



Quaderni di Meykhane VI (2016)

Rivista di studi iranici. Collegata al Centro di ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna 1395/ 2016 دفترهای میخانه ISSN 2283-3072
website: <http://meykhane.altervista.org/chisiamo.html> cod. ANCE (Miur-Cineca) E225625

Johann Christoph Bürgel

«QUESTO RITRATTO È COSÌ BELLO CHE INCANTA!»* Sul motivo «Love through sight of picture» nella letteratura classica dell'Oriente islamico

Abstract: L'articolo esamina il motivo "Love through sight of picture" (v. Thompson, *Motif-Index*) attraverso una ricca esemplificazione tratta dalle opere poetiche e narrative di autori appartenenti alla letterature araba e persiana medievali, in particolare, dal *Tūti-nāme*, dalle *Mille e una notte* e da alcuni *mathnavi* di Nizāmī e di Jāmī

Key words: letteratura persiana, letteratura araba, Tūti-nāme, Le mille e una notte, Nizāmī, Jāmī

چکیده: مقاله‌ی حاضر موتیف «عاشق شدن با دیدن تصویر» (نگ. فهرست موتیف های تامپسون) را به همراه مثال های فراوانی برگرفته از آثار نویسندگان و شاعران دوره‌ی میانه‌ی ایران و عرب بررسی می‌کند. در این پژوهش به ویژه نمونه‌هایی از طوطی‌نامه، هزار و یک شب و برخی مثنوی‌های نظامی و جامی مورد تحلیل قرار گرفته است.
واژه‌های کلیدی: ادبیات فارسی، ادبیات عرب، طوطی‌نامه، هزار و یک شب، نظامی، جامی

«L'arte islamica presenta sempre idee, forme nel senso platonico, concetti nel senso aristotelico». Così Papadopulo caratterizza l'essenza dell'arte islamica nella sua opera fondamentale da poco pubblicata, sostenuta da nuove e coraggiose tesi. Il ritratto sarebbe stato proibito. Ad A'isha, la preferita dal Profeta (che aveva dieci anni quando questi la prese in sposa) sarebbe stato concesso di giocare con le bambole, a condizione, tuttavia, che queste non assomigliassero ad alcun

* Dall'opera di Mozart, *Il Flauto Magico*, Atto I, scene terza e quarta, in cui Tamino vede un ritratto di Pamina e se ne innamora. L'originale tedesco di questo contributo di J. Christoph Bürgel, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Zum Motiv, 'Love through sight of picture' in der klassischen Literatur des islamischen Orients“ è pubblicato in *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Festschrift für Michael Stettler*, Stämpfli&Cie AG, Bern 1983, pp- 31-39 (tr. it. di G. Panno).

essere umano. Ritratti non ce ne sarebbero stati, «e il giorno in cui ci saranno, sarà la fine dell'estetica islamica della pittura»¹. Papadopulo trova perciò altamente significativo «che tutti i califfi, i sultani, i principi ed i dominatori non abbiano mai pensato, in tutti i territori dell'Islam, di lasciarsi ritrarre»². Solo sotto la dinastia degli imperatori Moghul divenne di moda il ritratto dell'imperatore, e di certo non da ultimo, perché l'imperatore Akbar (regnante fra il 1556 e il 1605) appoggiò questa moda con motivazioni religiose: l'impossibilità di conferire individualità a una forma dipinta, poteva in modo particolare istruire il pittore sulla grandezza di Dio³.

Ipşiroğlu, il noto storico turco dell'arte islamica, scrive a proposito dei ritratti di principi su fogli di dediche o sul frontespizio di manoscritti: «si tratta in queste pagine di immagini rappresentative, nelle quali il re o il califfo non vengono rappresentati come uomini di carne e sangue, ma piuttosto simbolicamente come portatori della potenza regale nel suo pieno splendore. Appare sempre nel bel mezzo della sua corte e in posa cerimoniale porta le armi (la spada oppure la freccia e l'arco) oppure porta in mano il calice della bevanda inebriante»⁴.

Lo stesso vale anche per le miniature che illustrano materiali derivanti dalla storia regale sassanide. I dominatori si riconoscono dai loro emblemi di potere: Shîrîn dal suo guardaroba principesco, i musicanti Shâpûr e Nakîsa dai loro strumenti. I ritratti dei Sassanidi dell'epoca pre-islamica circolavano ancora nei primi tempi dell'islam; essi possono avere ornato cronache medio-persiane e riemergevano, in parte, anche nelle loro traduzioni arabe. Se fossero ritratti tipologici o fedeli alla natura, non sono in grado di giudicarlo, poiché non ho mai visto una tale immagine o consultato una ricerca in proposito⁵.

Katharina Otto-Dorn constata tuttavia che i ritratti di Timur, dei suoi generali e dei suoi figli, secondo le fonti letterarie avrebbero ornato i suoi palazzi a Samarkanda – «una testimonianza importante del resto per l'arte del ritratto nell'Islam indubbiamente stimolata dalla Cina»⁶.

Il riferimento alla Cina, la cui pittura il Medioevo islamico considerava come esemplare, dimostra che Katharina Otto-Dorn non pensa a ritratti tipologici, bensì a quelli fedeli alla natura. Riguardo la ritrattistica cinese è illuminante un passo nel famoso resoconto di viaggio del marocchino Ibn Battûta del XIV secolo, che in traduzione così suona: «Per quanto riguarda la pittura, non si possono misurare con loro né i greci né qualsiasi altra nazione, poiché essi la padroneggiano assai bene. Alle cose mirabili di cui in proposito ebbi esperienza, appartiene anche il fatto che, quando giungevo in una città e poi vi tornavo di nuovo dopo un po' di tempo, trovavo dipinti su pareti o su fogli, esposti nel bazar, me stesso con i miei compagni di viaggio. Visitai anche la città del sultano (Pechino) e camminai attraverso il bazar dei pittori, raggiunsi il castello del sultano con i miei compagni– eravamo vestiti alla moda iranica. Quando poi alla sera lasciai il castello e passai attraverso il bazar menzionato, trovai la mia immagine e quella dei miei compagni di viaggio dipinte su dei fogli ed appese alle pareti. Ognuno di noi esaminò allora il ritratto del compagno di viaggio e notò che la somiglianza non lasciava nulla a desiderare. Mi venne detto che il sultano aveva dato questo ordine ai pittori e che essi erano giunti al castello mentre noi vi ci trovavamo. Ci avrebbero poi osservato ed avrebbero cominciato a dipingerci, senza che noi ce ne accorgessimo.

Si curano in effetti di agire in questo modo con qualsiasi viaggiatore. Tutto ciò arriva sino al punto che, se uno straniero ha fatto qualcosa per cui gli sia necessario fuggire, essi spediscono nel

¹ A. Papadopulo, *Islamische Kunst (Grosse Epochen der Weltkunst Ars Antiqua)*, Freiburg i. Br. usw. 1977, p. 58.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ M. S. Ipşiroğlu, *Das Bild im Islam – Ein Verbot und seine Folgen*, Vienna e Monaco 1971, p. 39.

⁵ Cfr. l'articolo «*Sasaniden*» nell'*Encyclopaedia of Islam*.

⁶ K. Otto-Dorn, *Die Kunst des Islam (Kunst der Welt – Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen)*, Baden-Baden 1979, p. 173.

territorio il suo ritratto e lo fanno ricercare. E, ove mai si trovi qualcuno che somiglia al ritratto, costui viene arrestato»⁷.

Insomma non vi era nel Medioevo islamico niente di manifestamente paragonabile alla ritrattistica cinese. D'altro canto incontriamo spesso il ritratto nella letteratura fiabesca e nella narrativa del contesto culturale menzionato. Inoltre, un motivo è in primo piano, che ci è noto dal *Flauto magico*: l'innamorarsi di qualcuno sulla base di una mera sua immagine. Secondo l'indice di Thompson, che lo classifica sotto l'espressione «*Love through sight of picture*» [*amore attraverso la visione di un ritratto*], questo motivo si trova diffuso nel mondo intero⁸.

Alcuni esempi di tali storie vengono presentati qui di seguito. Cominciamo con le *Mille e una notte*⁹. *La storia dell'orafo e della cantante del Kashmir* inizia con le seguenti parole:

«C'era una volta un orafo, che si dava alle donne e al vino. Un giorno, a casa di un amico, gettò il suo sguardo su di una parete e lì vide dipinto il ritratto di una fanciulla, così bella, amabile e graziosa, come mai un uomo ne aveva visto di simili. L'orafo l'osservò a lungo, rapito dalla bellezza del ritratto, e il suo cuore fu così preso dall'amore per quella figura, che egli si ammalò e giunse vicino alla morte»¹⁰. Il malato consultò allora un amico, che tentò di dissuaderlo dalla pazzia di amare un ritratto dipinto su una parete, «che non poteva nuocere, ma neppure servire, non poteva né vedere né tantomeno sentire, né accettare né rifiutare». Tuttavia tutto fu vano: «io muoio d'amore per lei e, se il modello originario di questa vive nel mondo, allora io supplico Allah, il Sublime, di lasciarmi in vita, finché io non la veda».

Il pittore del ritratto viene infine trovato e interrogato per sapere se egli avesse «creato l'immagine per ispirazione spontanea o se ne avesse visto il modello nel mondo». E questi fa sapere: «Ho dipinto quest'immagine dopo aver visto la figura di una cantante, che appartiene a un visir e vive nella città di Kashmir in terre indiane». A questo punto l'orafo si mette in viaggio, raggiunge Kashmir, trova la schiava cantante, la riduce in suo potere attraverso un tranello ingegnoso anche se non proprio di buon gusto e, quindi, la rapisce per portarsela in patria.

Nella *Storia del principe Sayf al-Mulûk e della principessa Badî'at al-Jamâl*¹¹, dopo una lunga premessa che si riferisce alla generazione precedente, l'amore di Sayf al-Mulûk viene suscitato da una veste ricamata dagli spiritelli, che egli, avvolta in un pacchetto, aveva ricevuto dal padre e che riportava «nella fodera all'interno sul risvolto l'immagine intessuta in oro di una fanciulla»¹².

La fanciulla rappresentata è, come dice una scritta in perle sul capo della figura, «Badî'at al-Jamâl, la figlia del Shammâch ibn Sharûch, un re degli spiritelli credenti, che a quel tempo vivevano nella città di Babele e si trattenevano nel giardino di Iram, il figlio di 'Âd il Maggiore»¹³. Solo molto più tardi, dopo una serie di spaventose avventure, il principe viene a sapere che il padre della fata a suo tempo aveva inviato quest'immagine a Salomone, affinché la sposasse. Salomone l'aveva però consegnata a Asim, il padre di Sayf al-Mulûk. E così, alla fine, si compie ciò che dall'eternità era stato deciso¹⁴: l'unione della figlia degli spiritelli con il figlio del re.

Anche la storia di *Ibrahîm e Jamîla* inizia con il nostro motivo¹⁵. Ibrahîm, un figlio del sovrano d'Egitto, di ritorno dalla preghiera del venerdì scorge, mentre sfoglia i libri di un venditore,

⁷ *Voyages d'Ibn Battuta. Text arabe accompagné d'une traduction par C. Defrémery e B. R. Sanguinetti*, 4 vol. (Collection UNESCO d'œuvres représentatives, série arabe), Parigi 1979, IV, pp. 262-3. Per il riferimento a Ibn Battûta devo ringraziare il mio assistente il Dott. Michael Glünz.

⁸ S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature, revised and enlarged edition*, 6 voll., Bloomington e Londra 1975.

⁹ Riferimento a N. Elisséeff, *Thèmes et motifs des Mille et une Nuits. Essai de classification*, Beirut 1949, sotto la voce «*amour né d'un portrait*». Tra i racconti qui trattati manca tuttavia quello di Tāj el-Mulûk.

¹⁰ Il racconto è tratto dalle *Tausendundein Nächten, Vollständige deutsche Ausgabe usw.*, a cura di Enno Littmann, Wiesbaden 1953, IV, pp. 297-302.

¹¹ Littmann, cit., V, pp. 228-315.

¹² *Ibid.*, p. 247.

¹³ *Ibid.*, p. 249.

¹⁴ *Ibid.*, p. 312.

¹⁵ Littmann, cit., VI, pp. 379-408.

«l'immagine di una donna, che sembrava quasi parlare, la più bella che si fosse trovata sulla faccia della terra; allora gli fu rapito l'intelletto e perse il senno». Decise di informarsi sul pittore, «e se il modello del ritratto è ancora in vita», disse, «voglio tentare di raggiungerla. Se è invece solo un'immagine, voglio smetterla di essere innamorato di questa donna, e non mi voglio tormentare con qualcosa che non ha alcuna realtà». Infine raggiunge il pittore, che vive a Baghdad; ritratti e tappeti decorano la sua casa. Dopo aver ascoltato la sua richiesta, il pittore gli porta una grande quantità di libri, che contengono tutti la stessa immagine – qui è il motivo della ripetizione, con lo sdoppiamento o la moltiplicazione, che spesso si incontra nei racconti delle *Mille e una notte* – e gli spiega che si tratta di una cugina, la figlia del governatore di Basra. «Non v'è alcuna sulla faccia della terra che sia più bella di lei; ma nutre un'avversione per gli uomini e non permette che si pronuncino la parola *uomo* in sua presenza».

Con molta fatica il nostro eroe riesce ora ad introdursi di nascosto nel giardino dell'amata, non senza l'aiuto di un guardiano amichevole e corruttibile. Lì Jamîla lo vede e vuole inizialmente ucciderlo, ma le cade il pugnale – forse un riferimento alla scena simile nella *Sura* di Giuseppe¹⁶ – riconosce la sua bellezza e capisce che lui è l'uomo di cui si è innamorata attraverso precedenti descrizioni e per il quale ha evitato tutti gli altri uomini.

Qui altri due motivi si congiungono a quello dell'amore risvegliato attraverso un'immagine: l'amore che viene da una descrizione¹⁷ e poi una – nel caso presente certo solo apparente – avversione nei confronti degli uomini. Al tema dell'avversione per gli uomini si affianca spesso, in certa misura come tema secondario, un motivo connesso al motivo principale: quello dell'immagine con la funzione di cancellare l'avversione contro gli uomini causata da un'esperienza, per esempio da un sogno. Questo tipo di contenuto si incontra sia nelle *Mille e una notte*, sia in un racconto parallelo nella versione turca del “Libro del pappagallo”, o *Tûfî-Nâme*. Si tratta del *Racconto di Tâj al-Mulûk e della principessa Dunja: l'amante e l'amata*¹⁸.

Come il racconto di Sayf al-Mulûk anche questo inizia con un antefatto che si svolge al tempo della generazione precedente. Nasce poi l'eroe Tâj al-Mulûk, che cresce e incontra 'Azîz, l'eroe di una grande e tragica storia d'amore qui incastonata. 'Azîz gli mostra una tela di lino sulla quale sono dipinte delle gazzelle. La pittrice di queste gazzelle è Dunja, di cui ora il giovane 'Azîz gli racconta. E il nostro principe si innamora della principessa, ancora una volta sulla base del mero racconto. Dunja, la figlia del sultano Shehriman, vive sulle «Isole della canfora», ma «non amava gli uomini e non aspirava a sposarsi»¹⁹. Tâj al-Mulûk giunge sull'isola, affitta un emporio e entra in contatto epistolare con Dunja attraverso la sua intrigante balia. La giovane donna è inizialmente di certo solo indignata di fronte alla sua appassionata dichiarazione d'amore. E molto tempo trascorre prima che il principe giunga finalmente a ciò che per il lettore sarebbe la cosa più naturale, e cioè a chiedere alla vecchia balia il motivo dell'odio di Dunja per gli uomini. E allora la balia svela il segreto a lungo rimasto nascosto anche al lettore: Dunja ha sognato di una coppia di colombe e ha visto come la femmina, rischiando la sua vita, abbia liberato il maschio dalla rete di un cacciatore di uccelli, e come questo poi invece sia fuggito via, quando la sua femmina cadeva nella rete. «Allora la principessa si svegliò, spaventata dal sogno che aveva fatto e disse: qualsiasi uomo è come questo colombo; in lui non c'è niente di buono, e in tutti gli uomini non c'è niente di buono per le donne!»²⁰

Qui si introduce la terapia escogitata dal visir che accompagna il principe. Nel giardino che la principessa visita una volta al mese si trova un edificio; egli, dopo aver ottenuto l'accesso al giardino, lo fa “imbiancare e poi decorare con ogni genere di pitture» da un pittore; in particolare il visir gli dà le istruzioni seguenti: «Dipingi alla parete sul fondo della sala la figura di un essere umano, un cacciatore di uccelli, e fa vedere come questi abbia gettato la sua rete in cui volando son

¹⁶ Cfr. Sure 12, 31.

¹⁷ Elissèeff, cit., sotto la voce «*amour né d'une description*» dà tre esempi.

¹⁸ Littmann, cit., II, pp. 7-25: 80-133.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, pp. 110-11.

finiti degli uccelli e poi una colomba che con il becco si è impigliata nella rete!». Quando il pittore ebbe finito di dipingere su una delle facciate tale immagine, il visir gli disse: «Dipingi dall'altro lato un'immagine simile, ma mostra la colomba da sola nella rete, e poi il cacciatore che prende la colomba e le punta al collo il pugnale. E infine dipingi sul terzo lato un grande uccello rapace che ha catturato il colombo maschio e lo infilza con i suoi artigli!»²¹

Quando la principessa osserva l'immagine esclama: «Sia lodato Allah! Questa è la rappresentazione di ciò che ho visto in sogno!» Allora cominciò ad osservare meglio le figure, gli uccelli, il cacciatore di uccelli e la rete, e fu piena di stupore. «Amata balia» esclamò, «guarda, ero solita biasimare e odiare gli uomini, ma ora guarda: il cacciatore di uccelli stava uccidendo la colomba, e il colombo che era sfuggito accorreva per liberare la femmina, ma l'uccello rapace lo ha sorpreso sul cammino e lo ha dilaniato!»²²

Ella ora è guarita dalla sua mania ed è capace di percepire la bellezza del giovane. Le ulteriori e non meno drammatiche vicissitudini di entrambi questi amanti possono essere qui tralasciate per far spazio a un breve schizzo della variante, contenuta nel *Tûtî-nâme*, intitolata *Storia della bella principessa di Grecia*²³. L'imperatore della Cina vede in sogno una fanciulla, della quale si innamora subito. Il suo visir era un «così bravo maestro di pittura, che avrebbero voluto esserne allievi Mani e Behzâd, e che, quando dipingeva esseri viventi, questi vivevano veramente».

Grazie alle descrizioni dell'imperatore egli dipinge «con la massima precisione il palazzo, così come l'aveva visto l'imperatore, unitamente alla fanciulla in tutte le grazie della sua figura e dei suoi tratti. Dopodiché edificò un comodo ostello davanti alle porte della città, proprio dove sostavano la carovane, e colà chiese a tutti coloro che passavano se conoscessero la fanciulla e il luogo che l'immagine rappresentava». Un pellegrino fornisce presto la risposta: si tratta della figlia del re di Grecia. È molto bella, ma ha «una ferrea avversione al matrimonio» e il pellegrino ne conosce anche la causa: «un giorno che sedeva nel suo giardino notò una coppia di pavoni i quali avevano covato i loro piccoli in un cespuglio. Casualmente avviene che il cespuglio prenda fuoco, ed ella vede che, non appena il pavone scorge le fiamme, lascia la femmina e i piccoli e scappa via, mentre la femmina, per tenera cura dei piccoli, non abbandona il cespuglio, ma piuttosto si lascia bruciare con loro». Da allora la principessa si convince della mancanza di fedeltà dell'intero genere maschile. Il visir si mette in viaggio per la Grecia, la raggiunge e, presentandosi come pittore, ottiene accesso alla corte e riceve, dopo un po' di tempo, l'incarico di decorare il palazzo della principessa con delle immagini. «Quando ebbe portato a termine l'intero lavoro, però, dipinse anche sulla porta del salotto della principessa, dove ella sedeva di giorno e dormiva di notte, un quadro di rara perfezione; e, proprio nel mezzo, dipinse un meraviglioso giardino dove delle rose ridenti ornavano le aiuole / dove lamentosi usignoli incantavano / dove frutti maturi ristoravano / dove alberi possenti / facevano ombra sui vasti spazi. Nel mezzo di questo giardino rappresentò tuttavia un grazioso padiglione e, in questo, sul trono nello splendore della sua maestà, i bei tratti dell'imperatore Faghfür. Al di fuori della porta dipinse poi un prato con un amabile giardino, che poteva far pensare ai giardini dei Beati, tra i quali scorrono i ruscelli. Dipinse l'acqua chiara come la paradisiaca fonte di Salsabîl; infine, dipinse un maschio d'antilope che annega con i cuccioli nell'acqua e accanto, pascolante sul tappeto erboso, una femmina di antilope».

La principessa viene così guarita in virtù dell'immagine esattamente come Dunja, cosa cui naturalmente il commento del visir e pittore porta il suo contributo: «Questo giardino», dice, «è il giardino di corte dell'imperatore della Cina Faghfür; la figura che siede sul trono con i bei tratti simili a quelli di un angelo è quella dell'imperatore stesso. Egli è tuttavia rappresentato solo perché, a causa di uno strano avvenimento, che lo ha colpito nel suo giardino, disprezza il sesso femminile al grado più alto». «E cosa è accaduto?» - chiede la principessa - «Un giorno» - risponde il visir - «egli sedeva come al solito in questo padiglione e si godeva la vista di ciò che lo circondava,

²¹ *Ibid.*, p. 113.

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ Tuti-Nameh, *Das Papageibuch*. Tradotto dalla versione turca da Georg Rosen, Zurigo 1978, pp. 375-81.

quando giunse una coppia di antilopi con i figlioletti, per bere al ruscello. Mentre si trovavano al ruscello, questo improvvisamente si gonfiò per un'ondata che rapì i piccoli e li portò via con sé. Vedendo ciò il maschio, per amore, si gettò in acqua allo scopo di salvarli. Tuttavia il destino lo ghermì ed egli affogò con i suoi cuccioli. La femmina invece non si preoccupò affatto, bensì si voltò, pensando unicamente alla propria salvezza, e se ne andò. È da allora che l'imperatore Faghfūr percepì in sé una tale mancanza di amore e decise che tutto il sesso femminile è infedele e inaffidabile. Per questo rifiutò ogni inclinazione verso le donne e rinunciò a ogni relazione con loro». Per questo racconto del visir la principessa divenne pensierosa e, parlando tra sé e sé, disse: «Mio Dio, e io che pensavo che l'infedeltà si trovasse solo nel sesso maschile, mentre invece ce n'è anche nel sesso femminile!». «Questo imperatore Faghfūr» - disse poi al visir - «è adatto a me; mi piacerebbe credere che l'Onnipotente mi abbia serbata nubile fino ad ora per lui. Desidererei avere un tale uomo così ricco di dignità: non dubito di poter divenire gradita compagna per lui».

L'effetto terapeutico delle immagini in questi due racconti è sorprendente e potrebbe forse essere persino di qualche interesse per la moderna psichiatria. Nel contesto culturale di cui qui si tratta, esso fa da pendant all'effetto della musica e della poesia di cui pure si parla non raramente²⁴.

Ma ecco ancora alcuni esempi tratti dall'epica in versi persiana. Il nostro motivo si incontra più volte nei poemi del grande poeta Nizâmî (1141-1209). In primo luogo è da menzionare il suo secondo poema *Khosrow e Shîrîn*, che racconta la storia dell'amore del sassanide Khosrow Parvîz (reg. 590-628) e della principessa armena Shîrîn²⁵.

Khosrow se ne innamora in seguito alla descrizione che un suo amico e pittore, Shâpûr, gli fornisce di lei e che si può leggere nel poema. Il giovane principe dunque si innamora e Shâpûr viene mandato a informarsi se essa sia alla portata di Khosrow. E lo fa fissando al tronco di un albero sul prato, dove Shîrîn si sta divertendo con le sue ancelle, un'immagine di Khosrow. Davanti al principe egli si era così vantato: «O signore del mondo! Quando io prendo a colorare un mio disegno, Mani stesso vorrebbe cancellare i suoi quadri per l'invidia! Sembra quasi che si muova la figura, la sua testa, o come se prendesse il volo l'uccello, di cui dipingo le penne»²⁶.

Corrispondente è quindi l'effetto dell'immagine su Shîrîn: «Né il suo cuore fu in grado di staccarsi dall'immagine, né tantomeno il decoro le permise di stringerselo al petto. Ogni sguardo che lei diede all'immagine, la seduceva; ogni coppa, che di quel vino lei sorseggiò, la inebriava. Se lei lo osservava, il suo cuore vacillava per la passione; se glielo si nascondeva, lo cercava e lo trovava di nuovo. Le ancelle, però, temendo che Shîrîn divenisse malinconica, finirono per distruggere questo ritratto al cui confronto sbiadiva l'intera arte della pittura cinese»²⁷.

Ma il ritratto viene appeso una seconda e una terza volta. «E nuovamente lo sguardo innamorato di Shîrîn cadde su quell'immagine che donava pace al suo cuore. Questo incantesimo la sconvolse al punto che ella non era più in grado di pensare al gioco e al divertimento. Con il cuore angosciato correva lei stessa a prendere l'immagine. Questa però era come uno specchio, in cui ella, al contempo, riconosceva se stessa; e nel momento in cui guardandosi si trovò, perse il senno»²⁸.

Il motivo già menzionato della moltiplicazione si incontra anche qui, ma ora come un vero crescendo fino a quel momento del riconoscersi e dell'innamorarsi dell'immagine dell'innamorato che già *in nuce* anticipa lo scopo ed il contenuto dell'amore per Khosrow ed il suo significato simbolico.

²⁴ Cfr. Bürgel, *Psychosomatic methods of cures in the Islamic Middle Ages*, in: *Humaniora Islamica. A annual publication of Islamic Studies and the Humanities*, Vol. I (1973), pp. 157-173, ed *Id.*, *Musicotherapy in the Islamic Middle Ages*, in: *Studies in History of Medicine*, New Dehli, 4 (1980), pp.23-28.

²⁵ Trad. tedesca a cura di J.C. Bürgel (Manesse), Zürich 1980.

²⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁷ *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁸ *Ibid.*, pp. 34-35.

Troviamo un'ulteriore esempio del motivo della moltiplicazione nel quarto poema di Nizâmî, *I sette ritratti*²⁹. L'eroe, il sassanide Bahrâm Gûr (Vahrâm V, reg. 421-438) viene educato in Arabia, perché al padre i figli precedenti erano morti prematuramente in Persia. Il re Nu'mân fa costruire per il principe il palazzo di Khawarnaq. Un giorno Bahrâm scopre appese alla parete, in una stanza del castello in cui non era ancora entrato, le immagini di sette fanciulle oltre al suo stesso ritratto. Sono le immagini delle principesse delle sette parti del mondo, che egli più tardi sposerà e per le quali costruirà un palazzo con sette cupole³⁰.

Un'altra variazione del motivo della moltiplicazione è rappresentata infine dall'incontro di Alessandro con la principessa Nûshâbe a Barda nella regione caucasica, che Nizâmî racconta nell'ultimo dei suoi cinque poemi, il *Libro di Alessandro*³¹. Mentre egli, travestito da messaggero, le rimprovera di essere ancora debitrice della richiesta sottomissione ad Alessandro, lei lo riconosce per mezzo di un ritratto su di un rotolo di seta - che mostra immagini di tutti i sovrani del mondo - e gli confessa di preferirlo a tutti gli altri sovrani per i suoi lineamenti. Quindi trascorrono alcuni giorni insieme³².

Se la moltiplicazione si estende in entrambi gli ultimi due casi citati al numero delle persone rappresentate, si trova pure, all'opposto, una moltiplicazione monotematica in uno dei poemi dell'ultimo grande della poesia classica persiana, il poeta Jâmî, attivo alla corte dei Timuridi di Herat (1414-1492). Nel suo poema *Giuseppe e Zulaykhâ*³³ - che descrive l'amore tra il biblicocoranico Giuseppe e la moglie del faraone, ovvero 'Azîz come il *Corano* nella Sura 12 lo nomina - Zulaykhâ ricorre come mezzo estremo, dopo che tutte le sue tecniche di seduzione s'infrangono di fronte alla incrollabile virtù di Giuseppe, al consiglio della sua nutrice: ella farà costruire un palazzo con sette stanze e nell'ultima, la settima, fa dipingere tutte le pareti con scene d'amore che rappresentano sempre la stessa coppia, ossia se stessa ed il suo amato. Un ritrattista, le consiglia la nutrice,

deve ovunque, con studiato senso artistico,
te e Giuseppe rappresentare in un abbraccio.
Se poi Giuseppe una volta sostasse qui,
e ti vedesse ovunque tra le sue braccia,
certo nel suo cuore l'amore
per la tua bellezza si risveglierebbe,
dall'anima intera nascerebbe poi il desiderio,
di congiungersi a te.
Quando dappertutto si muove l'amore
Ne risultano cose al modo
Che tu ben conosci.³⁴

Zulaykhâ segue questo consiglio. Dopo una descrizione dettagliata dell'architettura e della struttura interna del palazzo in tutti i particolari, si legge:

²⁹ Traduzione inglese e commento di C. E. Wilson, *The Haft Paikar (The Seven Beauties)* 2 Voll., Londra 1924; traduzione italiana di A. Bausani, *Nezâmî di Ganje. Le sette principesse* (scrittori d'Oriente 6) Bari 1967; libera rielaborazione in lingua tedesca delle sette storie d'amore senza la trattazione del contesto di R. Gelpke, Zurigo 1959; cfr. riferimento al contenuto in *Kindlers Literatur-Lexikon*, a cura di B. Alavi, versione in lingua tedesca, 20 voll., pp. 4228-29.

³⁰ Il testo sembra parlare di sette singoli quadri; le miniature mostrano invece un palazzo con sette cupole.

³¹ Cfr. il riassunto ed i riferimenti bibliografici in *Kindlers Literatur-Lexikon*, a cura di B. Alavi, 3 voll., pp. 904-5; inoltre cfr. A. Bausani, in: A. Magliaro e A. Bausani, *Storia della letteratura persiana* (= *Storia delle letterature di tutto il mondo*), pp. 675-695; e di P. Chelkowski, *Nizâmî's Iskandarnâme*, in: *Colloquio sul poeta persiano Nizâmî e la leggenda iranica di Alessandro Magno* (Accademia Nazionale dei Lincei) Roma 1977, pp. 11-53.

³² *Iskandarnâme (Šarafnâme)*, ed. Dastgirdi, S. 275-99; Chelkowski, cfr. la nota 31., pp. 33-34.

³³ Riassunto ed analisi di Bausani, v. nota 31, pp. 764-770.

³⁴ *Yūsuf u Zulaikhâ*, in *Haft Aurang*, ed. Mudarris-i Gīlānī, p. 673, V. 1-4.

in quella stanza tutte le pareti
con le figure di Giuseppe e Zulaikhâ,
fece dipingere
seduti assieme come amante ed amata
e che nell'amore intimo e che viene dal cuore
si abbracciavano.
Qui lei baciava le labbra di lui,
là egli le apriva il corsetto³⁵.

L'effetto aspettato non giunge tuttavia neppure questa volta:

Giuseppe però non la guardò;
dalla paura per la seduzione
guardò fisso altrove.
Il suo sguardo cadde sulla tappezzeria della stanza,
e là vide se stesso e colei dipinti,
un letto, rivestito di velluto e sete,
su cui essi si rotolavano stretti³⁶.

Ella crede di carpire un suo languido sguardo e lo assedia per guadagnarsi infine il suo amore. Ma lui le risponde:

Due cose mi impediscono questo:
la punizione di Dio e l'ira del Faraone.³⁷

Solo una minaccia di suicidio da parte di Zulaykhâ lo fa cadere tra le braccia di lei. E proprio allora il suo sguardo cade su di una tenda; si informa da lei della faccenda ed apprende che dietro vi è il suo idolo più importante, quello che lei prega ogni giorno e al quale voleva risparmiare la visione di un'azione immorale. Ciò riporta Giuseppe in sé:

tu ti vergogni davanti a questo morto,
hai soggezione davanti a quest'essere senza vita,
ed io non dovrei
davanti all'Onnisciente, Colui che tutto vede, l'Eterno
l'Onnipotente, provar timore alcuno?³⁸

In questo poema Zulaykhâ simboleggia l'anima dell'uomo, che deve essere purificata dalla propria sensualità prima di poter diventare degna dell'amore divino - poiché Giuseppe qui simboleggia la bellezza divina. Il poeta ha perciò rappresentato con estrema chiarezza la sua sensualità, cosa che ha indotto l'iranista italiano Bausani all'ironica annotazione:

«specialmente certi atteggiamenti di Yusof, stereotipato simbolo di castità e di religione inserito in un contesto non privo di sensualità, possono quasi muovere al sorriso».³⁹

Non è forse senza una nota piccante che si rimanda in chiusura a un altro poema, al cui termine la funzione di un'immagine che appare di tanto in tanto, ma solo magicamente evocata, consiste nel porre fine ad una passione sbagliata: il *Salâmân e Absâl* di Jâmî⁴⁰. L'eroe di questo poema, un figlio del re, chiamato Salâmân, si è infatti innamorato della sua nutrice Absâl. Poiché il padre non vuole tollerare quest'unione sconveniente, i due decidono di morire insieme nel fuoco. Tuttavia il padre accorto riesce a intervenire in tempo e a salvare il figlio dalle fiamme, mentre

³⁵ *Ibid.*, p. 674, V. 11 sgg.

³⁶ *Ibid.*, p. 606, V. 12 sgg.

³⁷ *Ibid.*, p. 681, V. 8.

³⁸ *Ibid.*, p. 683, V. 13-14.

³⁹ Bausani, cit., p. 770.

⁴⁰ Riassunto in Bausani, cit., pp. 755-62.

lascia bruciare la nutrice. Per distogliere il figlio, il consigliere del re, esperto di magia, fa poi apparire alcune volte l'immagine della nutrice, ma gli parla nello stesso tempo di Zuhra (Venere), la donna che egli deve amare e che poi alla fine anche sposa:

Così egli scalzò l'immagine di Absâl dal suo intimo,
e l'amore per Venere si rafforzò in lui⁴¹.

Qui si tratta esplicitamente della rappresentazione simbolica di un dramma dell'anima: Salâmân personifica l'anima razionale, la nutrice l'anima sensuale, il saggio la ragione universale e così via⁴².

Riassumiamo: il motivo «Love through sight of picture» si trova più volte nella letteratura classica del Medioevo islamico, non raramente accompagnato al motivo dell'«amore attraverso un racconto». L'immagine ha inoltre non di rado la funzione di eliminare i pregiudizi contro il matrimonio. Appare dunque come un mezzo psicoterapeutico. Non si fa in nessun luogo riferimento al divieto islamico di riprodurre immagini. Al contrario, perlomeno in alcuni casi il racconto presuppone una somiglianza individuale che va al di là di una rappresentazione tipologica. Supporre un livello simbolico è comunque ovvio, poiché la creazione, specialmente nella mistica islamica ebraica di Neoplatonismo, vale come specchio e riflesso della bellezza divina, e alla creazione viene assegnato il compito di condurre l'uomo dall'immagine al modello originario⁴³. Certo, per seguire questa linea di ricerca, sarebbero necessari ulteriori studi.

⁴¹ *Haft Aurang*, cit., p. 359.

⁴² *Ibid.*, p. 363.

⁴³ Ciò che Littmann traduce con «*Urbild*» [modello originario] è stato reso nei due passi sopra citati in versione letterale dall'arabo unicamente come «*Ähnliches*» [simile] (*šabīh*), in relazione a «*die Abgebildete*» [colei che viene ritratta] (letteralmente: la signora sua [dell'immagine] - *sāhibatuhā*).

