

*I termini dell'amore nel Murawwaj dīwān di Gālib**

di Daniela Bredi**

Il *Murawwaj dīwān*, o *Dīwān tradizionale*¹, contiene i componimenti poetici in urdu che il loro autore, Gālib, il massimo esponente della poesia classica urdu, che tuttavia riteneva di eccellere come poeta non in urdu ma in persiano², ha creduto opportuno includervi e non tutti quelli che ha composto in questa lingua, che ammontano a più del doppio. Tra le cinque *qaṣīda*, i diciassette *qit'ā*, le sedici *rubā'iyāt* e i duecentotrentaquattro *gazal* che lo compongono, si prenderanno qui in considerazione solamente questi ultimi, poiché è il *gazal*, il genere poetico in cui le letterature del mondo islamico esprimono una sensibilità essenzialmente introspettiva e sentimentale. È soprattutto nel *gazal*, insomma, che si parla d'amore e il poeta si atteggia a eroe romantico: amante disperato perduto nella passione, visionario rapito nell'illuminazione mistica, beone iconoclasta celebrante l'onnipotenza del vino. Egli si presenta come un'anima in pena che soffre in solitudine, sostenuto da brevi istanti di estasi, definito dal suo disperato desiderio per un oggetto d'amore inattingibile, perché l'essere desiderato, femmina o maschio, umano o divino, astratto o ambiguo che sia, sempre si caratterizza per l'inaccessibilità.

* Il sistema di traslitterazione è quello di J. T. Platts, *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English*, Oxford University Press, London 1974, reprinted from the 5th impression (1930), pp. VI-VII.

** Sapienza Università di Roma.

¹ Il *Murawwaj dīwān* è un tipo di raccolta in cui i componimenti sono presentati, com'era tradizione, in ordine alfabetico secondo l'ultima lettera del ritornello (*radīf*) o, in mancanza di questo, della rima (*qāfiyah*).

² R. Russell, Kh. Islam, *Ghalib, 1797-1869*, vol. I, *Life and Letters*, George Allen and Unwin, London 1969, p. 27.

Tralasciando, per il momento, la diatriba riguardante la convenzionalità o meno dell'amore che il *gazzal* in genere, e quello di Gālīb in particolare, celebra, ci si soffermerà, invece, sulla visione del mondo tipica di questi componimenti poetici, che come s'è detto è essenzialmente sentimentale, dal momento che è proprio l'amore, e specialmente quello non corrisposto, per giunta, il suo tema; visione del mondo al cui centro sta la figura dell'amante appassionato, del quale rispecchia la mente. L'amante, infatti, nel desiderare il proprio oggetto d'amore riflette sul mondo così come gli appare nel suo stato emotivo alterato, i cui alti e bassi gli appaiono come cieli infiniti e profondità abissali, e le cui scene e momenti sono tutti gravidi di significati intensi e complessi, che i normali abitanti del mondo (non innamorati) assolutamente non percepiscono. L'universo gazzaliano esiste nella mente dei poeti e dei loro ascoltatori³, che lo costruiscono conoscendo i versi e che costantemente lo perfezionano creando, ascoltando, accogliendo o scartando sempre più versi.

I personaggi umani che popolano l'universo gazzaliano sono stilizzati ed esistono essenzialmente per adempiere a certe necessarie funzioni: gli amici dell'amante (*dost*), il suo confidente (*rāzdān* o *gam-khwār*), il rivale (*raqīb*), il messaggero (*qāsid*, *nāma-bar*), il portiere della casa in cui abita l'oggetto d'amore (*darbān*), il consigliere (*nāṣih*), il religioso zelante (*shaiḡh*, una specie di pilastro ideologico degli oppositori del poeta), i normali abitanti del mondo (*dunyā-dār*), per non nominarne che i principali. L'ambiente dell'universo gazzaliano comprende sfondi adatti a ogni umore dell'amante: il giardino (*bāg*), per dialogare con la natura; la taverna (*mai-kada*), per l'ubriachezza e la rivelazione mistica; la moschea (*masjid*), o addirittura la Ka'ba, per l'ostentazione dell'irreligiosità; il deserto (*sahra*, *bayābān*, *dasht*, *wahshat*) per vagare in solitudine; la cella del manicomio o del carcere (*zindān*, *hujra*), per la frenesia e l'intransigenza; la tomba (*gor*, *mazār*, *mash'had*) e l'aldilà, per il trionfo o la sconfitta definitiva. L'universo gazzaliano è pieno dunque di esseri e cose funzionali all'espressione degli stati d'animo amorosi, "poeticizzati" al punto da diventare, secondo alcune autorevoli opinioni, mere astrazioni rispetto a esseri e cose reali⁴.

³ Il *gazzal* è nato per essere recitato, più che letto. Cfr. Mirza Farhatu'l-Lah Beg, *L'ultima fiamma di Delhi – Una sessione di poesia nella Delhi del 1261 A.H./1845 A.D.*, intr., trad. e note di D. Bredi, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010.

⁴ Sh. R. Faruqi, F. W. Pritchett, *Lyric Poetry in Urdu: the Ghazal*, in "Delos", III, 3-4, Winter 1991, pp. 7-12: 9.

Tutto questo, naturalmente, è valido anche per quanto riguarda i componimenti di *Ġālib*, che pure si contraddistinguono per alcune caratteristiche del tutto peculiari a questo autore: prima fra tutte la maniera perspicace e distaccata di guardare l'uomo, Dio e l'universo, seguita da un forte senso di indipendenza e di rispetto di sé, dalla convinzione che quanto ha da dire possieda originalità e valore per il genere umano (e che quindi vada detto); poi, dalla capacità di godere della vita pur evitando di rendersi schiavo del desiderio delle cose che ama; e, infine, un secco, insopprimibile e imperturbabile senso dell'umorismo che non gli viene mai meno, neppure nel trattare gli argomenti più seri e intensamente sentiti⁵. Alcune di tali caratteristiche emergono dal modo in cui il poeta tratta i temi convenzionali dell'amore, per il quale egli usa per lo più il termine '*ishq*, nell'accezione di "amore-passione", la forma più dinamica dell'amore, che descrive l'irresistibile desiderio (*shauq*, *tashawwūq*) di ottenere il possesso di un oggetto o un essere amato (*ma'shūq*). Esso tradisce, perciò, in chi lo prova (*'āshiq*), una deficienza, una mancanza, alla quale deve sopperire ad ogni costo per raggiungere la perfezione (*kamāl*). Ecco perché questo tipo di amore ammette gradi gerarchici (*marātib*), come perfezioni cui aspirano l'anima e il corpo. Comunque, le sue apparentemente multiple motivazioni si riducono a una idealità, o coerenza di significato (*ma'nā*), che ossessiona tutti gli esseri, più o meno insistentemente e chiaramente: l'aspirazione (*tawaqān*) alla Bellezza (*al-ḥusn*) che Dio manifestò nel mondo quando creò Adamo a sua somiglianza. Occhi e orecchie sono perciò organi nobili grazie ai quali si percepiscono i sostegni del bello (*al-ḥasan*): un viso, una chioma, un paesaggio celestiale, suoni melodiosi, ecc. Se si aggiunge, come insegnavano i greci, che Bellezza, Bontà (*khayr*) e Verità (*al-ḥaqq*) riconducono a una indissolubile Unità (*wahda*), ci si renderà conto di tutta la complessità delle convergenze, interferenze e contaminazioni presenti nel concetto di '*ishq*⁶. E, naturalmente, *Ġālib* le sfrutta tutte, poiché la teoria del *ghazal* classico prevede che esso debba proporsi il perseguimento di *mazmūn* e *ma'ānī*, dove *mazmūn* può essere tradotto con "argomento" e *ma'ānī* con "significato", il primo consistente nella risposta alla domanda "di che tratta questa poesia?", il secondo rispondente a "che cosa dice questa poesia?". Il poeta classico cerca di introdurre nuovi punti vista, nuove angolazio-

⁵ R. Russell, *The Pursuit of Urdu Literature*, Oxford University Press, Delhi 1992, p. 63.

⁶ Si veda M. Arkoun, voce '*Īshq*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Brill, Leiden 1978.

ni di temi consolidati – e Gālib ne inventa persino di nuovi – mentre ammassa nel componimento quanto più “significato” possibile, e nel farlo ricorre a tutte le risorse del linguaggio (ogni tipo di giochi di parole, allusioni, assonanze, espedienti del discorso, metafore, ritmi della parlata)⁷.

Ed ecco come si serve Gālib di questo termine, con tutto il suo pesante bagaglio di concetti.

La parola *‘ishq*, “amore, amore eccessivo, passione”, secondo la definizione del Platts⁸, si incontra per la prima volta nel primo emistichio del secondo verso del *gazzal* 4⁹:

‘ishq se ṭabī‘at ne zīst kā mazā pāyā

Scoprì, con l’amore, il sapore che c’è nella vita, natura;

che sembra convogliare, almeno in apparenza, un senso di felicità, subito rovesciato dal secondo emistichio:

dard kī dawā pā‘ī dard-i be-dawā pāyā

pena senza rimedio ha trovato, ottenendo rimedio alla pena.

che riporta l’amore-passione alla connotazione di infelicità per l’impossibilità di appagare il proprio desiderio, affermando, secondo la convenzione poetica, che la vita è un dolore senza rimedio, che si crede di poter curare con l’amore, il quale invece è di per sé un male incurabile¹⁰.

Ancora, al primo verso del 7, si trova:

dhamkī meñ mar gayā jo nah bāb-i nabard thā

‘ishq-i nabard-peshab ṭalabgār-i mard thā

Chi non ebbe la tempra di vero guerriero morì d’avvisaglie.

Professionista di stragi, amore era a caccia d’umani.

Qui s’incontra un amore sanguinario, “professionista di stragi”, che ingaggia con gli esseri umani battaglie tanto cruente che chi non è un

⁷ Faruqi, Pritchett, *Lyric Poetry*, cit., p. 9.

⁸ Platts, *Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English*, cit.

⁹ Si usa qui l’ordine seguito da F. W. Pritchett in <http://www.columbia.edu/itc/mealc/pritchett/00ghalib/>.

¹⁰ Nazm (‘Alī Haidar Nazm Ṭabāṭabā‘ī Lakhnawī), *Shā‘r-i dīwān-i urdū-i Gālib*, Maṭba Muḥid al Islām, Hyderabad, s.d. [1900], p. 4.

eroe muore prima ancora che inizi il combattimento, nella fase delle schermaglie verbali¹¹. E nello stesso *ghazal* ricorre al quinto verso:

*jātī hai ko'ī kashmakash andoh-i 'ishq kī
dil bhī agar gayā to wuhī dil kā dard thā*

La passione è dolore che no, non sa mai venir meno,
sparisse il cuore, medesima pena gravante sul cuore.

In questo caso la “pena d’amore”, assimilata a un tiro alla fune, in realtà non se ne va mai, neppure con il venir meno del cuore, che continua a dolere anche dopo che non c’è più, talmente devastante è la passione¹².

Si ritrova poi *'ishq* nel primo emistichio del primo verso del *ghazal* 12:

sarāpā rahn-i 'ishq –o-nā-guzīr-i ulfat-i hastī

Tutto, in me, preso solo d’amore, però non rinuncio alla vita

che prelude all’assimilazione dell’amore al fulmine dagli effetti devastanti, che compare nel secondo emistichio:

'ibādat barq kī kartā hūn aur afsos ḥāsil kā

adoro il lampo, eppure mi dolgo per il raccolto che brucia.

Compare di nuovo nel quinto verso del *ghazal* 16, nel primo emistichio:

kam jānte the ham bhī gam-i 'ishq ko par ab

Sapevo solo del male d’amore, e ben poco

in cui l’amore è, come al solito, associato al dolore, come viene ribadito nel secondo emistichio che costituisce il verso:

dekhā to kam hu'e pah gam-i rozgār thā

quotidiano dolore, la vita, fu quando lo vidi scemare.

Al quinto verso del 19, poi, ricompare, questa volta in congiunzione con pazzia:

¹¹ Sayyid Muḥammad Aḥmad Bekḥwud Mohānī, *Sharḥ-i dīwān-i Ghalib*, Nizami Press, Lucknow 1970, p. 13.

¹² Nazm, *Shā'r-i dīwān-i urdū-i Ghalib*, cit., p. 8.

gar kiyā nāṣih ne ham ko qaid achchhā yūn sabī
yib junūn-i 'ishq ke andāz chhūṭ jāveñge kyā

M'ha consigliato di chiudermi in cella, ha ragione,
ch'è la follia dell'amore, ad evadere, ben poco adatta.

Qui il soggetto è il Consigliere, il cui compito è quello di far ragionare il poeta-amante inducendolo a rinunciare alla passione, ma che è destinato a rimanere inascoltato, anche se l'amante accetta di farsi imprigionare pur di sfuggire alla "follia dell'amore"¹³.

Tuttavia, è un male, quello d'amore, comunque considerato ineludibile, perché, dice il poeta nel settimo verso del *gazel* 20, dove il termine in esame compare nel secondo emistichio, non ci si può sottrarre alla pena del cuore, che è anche dolore di vivere, individuale e universale al tempo stesso:

gam agarchih jān-gusil hai pah kabān bacheñ kih dil hai
gam-i 'ishq agar nah hotā gam-i rozgār hotā

Distrugge la vita, ma come fuggirlo, se hai il cuore?
Non fosse il male d'amore, di vivere il male sarebbe.

Non a caso questo verso è stato paragonato al quinto del 16, citato in precedenza, in cui è adombrato il medesimo tema della possibilità di scambiare o sostituire un male con l'altro, o di liberarsi di entrambi i tipi di dolore liberandosi del cuore, e quindi cessando di vivere¹⁴.

Nel settimo verso del 22 *'ishq* compare contrapposto ad una saga molto popolare, considerata generalmente godibilissima e molto divertente, a sottolineare per contrasto il dolore e la tragicità di ogni storia d'amore:

har bun-i mū se dam-e zikr nah tapke khūn-nāb
hamzah kā qisṣah hu'ā 'ishq kā charchā nah hu'ā

Se al momento del dire non colò puro sangue dalla radice di ogni capello,
si trattò della storia di Hamzah, non del racconto di una passione.

Secondo i commentatori, infatti, è impossibile che si parli di passione senza che dagli occhi di ogni capello/pelo di chi ascolta non sgorgi-

¹³ Bekhwud Dihlawī (Sayyid Waḥīd al-Dīn Bekhwud Dihlawī), *Mirāt al-Ḡalīb*, Shaikh Mubarak 'Alī and Sons, Lahore 1943 (1 ed. 1939), p. 41.

¹⁴ 'Arshī (Imtiyāz 'Alī 'Arshī), *Dīwān-i Ḡalīb*, Anjuman-i Taraqqi-i Urdu, New Delhi 1982 (1 ed. 1957), p. 187.

no lacrime di sangue¹⁵, in un'iperbole che trova giustificazione solo nell'universo alterato tipico di questa poesia lirica.

Nel secondo verso del 28, il termine ricorre in connessione con "fiducia", ma sempre con una connotazione negativa :

*i'tibār-i 'ishq kī khānah-kharābī dekhnā
gair ne kī āh lekin vuh khafā mujh par hu'ā*

Guarda tu che disastro fiducia in amore attirò sulla casa:
un altro sospira, e chi amo s'adira con me.

Qui la spiegazione più convincente del verso sembra quella che l'interpreta così: il poeta è davvero sfortunato, perché anche dopo essere riuscito a guadagnarsi la fiducia dell'amata, questo, che dovrebbe essere un bene, si è invece rivelato un male, perché l'amata, convinta ormai del suo innamoramento, rimprovera lui anche per i sospiri di un altro, il rivale. Anche se non è affatto chiaro che la "fiducia in amore" debba essere attribuita all'amata (come vuole il commentatore)¹⁶.

Nella ricorrenza successiva, al terzo verso del 33, il termine compare, sempre a sottolineare quanto di dolorosamente negativo l'amore comporti (in questo caso una deficienza mentale) in un secondo emistichio, che non spiega affatto il primo e le cui connessioni con questo restano aperte a una gamma di possibilità:

*bulbul ke kārobār pah haiñ khandaḥ'hā-i gul
kabte haiñ jis ko 'ishq khālāl hai dimāg kā*

Può far sorridere la rosa soltanto usignolo,
tutto ciò che chiamiamo passione è difetto di mente.

Nel sesto verso del 34 'ishq appare in connessione a "viaggio", in una immagine che coglie il poeta durante il suo "viaggio d'amore":

*safar-i 'ishq meñ kī zu'f ne rāḥat-ṭalabī
har qadam sā'e ko maiñ apne shabistāñ samjhā*

Cercavo, fragile, requie nel viaggio della passione,
vedevo, fiacco, un giaciglio nell'ombra di ogni mio passo.

Nel *gazal* 41, si incontra sia nel primo che nell'ottavo verso. Il primo recita:

¹⁵ Cfr., per esempio, Bekhwud Mohānī, *Sharḥ-i dīwān-i Gālib*, cit., p. 57.

¹⁶ Ivi, p. 73.

*'arṣ-i niyāz-i 'ishq ke qābil nabīn rahā
jis dil pah nāz thā mujhe wuh dil nabīn rahā*

Non son più capace di far la mia offerta d'amore,
io che del mio cuore ero fiero, non ho cuore più.

Verso, questo, che condensa semplicità, desolazione, dignità e senso di perdita, sfruttando tutti i significati del termine *niyāz* (bisogno, strugimento, supplica, dono) associato a *'ishq*, ad esprimere tutto quello che l'amante non è più in grado di fare, per cui non sorprende che, nel secondo emistichio, venga rivelata la perdita del cuore: solo non avendo più cuore è possibile evitare di offrire amore. Questo tema viene ripreso nel verso finale, l'ottavo, in cui ricompare la parola *'ishq*:

*bedād-i 'ishq se nabīn dartā magar asad
jis dil pah nāz thā mujhe wuh dil nabīn rahā*

Non temo il male che dà la passione, o Leone,
ma il cuore di cui andavo fiero, quel cuore, non più.

Qui Gālib riutilizza, parola per parola, il secondo emistichio del verso di apertura, a ribadire che la causa per cui non è più in grado di amare è la perdita del cuore, e non il timore di soffrire per amore, per quanto crudele sia la passione (*bedād-i 'ishq*)¹⁷.

In seguito, al quarto verso del 53, si legge:

*'ishq meñ bedād-i rashk-i gair ne mārā mujhe
kushṭab-i dushman hūñ ākhīr garchih thā bīmār-i dost*

In amore, fu, nella sua iniquità, gelosia che m'uccise:
uccise il nemico che era ammalato d'amico.

Il primo verso del *gazal* 55, in cui ricorre il termine in parola, poi, ribadisce il concetto che l'amore-passione sia un male, una pena, un dolore, associandolo ancora alla malattia:

*lo ham marīz-i 'ishq ke bīmār-dār haiñ
achchhā agar nah ho to masīhā kā kyā 'ilāj*

Al capezzale attendiamo d'infermo d'amore:
se non c'è cura che valga, che n'è del Messia?

Eppure, qui, non si tratta di una lamentazione, ma piuttosto di un modo di fare dello spirito su un tema, quello dell'amore-malattia, molto

¹⁷ Bekhwud Dihlawī, *Mirāt al-Gālib*, cit., p. 78.

usato dai poeti. Infatti, il secondo emistichio introduce un'espressione idiomatica (*masīhā kā kyā 'ilāf*), che allude a quella che i musulmani considerano la prerogativa caratterizzante Gesù, il Messia, ovvero quella di fare miracoli e guarire gli infermi. L'ironia è qui evidente, quasi il poeta non possa trattenersi da una battuta, dall'effetto sdrammatizzante: se l'infermo è senza speranza, ma che lo si cura a fare, che neppure il Messia lo può guarire?

Nel terzo verso del *gazzal* 57, però, non c'è ombra di ironia nel raffigurare un *'ishq*, o meglio "una fiamma della passione" (*shu'lab-i 'ishq*), che appare nel secondo emistichio, vestita a lutto per la morte del poeta:

sham'a bujbtī hai to us meñ se dhuwāñ uñhtā hai
shu'lab-i 'ishq siyah-posh hu'ā mere ba'd

Dall'estinta candela, ecco, il fumo si leva alla fiamma,
 di nero panno, a passione, fu l'alito dopo di me.

Secondo Faruqi, infatti, qui l'autore tratta in modo serio il tema convenzionale della morte per amore del poeta, introducendo in questo emistichio un significato che oltrepassa la semplice similitudine, rendendolo più astratto e più sottile. Secondo questo commentatore, infatti, qui *Gālib* si rifà all'espressione persiana "uccidere una candela" per dire "spegnere una candela", per cui una candela spenta è una candela morta e sul suo capo la fiamma si perde in fumo, annerendosi. *Gālib*, però, qui argomenta che, se la candela/cuore amante muore, non solo emette fumo, ma la fiamma che l'accendeva (vista come elemento a sé stante, distinto dalla candela e che è la fiamma stessa della passione) prende il lutto, per cui la morte del poeta è molto più dello spegnersi di una candela¹⁸.

La passione ritorna nel settimo verso dello stesso componimento:

kaun hotā hai harīf-i mai-i mard-afgan-i 'ishq
hai mukarrar lab-i sāqī meñ ṣalā mere ba'd

Chi può sostenere l'ebbrezza di una passione che uccide?
 Sul labbro al coppiere un richiamo che è dopo di me.

Qui il poeta, morto per amore, dichiara che poiché nessuno è in grado di sopravvivere all'ebbrezza della passione che uccide, dopo la sua

¹⁸ Shamsur Raḥmān Fārūqī, *Intikhab-i urdū kulliyāt-i Gālib*, Sahitya Akademi, New Delhi 1993, p. 69.

morte (dopo di me) il coppiere invita invano i bevitori. Ḥālī, sodale del poeta e suo commentatore, avverte però che Ḡālīb gli aveva suggerito anche un'altra possibile interpretazione, scaturita da un diverso modo di recitare il verso, per cui nel primo emistichio non sarebbe il poeta morto a parlare, ma il coppiere, che sfida i bevitori a ubriacarsi con il vino della passione, anche se uccide, mentre nel secondo il poeta constata che, dopo di lui, l'invito del coppiere risuona inutilmente¹⁹.

Il termine compare di nuovo nello stesso *gazal* nel verso di chiusura:

ā' e hai bekasī-i 'ishq pah ronā ḡālīb
kis ke ghar jā'egā sailāb-i balā mere ba'd

C'è di che piangere, Ḡālīb, per questa inane passione:
 a inondar quale casa la piena del male andrà dopo di me?

La passione qui è “inane”, derelitta, impotente, perché, secondo l'interpretazione di Naẓm, il poeta è ormai morto e non potrà più ospitare quella “piena di disastri” che essa costituisce²⁰.

Nel terzo verso del 60 si trova un “onore dell'amore” che viene meno a causa della crudeltà:

kyā ābrū-i 'ishq jahān 'ām ho jafā
ruktā hūn tum ko be-sabab āzār dekh kar

Che onore in passione, se tutto d'intorno è crudele?
 Io mi fermo vedendoti fonte di vana afflizione.

Qui si vede l'amante che, di fronte all'inutile e indiscriminata crudeltà dell'amata, si ferma, ma la causa del suo fermarsi non è il timore di subire e patire, bensì il constatare che ciò che egli considera un bene e un privilegio (la sofferenza amorosa) viene inflitta anche a chi non ne ha diritto, perché non ama sinceramente. Per questo il poeta dichiara che non c'è più onore nell'amare²¹.

Nel primo verso del 67, poi, s'incontra *'ishq* in relazione a “ferita”:

fārig mujhe nah jān kih mānind-i ṣubḥ-o-mihr
hai dāg-i 'ishq zīnat-i jeb-i kafān hanūz

¹⁹ Khāwjah Alṭāf Husain Ḥālī, *Yādgār-i Ḡālīb*, Ghalib Institute, New Delhi 1986 (1 ed. Nami Press, Kanpur 1897), pp. 130-1.

²⁰ Naẓm, *Shā'r-i dīwān-i urdū-i Ḡālīb*, cit., p. 53.

²¹ Ivi, p. 56; Bekhwud Dihlawī, *Mirāt al-Ḡālīb*, cit., p. 104.

Non credermi libero se, quale sole e qual alba,
nel nuovo giorno che s'apre il sudario ha ferita d'amore.

Ovvero, neppure dopo la morte l'amante è libero dalla passione, perché come l'alba è uno strappo che il sole apre ogni giorno, così la ferita d'amore continuerà a ornare il sudario del poeta morto²².

Il sesto verso del 75 parla ancora di "ferita d'amore", o meglio "ferita di pena d'amore":

*nishāt-i dāg- gam-e 'ishq kī bahār nah pūchh
shiguftagī hai shabīd-i gul-i khizānī-i sham'a*

Fiorisce nell'estasi piaga d'amore che fece sbocciare la pena,
a testimonianza del rosso autunnale guizzare di fiamma a candela.

Ovvero: chi è stato ucciso da una ferita d'amore può solo descrivere la propria estasi assimilandola alla fioritura di una rosa/candela che viene estinta dal soffio dell'autunno²³.

Nel primo verso del 95, *'ishq*, per una volta, si trova in un verso, dal metro corto e dal tono lieve, che si richiama a un famoso componimento sulla noce di betel che Gālib scrisse su sollecitazione di un amico e che ricorda in una sua altrettanto celebre lettera²⁴.

*'ishq tāsīr se naumīd nabīn
jān-sipārī shajar-i bīd nabīn*

Non dispera, la passione, di qualche pur piccolo frutto:
non è, quale un salice, sterile pianta, la vita.

Di nuovo rovinosa è invece l'amorosa passione nella ricorrenza successiva, al quinto verso del *gazel* 100:

*hasrat ay zauq-i kharābī kīh wuh tāqat nah rahī
'ishq-i pur-'arbadah kī gūn tan-i rānjūr nabīn*

Struggimento, oh gusto per la rovina, ché forza non rimase!
Non serve un corpo dolente a passione di male ricolma.

dove il poeta si duole di non aver avuto la forza di combattere contro la passione, ma di essersi ad essa abbandonato, per cui ora egli è stato traslasciato, come un corpo dolente, un ferito, che neppure vale la pena di finire. Qui la passione amorosa, che abbisogna di un nemico gagliardo

²² Ivi, p. 115; Id., *Sharḥ-i dīwān-i Gālib*, cit., p. 149.

²³ Ivi, p. 159.

²⁴ Russell, Islam, *Ghalib*, cit., p. 184.

e non di un “corpo dolente”, è raffigurata in tutta la sua aggressività, ostilità, voglia di fare male.

Nel secondo emistichio del primo e unico verso del 103, è evidente quanto sia considerato negativo l’amore, del cui “sospetto” il poeta, “senza lingua”, ovvero incapace di dichiarare all’amata la propria passione, viene liberato in virtù della capacità di persuasione dell’eloquio mielato del rivale:

ho ga’ī hai gair kī shirīñ-bayānī kār-gar
‘ishq kā us ko gumāñ ham be-zabānoñ par nahīñ

Han fatto effetto dell’altro le dolci parole:
noi, senza parole, non siamo più sospetti d’amore.

Nel quarto verso del 112, vien confermato il concetto espresso nel settimo del 20, per cui l’amore è fatale quanto l’assenza d’amore:

be-‘ishq ‘umr kaṭ nahīñ saktī hai aur yāñ
ṭāqat bah qadr-i lazzat-i āzār bhī nahīñ

Senza passione, non vale la pena una vita, e per me
neppure è a misura, la forza, del gusto che c’è nel supplizio.

Nella ricorrenza successiva, all’ottavo verso del 113, torna l’amore in connessione con la follia, anzi con il subbuglio della follia:

bazāroñ dīl diye josh-i junūn-i ‘ishq ne mujh ko
siyah ho kar suwaidā ho gayā har qatrah khūñ tan meñ

Cuori a migliaia mi diede, follia d’amore in subbuglio:
annerita, divenne nucleo di cuore ogni goccia di sangue nel corpo.

In questo verso appare, come in altri a cominciare dal secondo del 3, un curioso elemento dell’universo gazaliano, *suwaidā*, che indica la parte nera (il termine è un derivato da *saudā*, bile nera, malinconia, pazzia) o grano/chicco, nel senso di nucleo, del cuore, che il poeta ci mostra moltiplicarsi quando ogni goccia del suo sangue, sconvolto dalla follia amorosa, diventa nero e vi si trasforma²⁵.

Nel sesto verso del 114 ci si trova di fronte a una situazione paradossalmente estrema, in cui la furia amorosa è descritta come un visitatore che mette in imbarazzo l’ospite, che non è in grado di soddisfarne le aspettative:

²⁵ Nazm, *Shā’r-i dīwān-i urdū-i Ghalib*, cit., p. 122; Bekhwud Dihlawī, *Mirāt al-Ghalib*, cit., p. 172; Id., *Shā’r-i dīwān-i Ghalib*, cit., p. 230.

*bu'ā hūn 'ishq kī gārat-garī se sharmindah
siṡā-i ḥasrat-i ta'mīr ghar meñ khāk nahīn*

Mi prende vergogna dinnanzi a passione anelante a distruggere:
neppure c'è, in casa, la polvere, ma sol desiderio, e pur vano.

Qui, infatti, l'amante, il cui cuore (la casa) è ormai assolutamente vuoto, non ha nulla da offrire alla furia devastatrice dell'amore, e quindi, da ospite sollecito, prova vergogna, perché, a parte il desiderio di ricostruirlo, il suo cuore/casa, non ha neppure polvere²⁶.

Il verso successivo in cui ricorre *'ishq*, il quarto del 126, è considerato una vera perla²⁷:

*wafā kaisī kabān kā 'ishq jab sar phornā ṭhahrā
to phir ai sang-dil terā hī sang-i āstān kyūn ho*

Qual fedeltà, qual amore mai, quando è deciso: si spacchi la testa!
O tu dal cuore di pietra, perché proprio la pietra della tua soglia?

Particolarmente apprezzabile appare il secondo emistichio, con il gioco di parole tra il vocativo “cuore di pietra” e la “pietra della soglia”, che impregna il verso di un significato dalla complessa articolazione. Infatti, dopo aver scartato come ininfluenti la fedeltà e l'amore una volta che l'amante abbia deciso (come ovviamente ha già fatto, perché è nella logica del suo destino di amante) di frantumarsi la testa, non c'è ragione che scelga, per battercela sopra, la soglia (di pietra) di un'amata (dal cuore di pietra). Tuttavia, come è ineluttabile che egli voglia rompersi il capo battendolo su una pietra, così è nella logica del suo universo scegliere proprio la pietra della soglia della crudele amata per portare a compimento il suo proposito, e quindi sarà proprio quella che infine sceglierà²⁸.

Il verso successivo in cui ricompare il termine *'ishq* è il dodicesimo, e conclusivo, del 139, un componimento molto originale, che solitamente si ritiene essere ispirato da vicende personali. Si tratterebbe, quindi, non di amore convenzionale, bensì di sentimento vissuto e sentito, anche se non tutti i critici concordano: con, al solito, Russell schierato a favore della genuinità del sentimento, sia pure eccezionalmente, trattandosi del cerebralissimo *Ḡalib*, e Pritchett convinta del contrario²⁹. Ecco:

²⁶ Bekhwud Dihlawī, *Mirāt al-Ḡalib*, cit., p. 174.

²⁷ Ivi, p. 191.

²⁸ Cfr. F. W. Pritchett, *A Desertful of Roses*, in http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalib/126/126_04.html?

²⁹ Cfr. http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalib/139/139_01.html?

*'ishq ne pakrā nah thā Ḡālib abhī wahshat kā rang
rah gayā thā dil meñ jo kuchh zauq-i khwārī hā'e hā'e*

Non ha ancora assunto, passione, di follia la sembianza, Ḡālib,
e cosa è rimasto nel cuore? Il gusto dell'infelicità, ahimè!

L'amata è morta, ma il poeta-amante non si sta comportando come il Majnūn di Lailā, non vaga nel deserto, piuttosto assapora "il gusto dell'infelicità" dentro il suo cuore. Per una volta, l'espressione poetica, pur nella sua forma tipicamente gazaliana, assume una contenutezza che fa veramente pensare a una sincerità di sentimenti.

Nel 148, il termine si trova due volte, all'inizio e al settimo verso. Nel primo verso, è ancora associato alla pazzia:

*'ishq mujh ko nabīñ wahshat hī sabī
merī wahshat tirī shuhraṭ hī sabī*

La mia non è passione, è follia – e sia!
Follia mia e tua reputazione – davvero.

Il verso ha il tono ironico di una risposta a una presupposta affermazione dell'amata che avrebbe dato del pazzo al poeta mettendo in dubbio il suo innamoramento. Ḡālib, in modo non troppo dissimile dallo Shakespeare dei sonetti 55 e 60, che promettono all'amata fama imperitura attraverso i suoi versi, sostiene che la sua follia è la ragione della reputazione di bellezza irresistibile di colei che ama.

Il settimo verso è molto elegante nella sua sinteticità:

*ham ko'ī tark-i wafā karte haiñ
nah sabī 'ishq muṣibat hī sabī*

Mai rinunciai a fedeltà!
Se non amore vero, difficoltà, davvero!

E si presta almeno a due interpretazioni: 1. Il poeta è sempre stato fedele, se non all'amore, alla difficoltà (dell'amore? della vita?); 2. È sempre stato fedele e, se non può avere l'amore, avrà la difficoltà³⁰.

Al quinto verso del 157, l'amore è messo in relazione al "restare indietro" (per fatica):

*ranj-i rah kyūñ kbeñchiye wāmāñdagī ko 'ishq hai
uṭh nabīñ saktā hamārā jo qadam manzil meñ hai*

³⁰ Cfr. Pritchett, *A Desertful*, cit., http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalito/148/148_07.html?unicode

Perché sopportare lo strazio della strada? Ci ama, la fatica:
non può sollevarsi il nostro piede che è a destinazione.

Ovvero, non vale la pena di mettersi in cammino sulla via (dell'amore), perché la fatica ama l'amante (nel senso che l'insuccesso è con lui) ed egli non sarà in grado di raggiungere l'oggetto d'amore, tanto più che il suo piede (*qadam* è "passo" e porta in sé anche il senso di "orma" lasciata dal piede nel fare il passo) è già nella sua destinazione, fermo all'interno dell'orma³¹.

Ishq ricorre un'altra volta nel quarto verso del *gazel* 167:

sakhtī-kashān-i 'ishq kī pūchhe hai kyā khabar
wuh log raftab raftab sarāpā alam hu'e

Di chi sopporta le asprezze della passione si chiede notizia?
Di gente via via diventata, da capo a piedi, tutta un dolore?

Qui, dopo un primo emistichio in cui viene ancora una volta ribadita l'iniquità di una passione che non offre che asprezze (*sakhtī-kashān-i 'ishq*) all'amante, di cui non vale neppure la pena chiedere notizie, il secondo ne stempera la durezza nel divenire dell'amante dolore puro, in una trasmutazione graduale quanto ineluttabile. Non a caso, nel commentare, c'è chi ritiene fondamentale quel "via via", "man mano" (*raftab raftab*), che tiene insieme il verso con delicatezza e sofisticazione³².

Il termine ricompare, nel medesimo componimento, al verso ottavo:

ahl-i hawas kī fath hai tark-i nabard-i 'ishq
jo pāñw uṭh gaye wuhī un ke 'alam hu'e

Vincono i lascivi rifuggendo dal battersi per amore,
facendo delle gambe levate la propria bandiera.

Il verso si presta a un'interpretazione sarcastica, quasi fosse un sogghigno all'indirizzo di chi (e cioè il rivale), mirando solo al proprio piacere, scappa davanti all'amore, che vuole combattimenti sanguinosi, rinunciando alla battaglia. Lo humour del poeta si rivela tutto in quelle "gambe levate" codardamente nella fuga, unica bandiera di chi non vuole e non sa combattere, perché non essendo un amante sincero, non è pronto a morire e quindi considera una vittoria il salvarsi la vita³³.

³¹ Bekhwud Dihlawī, *Mirāt al-Gālib*, cit., p. 225.

³² Bekhwud Mohānī, *Sharḥ-i dīwān-i Gālib*, cit., p. 325.

³³ Nazm, *Shā'r-i dīwān-i urdū-i Gālib*, cit., p. 186.

Dopo tanto dolore, crudeltà e patimento amoroso, finalmente, nel *gazal* 176, al terzo verso, s'incontra una "gioia d'amore":

gam-i zamānah ne jhārī nishāt-i 'ishq kī mastī
wagarnah ham bhī uḥāte the lazzat-i alam āge

Spazzato ha il dolore del tempo di gioia d'amore l'ebbrezza,
altrimenti noi pur gustavamo, d'innanzi, il piacer della pena.

In questo verso, tuttavia, non di semplice felicità, si parla, perché sarebbe troppo alieno dalla natura del *gazal*, soprattutto nella cerebrale accezione galibiana. E infatti, la gioia interviene in giustapposizione al dolore, ribadita dalla successiva contrapposizione di piacere e pena, ai quali vengono aggiunti ebbrezza (che può ingenerare gioia o dolore) e amore-passione (sempre fonte sia di gioia che di dolore), con un effetto di rimbalzi tra contraddizioni e paradossi. Il verso si risolve, infine, nel far cogliere la coincidenza tra i termini opposti, per cui la gioia d'amore è la stessa cosa del dolore provocato dalla crudeltà dell'oggetto d'amore: in amore, il dolore inflitto dall'amato è il massimo del piacere³⁴.

Nella ricorrenza successiva (quarto verso del *gazal* 177), *'ishq* è associato al cammino, il percorso della volta stellata:

'ishq kī rāh meñ hai charḥ-i mukaukab kī wub chāl
sust-rū jaise ko'ī ābalah-pā hotā hai

Sulla via dell'amore la volta stellata si muove
lenta, come fosse piagato il suo piede.

Un simile verso, che attribuisce piedi piagati alla volta celeste per descrivere quanto è lento il suo trascorrere, necessita di un minimo di contestualizzazione nell'ambito dell'universo *gazaliano*. Qui, infatti, l'amante vaga sempre nel deserto ferendosi i piedi nella nudità della sua pazzia amorosa³⁵ e, tranne rarissime eccezioni, ha esperienza solo di notti di separazione dall'amata, che ovviamente gli paiono lunghissime, lentissime a passare. È quindi logico, che il poeta-amante, mentre percorre faticosamente la strada dell'amore (*'ishq kī rāh*) ritenga che la lentezza della sfera celeste sia dovuta a piaghe simili alle sue. D'al-

³⁴ Bekhwud Mohānī, *Sharḥ-i dīwān-i Gālīb*, cit., p. 346.

³⁵ Non per niente il prototipo dell'innamorato è Majnūn (cfr. nel *Murawwaj dīwān*: 6, primo e decimo; 18, terzo; 23, primo; 35, decimo; 42, secondo; 61, terzo; 139, primo; 140, sesto; 147, terzo; 159, quinto; 166, secondo; 208, decimo; 214, secondo; 228, settimo).

tronde, *Ḡālib* utilizza spesso elementi di grande fisicità (occhi, mani, unghie, nasi, labbra, piedi, cuori e fegati sanguinanti) proponendo immagini dal gusto barocco, a descrivere un mondo – interiore e dalla percezione alterata a causa della passione amorosa – in cui è “normale” che la volta stellata abbia piedi piagati, attribuiti già anche alla “nube spargitrice di perle” nel primo verso del *gazal* 69³⁶.

Nel settimo e ultimo verso del *gazal* 180, l’abilissimo uso dei termini ‘*ishq*, *nikammā* e *kām* ne accresce il significato (*ma‘ānī*) rendendolo suscettibile di più di una interpretazione:

‘ishq ne Ḡālib nikammā kar diyā
warnab ham bhī ādmī the kām ke

L’amore ci ha reso inutili, *Ḡālib*,
 ma anche noi siamo stati capaci d’amare/uomini d’azione.

La diversità traduttiva e interpretativa dipende dal significato che si attribuisce al termine *kām*: “lavoro, opera, azione” oppure “amore, desiderio”, anche se il verso si impernia sul contrasto tra *nikammā* (buono a nulla, senza valore, inutile) e *kām* (‘lavoro, opera, azione’ ma anche ‘amore’) il cui secondo significato riporta prepotentemente l’attenzione sul primo termine del verso (‘*ishq*). L’amore-passione, infatti, è responsabile della sopravvenuta incapacità di agire e perfino di continuare a desiderare e amare³⁷.

Nel terzo e conclusivo (anche se non c’è il *takḥallus*) verso del 184, dell’amore si evidenzia il calore, passando, con una rapida e scontata associazione di idee, al desiderio bruciante come fiamma di candela. Meno scontata è l’immagine della fiamma che scende giù per il filo interno al corpo della candela, assimilata al desiderio che giunge fino al più intimo battito del corpo dell’amante, quello del fegato/cuore³⁸.

³⁶ Ammira sollecita nube, che da un capo all’altro d’un mondo di fango / corre e vola con piede piagato a effusione di perle (*wus‘at-i sa‘ī-i karam dekh kih sar-tā-sar-i khāk/ guzre hai ābalah-pā abr-i guhar-bār hanūz*).

³⁷ Questo è uno dei pochi versi (quattordici in tutto) di cui esiste un commento fatto dall’autore in persona, che ne parla nelle sue lettere in due occasioni, una nel 1862, cambiando il termine d’inizio (non più ‘*ishq*, ma *zu‘f*, debolezza) e la seconda nel 1867 (cfr. *Khaliq Anjum* [ed.], *Ḡālib ke kḥuṭūt*, 5 vols., Ghalib Institute, New Delhi 1984-93, vol. I, p. 338; vol. II, p. 786).

³⁸ Nella fisiologia del *gazal* il fegato è spesso intercambiabile con il cuore, non solo nel senso italiano di coraggio, ma soprattutto come organo collocato nell’intimo del corpo dell’amante con il compito di produrre sangue fresco, il cui pulsare è, ovviamente, essenziale.

*Wuh tab-i 'ishq tamannā hai kih phir sūrat-i sham'a
shu'lah tā nabz-i jigar reshah-davānī māñge*

Calore della passione – desiderio che ancora, come in candela
la fiamma, vorrebbe correre giù, fino al pulsare del cuore.

Nel nono verso del 191, a conclusione del componimento, ci si imbatte ancora in una similitudine con il fuoco³⁹:

*'ishq par zor nahīn hai yih wuh ātish Gālib
kih lagā'e nah lage aur bujhā'e nah bane*

Non si può forzare l'amore: questo è quel fuoco, o Gālib,
che, acceso, non s'accende e, spento, non si spegne

nel senso che non c'è forza in grado di controllare l'amore, che l'amante non può suscitare nel cuore dell'amata, né spegnere nel suo, come forse vorrebbe⁴⁰.

'Ishq ricorre poi nel terzo verso del *gazzal* 205, in cui il poeta dice:

*wuh bad-khū aur merī dāstān-i 'ishq tūlānī
'ibārat mukhtāṣar qāṣid bhī ghabrā jā'e hai mujh se*

Irritabile, lei, e lunga la mia storia d'amore;
per farla breve: perfino il messaggero si è spazientito con me.

In questo passaggio, in cui il poeta gioca con espressioni idiomatiche (*'ibārat mukhtāṣar*, che equivale alla più comune *qīṣṣah mukhtāṣar*) e nomi di generi letterari (*dāstān*, lunga saga di storie interconnesse, e *qīṣṣah*, storia, racconto), quasi scherzando sulla preoccupazione dell'amante che dispera di riuscire a far ascoltare il racconto della sua passione all'amata, perché non riesce a essere sintetico pur sapendola assai poco paziente, *'ishq* appare in connessione a *dāstān*. Il senso è quello di una narrazione prolungata, complessa, piena di digressioni, che l'amante non è in grado di abbreviare e condensare tanto è preso dalla descrizione dei suoi sentimenti.

Nello stesso *gazzal*, al settimo verso, ritroviamo la “battaglia d'amore” (*nabard-i 'ishq*), già vista nell'ottavo verso del 167:

*hu'e haiñ pāñw hī pable nabard-i 'ishq meñ zakhmī
nah bhāgā jā'e hai mujh se nah thabrā jā'e hai mujh se*

³⁹ D'altronde, le immagini “di fuoco” sono tante e potenti nell'opera di Gālib, così da meritare un intero saggio: A. Schimmel, *A Dance of Sparks: Images of Fire in Ghalib's Poetry*, Ghalib Academy, New Delhi 1979.

⁴⁰ Nazm, *Shā'r-i dīwān-i urdū-i Gālib*, cit., p. 215.

Primi i piedi son stati feriti in battaglia d'amore:
né posso darmi alla fuga né posso a piè fermo restare.

Il verso riprende un tema già utilizzato nel terzo verso del *gazal* 152, del quale Pritchett sottolinea la sottile ironia derivante dall'astrattezza attribuita a elementi fisici come i piedi (ma questo accade anche per quanto riguarda teste, mani ed altro, come si è avuto occasione di osservare a proposito del quarto verso del *gazal* 177)⁴¹. Anche in questo caso, come nel *gazal* 152, al primo emistichio, in cui appare la constatazione di un fatto (il ferimento dei piedi), fa seguito un secondo in cui i piedi appaiono un mero pretesto per affermare che il povero poeta-amante è assolutamente impossibilitato a fare alcunché: non può sottrarsi in alcun modo al proprio destino di preda/vittima del suo innamoramento. Il tono è anche in questo caso vagamente canzonatorio, come spesso accade con *Ḡālib*, che con tutta probabilità non sperimentò mai di persona un amore umano “matto e disperatissimo” come quello che si celebra nel genere poetico del *gazal*⁴².

Il termine *‘ishq* compare poi un'altra volta nel quarto verso del *gazal* 206:

wafā muqābil-o-da'wā-i 'ishq be-bunyād
junūn-i sākhtab-o-faṣl-i gul qiyāmat hai

Fedeltà opposta e infondato richiamo d'amore,
finta follia e stagione della rosa – è la fine del mondo!

Il verso, praticamente privo di grammatica, lascia gli interpreti del tutto liberi di congetturare quali siano i legami tra i termini collegati dalla “e” sia nel primo che nel secondo emistichio, come pure quale sia la connessione tra le due coppie di termini, con l'unico suggerimento dell'esclamazione finale (è la fine del mondo!). Si può quindi concordare con *Naẓm*, che ritiene che la fedeltà (dell'amante) venga contrapposta all'atteggiamento falso del rivale (che non ama sinceramente e il cui richiamo d'amore è infondato), il quale, quando verrà la primavera dovrà fingere una pazzia amorosa che non prova, con effetti disastrosi (da fine del mondo)⁴³. Oppure si può supporre che il poeta stia facendo un'ipotesi: se c'è la fedeltà, non ha più fondamento il pre-

⁴¹ Cfr. http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalib/152/152_03.html

⁴² Russell, *The Pursuit*, cit., p. 64.

⁴³ *Naẓm*, *Shā'r-i dīwān-i urdū-i Ḡālib*, cit., p. 233.

tendere di essere distrutti dalla passione, perché se l'oggetto d'amore è a portata di mano, e fedele per giunta, tutta la potenza distruttiva della passione, che dev'essere infelice per definizione, viene meno. E, nel secondo emistichio, potrebbe voler dire che la primavera rende così preponderante e onnipresente la vera follia che non c'è nessun bisogno di fingerla, come pure che la finta pazzia è un insulto alla primavera. Ed entrambe le cose sarebbero la fine del mondo. E si potrebbe continuare, come suggerisce Pritchett, che è dell'avviso che proprio in questa molteplicità di possibilità interpretative consiste la bellezza del verso⁴⁴.

Infine, il termine ricorre al primo verso del 210:

rone se aur 'ishq meñ bebāk ho ga'e
dbo'e ga'e ham itne kih bas pāk ho ga'e

Il pianto ci ha reso più audaci in amore:
 ci ha tanto lavati che, sì, ci sentiamo innocenti.

Come spiega Ḥālī, il poeta dichiara che fino a quando le lacrime non sgorgano dagli occhi dell'amante, questi si attiene alla regola di mantenere segreto il suo amore (come si conviene, visto che sempre di amore illecito si tratta). Quando però non riesce più a trattenerle e prende a piangere continuamente, dimentica di nascondere i suoi sentimenti, facendosi impudente e svergognato, come chi è libero o perverso. Insomma, il continuo pianto lo lava al punto che l'amante si sente innocente e osa rendere pubblico l'amore senza più provare vergogna⁴⁵.

Esaurita così l'analisi delle ricorrenze di *'ishq*, occorre precisare che non si tratta del solo termine indicante "amore", e con esso traducibile, che si incontra nel *Murawwaj dīwān* di Ḡālīb, perché altri ce ne sono, quali *ulfat*, *shauq*, *muḥabbat*, *mibr*, *lagī*, *kām*, per esempio. Tuttavia, sarebbe troppo lungo riportarne qui tutte le ricorrenze, e, a conclusione di questa divagazione sui termini dell'amore, sembra invece opportuno riprendere l'argomento riguardante la natura di questo sentimento nella lirica urdu in genere e nella raccolta di Ḡālīb in particolare: convenzionale o reale? Quali sono i termini/confini entro cui spazia l'amante: lo stereotipato universo poetico descritto all'inizio, o un mondo "cortese" avente una certa connessione con la realtà del poeta?

⁴⁴ Cfr. http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00ghalib/206/206_04.html

⁴⁵ Ḥālī, *Yādgar-i Ḡālīb*, cit., p. 163.

Contrariamente a quanto sostenuto da Pritchett e Faruqi⁴⁶, per i quali il *ghazal* non può essere considerato prodotto spontaneo, nel senso che non è “lo straripamento dei potenti sentimenti del cuore” di Wordsworth e quindi il dato autobiografico, se non totalmente escluso, è perlomeno improbabile, Ralph Russell sostiene che questo tipo di componimento è l’espressione (forse l’unica concessa in un ambiente sociale rigido, in cui l’amore è considerato una minaccia all’ordine e quindi da reprimere come cosa illecita) degli autentici sentimenti del poeta⁴⁷. Certo, le situazioni e i sentimenti che si trovano nel *ghazal* sono estremi, eccessivi, ai limiti. Perché, afferma Russell, il poeta (e l’uomo nascosto dentro il poeta) sa che il suo non può essere che un amore senza speranza. Quindi può trovare pace solo se coltiva la capacità di amare di un amore fine a se stesso, senza nulla attendersi in cambio e qualsiasi sofferenza il suo amore possa comportare. L’esperienza di amare è in sé un tesoro inestimabile. Gli rivela qualità che non sospettava di avere e che soltanto l’amore ha saputo risvegliare. Le prove cui l’amore lo sottopone verificano la costanza del suo cuore, gli manifestano la sua forza spirituale, conducendolo allo stadio in cui egli accoglie di buon grado ogni crudeltà che il suo oggetto d’amore (donna, ragazzo, Dio, ideale civile) gli infligge, morte compresa, perché le crudeltà lo mettono in grado di provare al suo oggetto d’amore e a se stesso che egli ha la forza di amarlo fino in fondo. Coraggio, costanza, completa dedizione all’amore sono le qualità supreme che il *ghazal* esalta, e poiché solo l’esperienza amorosa le può sviluppare, non c’è sofferenza che non si sia disposti a sopportare.

Russell ammette che, nella maggior parte dei casi, i poeti che descrivono le proprie esperienze amorose in questi termini non stanno scrivendo veri e propri resoconti autobiografici, ma usano tali termini come metafore convenzionali per le esperienze altrui. Tuttavia, anche se la prima persona in cui il poeta scrive non è necessariamente l’io del poeta, in mancanza di prove evidenti, non c’è motivo di escludere che i due corrispondano. Inoltre, anche i poeti che non parlano delle proprie esperienze dirette, come il cerebrale Gālib, descrivono l’esperienza altrui servendosi di metafore derivate da una situazione reale, e le metafore si possono capire solo quando se ne conoscano le vere connotazioni. Per cui, la chiave della comprensione del *ghazal* consiste nel rendersi conto e prendere atto che l’argomento è sempre

⁴⁶ Faruqi, Pritchett, *Lyric Poetry*, cit.

⁴⁷ R. Russell, *The Urdu Ghazal. A Rejoinder to Frances W. Pritchett and William Hanaway*, in “Annual of Urdu Studies”, x, 1995, pp. 96-112.

l'amore impossibile perché illecito, l'amore di qualcuno per una persona che, secondo le regole sociali, non ha il diritto di amare. Anche quando si tratta di amore *ḥaqīqī* (divino) e non *majāzī* (umano), continua ad argomentare Russell, si tratta di amore mistico e il misticismo è sempre stato considerato, nella società premoderna, potenzialmente sovversivo e quindi sospetto. Perché, se lo scopo principale della vita è il raggiungimento dell'unione con Dio, i potenti del mondo perdono qualsiasi importanza, e i potenti non amano non essere considerati importanti. Se ci si fa guidare dall'amore per Dio, non si ha bisogno dei consigli dei dotti e degli esperti e non si accettano le loro pretese di essere i guardiani della religione. E neppure i pilastri spirituali dell'ordine premoderno amano questo atteggiamento nei loro confronti.

Il misticismo islamico ha una vasta gamma di espressioni e non sempre e non dovunque è resa esplicita la sua tendenza più potenzialmente sovversiva, tuttavia, secondo Russell, è proprio questa che domina nel *gazal*. Mettendo insieme le dottrine essenziali dei mistici estremi come si trovano in questo genere poetico, si comprende facilmente il motivo dell'ostilità degli ortodossi. A grandi linee, si possono riassumere così. Culto di Dio significa amore per Dio, un amore divorante come quello per un/a amante. I rituali del culto non hanno alcun significato. Dei cinque pilastri dell'islam, solo il primo è essenziale (la fede), mentre gli altri spesso inducono a considerare la religione come rituale esteriore e vuoto, la cui osservanza rende gli uomini arroganti nel sentirsi migliori degli altri, proprio perché osservanti. Migliori sono invece gli idolatri, quando amano Dio con tutto il cuore, anche chiamandolo con nomi diversi, perché Dio si rivela in una molteplicità di forme e l'amore vero gli è comunque gradito, in qualunque forma venga manifestato. Dio non ha solo creato l'universo, ma è l'universo. Tutto ciò che esiste è Dio e non c'è nulla all'infuori di Lui. Adorare la bellezza dell'universo è adorare Dio, sia che la bellezza sia quella della natura, di una donna o di un ragazzo. La più bella creazione di Dio è il genere umano, e quindi il comandamento cardinale è l'amore per gli esseri umani, al di là delle diversità.

Naturalmente, visto che una delle principali tecniche del poeta di *gazal* è quella di comporre versi suscettibili di interpretazione su piani diversi, la maggior parte dei versi si può leggere anche in senso mistico. O, modernamente, attribuire al *ma'shūq* anche una ulteriore identità, quella dell'ideale civile, per il quale perfino morire⁴⁸. E questo sembra

⁴⁸ L'ideale civile diventa preminente in grandi poeti moderni quali Iqbāl e Faiz. Si veda, per esempio, *Sitāron se āge jabān aur bhī haiñ* di Iqbāl: «Oltre le stelle ci

particolarmente calzante per quanto riguarda Gālib, che l'amore totale, assoluto, devastante, per il quale si è pronti a dare la vita, come si è già detto, non sembra l'abbia provato mai. Per lui l'amore è bello, ma l'oggetto dell'amore, se si tratta di una persona, può essere intercambiabile, altrimenti va interpretato come un ideale. Allora, perché scrive d'amore? Russell offre tre risposte: 1. per dimostrare che è capace di scrivere versi d'amore con la stessa maestria dei grandi del passato; 2. per ricreare nella fantasia l'esperienza amorosa che nella realtà non ha vissuto, a beneficio del suo pubblico; 3. l'io narrante del *gazal* è un uomo per il quale tutto ciò che nella vita ha valore nasce da qualcosa che lo distingue da tutti gli altri e che sente di essere diverso da tutti gli altri – soprattutto era convinto che i suoi versi e la sua prosa non avevano ricevuto i riconoscimenti che meritavano. Quando, nei *gazal*, assume la voce dell'amante, non fa che manifestare nei modi voluti dalla tradizione la sua ferma convinzione che i suoi valori sono validi e che la sua poesia è eccelsa, insieme alla ferma determinazione a sostenere di essere assai più bravo degli altri. Sia che tratti d'amore terreno, sia che scriva versi d'amore mistico, Gālib ribadisce sempre la stessa cosa: chiede rispetto e esige giustizia⁴⁹.

Concludendo, per quanto convenzionali siano le forme in cui si canta l'amore, anche nel *Murawwaj dīwān* esiste un collegamento tra

sono altri mondi / altre prove d'amore ancora ci sono / Tu solo (hai) dalla vita non questi spazi / qui ci sono centinaia di altre carovane / Non accontentarti del colore e del profumo del mondo / altri giardini ci sono e altri nidi / Se perdi una casa, che male c'è / ci sono altri luoghi per sospirare e piangere / Tu sei un falco, tuo compito è il volo / davanti a te ci sono altri cieli / Non restare impigliato in questi giorni e queste notti / ché altri sono il tuo destino e la tua dimora / Andati sono i giorni che solo stavo tra la gente [letteralmente, nella riunione] / qui ora ho altri con cui condividere segreti [letteralmente, ci sono miei compagni conoscitori di segreti]». Si veda, anche, *Mujb se pablī sī muḥabbat, merī mahbūb, na māng* di Faiz: «Non chiedermi, amore mio, l'amore di un tempo. / Avevo creduto che se tu c'eri, era luminosa la vita; / eri addolorata, perché inquietarsi del dolore del mondo? / La tua sembianza rendeva eterna, sul mondo, primavera, / nulla al mondo più bello dei tuoi occhi. / Eri mia: conquistato avevo, il destino. / Così non era, ero io che volevo così. / Altre pene ha il mondo, oltre quelle d'amore, / altre felicità, oltre quelle dell'unione. / I tenebrosi misteri di innumeri secoli, / tessuti nella seta e nel raso e nel broccato, / corpi umani venduti per strada e al mercato, / coperti di polvere, bagnati di sangue, / corpi emersi dalle fornaci del morbo, / colanti di ulcere purulente – / vede anche questo il mio sguardo – che fare? / Sei ancora bella, affascinante, ma che fare? / Altre pene ha il mondo oltre a quelle d'amore, / altre felicità oltre quelle dell'unione; / non chiedermi, amore mio, l'amore di un tempo».

⁴⁹ Russell, *The Pursuit*, cit., pp. 64-70.

poesia ed esperienza, che trascende i termini/confini del mondo rarefatto costituito dagli stereotipi, riuscendo ancora, a dispetto di una distanza cultural-geografica che agisce da moltiplicatore sulla difficoltà di comprensione e godimento, a trovare eco nelle emozioni di lettori/ascoltatori anche molto lontani nel tempo e nello spazio.