

Leonardo Capezzone

TURCASSO DI COPPIERE.  
DUE *KHAMRIYYĀT* DI ABŪ NUWĀS

ولا تسقني سرًا إذا امكن الجهر  
فلا خير في اللذات من دونها ستر

الا فاسقني خمرًا و قل لي هي الخمر  
فيح باسم من تهوي و دعني من الكني

\* \* \*

اما تري الديك كيف قد صاحا  
منصرفا و الصباح قد لاحا  
اني اليها اصبحت مرتاحا  
الي فم الشارين مصباحا  
خالط ريح الخلق تفاحا  
نجعلها للصبح مفتاحا  
بالله لا تحسبنَ الا قداحا

هات من الراح فاسقني الراحا  
و ادبر الليل في معسكره  
فاسعمل الكاس و اسقني بكرا  
كاسا دهاقا صرفًا كان بها  
نؤتي بها كلخلق في قدح  
من كف قبطيه مزنره  
تقول للقوم من مجانيتها

Dimmi che è Vino, quel vino che versi;  
non toglie mai sete un segreto se non lo disveli.  
Il nome preciso di Amore voglio sentire:  
l'enigma è perfetto soltanto  
se dietro compare altro velo.

\* \* \*

Dammi vino, coppiere, di vino dissetami:  
non senti il clangore dell'aurora?  
L'esercito notturno retrocede,  
illumina l'alba la sua fuga.  
Placa la sete mattutina  
col calice puro, colmo cristallo  
di puri riflessi brillanti,  
lampada al labbro di chi beve.

Della stessa natura cristallina  
 è il dardo che mi lancia  
 la tua mano copta e inzunnarata,  
 il profumo del tuo viso melograna.  
 Con frecce di cristallo si apre il giorno,  
 e ai censori, beffardi, diremo:  
 - Non frangete, vi prego, il turcasso del coppiere.\*

La letteratura non è affatto l'ambito privilegiato per cogliere con occhi moderni quella differente disposizione con cui una civiltà, attraverso i suoi testi, ha riflettuto su se stessa e sulla coscienza del *prima di Sé*; piuttosto, è l'ambito in cui questa ricognizione trova conforto in un riscontro più immediato (se non più facile), perché l'atto della scrittura letteraria, a differenza dell'atto della scrittura della storia, è maggiormente consapevole – e in ciò meno subdolo – delle modificazioni che il suo intervento incide sul reale.

Di fronte a una mutata disposizione dell'episteme<sup>1</sup>, è proprio la ricostruzione del rapporto col reale, attraverso le categorie (che definiremmo volentieri *estetiche*, se il termine fosse meno riduttivo, cioè significasse di più, di quanto a noi non risulti) peculiari di un sistema di civiltà da cui ci separa uno iato temporale intriso di alterità – nel nostro caso, la prima epoca abbaside (VIII-IX secolo) – a prospettarsi spinosa là dove si registra un momento di rottura in quella delicata relazione di dipendenza con un'Antichità che si postula modello insuperabile di perfezione, relazione abitualmente chiamata classicismo.

Quanto fosse delicato, nel mondo delle lettere arabe dell'VIII secolo, il confronto a cui ogni poeta veniva chiamato con la particolare figura retorica del sapere che è la classicità – rappresentata monoliticamente, nell'Islam, dalla poesia preislamica, cioè dall'unico elemento di un mondo dichiarato morto (quello della *jāhiliyya*, del pre-Islam appunto) che abbia potuto inserirsi integralmente nel mondo dell'Islam senza subire contaminazioni o riformulazioni sulla base di un ribaltamento del codice etico e culturale – lo testimonia la grande polemica che divise i poeti della prima generazione abbaside in classicisti irriducibili e sperimentalisti della *nouvelle vague*. Diremo subito che i classicisti erano destinati a perdere, lasciando agli sperimentalisti il compi-

\* I versi sono tratti dal *Diwān Abi Nuwās*, ed. A. Fa<sup>2</sup>ūr, Bayrūt, 1987, pp. 201 e 133-134.

<sup>1</sup> Dobbiamo questa nozione a Michel Foucault (cfr. *Les mots et le choses*, Paris, 1966, p. 55).

to di destrutturare le forme della poesia classica per formulare un nuovo modello poetico che diverrà classico a sua volta, ma portatore di una canonicità estremamente malleabile ed elastica ad uso delle letterature islamiche successive<sup>2</sup>.

Tuttavia, la lezione della classicità permane, indiscussa: ne è prova la persistenza del sistema prosodico, dalle leggi ferree ma insostituibili. L'Islam, a un certo punto della sua maturazione, si rende conto che la classicità è una nozione di genere plurale; esistono eredità del sapere del cui asse di successione esso si sente partecipe, e non vi è usurpazione: l'Islam, al di là dei miti che esso stesso ha diffuso, è l'ultima espressione del mondo tardo-antico, ellenistico, urbanizzato e con qualche tendenza gnostica; l'ellenismo è ancora un'avventura da vivere, sentita tuttavia come canonica visione di un mondo che, se in Occidente era frutto di una decadenza, in Oriente non emana da un'attesa della fine, ma celebra ancora i suoi trionfi: il trionfo del sapere greco, iniziato con la dinastia omayyade, che infine ritrova il suo *alter ego*, l'altra classicità, l'Iran del vero mito. Eppure, in poesia, il modello, imperscrutabile com'è giusto che il classico sia, resta la *jābiliyya*: anche se nasce già matura, e a partire dai risultati della poetica anticlassica araba, la poesia neopersiana adotterà il sistema metrico (classico) arabo, con l'effetto curioso di una lingua letteraria (indoeuropea) che forgia se stessa sulla prosodia di un'altra lingua (semitica).

La complessità dei legami col classico è esemplificata da Abū Nuwās. La critica anticlassica del poeta si articola indistricabilmente sul doppio piano della forma e dei contenuti. Alla proliferazione lessicale della poesia preislamica, che opera orizzontalmente nel campo dell'esperienza esprimibile, finendo così per fornire un vocabolario estenuante, vastissimo, ma mortifero, Abū Nuwās preferisce un meticoloso lavoro di raffinazione della lingua, che riduce volontariamente (nei contenuti) il repertorio del conoscibile letterario, muovendosi lungo una traiettoria verticale che agisce non più sull'estensione ma sull'intensione del nome e del senso.

Alla purezza della lingua araba (valore di risonante pertinenza al classico), Abū Nuwās oppone un sistematico ricorso alla

<sup>2</sup> Alla fine del IX secolo si aprirà una grande stagione neoclassica, che tuttavia, a differenza della scuola di Baghdād, a cui apparteneva Abū Nuwās, non riuscirà a imporsi come modello per le future letterature islamiche, persiana e turca innanzi tutto.

contaminazione: i versi vengono, con una determinazione sfrontata, resi indecifrabili dall'inserzione di parole-chiave soprattutto in medio-persiano, e poi in siriano, persino in greco (pare); parole che si scrivono in caratteri arabi, ma che non si sa come leggere: eventualmente, il rigore del metro – questa inalienabile intrusione della classicità – può fungere da ausilio permettendone la vocalizzazione e quindi la lettura, ma una lettura di puri suoni, non una percezione istantanea del significato in rapporto al segno. E ancora, vi è in ciò un attentato cosciente contro una concezione (classica) estetica che equipara il valore della purezza linguistica a quello del vigore maschile; Abū Nuwās femminilizza la poesia, da interprete fedele di una realtà storica protesa verso una multimedialità, e troppo intelligente per non cogliere i fermenti della sua Baghdād mittelislamica<sup>3</sup>.

Eppure, nella sua negazione del classico, nel suo ricorso al disvalore per esplicitare una interpretazione del mondo che *ormai* non pertiene più all'Antico che opprime, si insinua una debolezza archeologica. C'è un aneddoto, quanto meno autentico tanto più paradigmatico, che vede Abū Nuwās spedito dal suo maestro – al quale aveva chiesto licenza di comporre – nel deserto, fra i Beduini, depositari di quel patrimonio di saperi inutili, validi solo per il loro valore referenziale, di citazione; nei luoghi dell'individuazione araba del classico, là dove la convenzione vuole essere coscienza, il poeta dovrà memorizzare almeno un migliaio di componimenti. Quello stesso Abū Nuwās che più tardi scaglierà la sua poetica anticlassica anche contro la sterile e fredda retorica della “beduinità”<sup>4</sup> si sottopone al tirocinio della memoria di un mondo finito, che nessuno in realtà rimpiange sul serio. Al suo ritorno nel mondo delle città e dei saperi, egli recita al maestro alcuni fra le migliaia di versi mandati a memoria. Il maestro, forse anche annoiato, taglia corto; lo interrompe e gli dice:– Bene, adesso dimentica –. Nella solitudine della cella

<sup>3</sup> Definire un poeta *fahl* (letteralmente “stallone”) significava riconoscere la purezza della lingua; a rigore, poteva applicarsi anche nel caso di una poetessa. Nella *Fuḥūlat al-sbu'arā'* del grande filologo al-Aṣma'ī, opera concepita in forma di dialogo fra l'autore e un discepolo, arrivati a commentare Ḥadī ibn Zayd, poeta che spesso ricorreva al bilinguismo arabo-persiano, il discepolo domanda:– Ma è un *fahl*? – Non saprei, risponde il maestro, – però, non è nemmeno una femminuccia. Cfr. C. Torrey, in *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, LXV, p. 495 ss.

<sup>4</sup> Si leggano ad esempio i versi tradotti in F. Gabrieli, *La letteratura araba*, Firenze, 1967, p. 127.

di un monastero, Abū Nuwās dimentica la sapienza acquisita. Come si possa dimostrare, se non altro a se stessi, di aver dimenticato, è quanto meno contraddittorio; eppure, qui, la tecniche della dimenticanza (proprio perché è impossibile non ricordare mentre si pensa) assumono un'importanza anche maggiore di quelle dell'apprendimento. Se pensare è ricordare, e ricordare è riconoscere, l'equazione dell'oblio paradossalmente non si risolve in una negazione degli elementi del ricordo. Obliare è ancora una volta pensare, ma ne deriva istintivamente un pensiero sublimato e raffinato: pensare diventa concepire, riconoscere diventa discernere. Nella cella della dismemoria entra un anonimo aspirante poeta della provincia; ne esce il fondatore di tutte le letterature islamiche.

Dicevamo di una raffinazione della lingua, di una compressione del dicibile nell'opera di Abū Nuwās; e ancora, contaminazione linguistica e culturale, privilegio della sinonimia. Sembra, però, che in fondo il pensiero dominante di Abū Nuwās sia rivolto esclusivamente a rendere conto del rapporto fra parole e cose; da qui si delinea il nocciolo di quella riflessione continua e incessante della variazione che nasce dalla ripetitività. Che cosa doveva dimenticare, di preciso, Abū Nuwās? Non sappiamo; resta, in lui, una tensione – affine all'oblio – a spezzare le forme. Il vocabolario arabo classico estende i confini del dicibile per raggiungere un'infalibile perfezione descrittiva; Abū Nuwās si adopera a confondere l'intelligenza della descrizione: i rapporti fra segno e contenuto non sono mai garantiti nell'ordine delle cose stesse. Ancora: il lessico arabo classico comunica un forte senso di illimitatezza, ogni cosa ha un nome che va pronunciato univocamente; Abū Nuwās introduce il germe della finitudine, esaspera le proprietà dell'equivoco (problematicamente presenti) della lingua araba. La poesia preislamica paragona le cose per descriverle meglio; Abū Nuwās simula un'insufficienza lessicale che ricorre alla somiglianza come strumento cognitivo del reale. Le figure del discorso poetico, in lui, sono introdotte da dispositivi della similitudine: ma è una somiglianza percepita, al di là della parola, nella cosa entro l'ordine della differenza e dell'inferenza<sup>5</sup>. Dalla somiglianza alla rappresentazione, il passo è breve (la poesia neopersiana erediterà la finitudine abunuwasiana, trasformando la similitudine-rappresentazione in metafora). Le

<sup>5</sup> Cfr. Foucault, *op. cit.*, p. 68.

strategie dell'oblio ci sfuggono: Abū Nuwās dimentica gli apparati di un sistema di codificazione del reale – così possiamo supporre –, ma l'oblio, in sè, indifferente alla tecnica, non riesce a reprimere i contraccolpi della nostalgia, che sfalsa il ricordo, spezzando le forme della ripetibilità del ricordo stesso. Passando dalla descrizione alla rappresentazione, Abū Nuwās scopre l'intima qualità di quest'ultima: la rappresentazione è sempre perpendicolare a se stessa, è a un tempo indicazione e apparizione<sup>6</sup>. Dei due termini, il secondo prende il sopravvento: la presenza dell'amato, dell'Altro, di ciò di cui va detto perchè sia esperito (Per te ho bandito dal mio vocabolario / parole che parlino del mio soffrire. / Esploro invano dicibile e indicibile / ma tu non te ne curi, / di me che frugo fra i concetti<sup>7</sup>) diventa epifania; la sua apparizione, frutto di una finitudine che esclude la fermezza della presenza, è sempre portatrice di alterazione nella percezione del reale, di batticuori, di malintesi.

Il passaggio dall'assenza alla presenza-apparizione è progressivo; non basta l'emersione del corpo a produrre da solo il miracolo: ogni parte del corpo/filtro del reale vive un tragitto epifanico, fatto di continui ingrandimenti del dettaglio al puro scopo di spingere il testo-mondo all'entropia. Il dinamismo del volto: luogo geometrico della poesia araba, caricato di ambivalenze che più sono note più sono nascoste (obliate), e che solo il poeta ha dimenticato e riscopre, perché vengano riconosciute. E sul volto, la guancia: liscia guancia prestata a tassonomie botaniche, che forse è di un ragazzo, o di una ragazza che sembra un ragazzo<sup>8</sup>, perchè la bellezza – che pure non è trasgressiva, ma profondamente aderente al sentire del tempo – in Abū Nuwās acquisisce il volto di una creatura in permanente stato di intermondo: persistenza del mito di Giuseppe in Egitto – Giuseppe in *ghayba*<sup>9</sup>. In questa tensione allo sfalsamento fra realtà e rappresenta-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>7</sup> *Der Dīwān des Abū Nuwās*, IV, ed. G. Schoeler, Wiesbaden, 1972, p. 144.

<sup>8</sup> È la moda, già in voga in età preislamica, ma letteralmente esplosa in epoca abbaside, della *femme-garçon*, della donna integralmente vestita da uomo. A questo proposito si veda Z. Zayyat, "al-Marʿat al-ghulāmiyya fiʿl-islām", *Mashriq*, 1956, L, pp. 56-78.

<sup>9</sup> Abū Nuwās sciita, devoto all'imam ʿAlī al-Riḍā e con tentazioni eretico-sufi? È l'ipotesi – seducente, ma forse un po' troppo grossolana nel modo in cui viene proposta – del bel libro di A. al-Zaʿīm, *Abū Nuwās bayna 'l-ʿabāth wa'l-ighṭirāb wa'l-tamarrud*, 2a ed., Bayrūt-Dimashq 1985.

zione, Abū Nuwās insegue una regola di esprimibilità del mondo che sia sempre segno, cioè mobile, e mai simbolo (e il persiano Ḥāfīz che scopa con le ciglia la soglia della taverna deve ancora venire; ma, sul piano della pura e semplice invenzione poetica, della dicibilità, Abū Nuwās avrebbe senz'altro potuto scrivere versi come quelli); per il poeta che deve imparare a dimenticare, il vino è il vino è il vino – come per Gertrude Stein una rosa è una rosa è una rosa (Dimmi che è Vino quel vino che versi... Il nome preciso di Amore voglio sentire...).

Ma questa, purtroppo, è solo nostalgia di una trasparenza che, se raggiunta, dichiarerebbe vano il lavoro poetico, essendo il compimento; è nostalgia di un mondo indifferente. Abū Nuwās avverte anche la stanchezza epistemologica di una conoscenza che progredisce per simboli; la sua modernità, e di noi poveri antichi<sup>10</sup>, sta nel soggiacere all'insostenibile memoria della classicità, anche quando ricordare non è più collegare.

Il simbolo, come la scienza, lascia in sospeso campi vastissimi del sapere cognitivo; la somma dei saperi del tempo di cui Abū Nuwās si fa interprete è tale per cui il legame illusoriamente univoco tra parole e cose non regge, e il simbolo risulta ancora uno strumento oracolare che pone interrogativi invece di sciogliere enigmi. Come nel mito islamico di Giuseppe, Abū Nuwās rincorre sempre una tunica strappata da dietro, ed è solo la tunica, velo sottile ma tenace, che resta tra le mani e sotto gli occhi, costretti a guardare la bellezza di spalle. La tunica, mai il corpo, ambiguo e ambiguitizzato da oscenità necessarie, dall'uso logorato – perché a volte la potenza della parola è costrizione – di figure del discorso che dovrebbero avvicinare e invece spesso allontanano, spezzandoli, i termini iconici del segno epifanico, il significante mandato a memoria e il significato dimenticato: un corpo che è sempre occultato da qualcosa, o che a sua volta copre con l'ombra altro ancora, in un atto di gnosi continuamente interrotto.

Per ricomporre questa epifania – quanto più prevedibile e scontata, tanto più attesa e mascherata –, per far capire a chi legge parole che, più sono spesse e plurali, più sono familiari, è necessario simulare un crollo della forma evocata: sorprende sempre, l'urto frontale di nudità improvvise. Nell'artificio che sospende il momento della rivelazione fino a dimenticarsene, e a

<sup>10</sup> Cfr. F. Fortini, "Classico", in *Enciclopedia Einaudi*, III, Torino, 1978, pp. 192-201.

rimpiazzarla con un'altra rivelazione (espediente sublime di una forma che infine ingenera alienazione), è proprio vero, nel senso risonante della Verità, che un coppiere è un coppiere è un coppiere? Si direbbe di no, quando poi Abū Nuwās indica coppe e appaiono frecce.

I versi della seconda *khamriyya* poc'anzi tradotta, ed esatto contrario della prima, mostrano, come spesso accade di fronte al testo abunuwasiano, una scarsezza che potrebbe trarre in inganno: sembrano *antichi*, se confrontati non tanto con la magniloquenza della poesia preislamica ma soprattutto col barocchismo della poesia persiana, rispetto alla quale Abū Nuwās dà l'impressione di costituire un canovaccio, o un semplice scheletro. È che fra Abū Nuwās e un poeta persiano, l'accennavamo prima, la distanza che corre è la stessa che si interpone fra una rappresentazione e una metafora: fra l'icona di un monastero di Siria e la Gioconda al Louvre.

Quella tensione nostalgica al nome assoluto, per quanto esso sia anelato, alla fine evidentemente logora, se ridotta al confronto con la verità delle cose a cui Abū Nuwās sottopone i limiti del dicibile – quegli *afāq al-kalām*, gli orizzonti del Discorso che, letteralmente, il poeta sondava nel verso citato frettolosamente tra parentesi: e questi limiti di un'orizzonte che si pretende essenziale si fanno sempre più incontenibili. La consapevolezza del loro impossibile recupero, venata di rinuncia, e che mina una ricerca gnoseologica che del cristallo conserva solo le proprietà rifrattive, si rivolge allora alla memoria della differenza: una memoria che trova appiglio in un'archeologia dell'etimo.

Nel caso dei versi qui tradotti, la coppa è sempre *kaʿs*; sempre, fino a quando non cade nelle mani del coppiere copto, non musulmano, dunque ornato – e segnato nella sua alterità religiosa – dallo *zunnār*, la cintura che contrassegnava l'appartenenza del portatore a una delle religioni il cui statuto l'Islam proteggeva. Un attimo prima che le dita del coppiere l'afferrino, la coppa cambia nome, diventa *qadah*.

Saremo più precisi: un attimo prima che essa venga stretta dalla mano sinistra del coppiere, venendo spontaneo pensare che con la destra si versi il vino, e con la sinistra si porga la coppa; ed è quella mano, non i fianchi, là dove sarebbe normale che si indossasse una cintura, ad essere fasciata dallo *zunnār*. Un vezzo del coppiere? Può darsi che, in qualche taverna, il poeta abbia davvero visto un addetto alla mescita un po' sbarazzino, con lo *zunnār* indossato a mo' di salvietta. Sta di fatto che, da quel



momento, la coppa esaurisce la sua funzione univoca, smette di essere *una* cosa, per diventare un nome plurale: *aqdāḥ*.

Le strategie oblique dell'oblio innescano un processo inferenziale che conduce a un'epifania diversa da quella prevedibile e attesa, che precipita in controluce staccandosi dal testo, per dare vita a un ipotesto: le coppe, nel loro plurale, diventano frecce, di cui è assente nel testo il singolare *qidḥ* (tuttavia omografo, in arabo, di *qadah*), ma il cui plurale è ancora *aqdāḥ*; e il coppiere diventa un arciere.

La prima fase del processo di comprensione lascia ad un tempo soddisfatti e inappagati, perché la suggestione orientata che stimola la separazione dell'ipotesto dal testo incalza pur persistendo la sospensione fra citazione e referente; intanto, la percezione di un segno doppio spinge alla riunificazione del ricordo con l'immagine evocata. Di fronte a due icone, le coppe e le frecce, diventa impossibile isolare due movimenti della memoria ricognitiva. La seconda fase è dunque un tornare al messaggio, costruendo intorno al segno un nuovo contesto; entrambi, nuovo significato del segno e nuovo contesto, traggono in gioco la memoria di un sapere divenuto esperienza passata, secondo una nuova gerarchia della percezione. Ma il ricordo attinente all'ipotesto non è più il frutto di una memoria attiva sul piano del tempo; semmai, è pallida rimembranza di uno stato d'animo senza causa, archeologia di un'emozione neutra.

*Aqdāḥ*, plurale di frecce, è una parola antica, tanto quanto un gioco d'azzardo preislamico chiamato *maysir*, condannato dal Corano in un'associazione così stretta al vino da diventare, di quest'ultimo, se non proprio un sinonimo sul piano lessicale, almeno un termine di puntuale richiamo referenziale<sup>11</sup>. Al *maysir* si giocava così<sup>12</sup>: scopo del gioco era vincere il migliore dei tagli di carne di cammello – probabilmente in rapporto a sacrifici nell'ambito di un culto astrolatrico – che fungevano da bersaglio. Ogni giocatore era abbinato a una freccia, identificata da un contrassegno; la figura centrale del gioco era il giovane che, dopo averle mischiate, estraeva ad una ad una le frecce (*aqdāḥ*)

<sup>11</sup> Attenzione: *qadh*, parola derivata dalla medesima radice QDH, significa biasimo, censura, condanna, rimprovero: la nostra versione ne tiene conto contestualizzando forse un po' troppo arditamente e frecce e coppe e disapprovazione moralista.

<sup>12</sup> Per il gioco del *maysir* e i Beduini smemorati (vedi *infra*), si veda T. Fahd, *La divination arabe*, Leiden, 1966, pp. 204-213.

dalla faretra con la mano sinistra (*al-yusrà*, da cui forse il nome del gioco) meticolosamente avvolta in un panno di stoffa bianca per non riconoscere al tatto il contrassegno, e le porgeva al tiratore.

A fornirci i dati relativi al gioco del *maysir* e alla sua terminologia, fra gli altri, è Abū ʿUbayd al-Qāsim ibn Sallām al-Harawī, uno dei tanti archeologi musulmani del sapere, morto nell'837 A.D. Tutte le informazioni che egli raccolse erano desunte da testi di autori che, prima di lui, già avevano indagato in quell' "archivio dei nostri fasti" – così veniva definita, in epoca islamica, la *jābiliyya* preislamica, l'Arabia prima della Scienza –, armati dell'unico strumento che potesse in qualche modo perpetuare, intrecciandolo nel suo valore referenziale ai nodi di un'episteme moderna, quel sapere antico: cioè, di una volontà filologica.

Volendo saperne di più sulle modalità del gioco, al-Harawī se ne andò viaggiando per i deserti d'Arabia, interrogando la memoria (supponendola antica) dei Beduini. Il filologo "sul campo" dovette restare assai deluso, constatando che i beduini, del *maysir*, sapevano ben poco: ormai, avevano dimenticato quasi tutto.