ... (p. 22).

Essa ha una “doppia natura”, umana e angelica come s’è visto (v. citazione *supra*), un po’ come tutte le apparizioni degli gnostici e visionari indagati da Corbin, e, insieme direi, come certi momenti visionari di un Ḥāfez, al quale il *dust o yār* appare talvolta (di notte, ancora una volta tra sonno e veglia) nelle fattezze di un *xiyāl* figura o fantasma della mente:

Stanotte tra fiumi di lacrime sbarravo al sonno la strada
ricordando i tratti suoi belli un’immagine nell’acqua disegnavo

Sino all’alba l’immagine d’un fantasma del tuo volto
Nell’officina degli occhi miei insonni abbozzavo
Il volto amato sì, tutto si offriva al mio sguardo e io
di lontano un bacio al volto della luna rilucente mandavo
... quell’ora fu dolce davvero, o Ḥāfez
(ḡ. 39, p. 318)

Ma, come ci si rende conto ben presto, questa *heykal* a differenza del *xiyāl* di Ḥāfez e tanti altri lirici, non solo non pare mai acquistare una sua più terrena concretezza o fisicità, non solo non parla mai. Essa è sprovvista di qualsiasi valenza soteriologia-beatificante. Il decoratore ne intuisce subito il “dark side”: essa gli appare (v. *supra*) angelo sì, ma “angelo infernale”. Gli apre la mente a visioni cosmiche, ma non sono visioni di luce: egli si sente precipitato in un abisso di tenebra irredimibile:

Nei suoi occhi, nei suoi occhi scuri, trovai la notte eterna di impenetrabile oscurità che avevo cercata, e sprofondai nella terrificante e incantata tenebra di quell’abisso (p. 22).

Ma in questo allucinato Paese delle Tenebre non c’è speranza per il protagonista di un Xeẓr (ar. Ḥiḍr) che lo guidi alla luminosa Fonte di Vita. Insomma non v’è traccia di visione che – direbbe il Dante che contempla Beatrice – «imparadisa la mia mente», né di urī beatificante come direbbe Ḥāfez del suo bell’amico:

Oh, la storia del paradiso non è che parabola della tua dimora
la descrizione della bellezza delle urī è pia leggenda del tuo volto
(ḡ. 101, p. 457)

Vieni, o vieni, te urī celestiale volle l’Angelo
dal cielo alla terra portare in dono al mio cuore
(ḡ. 36, p. 158)

La fanciulla di Hedāyat si rivela invece, prestissimo, messaggero di morte e di putredine. Essa non addita a un oltre metafisico e beatificante posto aldilà delle Stelle Fisse, ma piuttosto a un oltre sotterraneo e pullulante di vermi, ovvero alla fine di ogni sogno: stringendola a sé per cercare di vincerne il freddo del corpo, il protagonista s’accorge d’un tratto che è morta stecchita e che i vermi già percorrono le sue membra.

Il paradosso, e insieme il rovesciamento dell’immagine classica nel *Buḡ-ē kur* sta proprio qui: attraverso un sogno – questa splendida visione immaginale di una figura femminile – si distrugge ogni sogno. La bellezza (*negār*) vagheggiata dal poeta classico – fosse un Ḥāfez o un mistico dichiarato come Rumi o ‘Aṭṭār – additava (doveva comunque additare) a un Oltre, a un’altra superiore Bellezza; la fisicità dello *yār* veniva analizzata in ogni minimo particolare (occhi, capelli, bocca, denti ...) come allusione metafisica a quel divino sempre sfuggente Amico che dalle pagine del Corano avvertiva parlando di sé in terza persona: «Gli sguardi non Lo afferrano ...» (VI, 103). No, la conturbante *heykal* di Hedāyat è la negazione di tutto questo: egli non vede più “la Bellezza come Rivelazione”, non vede più il *dust* come terrena teofania, rivelazione personale e irripetibile di una eterna Verità, di un mondo dell’Oltre. Ma è proprio così, vista in controluce

sullo schermo della potente immagine classica che pur continua a mandare i suoi lontani bagliori, che questa misteriosa *heykal* ci rivela tutto il suo nuovo spessore e l'intimo rovesciamento di senso: Hedāyat coscientemente distrugge l'"angelo". Lo stilizzato ma pur realissimo *yār* o *dust* della tradizione si trasforma in un ectoplasma macabro e raggelante, una figura non della vita e del gaudio eterno bensì di un destino di morte senza sogni, senza un orizzonte metafisico, senza un Oltre.



La figura del vecchio gobbo accanto alla fanciulla, che compare già nel disegno sugli astucci così come nella visione dalla fessura del muro, ci si offre come un altro esempio di questa rilettura di immagini tradizionali. Il vecchio sembra in un qualche rapporto, difficilmente precisabile all'inizio, di "protezione" o di "custodia" della fanciulla, quasi in perfetto parallelismo con l'altro rapporto che si istituisce tra la vecchia nutrice e il protagonista. Egli è per questo aspetto assimilabile un po' alla figura del *raqib* (nella poesia classica il "guardiano" dell'amato, tipica figura di ostacolo rispetto alla *quête* dell'amante, e insieme perciò anche un "rivale").⁴ È lui che in qualche misterioso modo "possiede" e controlla la fanciulla che, si può supporre, non viene spontaneamente a visitare il decoratore di astucci se non "mandata" o con il permesso o, forse chissà, fuggita da lui.

Lui, il decoratore, la osserva seduta davanti alla sua casa, la riconosce con ciò precipitando – come capitava a tanti "amanti" della tradizione poetica dinanzi alla comparsa dell' "amato" – nello "stupore":

rimasi impietrito come un uomo che sogni e sappia di sognare, e voglia destarsi e non possa. Ero incapace di muovermi ... (p. 22).

La fanciulla entra camminando come un automa nella stanza del protagonista, si stende sul letto e non si muove più. Neppure l'amplesso con il caldo corpo del protagonista sembra restituire vita e calore al suo freddo corpo. Lui si rende conto di tenere stretto tra le sue braccia un cadavere, decide di liberarsene facendolo a pezzi con un coltello e poi, rinchiuso il tutto in una valigia, corre fuori di casa a cercare qualcuno che gli dia una mano a liberarsi dello scomodo bagaglio. E chi trova? Lui, il vecchio gobbo, che, si scopre poco dopo, è un costruttore di bare, esegue per mestiere trasporti funebri e scava personalmente le fosse. Così farà pure con il cadavere della fanciulla. Caratteristico è il suo ghigno che ogni volta fa venire al protagonista la pelle d'oca. Ma, soprattutto, egli sembra onnisciente: si trova davanti alla casa del protagonista al momento giusto (quando il protagonista corre fuori in cerca d'aiuto); non solo, gli dice più volte all'incirca: io so

tutto di te, chi sei, dove abiti. Egli si propone insomma al protagonista nelle vesti di una presenza adiuvante. Ma se prima lo "aiuta" a realizzare il suo sogno di rivedere la bella fanciulla, poco dopo è ancora lui che lo aiuta a sbarazzarsene!

Qui l'esito della rilettura di Hedāyat è di tipo grottesco. Nell'immagine del vecchio gobbo si avverte in controluce, o se si vuole in negativo, quella classica del senex-guida, del santo *pir* che custodisce e trasmette a chi vuole una verità, una bellezza eterna di cui lui solo può essere l'intermediario perché lui solo "sa tutto" del discepolo. Questa figura nella tradizione poteva anche assumere connotazioni eterodosse: si pensi al *pir-e mogān* che ritroviamo dai *masnavi* di 'Attār ai *ġazal* di Ḥāfez, figura che è a capo di una consorzeria di magi dediti a nenie e al culto del vino, oppure si pensi allo stravagante Šams-e Tabriz, la guida spirituale cantata da Rumi. Il suo solo sguardo, magari arricchito da un arcano luminoso sorriso, rassereneva il discepolo. Ma il vecchio gobbo è ben strano maestro, ben singolare "guida": egli non rasserena né rassicura, bensì raggela il decoratore e lo terrorizza con il suo solo ghigno:

Di colpo il vecchio scoppiò a ridere. Era una risata sorda, irritante, di quelle che fanno accapponare la pelle; una risata aspra, sinistra derisoria ... (p. 17).

Dopo avergli in qualche modo portato la bella agognata, dopo avergli fatto intravedere una possibilità di attingere l'Oltre, egli attende che il protagonista faccia la sua macabra scoperta: colei che entra nella stanza del decoratore che già pregusta le gioie del *vaṣl* è in realtà poco più che un cadavere ambulante. Lo "stupore" del protagonista, quello stupore che nei classici prelude alla meta ultima dell'incontro o dell'unione con l'amato,⁵ si trasforma qui in incubo e orrore.

Ancora una volta il senso e la funzione dell'immagine tradizionale appaiono rovesciati e coscientemente stravolti. E l'entità di questo rovesciamento si comprende appieno proprio in controluce, nel confronto tra la classica figura del maestro-guida e l'esito grottesco del vecchio che mostra la sua vera vocazione non di guida *ad contemplanda mysteria coelestia* bensì di becchino; ovvero di chi aiuta il protagonista non a scoprire bensì a "seppellire la bellezza". Detto in altri termini, egli si rivela l'"immagine dell'incubo" che distrugge l'"immagine del desiderio".⁶

La "bellezza seppellita" – la negazione radicale del suo valore in termini di ermeneutica dello spirituale, di rivelazione soteriologia – potrebbe essere definito in sintesi il tema del *Buḡ-e kur*. Nel momento dell'amplesso col suo idolo, della tentata ma impossibile *unio mystica* (la *vaṣl* o *veṣāl* dei poeti sufi verrebbe da dire), il nostro protagonista non ha altra rivelazione che quella del *rigor mortis*, o dei vermi che escono dal corpo cadaverico della fanciulla! La bellezza si lega così a una immagine di morte e di irrimediabile pessimismo che per questo aspetto,

4 – Per un esame di questa e altre figure del canzoniere di Ḥāfez, cfr. J.C. Buerger, "Ambiguity: a study in the use of religious terminology in the poetry of Hafiz", in M. Gluenz and J.C. Buerger, *Intoxication heartily and heavenly. Seven studies on the poet Hafiz of Shiraz* (Bern, Swiss Asian Studies, Research Studies 12), 1991; C. Saccone, "Luoghi e protagonisti di uno 'stilnovista' persiano: il 'teatrino d'Amore' di Ḥāfez", in *Medioevo Romanzo e Orientale. Macrotesti tra Oriente e Occidente*, Atti del IV Colloquio Internazionale (Vico Equense, 26-29 ottobre 2000), a c. G. Carbonaro, E. Creazzo, N. L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino (in corso di stampa).

5 – Non a caso la "valle dello stupore" precede nel viaggio degli uccelli di 'Attār il raggiungimento della meta finale. Lo "stupore" (*heyrat* o *taḥayyor*) è lo stato tipico dell'amante in prosimità dell'amato. Si veda a mo' d'esempio Farīd ad-dīn 'Attār, *Il verbo degli uccelli*, a cura di C. Saccone, Milano, Oscar Mondadori, 1999, p. 305 (La Valle dello stupore) e gli annessi aneddoti illustrativi (p. 305-311).

6 – A. Bausani in A. Pagliaro - A. Bausani, *La letteratura persiana*, Firenze-Milano, Sansoni Accademia, 1968, p. 556.

non a caso, lega la sensibilità di Hedāyat a un Xayyām, poeta da lui prediletto e fatto oggetto di un noto studio.⁷



Non è certo un caso la presenza nel racconto di una immagine tipicamente xayyamiana: la brocca o vaso (*kuze*). Finita la sepoltura, prima di congedarsi, il vecchio gobbo lascia in dono al nostro protagonista un vaso appunto su cui è dipinto un volto. Giunto a casa il decoratore di astucci lo confronta con il volto della fanciulla che egli aveva ritratto su carta dal suo letto di morte dopo che essa aveva miracolosamente, per qualche attimo, riaperto gli occhi: i due ritratti sono assolutamente identici:

... forse l'anima del pittore del vaso s'era impossessata di me quando avevo fatto il ritratto, e la mia mano aveva seguito la sua guida. Era impossibile dire quale fosse la differenza tra i due ritratti ... in quegli occhi fondi brillava una scintilla del male (p. 37).

Quanta ricchezza di classiche risonanze ci è dato riconoscere in queste immagini! Il vaso o brocca è in Xayyām una tipica immagine della "caducità".⁸ Ad essa è talora rassomigliato il corpo umano, delle bellezze amate; ma soprattutto il vaso rimanda all'argilla di cui è fatto e che – si legge in tante quartine – proviene dalla polvere delle belle, degli "idoli" (*bot*) di un tempo, in un ciclo senza requie in cui i resti di umane esistenze finiscono nella gran pattumiera della Natura per venire riciclati nuovamente come materia per calici e mattoni, brocche e vasi:

Questo vaso di terra come me triste amante fu un tempo
E il cuore suo come il mio prigioniero di amabili trecce fu un tempo
E questo manico fine che vedi qui sul suo collo
Braccio abbracciato al collo di dolce fanciulla fu un tempo.⁹

Della bellezza seppellita non rimane al protagonista che il ritratto di un viso su un "corpo" d'argilla, su un vaso che il gobbo dal terribile ghigno, un po' come il khayyamiano "Vasaio del Tempo", gli ha messo inaspettatamente tra le mani. E è un viso che, smentendo le angeliche apparenze, rivela ancora una volta il suo intimo *dark side*: è portatore – dice Hedāyat – di «una scintilla del male». Non è un caso che nel *Buf-e kur* la controfigura di questa rarefatta *heykal*, potremmo dire la sua immagine negativa, è rappresentata dal personaggio corposo e concretissimo della "sgualdrina", la moglie del decoratore in cui il lato oscuro, infernale, si dispiega e si rivela senza freni portando inesorabilmente il protagonista verso una progressiva autodistruzione.

Ma il motivo del vaso (o brocca) non è l'unica reminiscenza qui percepibile. La poesia persiana conosce un'altra immagine tradizionale che, direi, sottende e dà spessore di senso proprio all'attività principale del nostro protagonista, un de-

coratore-pittore, un riproduttore di immagini: è il motivo del Pittore. Motivo connesso sovente nella poesia classica con la figura di Mani, e il relativo *Negārestān-e Mani*, il profeta che riproduce nelle sue pitture arcane visioni angeliche, riflessi di realtà soprannaturali. Abbiamo visto come lui, il protagonista, senza saperlo non faceva che riprodurre sui suoi astucci la visione di una realtà arcana e sfuggente che all'improvviso si ritrova poi "tra le mani":

Voglio ricordare una cosa strana, incredibile. Per ragioni a me sconosciute il soggetto delle mie pitture fu, sin dal principio, uno solo, e sempre lo stesso ... Avevo visto questa scena in passato o mi era stata rivelata in sogno? Non so. So solo che riproducevo sempre lo stesso disegno, lo stesso soggetto. Indipendentemente dalla mia volontà ... (p. 15).

Il *negārestān* del decoratore di astucci è tuttavia destinato a più prosaici scopi di quelli del *Negārestān-e Mani*. Uno zio del protagonista li acquista per poi rivenderli in India, ove si è trasferito da tempo avviandovi con altri parenti un florido commercio. A ben vedere, ancora una volta abbiamo un esito grottesco per non dire, con parola ormai desueta, "dissacratorio". Le immagini della bellezza intravista e subito perduta, il personale *negārestān* del protagonista riprodotto sugli astucci portapenne, non altro alimenta che una banale attività commerciale. E lui stesso, il decoratore, non sa capacitarsi: «E trovavo, cosa più stupefacente di tutte, degli acquirenti per queste mie pitture ...» (p.15): la bellezza è banalmente riprodotta e venduta, la funzione teofanica del *negārestān* del decoratore non può interessare nessuno nel mondo attuale, non in Persia e neppure in India! Egli ha intravisto e riprodotto come l'archetipico Mani una realtà soprannaturale: lui è un Pittore, ma la "marmaglia" lo conosce e lo valuta come un semplice "decoratore".

E qui siamo giunti ad un ulteriore rovesciamento, meglio al capovolgimento dell'archetipo. L'India non era forse nei poemi di tanti poeti persiani tradizionali la patria della Fenice eternamente risorgente, la patria dei pappagalli "golosi di zucchero" e parlanti in virtù di un divino Suggestore una lingua altra? Ma essa era pure il luogo del Somnāt, il celebre tempio di idoli indù raggiunto e distrutto dall'islamico e piissimo sultano Maḥmud, spessissimo citato per fare un esempio nei *maṣnavi* di un 'Aṭṭār.¹⁰ E qui, in India, il *negārestān* del nostro decoratore di astucci, le sue visioni incomprese e incomprensibili ai più, trovano il loro naturale sbocco tra i moderni "idolatri" del più banale consumismo. Nel *Buf-e kur* quest'India – che nella tradizione era vista come purificata e rigenerata dall'azione iconoclasta di Maḥmud e poi riscattata/ricreata come patria di Fenici e Pappagalli arcanamente connessi con l'Invisibile e col Divino – ritrova la sua funzione primitiva, archetipicamente negativa, di irredimibile "patria degli idoli", siano essi quelli distrutti nel Somnāt o quelli dell'odierno consumismo cui il nostro decoratore d'astucci contribuisce nel suo piccolo. L'India "patria degli idoli" è del resto ampiamente sottolineata nel *Buf-e kur*. Ad esempio nella figura della madre del protagonista, una danzatrice sacra di un tempio "idolatrato", e ritorna in tanti altri parti-

7 – Mi riferisco al saggio che precede Šadeq Hedāyat, *Tarānehā-ye Xayyām*, Tehrān, 1353/ 1975.

8 – Cfr. il mio articolo "Vino d'uva o vino dell'estasi mistica? Alcune riflessioni sull'enologia del poeta persiano Khayyām", *Studia Patavina. Rivista di Scienze religiose*, 48 (2001), p. 107-132.

9 – Omar Khayyām, *Quartine (Robā' iyyāt)*, a cura di A. Bausani, Torino, Einaudi, 1956, p. 8.

10 – Cfr. Farīd ad-dīn 'Aṭṭār, *Il Verbo degli uccelli*, cit., ove il personaggio compare in diversi aneddoti come "conquistatore" dell'India e distruttore di idoli.

colari apparentemente "folkloristici" (il turbante da fachim, il serpente cobra ...), in realtà funzionalizzati alla cosciente dissacrazione dell'immagine classica.

In conclusione ci sembra che nel *Buḡ-e kur* motivi e figure dell'imagerie classica rivelino, da un lato, cosciente volontà di recupero e riutilizzazione, dall'altro, consapevole ri-semantizzazione dei materiali. Una risemantizzazione dai tratti iconoclastici, che rivisita con corrosiva ironia alcune figure consegnate dalla tradizione, ostentatamente negativizzandole sotto la cifra del "demoniaco" o del grottesco. Lo *yār*, ovvero l'angelica fanciulla seppellita, "resuscita" continuamente nella sua controfigura infernale, la squaldrina che ne condivide "i grandi strani occhi turcomanni" e "la bocca amara al gusto, come il gambo del cetriolo", che come lei ha "il dito indice della mano sinistra tra le labbra" e, alla fine, si ritrova cadavere tra le braccia del marito. Il senex-guida a sua volta, ovvero il vecchio gobbo dal terribile ghigno, si ritrova nelle sembianze del vicino di casa rivenditore di cianfrusaglie e amante della squaldrina; e torna infine, nell'ultima scena in cui il protagonista si guarda allo specchio e vede la sua finale autotrasformazione: è diventato lui stesso come il rivenditore di cianfrusaglie, cioè come il vecchio gobbo dal ghigno terribile:

allora ebbi un attacco di tosse convulsa ... ma non era tosse, era una sorda risata irritante, tale da far accapponare la pelle (p. 99).

... uno spirito nuovo possedeva il mio corpo. La mia mente e i miei sensi operavano in modo diverso da prima. Un demone (*div*) si era destato alla vita dentro di me, ed ero incapace di sfuggirgli (p. 100).

Anche in lui, così come nella fanciulla-*heikal*-squaldrina, si è alla fine rivelato fino in fondo il lato demoniaco, il *dark side*. La quête del nostro *ʿāref*, il decoratore di astucci, ha prodotto la prevedibile palingenesi: ma non è certo quella del mistico che riscopre alla fine del viaggio la sua angelica dimensione, il suo "doppio celeste" o divina essenza. La trasformazione o metamorfosi è connotata nel mondo islamico in senso nettamente demoniaco: il vecchio gobbo e la fanciulla sembrano condividere una delle tipiche virtù dei *jenn*, la capacità metamorfica appunto.

L'altra cifra di questa rivisitazione è il grottesco, come abbiamo sottolineato in più punti. E potremmo dire che la figura del protagonista-*ʿāṣeq* che seppellisce il suo *yār*, la sua Bellezza sfuggente (e anzi alla fine del racconto ne uccide addirittura la controfigura, la squaldrina) ne è l'emblema. La sua quête non termina nella visione beatificante del vivente Simurgh sul monte Qāf, bensì tra le brume e le nebbie di un lugubre colle ove il vecchio scava la fossa per la morta fanciulla. La stessa immagine del *yār* ne esce, grottescamente, stravolta. Non solo essa non ha alcuna valenza soteriologia-beatificante. A differenza dell'amato della tradizione, che si faceva desiderare da mille amanti (fossero sufi o semplici "fedeli d'amore" qui non rileva) senza mai concedersi a nessuno, qui lo *yār* finisce per confondersi con la "squaldrina" che a tutti si concede, che disprezza l'amore del suo unico sincero amante per darsi al più basso meretricio. Siamo al capovolgimento di quanto ci dice – fornendo un paradigma che vale per tutti i lirici persiani – Faridoddin ʿAttār: «per mille anni gli uomini della-via (= gli amanti sufi)

vissero nell'attesa prima che uno solo tra mille conoscesse l'Amico». ¹¹ Qui, nel *Buḡ-e kur*, l'amata tutti possono averla eccetto lui, il vero amante che si distrugge nell'attesa. E cui non è dato godere dell'ebbrezza del Vino d'Amore, ma solo degli angoscianti deliri dell'oppio.

Credo di aver fornito con queste poche note un'idea sufficientemente ampia di queste classiche reminiscenze nel romanzo-capolavoro di Šādeq Hedāyat. Molte altre se ne potrebbero rintracciare a partire da altri personaggi qui solo di passaggio accennati (la nutrice, la madre) e altri ancora semplicemente non menzionati. Ma, credo, quanto mostrato è sufficiente a far riflettere sulla necessità di rivedere i correnti giudizi che vorrebbero talvolta presentarci la narrativa della prima parte del '900 come qualcosa di "sradicato", colonizzato o "autocolonizzato". ¹² Nel *Buḡ-e kur* di Šādeq Hedāyat, mi pare, le ansie contemporanee non trovano sfogo in una scrittura che raffazona alla meglio un po' di "esotismo" indianeggiante e di esistenzialismo d'importazione, bensì in uno stile attento e avvertito che sa recuperare appieno e ri-valorizzare originalmente molte immagini e motivi dell'eredità classica.

¹¹ – Farīd ad-dīn ʿAttār, *Il Verbo degli uccelli*, cit., p. 147.

¹² – Cfr. n. 1.