

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in LINGUE, CULTURE E SOCIETÀ', 25° ciclo  
(A.A. 2009/2010 – A.A. 2011/2012)

**LA PROVINCIA COSMOPOLITA: LA NARRATIVA SINDHĪ NEL  
CONTESTO LETTERARIO INDO-PERSIANO  
(SEC. XVII-XIX)**

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA:  
L-OR/15 LINGUA E LETTERATURA PERSIANA

Tesi di dottorato di D'ESTE ALESSANDRA, matricola 800344

Coordinatore del dottorato  
Prof. Federico Squarcini

Tutore del dottorando  
Prof. Stefano Pellò

## Indice

1. Introduzione	p. 4
1.1 Scopo e metodo della ricerca	p. 4
1.2 L'indagine sul campo	p. 6
1.3 Specificità della produzione letteraria indo-persiana in Sindh	p. 14
1.4 Stato degli studi	p. 19
1.4.1 <i>Lo studio della cultura e della narrativa sindhī in epoca coloniale</i>	p. 19
1.4.2 <i>Studi successivi</i>	p. 26
2. La trasposizione della coppia di amanti di Līlā e Chanīsar nel genere del <i>masnawī</i> : il caso del <i>Chanīsar Nāme</i>	p. 30
2.1 Introduzione	p. 30
2.2 La figura di Līlā nella letteratura sindhī	p. 33
2.3 Līlā e Chanīsar nell'ambiente letterario indo-persiano: il <i>Chanīsar Nāme</i> di Idrakī Bayglār	p. 36
2.3.1 <i>Struttura e stile compositivo dell'opera</i>	p. 39
2.3.2 <i>Ambientazione storica, geografica e culturale</i>	p. 46
2.3.3 <i>La coppia di amanti Līlā-Chanīsar e definizione del ruolo di Kunrō</i>	p. 50
2.3.4 <i>Considerazioni conclusive sull'opera</i>	p. 59
3. La narrativa sindhī oltre confine: la coppia di amanti Sassī-Punhū	p. 61
3.1 Introduzione	p. 61
3.2 La figura di Sassī nella letteratura sindhī	p. 68
3.3 Sassī e Punhū nell'ambiente letterario indo-persiano: il <i>Ẓībā-Negār</i> di Reẓā'ī Thattawī	p. 76
3.3.1 <i>Struttura dell'opera e stile compositivo</i>	p. 79
3.3.2 <i>Riferimenti alle coppie di amanti della narrativa persiana e sindhī</i>	p. 86
3.3.3 <i>Ambientazione geografica e culturale</i>	p. 90
3.3.4 <i>La coppia di amanti Ẓībā-Negār</i>	p. 93
3.4 Alcune versioni della storia di Sassī e Punhū successive al <i>Ẓībā-Negār</i>	p. 109
3.4.1 <i>La coppia di Sassī e Punhū vista da Qāne'</i>	p. 109
3.4.2 <i>La diffusione del racconto di Sassī e Punhū oltre i confini del Sindh</i>	p. 112
3.5 Considerazioni conclusive sul racconto di Sassī e Punhū	p. 117
4. Il <i>masnawī</i> come veicolo di appropriazione ed arricchimento del patrimonio narrativo sindhī: il caso di Hīr e Rānjhā	p. 119
4.1 Introduzione	p. 119

4.2 Alcuni esempi del racconto di Hīr e Rānjhā in lingua panjābī: da Damodar a Varīs Shāh	p. 124
4.3 Hīr e Rānjhā nei <i>maṣṇawī</i> persiani: la diffusione del racconto dal Panjāb al Sindh	p. 130
4.3.1 <i>Il Maṣṇawī dar biyān-e Hīr wa Rānjhā di Bāqī Kulābī</i>	p. 130
4.3.2 <i>Da Āfarīn a Yektā: il passaggio dal Panjāb al Sindh</i>	p. 134
4.3.3 <i>L'affermazione del racconto di Hīr e Rānjhā in Sindh: da Mīr 'Azīm al-Dīn Thattawī a Faqīr Qāder Bakhsh "Bīdel"</i>	p. 141
4.3.3.1 <i>Il Maṣṇawī-ye Hīr wa Rānjhā di 'Azīm Thattawī</i>	p. 141
4.3.3.2 <i>Il Maṣṇawī-ye Hīr wa Rānjhā di Zīyā</i>	p. 148
4.3.3.3 <i>Il Maṣṇawī-ye Hīr wa Rānjhā di Āzād</i>	p. 151
4.3.3.4 <i>Il Maṣṇawī-ye Hīr wa Rānjhā di Vālī</i>	p. 163
4.3.3.5 <i>I beyt di Faqīr Qāder Bakhsh "Bīdel" dedicati a Hīr e Rānjhā</i>	p. 175
4.4 Considerazioni conclusive sul racconto di Hīr e Rānjhā	p. 177
5. Gli altri racconti appartenenti al repertorio narrativo sindhī	p. 182
5.1 Il racconto di Nūrī e Jām Tamāchī	p. 182
5.2 La vicenda di Mūmal e Rānō Mindre	p. 184
5.3 La vicenda di 'Umar e Marū'ī	p. 190
5.4 La tragedia di Sohnī e Mehar e la sua trasposizione nel linguaggio pittorico	p. 197
5.5 Il <i>maṣṇawī</i> come fonte di cronaca: il <i>Maṣṇawī-ye qaṣṣāb nāme</i> di Qāne'	p. 202
Conclusioni	p. 208
Bibliografia	p. 212
Sitografia	p. 226

# 1. Introduzione

## 1.1 Scopo e metodo della ricerca

La Valle dell'Indo è da sempre stata crocevia di popoli e culture diverse, grazie alla sua posizione strategica che la mette a diretto contatto con le acque del Mare Arabico e che rende questo territorio la principale via d'accesso da occidente verso il Subcontinente Indiano. Con la conquista da parte di Moḥammad b. Qassem nel 711 ed il successivo controllo abbaside, la regione entrò in contatto con l'Islam. In seguito alla presa di potere ghaznavide la lingua persiana iniziò a diffondersi nel Subcontinente ed il Sindh non rimase di certo estraneo a questa riforma linguistica. Per alcuni secoli, infatti, il persiano fu affiancato all'arabo, ma con la salita al potere della dinastia Arghun nel XVI secolo divenne lingua ufficiale della regione e rimase tale fino al 1853, quando fu sostituito dal *sindhī*. Nonostante il Sindh sia rimasto quasi sempre storicamente isolato dal resto dell'India, tranne nel periodo di diretta dominazione mughal, nelle proprie corti nacquero dei circoli letterari sostenuti dai diversi principi e sovrani che guidarono la regione nel corso dei secoli, i quali promossero lo sviluppo e la diffusione della letteratura persiana. Queste corti provinciali non attrassero solamente poeti nativi del Sindh, ma anche molti poeti provenienti dall'attuale Iran ed Asia Centrale, e non va dimenticato che alcune personalità illustri originarie del Sindh raggiunsero la corte imperiale di Delhi: è il caso di Abū'l Fazl e del fratello Fayzī, che furono due figure letterarie di spicco della corte di Akbar.

Molti dei sovrani del Sindh, oltre ad accogliere i letterati persiani e persofoni, erano essi stessi poeti di spicco e contribuirono, quindi, a rendere sempre più eminente la qualità delle produzioni letterarie, sia dal punto di vista linguistico che metrico. Durante l'intera dominazione persiana in Sindh il principale centro letterario della regione fu la città di Thatta, situata sulle sponde del fiume Indo e, quindi, data la sua posizione, divenne anche il più importante centro commerciale della regione. Questo centro attrasse molti letterati provenienti dall'altopiano iranico e dall'Asia Centrale, nonché da altre zone del Subcontinente e divenne ben presto un centro di pacifica

convivenza religiosa, che ospitava esponenti appartenenti ai diversi ordini sufi, sciiti, sunniti e hindū.

La letteratura persiana prodotta in Sindh non è importante solo come dimostrazione della diffusione della cultura persiana nel Subcontinente, ma diventa di fondamentale rilevanza per lo studio della storia, della cultura e della società di quest'area. Infatti le fonti inerenti il Sindh sono molto scarse e sebbene si ritenga che le diverse opere storiografiche persiane non abbiano in realtà un effettivo valore storico, rappresentano, nella maggioranza dei casi, le uniche fonti esistenti e per questo motivo la storiografia persiana rimane la principale fonte di riferimento anche per gli storici contemporanei.

Lo studio e l'approfondimento delle varie fonti in lingua persiana prodotte nella regione si è tuttavia limitato alle sole opere storiografiche, considerate quali uniche composizioni utili alla ricostruzione delle vicende del passato del Sindh. In una realtà in cui le fonti a disposizione sono piuttosto limitate, anche quelle secondarie possono risultare di estrema importanza al fine di reperire ulteriori informazioni volte all'indagine storica, sociale e culturale. L'analisi di documenti, *inshā*, *tadhkerē*, *masnawī* ed iscrizioni può diventare molto produttiva nel reperimento di dati utili; a tal fine, tuttavia, possono essere rilevanti non solo le fonti letterarie, ma anche quelle artistiche, in particolare quelle architettoniche e pittoriche.

In questo caso l'analisi si è concentrata sui *masnawī* composti dagli autori persiani del Sindh ed inerenti i racconti tradizionali di questa realtà culturale. La spinta ad approfondire l'argomento è derivata dalla rilevazione dello stato attuale dell'attività di ricerca scientifica. Manca infatti uno studio organico di questo immenso patrimonio letterario, in molti casi reperibile solo in forma manoscritta, che permette di ricavare molte informazioni utili alla ricostruzione della vita sociale in Sindh, non solo delle classi nobili, ma anche di quelle meno abbienti. Questi racconti erano tramandati oralmente ed i più importanti poeti *sindhī* hanno composto dei versi che non riportano le vicende per intero, ma che ricordano ed elogiano solamente le eroine protagoniste delle vicende stesse: si tratta di versi dal contenuto altamente drammatico e tragico, incentrati sulla sofferenza provata da queste figure femminili per la separazione dal loro amato. Nel caso dei *masnawī* persiani, le vicende sono invece riportate per intero e descritte in tutti i loro particolari: è quindi interessante

constatare il fatto che le prime fonti della narrativa *sindhī* siano proprio in lingua persiana, ed il *masnawī* diventa quindi espressione della tradizione locale.

La ricerca si è focalizzata principalmente sui *masnawī* inerenti i racconti di Līlā e Chanīsar, di Sassī e Punhū e di Hīr e Rānjhā, riproposti dai vari autori persiani del Sindh adattando, in parte, queste coppie di amanti secondo i canoni delle più celebri coppie di amanti persiane. Si è inoltre messo in evidenza come il *masnawī*, in Sindh, sia stato utilizzato anche come mezzo di diffusione di fatti di cronaca realmente accaduti, come nel caso del *Masnawī qaṣṣāb nāme* di Mīr ‘Alī Shīr Qāne‘.

Scopo della ricerca è quindi ampliare ed integrare le informazioni finora disponibili a proposito della realtà culturale e sociale del passato del Sindh con nuovi dati ricavati, attraverso un approccio metodologico analitico e comparativo, dall’approfondimento di alcuni *masnawī* inerenti i principali racconti della narrativa *sindhī*. S’intende quindi fornire contributo ad una più precisa ricostruzione di un ambiente culturale estremamente variegato ed ancora troppo poco sondato. Si metterà in luce, inoltre, il fondamentale apporto dato da tale produzione letteraria per la diffusione della conoscenza di tale patrimonio narrativo al di fuori dei confini del Sindh, dimostrando quindi l’importanza del genere letterario del *masnawī* e del veicolo linguistico persiano quale mezzo di diffusione ad ampio raggio di un aspetto della tradizione propria *sindhī*.

## **1.2 L’indagine sul campo**

Dopo una fase iniziale di reperimento delle fonti presso le principali biblioteche europee, in particolare la Soas Library e la British Library di Londra, da gennaio ad aprile 2012 si è condotta una missione di ricerca in Sindh, volta al reperimento delle fonti, in particolari quelle manoscritte, inerenti le rese in persiano del patrimonio narrativo *sindhī* relative al periodo che va dalla fine del XVI all’inizio del XIX secolo. Durante il soggiorno in Sindh lo scrivente ha avuto anche l’opportunità di visitare tutti quegli enti ed istituzioni volti alla diffusione della cultura del territorio. L’indagine sul campo è avvenuta con un certo ritardo sia a causa della disastrosa alluvione che ha colpito l’intero Sindh nell’agosto 2010, sia per l’infruttuosità nel tentativo di contattare direttamente le istituzioni locali, in particolare con la University of Sindh ed il Sindhi Adabi Board. È solo grazie a delle conoscenze del Prof. Paolo Biagi che si

sono potuti stabilire dei contatti con la University of Sindh, presso il cui campus lo scrivente ha soggiornato per circa venti giorni al fine di sondare il patrimonio librario della biblioteca della Central Library e dell'Institute of Sindhology.<sup>1</sup> La Central Library della University of Jamshoro ospita un'esigua raccolta di manoscritti persiani, tra cui il *Diwān-e Valī* di Nawāb Valī Moḥammad Khān Laghārī e il *Tārīkh-e mirān-e send* di Makhdum Moḥammad Hākem Thattawī.

L'Institute of Sindhology è uno dei più importanti istituti volti alla ricerca ed alla diffusione della cultura e letteratura sindhī. Nato all'interno della University of Jamshoro nel 1962, il centro promuove la ricerca volta all'interpretazione del contributo del Sindh per quanto riguarda lo sviluppo della storia e della civiltà di questo territorio. L'istituto, oltre a raccogliere una pregevole quantità di fonti inerenti al passato e al presente del Sindh, pubblica articoli e monografie riguardo agli aspetti storico-culturali, letterari e sociali di questa regione. L'Institute of Sindhology contribuisce alla divulgazione della cultura della regione ospitando anche un museo che espone i prodotti dell'artigianato locale (in particolare gioielli, tessuti e manufatti in legno), suddivisi a seconda delle varie etnie che popolano questa regione, reperti provenienti da alcuni siti archeologici e gli strumenti musicali impiegati nella musica tradizionale; non meno importante è l'apparato fotografico che raffigura i volti più celebri della politica del Sindh, dall'epoca coloniale britannica alla compianta Benazir Bhutto.

Al di fuori del centro di Hyderabad, in direzione Jamshoro, si trova il Sindhi Language Authority, istituto fondato nel 1991 che fa parte del dipartimento di cultura e turismo del governo del Sindh e pubblica, oltre a volumi inerenti alla letteratura sindhi, molti testi, dizionari, software e cd-rom per l'apprendimento della lingua sindhi. Lo statuto di questa istituzione governativa cita l'articolo 251 comma 3 della Costituzione della Repubblica Islamica del Pakistan del 1973 tra i motivi della sua fondazione:

Without prejudice to the status of the National language, a Provincial

---

<sup>1</sup> Il soggiorno presso il campus della University of Sindh è stato più breve del previsto a causa di diverse proteste di docenti prima e di studenti poi scaturite dopo l'omicidio di un docente all'interno del complesso universitario nel dicembre 2011. A causa di questi problemi di sicurezza, allo scrivente non è stato consentito un periodo ulteriore di permanenza nel campus.

Assembly may by law prescribe measures for the teaching, promotion and use of a provincial language in addition to the national language.<sup>2</sup>

L'istituto, inoltre, intende coordinare e promuovere l'uso corretto della lingua *sindhī* non solo nei media ma anche nei documenti federali. Un'altra delle funzioni del Sindhi Language Authority è quella di tradurre le principali opere inerenti la storia e la letteratura *sindhī* sia nelle altre lingue pakistane (*urdu*, *pashto*, *panjābī*, *brahvi* e *balochī*) sia in inglese, in modo da avvicinare la lingua nazionale alle varie lingue regionali del Pakistan e per promuovere anche una diffusione internazionale della cultura del Sindh. Tra le varie iniziative di promozione della tradizione *sindhī* vi è anche l'organizzazione di concorsi, seminari e conferenze.

Accanto all'Institute of Sindhology è situato il Sindh Provincial Museum il quale, per tipologia, è molto simile a quello dell'Institute of Sindhology: oltre ad alcuni reperti provenienti dal sito archeologico di Mohenjo Daro, il museo espone infatti i principali prodotti dell'artigianato locale e ricostruisce scene di vita quotidiana delle varie etnie abitanti la regione. Il museo ospita anche una piccola biblioteca la cui raccolta di manoscritti contiene una copia del manoscritto di *Zibā wa Negār* di Rezā'ī: al candidato è stato gentilmente concesso di fare una copia di tale manoscritto che contiene la più antica versione in persiano della storia di Sassī e Punhū e che sarà descritta nel terzo capitolo del presente lavoro.

Durante la sua missione in Sindh, il candidato ha avuto anche l'opportunità di visitare lo Haveli Tālpur, il palazzo residenziale della famiglia Tālpur durante il colonialismo britannico situato nell'attuale quartiere di Laṭīfābād a Hyderabad. Il palazzo fu fatto costruire intorno al 1860 da Mīr Ḥussayn 'Alī Khān di ritorno in Sindh dopo circa quindici anni di prigionia a Calcutta.<sup>3</sup> La residenza, attualmente

---

<sup>2</sup> Cfr. il sito [www.sindhila.org](http://www.sindhila.org)

<sup>3</sup> Durante la campagna di conquista di Sir Charles Napier del 1843, i Mīr Tālpūr furono catturati ed internati a Calcutta e vi sono delle testimonianze che attestano il trattamento brutale da loro subito. Mīr Naṣīr Khān (1804-45) morì in esilio a Calcutta e compose il *Safar Nāme*, opera che raccoglie due *masnawī* di rispettivamente 92 e 85 *beyt* che riporta il trattamento che fu riservato ai Mīr, da parte dei britannici, quando furono catturati e condotti a Calcutta via Bombay, Pūna e Sāsūr [cfr. Sadarangani (1956), p. 209]. Mīr Šūbedār Khān (1802-46), tra le varie opere, compose il *Jodā'ī Nāme*, un *masnawī* di 8500 *beyt* in cui descrive la sua sofferenza per la lontananza dalla madrepatria (cfr. Idem, p. 216). Anche a Mīr Ḥussayn 'Alī Khān è attribuito un *Dīwān* in cui, tuttavia, non fa riferimento alla sua prigionia a Calcutta.



gestita da Mīr Ḥayder Tālpur, al momento della visita era in fase di ristrutturazione, per cui l'intera biblioteca era stata momentaneamente trasferita in altra sede, purtroppo non visitabile. Il lavoro che sta conducendo Mīr Ḥayder Tālpur al fine di preservare e divulgare le opere poetiche composte dai suoi antenati è molto lodevole. Egli è infatti il primo dei discendenti Tālpur che si sta impegnando a rendere disponibile a studiosi e ricercatori il patrimonio librario della biblioteca di famiglia: in collaborazione con l'università iraniana del Sistān e Baluchistān ha pubblicato un catalogo con i riferimenti di tutti i 167 manoscritti appartenenti a questa raccolta e ha permesso la pubblicazione, inoltre, di alcuni di questi manoscritti.<sup>4</sup>

Il Sindhi Adabi Board, fondato nel 1951 a Karachi ed avente ora sede a Hyderābād, è un'organizzazione facente parte dell'Education Department del Governo del Sindh e che ha come obiettivo la diffusione e la promozione della cultura sindhi. A tal proposito l'istituto ha pubblicato una consistente quantità di volumi inerenti la poesia, l'archeologia, la storia, il folklore e la cultura del Sindh. Inoltre, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, l'istituto si è impegnato a pubblicare, grazie ai contributi di Pīr Hassām al-dīn Rāshedī e di Nābī Bakhsh Balōch, alcune delle opere storiografiche, delle *tadhkerē* e dei *maṣnawī* composti nei secoli scorsi dai letterati persiani del Sindh, dedicando particolare attenzione alle opere letterarie di Mīr 'Alī Shīr Qāne'. L'edizione di queste opere persiane sono le prime citate da Annemarie Schimmel nella sua descrizione dell'attività del Sindhi Adabi Board: la stessa autrice sottolinea come alla prima assemblea del 20 ottobre 1951 fu deciso di pubblicare le opere storiche sul Sindh.<sup>5</sup> La pubblicazione di queste opere da parte del Sindhi Adabi Board fa quindi comprendere come l'istituto, all'epoca, considerasse la produzione letteraria in lingua persiana come parte dell'eredità storico-culturale di questa regione pakistana. Nel corso dei decenni, però, sembra che tale "politica" sia stata abbandonata, vedendo l'istituto concentrarsi nella sola pubblicazione di opere in lingua sindhi. Con rammarico e dispiacere, il candidato ha potuto notare la presenza di sole poche copie, ormai consunte ed ingiallite, di alcune di queste opere persiane. Il Sindhi Adabi

---

<sup>4</sup> Le opere pubblicate, una copia delle quali è stata gentilmente donata al candidato, sono il *Dīwān* di Mīr Moḥammad Naṣīr Khān Tālpūr, il *Maṣnawī-ye sayf al-moluk* e il *Maṣnawī-ye Shīrīn wa Khosrow* di Mīr Ṣūbedār Khān, e il *Dīwān* di Mīr Shāhdād Khān Tālpūr. Tutte queste opere sono state pubblicate in collaborazione con la University of Sistan and Baluchestan nel gennaio 2010.

<sup>5</sup> Schimmel (1961), p. 225.

Board, infatti, non ha previsto la pubblicazione di ulteriori edizioni di tali opere ed ha invece intrapreso un nuovo progetto: la maggior parte delle opere storiografiche in lingua persiana composte nei secoli scorsi è stata infatti tradotta sia in urdu che in sindhi ed ora queste versioni sono disponibili non solo nella libreria dell'istituto, ma in tutte le librerie del Sindh dedicate ad argomenti di carattere storico, letterario e culturale. Tale scelta è probabilmente dovuta dal fatto che, all'epoca in cui le opere in persiano furono pubblicate per la prima volta, nelle scuole del Sindh l'insegnamento della lingua persiana era ancora molto diffuso, ma a partire dagli anni Ottanta del Novecento l'insegnamento della lingua straniera si è concentrato maggiormente sull'inglese. Già da alcuni decenni, inoltre, era partita una campagna, da parte di alcuni nazionalisti sindhi, in particolare di G. M. Syed, di diffusione e sensibilizzazione della lingua e della letteratura sindhi, che aveva portato alla pubblicazione di numerose opere in lingua sindhi che presentavano le più svariate tematiche. Di conseguenza, i lettori locali si trovarono impossibilitati a fruire del patrimonio letterario persiano e un istituto prestigioso quale il Sindhi Adabi Board ha quindi permesso un'ulteriore diffusione di tale letteratura grazie alle traduzioni in urdu e sindhi che sono state portate a termine negli ultimi anni. È evidente come anche il Sindhi Adabi Board persegua degli obiettivi simili a quelli del Sindhi Language Authority per quanto riguarda la concezione del rapporto tra la lingua sindhī e le altre lingue del Pakistan, sia nazionale che regionali.

Mentre, in passato, attraverso la produzione delle opere da parte di autori persofoni, si era assistito ad un processo di trasposizione di una particolare realtà culturale e letteraria attraverso un veicolo linguistico e stilistico riconosciuto ed accettato in un territorio molto vasto, attualmente si sta verificando una nuova tendenza. Le recenti pubblicazioni delle traduzioni sopraccitate vedono sia un ritorno alla realtà linguistica e culturale di partenza sia un passaggio al nuovo veicolo linguistico riconosciuto a livello nazionale, ossia l'urdu. Nell'ultimo caso, inoltre, va ricordato che entrambe le lingue, il persiano e l'urdu, si sono diffuse in Sindh per via di forze esterne, ossia la salita al potere di una dinastia persofona per quanto riguarda il persiano e l'arrivo in massa dei muhajīr dall'India dopo la Partizione del 1947 nel caso dell'urdu. Questi fenomeni spiegano la versatilità dell'ambiente culturale sindhi, molto legato alle

proprie tradizioni popolari ma, allo stesso tempo, da sempre pronto a ricevere nuove spinte e stimoli provenienti da altre realtà socio-culturali.

In Sindh vi sono anche molte biblioteche private ed il candidato ha avuto l'occasione di visitare una prestigiosa collezione libraria privata a Grohi Yasin, nei pressi di Shikarpur, biblioteca in stile tipicamente britannico che ospita migliaia di volumi, in diverse lingue, inerenti la cultura, la storia, la letteratura, l'economia e la politica del Sindh, di cui alcune centinaia in forma manoscritta. Il *Comprehensive Catalogue of Persian Manuscripts in Pakistan* di Aḥmad Munzawī indicava tale biblioteca quale sede dell'unica copia manoscritta del *Moḥabbat Nāme*, opera del XVIII secolo di Munshī Shīwak Rām che descrive, in prosa, la storia di Hīr e Rānjhā. Si tratta di un'opera di fondamentale importanza per quanto riguarda lo studio delle versioni in persiano della storia di questi due famosi amanti, anche perché si tratta dell'unica fonte in prosa. Tuttavia, dopo lunghe ricerche, si è constatato che l'opera manca dalla biblioteca e l'attuale proprietario non è al corrente di eventuali cessioni ad alcune biblioteche, enti od istituti operati in passato.

Il National Museum of Pakistan di Karachi, oltre ad ospitare reperti delle antiche civiltà dell'Indo, degli esempi di arte gandhara e gallerie di arte ed iconografia islamica, raccoglie migliaia di manoscritti che vengono resi disponibili, su richiesta, a studenti e ricercatori. Nei decenni scorsi sono stati pubblicati dei cataloghi di tutti i manoscritti che trovano sede in tale centro, suddivisi per lingua (arabo, persiano, urdu, sindhi e turco).

Il Sindh Archives è un'istituzione che fa capo al Governo del Sindh ed ha il compito di preservare tutti i documenti relativi a questioni governative, nonché antichi volumi e manoscritti. L'istituzione raccoglie circa 40.000 volumi, di cui alcuni rari, ma si distingue soprattutto per i documenti redatti durante il periodo coloniale. Questi documenti, risalenti ad un periodo che va dal 1820 al 1936, sono per il 50% in forma manoscritta e solo il 15% di essi sono redatti in lingue quali persiano, sindhī, urdu e hindī, mentre gli altri sono tutti in inglese. La documentazione preservata presso il Sindh Archives include circolari, direttive e trattati che costituiscono un'importante fonte storica secondaria che non è ancora stata analizzata in dettaglio. Il Sindh Archives è inoltre l'unico istituto che ha iniziato un processo di digitalizzazione delle fonti più antiche e quindi più soggette al deterioramento. L'istituto pubblica, anche

attraverso il proprio sito web, articoli inerenti la storia e la cultura del Sindh e cura una biblioteca di pubblico accesso a studenti e ricercatori.<sup>6</sup>

Per motivi di sicurezza il personale bibliotecario della Hamdard University non ha accettato la proposta del candidato di visitare gli edifici di tale università, ma si è reso molto attento e disponibile nei confronti delle richieste bibliografiche effettuate, tanto che ha fatto pervenire per via postale copie digitali dei manoscritti richiesti.

Per quanto riguarda il reperimento dei manoscritti necessari all'attività dottorale, lo scrivente non si è mai vista negare alcuna richiesta: il personale di tutti gli istituti, le biblioteche ed i centri culturali visitati si è sempre dimostrato estremamente gentile ed ospitale nei confronti dello scrivente e ha sempre dato il permesso di effettuare delle copie dei manoscritti utili. Questa facilità nell'ottenere le fonti era dovuta anche dall'argomento del progetto di ricerca che veniva loro descritto, provando riconoscenza, orgoglio e gratitudine verso quegli studiosi stranieri che approfondiscono alcune tematiche della cultura e del passato del Sindh, permettendone così una diffusione a livello internazionale. Va purtroppo segnalato, però, che il governo pakistano, a livello sia nazionale che regionale, non sta compiendo alcuna azione volta alla conservazione dei manoscritti che costituiscono un'eredità storico-culturale estremamente importante, che ha permesso una ricostruzione degli eventi storici e della storia letteraria non solo del Sindh, ma dell'intero Pakistan. Molti manoscritti versano infatti in un cattivo stato di conservazione, con pagine ingiallite, inchiostro a tratti sbiadito, e danneggiamenti ad opera di insetti. A tal proposito, come si è già detto sopra, solo il Sindh Archives ha iniziato la digitalizzazione di alcuni manoscritti, ma al momento tale operazione è sospesa per problemi tecnici. Tra tutti gli altri enti ed istituti governativi visitati, nessuno ha ancora intrapreso una tale azione per mancanza di fondi volti all'acquisto dell'attrezzatura necessaria. Inoltre non si è nemmeno diffusa una mentalità volta a conservare al meglio i volumi, che spesso sono lasciati su mensole prive di apposite vetrine, e soggetti quindi al deperimento dovuto da polvere, insetti ed umidità. In tale situazione, quindi, al candidato non restava altro da fare che realizzare delle semplici

---

<sup>6</sup> Si veda il sito dell'Istituto: [www.sindharchives.gov.pk](http://www.sindharchives.gov.pk)

fotografie digitali delle pagine dei manoscritti, modificandole poi al computer per darne maggiore luminosità e contrasto, rendendole così più visibili.

Nel periodo di soggiorno in Sindh il candidato ha avuto anche l'onore di recare visita al villaggio di Tajpūr, luogo di residenza di Imdād 'Alī Lagharī, discendente di Nawāb Valī Muḥammad Lagharī, quest'ultimo autore di delle versioni in persiano della storia di Hīr e Rānjhā che sarà analizzata nei capitoli successivi. Il signor Lagharī ha gentilmente concesso al candidato di realizzare una copia digitale del manoscritto dell'opera sopraccitata, che viene tramandato di generazione in generazione dall'epoca in cui fu composto dallo stesso Valī Muḥammad Lagharī e che sarà analizzata in maggior dettaglio nei capitoli successivi.

Durante la missione in Sindh il candidato ha avuto la possibilità di visitare anche alcuni luoghi legati alle eroine dei racconti popolari sindhī. A 'Umarkot si trovano i resti della fortezza di 'Umar, sovrano appartenente alla dinastia Samma che aveva rapito ed imprigionato la giovane Marū'ī. Nel lago Kinjhar, non lontano da Thatta, si trova la tomba di Nūrī, la giovane pescatrice che affiancò il sovrano Jām Tamachī. La tomba si trova in un isolotto all'interno del lago e durante l'alta marea viene interamente sommersa dalle acque del lago. Bhambhore, situato tra Thatta e Karachi, è un importante sito archeologico suddivisibile in due parti: una cittadella fortificata e un'area artigianale dove vi sono anche i resti di una zona cimiteriale. La città di Bhambhore, più volte confusa con l'antico porto di Debal, si sviluppò in epoca pre-islamica ed è probabilmente il luogo in cui visse Sassī, una delle più famose eroine del Sindh.

Nel corso della missione in Sindh si è avuta anche l'opportunità di visitare quei luoghi legati alle più importanti personalità della regione. In particolare si è recata visita al mausoleo di Shah 'Abdul Laṭīf, situato a Bhit Shah, dove è stato aperto anche un museo che rappresenta, in forma plastica, alcune scene tratte dai racconti tradizionali del Sindh che compaiono nelle *sur* del suo *Risālō*. Il museo si trova all'interno del Bhit Shah Culture Centre, un'istituzione famosa a livello nazionale per gli studi sul sufismo islamico, facendo particolare riferimento al famoso poeta sindhi. Il mausoleo di Sachal Sarmast si trova nei pressi di Khairpur e si distingue dagli altri complessi tombali costruiti a partire dalla metà del XIX secolo per una

caratterizzazione estetica simile a quella dei monumenti punjābī.<sup>7</sup> Il mausoleo di Lāl Shāhbāz Qalandar di Sehwan Sharif è invece meta di un continuo pellegrinaggio di fedeli provenienti dall'intero Pakistan.<sup>8</sup>

Lo scrivente ha avuto modo di visitare anche i maggiori luoghi di interesse da un punto di vista storico-archeologico, quali i complessi tombali dei sovrani appartenenti alle dinastie Kalhora e Tālpur, situati nella parte centro-settentrionale della città di Hyderabad e la necropoli di Maklī, che si estende su una superficie di circa quindici chilometri quadrati nei pressi della città di Thatta. Maklī ospita le tombe ed i mausolei di centinaia tra sovrani appartenenti alle diverse dinastie che hanno guidato il Sindh e santi šūfī.<sup>9</sup>

Occorre purtroppo precisare che buona parte di questo immenso patrimonio archeologico, storico ed artistico si trova attualmente in uno stato di degrado ed abbandono: né il governo nazionale né quello regionale stanno stanziando fondi per il loro recupero e conservazione. Alcuni di questi edifici, situati in zone desertiche e quindi soggetti all'azione erosiva della sabbia e degli agenti atmosferici, hanno già manifestato dei cedimenti strutturali e se non verranno effettuati dei tempestivi interventi di restauro si corre il rischio di perdere, nei prossimi anni, buona parte di questo inestimabile patrimonio, testimonianza del glorioso passato del Sindh.

### **1.3 Specificità della produzione letteraria indo-persiana in Sindh**

La storia del Sindh è stata spesso descritta come isolata e separata dal resto del Subcontinente e questa affermazione è dovuta forse al fatto che molti degli eventi succedutesi in questa regione ebbero importanza soprattutto nell'ambito locale, ma

---

<sup>7</sup> Le decorazioni del mausoleo non si sviluppano infatti solo nelle tonalità del blu, ma sfruttano anche altri colori, quali il giallo, il verde e l'arancione.

<sup>8</sup> Questo mausoleo era molto frequentato anche da Benazir Bhutto, la quale finanziò a proprie spese il sistema di areazione della sala tombale.

<sup>9</sup> Tra gli altri siti visitati vi sono il sito archeologico di Mohenjo-Daro, le rovine dell'antica città di al-Manšūra e le fortezze di Rāñī Kōt, di Naukōt e di Kōt Dījī, fatte costruire dai sovrani Tālpūr in punti strategici in difesa contro l'avanzata inglese nella regione. La più grande di queste fortificazioni è sicuramente quella di Rani Kot, situata nei pressi di Sehwan Sharif e definita "la muraglia del Sindh". Il forte di Naukot si trova invece nella regione desertica del Tharparkar, mentre quello di Kot Diji è situato nei pressi della città di Sukkur, nel Sindh settentrionale. I primi due forti citati si trovano in posizione isolata, mentre attorno al forte di Kot Diji si era sviluppata un'area urbana dove ancor oggi sono conservati alcuni palazzi appartenuti ad esponenti della dinastia Tālpur.

non conobbero delle ripercussioni al di fuori della zona della Valle dell'Indo. Inoltre il Sindh è sempre stato considerato una terra di confine tra l'Asia Centrale e l'India ed ha rappresentato in passato soprattutto un punto di passaggio verso la piana gangetica durante le varie campagne di conquista del Subcontinente.<sup>10</sup>

Queste condizioni storiche e territoriali hanno invece favorito e stimolato una specificità culturale e letteraria che distingue il Sindh all'interno del Subcontinente e che capovolge la concezione di questo territorio come realtà isolata. A partire dall'epoca Arghūn e Tarkhān il Sindh divenne un importante centro di produzione letteraria indo-persiana, grazie alla sua capitale, Thatta, che accolse poeti ed eruditi provenienti dall'Iran e dall'Asia Centrale. Da quel momento, per circa tre secoli il Sindh fu teatro di una vasta ed ininterrotta produzione di opere di svariato carattere, dove anche gli stessi sovrani e governatori non solo promuovevano tale attività letteraria, ma erano essi stessi poeti. Nonostante, a partire dal periodo coloniale, il persiano sia stato sostituito dal sindhī, la produzione letteraria non si arrestò ed anche in quel periodo furono prodotte opere di una certa valenza letteraria e contenutistica.

In quei secoli non furono prodotti solo componimenti di puro carattere poetico, ma anche opere molto rilevanti per la ricostruzione socio-culturale di questa regione. Tra queste fonti vi sono ovviamente le opere storiografiche, ampiamente consultate ed analizzate dagli storiografi per delineare gli eventi del passato del Sindh: il *Tārīkh-e Send* di Moḥammad Ma'sūm Nāmī, il *Bayglār Nāme* di Idrākī Bayglār, il *Mazhar-i Shāhjahanī* di Yusuf Mirak, il *Tārīkh-e Ṭāherī* di Mīr Ṭāher Moḥammad Nesyānī, il *Tarkhān Nāme* di Jamāl Shirāzī Thattawī, il *Toḥfat al-Kerām* di Mīr 'Alī Shīr Qāne' ed il *Lobb-e Tārīkh-e Send* di Khān Bahadūr Khudādād Khān.<sup>11</sup>

Non meno importanti risultano le varie *tazkerē* composte all'interno del Sindh, relative sia ai poeti che ai santi ṣūfī, che permettono la ricostruzione dell'ambiente letterario della regione. Le principali *tazkerē* poetiche sono il *Maqālāt al-sho'arā* di

---

<sup>10</sup> Sorley (1984), p. 13.

<sup>11</sup> L'unica fonte storica relativa al passato pre-islamico del Sindh è il *Chāch Nāme*, traduzione persiana, realizzata da al-Kūfī nel 1216-17, dell'opera araba composta nel IX secolo e conosciuta come *Minhāj al-Dīn wa'l Mulk*. Dopo un breve resoconto sul sovrano Rāy Chach, l'opera si concentra sulle descrizioni delle dinastie buddhiste e brahmane pre-islamiche e sui primi saccheggi arabi in Sindh, fornendo una cronaca dettagliata delle campagne di conquista di Moḥammad b. Qāsem.

Qāne',<sup>12</sup> il *Rowzat al-Salāṭin* di Fakhrī Amīrī di Herat<sup>13</sup> e il *Takmilē-ye Maqālāt al-sho'arā* di Khalīl,<sup>14</sup> mentre quelle relative ai santi ṣūfī sono il *Toḥfat al-Ṭāherīn* di Shaykh Moḥammad A'zam Thattawī,<sup>15</sup> la *Tazkerē-ye mashāyekh-e Sīwestān* di 'Abd al-Ghafūr Sīwestānī<sup>16</sup> ed il *Maklī Nāmē* di Qāne'.<sup>17</sup>

Un aspetto che invece non è stato ancora preso sufficientemente in considerazione è la produzione di *maṣnawī* inerenti i racconti tradizionali del Sindh. Sono proprio questi *maṣnawī* che delineano la specificità della produzione letteraria indo-persiana di questa realtà territoriale: si tratta delle prime fonti scritte che riportano in dettaglio le varie storie di questa regione inerenti le più importanti coppie di amanti, poiché anche i più antichi versi in lingua sindhī alludono ad alcuni aspetti particolari di questi racconti, dando per scontato che il fruitore fosse a conoscenza delle vicende, tramandate solitamente in forma orale. Nonostante, come si vedrà in seguito, l'adattamento di alcune caratteristiche dei vari racconti ai canoni classici del *maṣnawī*, le varie opere composte in Sindh riprendono le diverse vicende in modo quasi del tutto fedele. A tal proposito si può quindi affermare che i primi esempi di narrativa sindhī in forma scritta siano disponibili solamente in lingua persiana e queste opere si rivelano di fondamentale importanza per la preservazione e la diffusione di tale repertorio narrativo.

L'analisi dello scrivente si è concentrata principalmente su tre racconti che hanno conosciuto un grado di diffusione diverso: si tratta dei racconti di Līla e Chanīsār, di

---

<sup>12</sup> Il *Maqālāt al-sho'arā*, composto nel 1761 e pubblicato dal Sindhi Adabi Board nel 1957, è la più ampia e conosciuta *tazkerē* poetica mai composta in Sindh. L'opera propone la biografia di 719 poeti, sia originari del Sindh, sia provenienti dall'intero mondo persofono e che si stanziarono in questa regione, soprattutto nel grande centro letterario di Thatta.

<sup>13</sup> L'opera, risalente ad un periodo che va dal 1503 al 1515, descrive quei principi e sovrani che composero dei versi poetici.

<sup>14</sup> Non si conosce esattamente la data di composizione del *Takmilē-ye Maqālāt al-sho'arā*, ma l'opera, pubblicata dal Sindhi Adabi Board nel 1958, fu scritta sicuramente tra il 1889, data della morte del figlio di Khalīl, che viene ricordata nella sezione autobiografica dell'opera, ed il 1899, data della morte dell'autore. Khalīl incluse le biografie ed i componimenti dei principali poeti del Sindh a partire dall'epoca della stesura del *Maqālāt al-sho'arā* fino alla propria epoca.

<sup>15</sup> L'opera, in prosa, descrive le biografie di 168 santi ṣūfī suddivisi per aree geografiche, tra le quali si distinguono soprattutto Thatta e la collina di Maklī. L'autore non riporta alcun verso delle figure religiose presentate e l'opera fu pubblicata dal Sindhi Adabi Board nel 1956.

<sup>16</sup> Pubblicata dal Sindhi Adabi Board nel 1973, l'opera descrive le principali figure ṣūfī dell'area di Sehwan.

<sup>17</sup> Il *Maklī Nāmē* fu pubblicato dal Sindhi Adabi Board nel 1967 e presenta tutti i santi ṣūfī sepolti nella necropoli situata sul colle al di fuori di Thatta, descrivendo anche i pellegrinaggi dei fedeli.



Sassī e Punhū e di Hīr e Rānjhā. Ognuno di questi racconti, grazie anche alla loro riproposizione in persiano, ha conosciuto un percorso di diffusione distinto che mette in evidenza anche la funzione dello stesso genere del *masnawī*. La vicenda di Līlā e Chanīsar conobbe una diffusione limitata al territorio del Sindh e fu riproposta attraverso il veicolo persiano, come si vedrà nel capitolo successivo, solo nel caso del *Chanīsar Nāme* di Idrakī Bayglār. Nonostante l'autore abbia dichiarato di aver composto la sua opera con l'intento di rendere questa storia fruibile ad un pubblico più vasto, la vicenda di questa coppia di amanti è l'unica, tra le tre proposte, ad aver mantenuto il suo grado di diffusione nel solo Sindh.

Il racconto di Sassī e Punhū, grazie alle sue varie riproposizioni in persiano conobbe invece un'ampia diffusione anche al di fuori dei confini del Sindh e, come si vedrà nel terzo capitolo, nel XIX secolo era conosciuta anche in Awadh. In questo caso l'analisi si è concentrata in modo particolare sul *Zībā Negār* di Rezā'ī Thattawī, opera ancor oggi conservata solamente in forma manoscritta.

Il caso più sorprendente è invece quello della vicenda di Hīr e Rānjhā, trattato nel capitolo quarto del presente lavoro: la storia ebbe origine in Panjāb ma attualmente è ampiamente conosciuta anche in Sindh grazie ad un processo che ha visto come protagonista sempre il genere del *masnawī*. Nel XVIII secolo la vicenda fu infatti proposta in forma di *masnawī* da Āfarīn Lahorī, che fu ripresa successivamente da Aḥmad Yektā, governatore e poeta originario del Panjāb che giunse in Sindh per assolvere e degli incarichi governativi. Nei primi anni del regno Tālpūr la vicenda di Hīr e Rānjhā fu riproposta ben quattro volte dai poeti appartenenti alle varie corti del Sindh, ognuna citando come fonte proprio il componimento di Yektā. In epoca più o meno contemporanea si è conosciuto anche il passaggio che segna l'assorbimento totale di questa vicenda all'interno del patrimonio narrativo sindhī: il poeta Sachal Sarmast, e successivamente anche Samī, composero infatti dei versi in lingua sindhī che elogiano la figura di Hīr. Occorre ricordare che entrambi i poeti padroneggiavano diverse lingue, tra le quali il persiano, e probabilmente conoscevano le varie versioni del racconto sotto forma di *masnawī*.

Gli esempi sopra accennati dimostrano quindi l'esistenza di una vasta produzione letteraria persiana volta alla preservazione della storia, della cultura e della tradizione narrativa proprie del Sindh. Queste opere furono composte in funzione della realtà

propria di questa regione e, nel caso della storia di Hīr e Rānjhā, si è assistito ad un processo di trasformazione, accettazione ed appropriazione di una vicenda appartenente in origine ad un altro ambiente culturale a quello *sindhī* grazie al veicolo linguistico persiano ed al genere letterario del *masnawī*.

Le opere prese in esame nel presente lavoro mettono quindi in evidenza come il veicolo linguistico persiano abbia elevato il Sindh ad una provincia cosmopolita, pronta sia a proporsi ad un pubblico vasto col fine di diffondere la propria tradizione culturale, sia ad accogliere ed integrare il proprio patrimonio narrativo con esempi tratti da culture vicine. La realtà cosmopolita della regione si evidenzia anche per il fatto che le varie corti del Sindh hanno sempre accolto letterati, artisti e uomini di lettere provenienti dall'intera realtà persiana ed alcuni dei poeti persiani del Sindh, grazie al loro talento, sono riusciti ad entrare anche nella corte centrale di Delhi, come accadde nel caso dei celebri fratelli Abū al-Faḏl e Fayzī.

Questa situazione appena delineata fa superare anche la distinzione, che veniva spesso fatta in passato, tra la letteratura indo-persiana come espressione unicamente dell'élite e quella in vernacolo come espressione del popolo. È necessario andare oltre questa concezione di entità contrapposte e considerare la produzione persiana come espressione della realtà socio-culturale locale che ha permesso di oltrepassare i naturali confini della provincia per essere conosciuta in un ambiente più vasto. Questa particolarità cosmopolita della cultura letteraria indo-persiana del Sindh, come afferma anche Pollock, si è dimostrata attraverso l'azione più che con l'idea, attraverso la pratica e non la proposta.<sup>18</sup>

Il periodo della composizione dei *masnawī* sopracitati coincide anche con un ritorno al vernacolo: a partire dal XVIII si riscontra una tendenza sempre maggiore alla composizione poetica in *sindhī* e molti poeti dedicarono dei versi alle eroine del Sindh, conoscendo la maggiore espressione nei versi immortali di Shāh 'Abd al-Laṭīf. Anche la vernacularizzazione è un processo volutamente introdotto dall'uomo:

Vernacularization cannot be explained by a natural history of cultural change (the result of an erosion of competence in a cosmopolitan idiom, for example), and it does not stand outside history (despite the common view that

---

<sup>18</sup> Pollock (2000b), p. 593.

every putatively inaugural text always presupposes lost predecessors, ad infinitum. People invent vernacular literary cultures. [...]<sup>19</sup>

Nel caso della narrativa *sindhī* si assiste quindi ad una sorte di interconnessione tra cosmopolitismo e vernacularizzazione: mentre infatti in Sindh convivevano la diffusione in forma orale, la produzione indo-persiana in forma di *masnawī* e la composizione di versi in lingua *sindhī* che evidenziavano la drammaticità e la tragicità dei vari racconti, al di fuori dei confini di questa regione si assisteva ad una sempre maggiore diffusione di tale patrimonio narrativo grazie al genere letterario del *masnawī*.

## 1.4 Stato degli studi

### 1.4.1 Lo studio della cultura e della narrativa *sindhī* in epoca coloniale

I primi studi ad opera degli studiosi inglesi inerenti il Sindh risalgono al periodo dell'espansione britannica in questa regione. Queste prime ricerche riguardano principalmente quegli aspetti utili ai governatori inglesi per entrare in contatto con il Sindh come, ad esempio, la descrizione del territorio, delle città e del governo. Thomas Postans fu l'autore di una delle prime opere di questo genere, intitolata *Personal Observations on Sindh*: egli, membro della fanteria di Bombay, nel 1839 fu mandato in Sindh per sostenere l'espansione britannica in questa regione.<sup>20</sup> Il suo volume, oltre a trattare gli argomenti sopracitati, descrive le varie popolazioni abitanti il Sindh, elenca tutti i prodotti tipici<sup>21</sup> e descrive l'arrivo dei primi inglesi nella regione risalenti all'epoca di Ghulām Shāh Kalhora (fine del XVII secolo). Postans fa inoltre un rapporto sul fiume Indo, in particolare per quanto riguarda i cambiamenti del suo corso ed un possibile sfruttamento del suo bacino in ambito economico; per questo motivo, l'autore inserisce anche delle informazioni a proposito del sistema di irrigazione e canalizzazione del Sindh. L'autore ha una visione puramente coloniale

---

<sup>19</sup> Idem, p. 607.

<sup>20</sup> Anche la moglie, Marianne Postans, che accompagnò Postans nelle diverse missioni, era molto interessata alla descrizione delle tradizioni dei popoli con cui era entrata in contatto e nel 1843 pubblicò l'opera *Travels, Tales and Encounters in Sindh and Baluchistan, 1840-1843*.

<sup>21</sup> Postans elenca infatti tutti i prodotti agricoli, tessili ed artigianali e presenta anche la flora e la fauna tipiche del Sindh.

del Sindh, considerandolo come una terra poco ospitale, arretrata ed abitata da una popolazione ancora poco civilizzata: a proposito del governo di questa regione, ad esempio, Postans fa un confronto con la situazione britannica affermando:

It must be also observed, that in the condition of semi-barbarous ignorance in which the Sindhian population is, acts which to a civilized and enlightened people, existing under a free government, would appear oppressive and terrible to the last degree, had no such terrors for the subjects trained and enured (they and their fathers) to a despotic rule [...]<sup>22</sup>

L'autore descrive poi i Baluchi abitanti il Sindh, ed in particolare la loro attitudine verso la musica nei seguenti termini:

It is impossible to imagine anything so barbarous as the music and singing of the country. It is bad enough in India, where discord is considered to rule supreme, but the long howl, like a cry of intense agony, with which a Biluch song commences at each verse, defies all comparison with any other description of *melody!* whatsoever. Yet all classes are so engrossed by this wild chant that they may be seen seated in parties for a whole day and night listening to it.<sup>23</sup>

I primi studi inerenti l'aspetto puramente linguistico furono condotti da George Stack ed Ernest Trumpp, i quali, rispettivamente nel 1853 e nel 1876, scrissero una grammatica della lingua *sindhī* (Stack utilizzando i caratteri devanagari e Trumpp quelli arabo-persiani).

Il primo studioso inglese che prese in esame soprattutto gli aspetti socio-culturali del Sindh fu Richard Burton, il quale soggiornò in Sindh dal 1844 al 1849. Egli fu viaggiatore, diplomatico, linguista ed antropologo inglese e tra le varie opere che compose in riferimento ai suoi viaggi in Asia ed Africa, figurano anche tre volumi

---

<sup>22</sup> Postans (1843), p. 155.

<sup>23</sup> Idem, p. 30.

dedicati non solo alle vicende storiche del Sindh,<sup>24</sup> ma soprattutto agli aspetti legati alle tradizioni, alla letteratura ed alla struttura sociale di questa regione.

Nel trattare le varie tematiche proposte, Burton, tuttavia, inserisce molti commenti personali, mostrando l'esigenza di confrontarsi sempre con la propria cultura di origine. Il contenuto di tali osservazioni è spesso denigratorio nei confronti della popolazione e delle usanze del Sindh ed evidenzia la volontà, da parte dell'autore, di considerare la cultura propria di questa regione come qualcosa di inferiore e barbaro. Già nella Prefazione all'opera l'autore sottolinea la necessità di conoscere le abitudini e le condizioni di vita della popolazione abitante le colonie britanniche asiatiche ma, per quanto riguarda la modalità utilizzata per proporre i vari temi affrontati, precisa:

As regards the details of domestic life, the author has striven to the utmost to avoid all unnecessary indelicacy; but in minute descriptions of the manners and customs of a barbarous or semi-civilized race, it is, as every traveler knows, impossible to preserve a work completely pure.<sup>25</sup>

Per quanto concerne le condizioni del popolo del Sindh, Burton non esita ad inserire dei paragoni con le popolazioni di vari Stati europei, probabilmente per assicurarsi che l'interlocutore comprendesse certi concetti piuttosto lontani rispetto alla cultura d'origine:

The Scindians, like the un happy Italians of modern days, have for generations felt the weight of foreign fetters; unlike the ancient Anglo-Saxons, they have none of the glorious phlegm and sturdiness with which the northern bore, without succumbing to, the *execrable onus* of a master's arm.<sup>26</sup>

Burton non esita ad inserire commenti, anche di tono sarcastico, che evidenziano la sua considerazione dei racconti *sindhī* come esempi letterari ben lontani dalla raffinatezza e ricercatezza della letteratura europea. I confronti con la cultura europea

---

<sup>24</sup> I tre volumi inerenti il Sindh composti da Burton sono *Scinde, or the Unhappy Valley* (1851), *Sindh and the Races that Inhabit the Valley of the Indus* (1851) e *Falconry in the Valley of the Indus* (1853).

<sup>25</sup> Burton (1851a), p. ii.

<sup>26</sup> Burton (1851b), p. 268.

inseriti dall'autore riguardano anche l'ambito letterario: la storia di Sohnī e Mehar è infatti associata al mito greco di Ero e Leandro mentre, al termine del racconto di Mūmal e Rānō, viene inserita un'osservazione sui temi salienti proposti da questo genere di narrativa:

The insecurity of existence and property in the East, and the every-day dangers of an Oriental life are too real for the mind to take any interest in the fine-drawn distress and the puny horrors which are found sufficiently exciting by the European novel reader. It is scarcely necessary to remark that in these tales we may discern the rude germs of that kind of literature to which, among us, Boccaccio's genius gave its present polished form.<sup>27</sup>

L'autore sostiene quindi che questi racconti, dato anche, a suo dire, il loro scarso valore letterario, siano concepiti come intrattenimento per un popolo che deve affrontare quotidianamente le insidie della vita. In questo modo egli dimostra di non aver colto il significato intrinseco ed il messaggio che tali racconti intendevano propagare e li presenta come semplice momento di svago e distrazione per i loro fruitori. Per far comprendere al proprio pubblico il carattere di tali storie, inoltre, Burton afferma che esse contengono in minima parte ciò che Boccaccio seppe descrivere in forma eccelsa. L'accostamento con Boccaccio, autore sicuramente conosciuto anche dagli uomini di lettere britannici, data la sua affinità con Chaucer, non è del tutto azzardato. Anche l'autore fiorentino, all'interno del suo *Decameron*, concentra nella Quarta Giornata delle novelle che trattano di amori infelici, basti pensare ai racconti di Tancredi e Ghismunda e di Lisabetta da Messina.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Burton (1851a), p. 124.

<sup>28</sup> La novella di Lisabetta da Messina è quella, tra le varie novelle della quarta giornata, in cui viene descritta con maggiore drammaticità la sofferenza della giovane per la perdita dell'amato Lorenzo, ucciso dai fratelli di lei per evitare che si diffonda lo scandalo di questa relazione "scomoda" (Lorenzo era infatti il garzone dei fratelli mercanti e, quindi, di classe sociale inferiore). Lisabetta riuscì infatti a trovare il luogo in cui era stato sepolto l'amato, ne estrasse la testa e la seppellì in un vaso che poi conservò nella sua stanza. Lì la giovane passava le giornate a piangere e, nel frattempo, dal vaso crebbero delle rigogliose piante di basilico. A furia di piangere, la bellezza di Lisabetta sfiorì e quando i fratelli scoprirono la verità seppellirono di nuovo la testa dell'amato. La ragazza continuò a disperarsi e a chiedere dove si trovasse la testa del suo amato, finché anche lei morì per questa sofferenza insormontabile.

Tra le novelle che trattano le coppie di amanti e che presentano un finale tragico si può annoverare anche quella di Girolamo e Salvestra. Si tratta della novella ottava della Quarta Giornata ed anche in

Le opere di Burton sono le prime ad affrontare, anche se in modo non esaustivo, molti aspetti della cultura propria del Sindh ed è evidente che fossero intese per il pubblico della madrepatria, che poteva così apprendere le informazioni inerenti gli usi ed i costumi dei popoli lontani, geograficamente e culturalmente, che la corona britannica aveva conquistato. Si tratta quindi di opere a carattere divulgativo, intese ad un ampio pubblico e, per questo motivo, dovevano essere il più comprensibile possibile: non a caso vi sono molti rimandi ad aspetti culturali tipicamente europei.

A partire dai primi anni del Novecento, lo studioso inglese Charles Arthur Kincaid intraprese lo studio, contribuendo quindi alla diffusione, del patrimonio narrativo di varie tradizioni indiane,<sup>29</sup> tra cui quella sindhī. Nel 1922 pubblicò *Tales of Old Sindh*, opera che include 14 dei racconti che l'autore raccolse durante il suo soggiorno a Karachi, a partire dal 1918.<sup>30</sup> Nella Prefazione, l'autore riporta come il suo interesse per la narrativa sindhī sia sorto quasi per caso: trovando un riferimento ai personaggi di Sassī e Punhū nella *Gazetteer* di Aitken, lo studioso fu incuriosito a trovarne l'intera storia. Affascinato dal racconto, decise poi di intraprendere la ricerca di altre storie, che egli definisce “vernacular ballads”.<sup>31</sup> Sempre nella Prefazione, Kincaid spiega anche l'origine dei racconti riportati:

---

questo caso i due innamorati appartengono a ceti sociali diversi: Girolamo è infatti un ricco mercante, mentre Salvestra è figlia di un sarto. Quando la madre di Girolamo si rese conto dell'amore tra i due giovani, decise di mandare il figlio a Parigi. Due anni più tardi, rientrato in patria, Girolamo trovò Salvestra sposata con un altro uomo: cercò in tutti i modi di riconquistare l'amata, ma questa fingeva quasi di non conoscerlo. Allorché una sera entrò nella sua casa e, atteso che il marito si addormentasse, si avvicinò a lei e le dichiarò il suo amore. Salvestra, però, lo rifiutò poiché era sposata ma gli concesse di stendersi per breve tempo vicino a lei per scaldarsi ma il giovane, a causa del dolore di quel rifiuto, morì. La giovane svegliò quindi il marito e i due condussero il corpo esanime di Girolamo davanti alla porta della sua casa. Il corpo, una volta scoperto, fu condotto in una chiesa e Salvestra, recativisi col marito per non destare sospetti, quando vide il volto di Girolamo, le si riaccesero le fiamme dell'amore passato e, straziata dal dolore, anche lei morì ed il suo corpo fu posto accanto a quello dell'amato Girolamo. Boccaccio conclude la novella alludendo all'unione eterna di questi due amanti: “...li qual amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia”. Cfr. Boccaccio (2010), p. 245.

<sup>29</sup> Le opere di Kincaid inerenti i più famosi racconti di alcune tradizioni indiane sono: *The Outlaws of Kathiawar and other Studies* (1905), *The Tale of the Tulsi Plant and Other Stories* (1908), *Deccan Nursery Tales* (1914), *Tales from Indian Epics* (1918), *Tales of the Saints of Pandharpur - Mahīpati, 1715-1790* (1919), *Tales of King Vikrama* (1921).

<sup>30</sup> Oltre ai racconti che si andranno ad analizzare nei capitoli successivi, l'opera di Kincaid include anche i racconti di Bijal e Dyach, di Sa'if al-Molūk, di Rājbalā, di Kamsen e Kamrūp e di Dodo e Chanīsar.

<sup>31</sup> Kincaid (1922), p. v.

The Tales are extraordinarily mixed in character. Punho and Saswi, Momul and Rano, Dodo and Chanesar, Umar and Marai, Tamachi and Nuri are pure Sindi. Dyach and Bijal, and Kamrup, Kauro and Chanesar seem to be partly Sindi and partly Gujarati. Rajbala, and Birsing and Sunderbai show strong Rajput influence. Hir and Ranjho, and Suhni and Mehar must have come from the Panjab. Amul Manik and Husini, and Saif-ul-Muluk are evidently immigrants from Arabia. But whatever the origin of the Tales, they now form part of the ballad literature of Sind. As only one of them, Punho and Saswi, has previously come to the notice of Englishmen, I hope that this collection may prove of interest.<sup>32</sup>

In realtà, all'epoca in cui scrisse Kincaid, il pubblico occidentale aveva già a disposizione, in lingua inglese, le fonti pubblicate da Burton oltre cinquant'anni prima per quanto riguarda i principali racconti del Sindh.<sup>33</sup> Da quanto affermato da Kincaid si può quindi desumere che il nostro autore, tra le fonti inglesi, consultò probabilmente solo la sopracitata *Gazetteer* di Aitken e che non fosse a conoscenza, invece, delle opere di Burton.

Kincaid afferma inoltre che alcuni dei racconti presenti nel volume erano già stati pubblicati nel *Times of India*.<sup>34</sup> Nell'opera sono inserite anche delle immagini litografiche relative ad alcuni dei racconti proposti, riprendendo come didascalia un passaggio dal testo.<sup>35</sup>

A differenza di Burton, Kincaid non inserisce alcun commento personale a proposito dei racconti riportati, né accenna alla diffusione o agli autori che avevano in precedenza trattato le varie coppie di amanti proprie della narrativa sindhī. L'autore, infatti, si limita semplicemente a riportare le varie vicende in modo lineare, proponendole nel genere del racconto breve che, all'epoca, riscontrava molto successo. Così facendo, tuttavia, non sono messi sufficientemente in luce quei

---

<sup>32</sup> Kincaid (1922), p. vi.

<sup>33</sup> L'opera di Burton, *Sindh and the Races that Inhabit the Valley of the Indus*, risale infatti al 1851 e, sebbene non descriva la storia di Līlā e Chanīsar, propone molti dei racconti sindhī presentati da Kincaid, in particolare quello di Sassī e Punhū, di Marū e 'Umar, di Mumal e Rānō, di Sohnī e Mehar, di Dōdō e Chanīsar e di Hīr e Rānjhā.

<sup>34</sup> Idem, p. vi.

<sup>35</sup> I racconti nei quali sono inserite le illustrazioni sono quelli di Mūmal e Rānō, di Sa'if al-Molūk, di 'Umar e Marū'ī, di Līlā e Chanīsar, di Nūrī e Jām Tamāchī, di Hīr e Rānjhā e di Kamsen e Kamrūp.



passaggi che in realtà risaltano il messaggio che tali vicende intendevano diffondere, facendo quindi cadere il senso stesso dei vari racconti.

Nessuno degli autori sopracitati, tuttavia, prende in esame le versioni di queste storie che erano state composte in epoca precedente ma non lontana, dato che, ad esempio, un ciclo di versioni sulla vicenda di Hīr e Rānjhā, come si vedrà in seguito, era stata realizzata presso le varie corti Tālpūr all'inizio del XIX secolo. Questo atteggiamento è dovuto probabilmente alla politica britannica di esaltare e mettere in luce la lingua *sindhī* che, durante il periodo coloniale, si affermò e conobbe una fase di standardizzazione. Fino al 1843, infatti, venivano utilizzati per il *sindhī* diversi sistemi di scrittura: i musulmani usavano l'alfabeto arabo-persiano, la maggioranza degli *hindū* scrivevano in sistema devanagari mentre i commercianti *hindū* facevano uso dell'alfabeto *hattāī*. Quando Sir Bartle Frere decise che tutti gli ufficiali inglesi dovevano superare un esame di lingua *sindhī*, si pose la necessità di fissare un alfabeto per questa lingua. Nel 1853 si decise di introdurre l'alfabeto arabo che Sir Barrow Ellis adattò alla lingua *sindhī* aggiungendo dei punti ad alcune lettere per identificare i vari suoni gutturali e dentali, portando le lettere dell'alfabeto da ventinove a cinquantadue.<sup>36</sup>

La conseguenza di questa politica di incentivazione alla lingua *sindhī*, che tutti gli ufficiali inglesi dovevano conoscere almeno nei suoi rudimenti, portarono quindi alla progressiva caduta della lingua persiana. Questa perdita linguistica fu ulteriormente accelerata anche dallo scarso interesse e valore che gli studiosi inglesi attribuirono alla letteratura persiana composta in Sindh nei secoli precedenti: le uniche fonti prese in esame furono quelle storiografiche, utilizzate per ricostruire il passato di questa regione, mentre nessuna delle opere poetiche fu mai oggetto di studio.

L'unico studioso di epoca coloniale che approfondì lo studio sulla diffusione della letteratura persiana prodotta nella regione fu Mīrzā Qalīch Beg (1853-1929). Funzionario del governo britannico, all'inizio del XX secolo Qalīch Beg tradusse il *Chach Nāme* dal persiano all'inglese. Egli fu anche un pioniere della critica letteraria in *sindhī*: la sua biografia su Shāh Abdūl Lāṭif, composta nel 1885, è considerata la prima opera biografica e di critica letteraria in lingua *sindhī*.

---

<sup>36</sup> Questa decisione, tuttavia, fu prettamente politica e mirava a placare eventuali rivolte della maggioranza musulmana. Molti studiosi si opposero a questo provvedimento, in quanto sostenevano che il sistema devanagari fosse il più adatto per il *sindhī*.

#### *1.4.2 Studi successivi*

Nei primi anni successivi all'indipendenza pakistana furono incentivati molti studi, volti anche alla definizione di un'identità nazionale, che videro riprendere in considerazione, e mettere quindi in luce, anche il patrimonio letterario persiano che ormai era stato quasi dimenticato. Sadarangani fu il primo a comporre un'antologia dei poeti e letterati persiani che vissero ed operarono in Sindh dall'epoca Soomra fino a quella britannica. Il suo volume, intitolato *Persian Poets of Sind* e risalente al 1956, presenta una struttura compositiva molto simile a quella della *tadhkere* classica persiana: ad una breve presentazione biografica dei vari poeti segue la citazione di alcuni versi, suddivisi a seconda della loro tematica e solo in certi casi l'autore aggiunge delle considerazioni personali. Nonostante risalga ad ormai diversi decenni, l'opera costituisce ancora una fonte primaria per l'approccio allo studio della letteratura indo-persiana del Sindh.

Il più grande studioso della cultura e della letteratura persiana in Sindh fu sicuramente Pīr Ḥasan al-dīn Rāshedī (Larkana, 1911-Karachi, 1982). Profondo conoscitore di lingue quali il persiano, l'urdu, l'arabo, il sindhī e l'inglese, fu grazie al suo contributo che molte opere delle persiane composte in Sindh nei secoli scorsi furono edite e, quindi, messe a disposizione di un pubblico più ampio. Rāshedī contribuì infatti alla pubblicazione del *Chanisar Nāme* di Idrākī Beglārī, del *Takmele-ye Maqālāt al-sho'arā* di Khalīl, del *Maqālāt al-sho'arā*, del *Maṣnawīyāt wa qeṣṣāyed* e del *Toḥfat al-Kerām* di Qāne' e del *Tarkhān Nāme* di Jamāl Shirāzī Thattawī.

Un altro studioso che mise in luce l'importanza della produzione letteraria persiana in Sindh considerandola come fonte primaria per la ricostruzione del passato e dell'identità di questa regione fu Moḥammad Ḥosseyn Pahnwar (1925-2007): nonostante fosse ingegnere idraulico specializzato in tecniche di irrigazione in ambito agricolo (scrise anche diversi volumi inerenti prettamente l'area dell'agricoltura), nel tempo libero si dedicava allo studio della cultura e del passato della propria madrepatria. Egli si dedicò in particolare allo studio degli antichi luoghi del Sindh ed alla ricostruzione della storia di questa regione pubblicando volumi quali *An Illustrated Historical Atlas of Sindh: Soomra Period* e *Chronological Dictionary of Sind*. Egli riconosceva la necessità di concentrarsi ancora sullo studio delle fonti

persiane e, nel 1973, concluse un suo intervento ad un seminario inerente le cause del declino della lingua persiana in Pakistan affermando:

For the understanding of our cultural heritage and our history we still need Persian. [...] We will have to create an institute for study of our cultural heritage and history. This institute will collect Persian manuscripts of all kinds, study, analyze, publish and translate them. Only this way, can we keep the Persian language, its utility and legacy alive for understanding our past.<sup>37</sup>

Un altro studioso che prese in esame anche la produzione letteraria persiana fu Nabī Bakhsh Balōch (1917-2011), considerato il più grande studioso della tradizione sindhī del XX secolo. Per tutta la vita Balōch si occupò dello studio di molti aspetti della cultura e della letteratura del Sindh, contribuendo, grazie alla sua ingente produzione bibliografica ed alla partecipazione in seminari e conferenze, alla diffusione della conoscenza di questa realtà culturale a livello internazionale. Egli contribuì anche alla diffusione del patrimonio letterario persiano del Sindh, curando, l'edizione del *Bayglār Nāme* di Idrākī Bayglār, e la riedizione della traduzione inglese del *Chach Nāme*.<sup>38</sup>

L'ultimo studioso, in ordine cronologico, che si occupò del patrimonio letterario persiano del Sindh fu Aḥmad Munḏawī, il quale, in un periodo che va dal 1983 al 1997, ha pubblicato il *Fihrist-i mushtarak-i nuskhahā-yi khaṭṭī-yi fārsī Pākistān*, un imponente catalogo di quattordici volumi sui manoscritti persiani conservati in Pakistan. Come si vedrà nei capitoli successivi, i volumi VI e VII, in particolare, raccolgono delle informazioni molto importanti per quanto riguarda la conservazione dei manoscritti di *masnawī* persiani inerenti la narrativa sindhī.

La realizzazione di quest'ultimo catalogo rappresenta l'ultimo studio effettuato sulla produzione letteraria persiana del Sindh. Da allora questo ambito di studio è stato

---

<sup>37</sup> Panhwar (1973), p. 6.

<sup>38</sup> Egli pubblicò, nella raccolta in sette volumi intitolata *Sindhī Lōk Kahānīyān*, delle antologie di racconti tradizionali del Sindh suddivisi per argomento (vi sono, tra le altre, storie di animali, di principi e personaggi fantastici) ed approfondì la ricerca sui più famosi poeti sindhī, tra i quali Shāh Laṭīf e Qāzī Qaḏan. Balōch si interessò anche degli aspetti legati alla musica tradizionale, pubblicando anche la raccolta di canti *Lōk Gīt*; non meno importante è il *Sindhī jami'a loḡhat*, dizionario in cinque volumi pubblicato dal Sindhi Adabi Board dal 1960 al 1988.

praticamente abbandonato, ma già all'epoca della pubblicazione di quest'opera, come si è evidenziato sopra, era molto diffusa la tendenza alla concentrazione degli studi sulla letteratura *sindhī* o sulla traduzione di questo patrimonio letterario in lingua *sindhī* e *urdu*.

Questa tendenza ha fatto sì che la concentrazione degli studi sulla letteratura puramente *sindhī* non si verificasse solo all'interno delle istituzioni pubbliche e tra gli studiosi locali, ma anche tra gli studiosi europei. Annemarie Schimmel fu sicuramente la studiosa che più si occupò della realtà culturale *sindhī*: non solo scrisse degli articoli interamente dedicati ad alcuni aspetti del *Sindh*, ma fa riferimento a tale realtà sociale e letteraria anche in articoli, volumi e saggi inerenti tematiche più ampie. Le sue prime pubblicazioni in materia sono in realtà una ricerca puramente bibliografica sulle fonti inerenti la letteratura *sindhī*.<sup>39</sup> Schimmel, inoltre, condusse degli studi relativi ai principali esponenti della letteratura *sindhī*, quali *Shāh 'Abd al-Laṭīf* e *Shāh 'Ināyat*.<sup>40</sup> In altri volumi di carattere più ampio l'autrice descrisse brevemente anche le principali eroine della narrativa *sindhī* così come emergono dalla *sur* di *Shāh Laṭīf*.<sup>41</sup> L'unico riferimento che Schimmel fa alla letteratura persiana prodotta in *Sindh* si trova nella sua breve monografia dedita alla necropoli di *Maklī*, dove l'autrice, per descrivere alcune delle personalità lì sepolte, fa chiaro riferimento al *Maklī Nāme* di *Mīr 'Alī Shīr Qāne*.<sup>42</sup>

Alessandro Bausani fu il primo ed unico studioso ad introdurre nell'ambiente italiano lo studio della realtà culturale *sindhī*, dedicandone un breve capitolo nella sua opera *Le letterature del Pakistan*.<sup>43</sup> In tale sede l'autore offre un breve excursus sui principali poeti *sindhī*, suddivisi in periodi storici che vanno dall'epoca *Soomra* a

---

<sup>39</sup> Cfr. Schimmel, 1961 e 1964. Il primo articolo descrive le attività del *Sindhī Adabi Board* e le pubblicazioni fino ad allora realizzate, mentre il secondo tratta in particolare la pubblicazione delle opere dei poeti *sindhī*, in particolare di *Shāh 'Abd al-Laṭīf*.

<sup>40</sup> Cfr. Schimmel, 1969, 1971, 1974 e 1976. Va ricordato che il primo studioso europeo a dedicare un ampio studio su *Shāh 'Abd al-Laṭīf* fu Sorley, il quale pubblicò la traduzione in inglese del *Risālō*, preceduta da un'ampia introduzione volta ad un inquadramento storico-culturale dell'epoca in cui visse il poeta.

<sup>41</sup> Cfr. Schimmel, 1997 e 1999.

<sup>42</sup> Cfr. Schimmel (1983).

<sup>43</sup> Bausani (1968), pp. 280-298.

quella Tālpūr, citando anche i racconti della narrativa sindhī, in particolare quello di ‘Umar e Marū‘ī e di Sassī e Punhū.<sup>44</sup>

Alla luce di questa analisi delle fonti secondarie, frutto degli studi compiuti sulla realtà storica, letteraria e sociale del Sindh, è evidente la mancanza di uno studio organico ed esaustivo dell’immenso patrimonio letterario persiano composto in questa regione nei secoli scorsi. Si rende quindi necessaria la presa in esame, in modo sistematico ed approfondito, delle varie produzioni letterarie in lingua persiana, la maggior parte delle quali sono ancora in forma manoscritta e quindi soggette ad un continuo deterioramento, poiché costituiscono una fonte primaria dell’eredità culturale ed identitaria della regione.

---

<sup>44</sup> Idem, pp. 287-8.

## 2. La trasposizione della coppia di amanti di Līlā e Chanīsar nel genere del *maṣnawī*: il caso del *Chanīsar Nāmē*

### 2.1 Introduzione

La storia di Līlā e Chanīsar, risalente all'epoca Sūmra, è, in ordine cronologico, la seconda leggenda diffusasi in Sindh dopo quella di Bijal e Ray Dyach e riscontra un'ampia divulgazione nell'ambiente letterario del Sindh a partire dal XVII secolo.

Kunrō, figlia di Rājā Khangār, era promessa sposa al cugino, ma non aveva un buon rapporto con la sorella di quest'ultimo, di nome Jamannā. Una sera, durante un litigio, Jamannā disse a Kunrō che, data la sua arroganza, solo Chanīsar, signore di Debal, sarà all'altezza di diventare suo marito. Kunrō, offesa dalle parole della cugina, si convinse che, per vendicarsi, doveva a tutti i costi diventare la sposa di Chanīsar e fu così che, accompagnata dalla madre Markī e da molti servi ed ancelle, partì alle volte di Debal.

Giunta a Debal dopo aver affrontato un lungo viaggio, Kunrō riuscì a fare la sua richiesta di matrimonio a Chanīsar tramite il *vizīr* Jakrō, ma il sovrano negò la proposta poiché era già unito in matrimonio a Līlā, della quale era profondamente innamorato. Disperate, Kunrō e la madre, per cercare di avvicinarsi a Chanīsar in un altro modo, si fecero assumere come serve direttamente da Līlā. Un giorno Kunrō, rendendosi conto che anche questo piano non avrebbe dato il risultato desiderato, iniziò a piangere disperata. Līlā, vedendola piangere, le chiese il motivo di tanta disperazione e proprio in quel momento si accorse che Kunrō indossava al collo un prezioso diadema: folgorata ed attratta dal gioiello, supplicò Kunrō che sarebbe stata disposta a qualsiasi cosa pur di ottenerlo. A quel punto Kunrō le propose il gioiello in cambio di una notte da trascorrere in compagnia di Chanīsar. Līlā accettò e la stessa notte, quando Chanesar ritornò da un banchetto in stato di ebbrezza, ordinò ai servi di condurre il marito da Kunrō. Quest'ultima, nel frattempo, aveva già organizzato la festa nuziale e non appena giunse Chanīsar, fu stipulato il matrimonio. La mattina seguente, quando Chanīsar si svegliò e si rese conto che accanto a lui non c'era Līlā, bensì un'altra donna, chiese spiegazioni di ciò che era accaduto. Kunrō spiegò al sovrano che sua moglie Līlā lo aveva "ceduto" in cambio di un prezioso gioiello. A quel punto

Chanīsar accettò Kunrō come sposa e ne fece la sua regina, mentre ripudiò Līlā, la quale, oramai presa dalla sofferenza e disperazione, fu costretta a tornare al suo paese natale.

Trascorso diverso tempo, il *vizīr* Jakrō si recò al villaggio di Līlā per chiedere in sposa una donna appartenente alla stessa tribù della protagonista. Līlā acconsentì alle nozze a patto che Jakrō portasse con sé anche Chanīsar: per il *vizīr* fu difficile convincere il sovrano a partecipare alla festa nuziale, ma alla fine riuscì nel suo tentativo. Durante il banchetto nuziale Līlā si travestì da danzatrice e, col volto coperto, sedusse Chanīsar. Ad un certo punto il sovrano le chiese di mostrare il suo volto, ma non appena scoprì che sotto al velo si nascondeva proprio Līlā, si rese conto che non poteva vivere lontano dalla sua amata e, colto da una commozione fortissima, cadde a terra esanime. Anche Līlā, dopo aver provato tanta sofferenza ed afflizione per aver vissuto lontano dal suo amato, fu colta da una tale emozione che anch'ella cadde a terra e morì proprio accanto all'amato Chanīsar. I corpi dei due amanti furono poi arsi sulla stessa pira.

Secondo Fahmida Hussein, nel corso dei secoli la storia è stata arricchita da alcune particolarità che cambiano in parte il senso del racconto e che conferiscono a Līlā una caratterizzazione di seduttrice e traditrice. Si dice infatti che la principessa fosse molto attratta dagli *jogī* e che non appena ne scorgeva uno dalla finestra del suo palazzo, lo cercava con lo sguardo. Inoltre, ogni notte di luna piena, Līlā saliva sul suo cavallo e si recava allo stagno, dove, assieme alle amiche, incontrava mercanti e *jogī vīmāth*.<sup>45</sup> In nessuna delle versioni a cui si è fatto riferimento nel seguente lavoro, tuttavia, si riscontrano le situazioni appena descritte.

Charles Arthur Kincaid, nel suo *Tales of Old Sind*, è il primo studioso di epoca coloniale a riportare la storia di questa coppia di amanti, ma egli sembra considerare come protagonista femminile Kunrō: infatti intitola il racconto “Kauro and Chanesar”.<sup>46</sup> La prima parte della storia è interamente dedicata agli sforzi compiuti da Kunrō per avvicinarsi a Chanīsar, mentre nella seconda parte l'attenzione è completamente incentrata sulla figura di Līlā. È solo alla conclusione del racconto,

---

<sup>45</sup> Hussain (1996), p. 459. L'autrice, tuttavia, non fornisce le fonti in cui si possono riscontrare tali particolarità.

<sup>46</sup> Kincaid (1922), pp. 57-65.

infatti, che l'autore rivela l'importanza della figura di Līlā, elevandola a vera protagonista sottintendendo anche il significato spirituale che presenta la storia:

Then Jakro, the vizier, had a pyre built, and placed the two bodies upon it, and the fire soon consumed them both. Thus, although Kauro had her way during Chanesar's life, it was Lila who went together with him into the valley of the shadow.<sup>47</sup>

L'autore descrive in termini molto toccanti e commoventi anche la sofferenza provata da Līlā per la separazione dal suo amato:

When she [Līlā] became conscious, she dragged herself homewards and, covering her head with dust and beating her breast, she began to sob and scream at the top of her voice.<sup>48</sup>

Kincaid non indica le fonti prese in esame per la stesura del racconto, ma la trama che presenta è molto simile a quella del *Chanīsar Nāme*, anche se vi sono delle divergenze. Secondo lo studioso inglese, nel finale tragico della vicenda, è Līlā a morire per prima, mentre nella versione di Idrākī Bayglār, come si vedrà più avanti, la morte colpisce prima Chanīsar. Kincaid inserisce anche un episodio che manca nel *Chanīsar Nāme* e che sottolinea ulteriormente il comportamento crudele che assume il sovrano Chanīsar nei confronti della sua sposa: Līlā, dopo essere stata ripudiata, chiede a Chanīsar di ricondurla al suo villaggio per farsi consolare dalla madre. Il sovrano acconsente, ma durante il viaggio i due non si scambiano nemmeno una parola. Inoltre Chanīsar, dopo aver cacciato un'antilope, la fa arrostita e la divide solo con il suo seguito, lasciando Līlā senza cibo. Quando giungono nei pressi del villaggio natale di Līlā, Chanīsar la fa scendere dal cammello, lasciandola proseguire a piedi, e riprende la via per Debal.<sup>49</sup>

Si può supporre che Kincaid abbia preso come riferimento per la stesura del racconto il *Chanīsar Nāme*, o comunque una fonte persiana, anche dal modo con cui descrive la bellezza fisica di Kunrō:

---

<sup>47</sup> Kincaid (1922), p. 65. Quest'ultima frase è ripresa anche da Sadarangani (1956), p. 41.

<sup>48</sup> Kincaid (1922), p. 62.

<sup>49</sup> Kincaid (1922), p. 63.



She was a beautiful girl: the court-poets likened her teeth to pearls, her bosom to pomegranates, her neck to a peacock's, and her walk to a peahen's.<sup>50</sup>

L'autore, infine, non attribuisce nessuna connotazione storico-geografica alla vicenda, ma specifica in tre episodi che si tratta di una realtà hindū. In particolare, all'inizio della storia, quando viene introdotto il personaggio di Khangār, padre di Kunrō, Kincaid afferma: "no prince in India was stricter in his observance of the Hindu faith".<sup>51</sup> Quando invece Chanīsar viene condotto per la prima volta da Kunrō,

There Kauro greeted the king, and, taking him by the hand, brought him into her room, where a Brahman hurriedly said over them the marriage "mantras".<sup>52</sup>

Infine, come già evidenziato sopra, il fatto che i corpi esanimi dei due innamorati siano arsi nella pira è un altro segnale dell'ambientazione hindū della vicenda.

## 2.2 La figura di Līlā nella letteratura sindhī

La più antica fonte sindhī che allude alla storia di Līlā e Chanīsar è un distico di Shāh 'Abdūl Karīm di Bulhri (1536-1623), antenato del più celebre Shāh 'Abdūl Laṭīf:

On whose heart  
You've left an indelible mark,  
O Chanesar! How can you now  
Draw yourself away from her?<sup>53</sup>

Da questo distico emerge una caratteristica comune a tutti i poeti sindhī precedenti e successivi a Shāh Karīm per quanto riguarda l'utilizzo della narrativa tradizionale: i poeti sindhī, infatti, non riportano i racconti nell'interezza degli eventi, ma alludono solo a quegli episodi che fanno emergere il carattere mistico dei racconti stessi. Essi

---

<sup>50</sup> Kincaid (1922), p. 57.

<sup>51</sup> Kincaid (1922), p. 57.

<sup>52</sup> Kincaid (1922), pp. 61-2.

<sup>53</sup> Jotwani (1996), p. 82.

danno per certo che il pubblico conosca le varie storie e non ritengono quindi opportuno riportarle per intero, preferendo invece concentrarsi su quegli episodi che mettono in luce il percorso che occorre compiere per raggiungere l'Unione eterna con l'Amato.

Nel verso sopra riportato, in particolare, il poeta chiede a Chanīsar in che modo riesca a vivere separato dalla donna al cui cuore ha lasciato un segno indelebile. Se un lettore non conoscesse le circostanze che portano Chanīsar ad allontanarsi da Līlā, non potrebbe comprendere il significato di questo verso. Shāh Karīm sembra in questo caso esortare Chanīsar a perdonare la sua amata, sebbene abbia compiuto un gesto estremamente negativo ed irrispettoso nei suoi confronti.

Shāh 'Abd al-Laṭīf, nel suo *Risālō*, dedica un'intera *sur*, suddivisa in tre sezioni, al personaggio di Līlā: i suoi versi si concentrano sulla richiesta di perdono da parte della protagonista a Chanisar, mettendo in evidenza la maggiore valenza della bellezza interiore rispetto a quella esteriore, nonché l'importanza del rimorso e del pentimento. L'inizio della *sur* contiene anche delle critiche a Līlā da parte del poeta, che le rimprovera il fatto di essersi fatta sopraffare dall'avidità, come riportato nei versi seguenti:

مٺي تي موهجي، هاري !گيڙ هار،  
ڪوڙين ڪيا ڪيترا، انهيءَ خر خوار،  
پري ويو پتار، آي ڏن ڏهاڳ جو!<sup>54</sup>

By jewels tempted, necklace bright  
you craved,....so Satan scores did cheat;  
You lost your spouse through his deceit  
Your era then of woe began.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Āghā (2004), p. 922. Tutti i versi *sindhī* di Shāh 'Abd-al Laṭīf presenti in questo lavoro sono tratti da *Shah jo Risalo, Alias Ganj Latif*.

<sup>55</sup> Kazi (2005), p. 154.

Nella prima sezione della *sur*, Līlā porge anche delle accuse a Chanīsar, sostenendo che il marito aveva già intenzione di cacciarla dal palazzo ed ha usato l’episodio della collana come pretesto per mettere in atto il suo piano.<sup>56</sup>

È solo nella seconda sezione della *sur* che la protagonista riconosce il proprio errore, rendendosi conto che probabilmente Chanīsar avrebbe preferito più semplicità in lei e che l’intelligenza e la bellezza interiore sono molto più importanti delle qualità esteriori. Il poeta, quindi, offre dei consigli a Līlā, suggerendole di abbandonare la sua posizione di moglie prediletta di Chanesar se ciò comporta vanità:

گهوريو سو سهاڳ، جنهن ۾ پسين پاڻ کي  
ٿوري له ٿهاڳ جنهن ڪر لاهو داسڙو

Banish the position of a wife if it creates in you a sense of vanity!

Better strive for desertion which creates interest in the beloved for you<sup>57</sup>

Nell’ultima sezione della *sur* Līlā mostra forte pentimento e supplica Chanīsar di perdonarla. La *sur* si conclude con dei consigli da parte del poeta per dare una speranza al ricongiungimento: egli le suggerisce di mantenere la calma e di cambiare interiormente al fine di rendersi degna della grazia di Chanīsar.

Secondo Moḥammad Yakūb Āghā, la storia di Līlā e Chanīsar presenta dei paralleli con quella della cacciata dal Paradiso di Adamo ed Eva dopo aver mangiato la mela del peccato (in questo caso “l’oggetto proibito” è la collana di perle offerta da Kunro a Leela). A dimostrazione della sua teoria, lo studioso attribuisce dei significati simbolici ai personaggi e ad alcuni episodi della vicenda: egli associa Kunrō a Satana, la collana di perle al frutto del peccato e la cacciata di Līlā dal palazzo reale alla cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso.<sup>58</sup>

Il poeta ha saputo rendere in modo efficace la differenza tra la condizione di Līlā quale splendida sposa di Chanīsar e quale donna sofferente nel momento in cui viene ripudiata, ma questo dolore, secondo l’autore, è necessario per il raggiungimento della

---

<sup>56</sup> Āghā (2004), pp. 924-5.

<sup>57</sup> Āghā (2004), p. 930. Si è riportata anche la traduzione inglese a cura di Āghā.

<sup>58</sup> Āghā (2004), p. 919.

Verità Divina. In questo contesto, la figura di Kunrō non rappresenta nessuno dei precetti del pensiero del poeta e, quindi, la sua personalità non viene nemmeno introdotta: si accenna il suo nome solo in associazione al gioiello.

I versi di Shāh ‘Abd al-Laṭīf sono quindi interamente dedicati alla figura di Līlā la quale, attraverso la sua sofferenza ed afflizione per la separazione dall’amato, incarna alcuni degli insegnamenti mistici che il poeta intendeva diffondere. Secondo Shāh Laṭīf, nella via che porta all’Unione, non bisogna cadere nella tentazione della materialità, poiché solo la sottomissione, l’abnegazione di sé ed il sacrificio assicurano il successo nella vita e il raggiungimento dell’Unione Divina.

### **2.3 Līlā e Chanīsar nell’ambiente letterario indo-persiano: il *Chanīsar Nāme* di Idrakī Bayglār**

Il *Chanīsar Nāme* è la più antica fonte scritta ed in lingua persiana inerente la storia della celebre coppia di amanti Līlā e Chanīsar. Inoltre, a differenza dei racconti di Sassī e Punhū e di Hīr e Rānjhā, che sono stati riproposti in diverse versioni in forma di *masnawī*, Mīr Abū al-Qāssem Solṭān b. Shāh Qāssem Khān, meglio conosciuto come Idrakī Bayglār, è l’autore dell’unico *masnawī* persiano su questi due personaggi.

Le notizie biografiche su Idrakī Bayglār sono piuttosto scarse: discendente della stirpe dei Bayglār, provenienti da Samarcanda, si mise al servizio di Shāh Qāssem e, oltre al *Chanīsar Nāme*, compose anche l’opera storiografica intitolata *Bayglār Nāme*.<sup>59</sup> Nel *Maqālāt al-sho‘arā*, tuttavia, tra i suoi componimenti viene citato solo il *Chanīsar Nāme*, di cui sono riportati alcuni versi, poiché, come afferma Qāne‘, “dei suoi versi non è sopravvissuto nient’altro”.<sup>60</sup>

Le uniche fonti che citano il *Chanīsar Nāme* sono il Catalogo di Munzāwī,<sup>61</sup> *Persian Poets of Sind* di Sadarangani,<sup>62</sup> il *Maqālāt al-sho‘arā*<sup>63</sup> e il *Toḥfat al-kerām* di

---

<sup>59</sup> L’opera, pubblicata dal Sindhi Adabi Board nel 1980, è incentrata sulla descrizione di alcune battaglie condotte dai sovrani Arghūn e delle lotte politiche e di potere dei Tarkhān.

<sup>60</sup> Qāne‘ (1957), p. 11. In particolare, sono riportati alcuni versi del *so‘āl wa jawāb* tra Līlā e Kunrō e il cronogramma dell’opera (1010 AH).

<sup>61</sup> Munzāwī, (1983-1997), vol.7, pp. 771-2.

<sup>62</sup> Sadarangani, H. I. (1956), pp. 33-41.

<sup>63</sup> Qāne‘, Mīr ‘Alī Shīr (1957), pp. 11-12.

Qāne<sup>64</sup> e la Prefazione dell'edizione del *Chanīsar Nāme* a cura di Pīr Ḥassām al-dīn Rāshedī.<sup>65</sup>

Secondo il Catalogo di Munzāwī, in Pakistan esistono sei copie manoscritte del *Chanīsar Nāme*, precisamente presso il Sindhi Adabi Board di Hyderabad, presso la University of Panjab di Lahore, nella biblioteca personale del celebre studioso Pīr Ḥassām al-dīn Rāshedī<sup>66</sup> e nelle biblioteche dei discendenti di Mawlawī Dīn Moḥammad Vafā'ī, di Mīr 'Alī Aḥmad Khān Tālpūr e di Mīr Nūr Moḥammad Khān Tālpūr.<sup>67</sup> Munzāwī riporta anche brevemente la vicenda rispettando la trama proposta nel *Chanesar Nāme*.<sup>68</sup>

La Prefazione dell'edizione del *Chanīsar Nāme* conferma l'esistenza di questi manoscritti, fornendo anche ulteriori informazioni a riguardo. Mīr 'Alī Aḥmad Khān Tālpūr commissionò la trascrizione del *maṣnawī* di Idrākī Bayglār assieme ad altre opere, tra le quali il *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā* di 'Azīm Thattawī.<sup>69</sup> Mīr Nūr Moḥammad Khān Tālpūr commissionò la trascrizione dell'opera, così come viene riportato alla fine del manoscritto:

تمام شد چنیسر نامه از دست محمد مقیم حسب الفرموده  
میر محمد علی خان تالپور<sup>70</sup>

*Si è concluso il Chanīsar Nāme per mano di Moḥammad Maqīm,  
per conto di Mīr Moḥammad 'Alī Khān Tālpūr.*

<sup>64</sup> Qāne', Mīr 'Alī Shīr (1971), pp. 76-9.

<sup>65</sup> Bayglār (1956), Prefazione, pp. 1-67. Anche Āghā, nel suo *Shah jo Risalo, alias Ganj Latif*, cita l'opera di Idrākī Bayglār: "It may as well be mention here that an earlier Sindhi poet Idraki Beglari had composed 875 stanzas about the romance of Leela Chanesar in Persian in 1602 A.D. and called it Chanesar Nama" (Āghā, p. 918).

<sup>66</sup> Pīr Ḥassām al-dīn Rāshedī fu uno dei più grandi studiosi della cultura e della letteratura persiana in Sindh. All'interno del Sindhi Adabi Board contribuì alla pubblicazione del *Chanisar Nāme*, del *Takmeḷe-ye Maqālāt al-sho'arā* di Khalīl, di alcune opere di Qāne', quali il *Maqālāt al-sho'arā*, il *Toḥfat al-Kerām* e il *Maṣnawiyāt wa qeṣṣāyed-e Mīr 'Alī Shīr Qāne'* e del *Tarkhān Nāme* di Moḥammad Ma'sūm Nāmī.

<sup>67</sup> Munzāwī (1983-1997) vol. 7, p.772.

<sup>68</sup> Munzāwī (1983-1997) vol. 7, pp.771-2.

<sup>69</sup> Bayglār (1956), p. 63.

<sup>70</sup> Bayglār (1956), p. 64. Le traduzioni di tutti i versi persiani tratti dal *Chanīsar Nāme* sono a cura dello scrivente.

La copia conservata presso la University of Panjab e quella commissionata da Mawlawī Dīn Moḥammad Vafā'ī risalgono rispettivamente al 1225 AH e 1281 AH.<sup>71</sup> La copia conservata presso il Sindhi Adabi Board, invece, fu acquisita da Qāzī 'Alī Moḥammad Ṣāḥeb Thattawī, raccoglie 986 *beyt* ed è la più antica copia manoscritta, risalente ad un periodo compreso tra il 1114 e il 1185 AH.<sup>72</sup>

Nella Prefazione di Rāshedī, in lingua *sindhī*, si afferma che la composizione del *Chanīsar Nāme* risale al 1010 AH (1601), facendo di quest'opera il più antico ed unico *masnawī* persiano inerente il racconto *sindhī* di Līlā e Chanīsar.<sup>73</sup> Rāshedī, tuttavia, concentra la sua analisi su una presentazione storica e geografica dell'opera e sulla descrizione genealogica dei personaggi elogiati da Bayglār, tralasciando invece la presentazione della struttura compositiva e dei principali temi del racconto. In realtà, tra le fonti che trattano il *masnawī* di Bayglār, è solo Sadarangani a presentare una breve analisi dell'opera, ma non va oltre alla stesura della trama della storia intervallata da alcuni versi riportati dal *Chanīsar Nāme* e ad alcune considerazioni finali:

Critically considered, the story is both interesting and instructive, demonstrating, as it does, the proverbial, "Eve-old fickleness of woman". The evolution of the theme is skillful, and the weakness depicted stands out in bold relief. The language of the author is pleasing; there is a spontaneity and naturalness about it which charms the sense, and hurries it on into accepting the truth of the story and the various emotions it depicts. The author appears to have moulded his poem after the model of Jāmī's *Yūsuf-wa-Zulaykhā*. His portrayal of physical beauty and emotion are both vivid and lively; and considering the fact that the author was a Sindhi who attempted to compose a love-story of Sindh in a foreign tongue, his performance is remarkable indeed.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Bayglār (1956), p. 65.

<sup>72</sup> Bayglār (1956), p. 65.

<sup>73</sup> Infatti, tra le fonti successive in lingua persiana, vi è solo una breve riproposizione in prosa nel *Toḥfat al-kerām* di Mīr 'Alī Shīr Qāne'. Al termine del racconto, il poeta afferma di essersi ispirato proprio all'opera di Idrākī Bayglār e che questa vicenda è diffusa in lingua *sindhī* secondo il "*maqām sorūd*", cantato anche durante il *samā'* (Qāne', 1971, p. 79). È evidente che Qāne', con il termine *maqām*, intendesse la *sur*, tipico componimento in versi della lirica *sindhī*.

<sup>74</sup> Sadarangani (1956), p. 41.

Nei paragrafi seguenti si procederà quindi all'esame dell'opera prendendo in considerazione la struttura ed i temi salienti, in modo da delineare la specificità del rapporto di questa coppia di amanti e mettere in luce quegli aspetti che permettono una parziale ricostruzione dell'ambiente storico e culturale sindhī.

### **2.3.1 Struttura e stile compositivo dell'opera**

L'edizione del *Chanīsār Nāme* pubblicata dal Sindhi Adabi Board è un *maṣnawī* suddiviso in 41 sezioni per un totale di 1043 *beyt*. In particolare è costituito da tre parti principali: un'introduzione, lo sviluppo della vicenda e la conclusione.

L'introduzione, strutturata in cinque sezioni, include l'elogio ad Allāh, al Profeta e ai Quattro Califfi,<sup>75</sup> nonché la lode al protettore del poeta, Sayyīd Qāssem Shāh, che costituisce la sezione più lunga dell'intera opera (65 *beyt*). In particolare, da quest'ultima sezione si possono trarre alcune informazioni inerenti a Shāh Qāssem: discendente dei Bayglār, fu accolto alla corte degli Arghūn<sup>76</sup> e si distinse non solo per l'abilità guerriera, ma anche per le sue capacità politiche, per la sua erudizione e per la sua arte oratoria.<sup>77</sup> Queste qualità di Shāh Qāssem sono esaltate anche nel *Maqālāt al-sho'arā*, dove, in realtà, Qāne' si concentra maggiormente sull'abilità poetica di questo personaggio: ne riporta infatti due gruppi di *beyt*, con *takhalloṣ* "Bīglar", tre

---

<sup>75</sup> La lode ai Quattro Califfi, che fa comprendere l'appartenenza del poeta al sunnismo, è formata da soli cinque *beyt*, di cui si riporta la traduzione:

*Il mio cuore e la mia anima sono devoti ai Quattro Califfi*  
*Che ora vado ad elencare e descrivere*  
*Amīr al-Mowmenīn Abū Bakr Ṣadīq*  
*Ha ricercato la scienza della religione e del sapere*  
*'Umar è il sovrano della Luce e dell'Equità*  
*E grazie alla sua Luce la polvere delle tirannia diventa pura*  
*'Uthmān è il Signore della purezza e della mitezza*  
*Che possiede la Verità*  
*Colui la cui spada è zū al-feqār*  
*È 'Alī al-Mortezā*

Questo elogio è presente solo nei manoscritti preservati alla University of Panjab e alla Sindhi Adabi Board (Bayglār, 1956, p.10).

<sup>76</sup> Shāh Qāssem fu a capo di una spedizione militare contro i Rājput e combatté a fianco di Shāh Ḥassan Arghūn, il quale gli conferì poi un *manṣab*.

<sup>77</sup> Bayglār (1956), pp. 11-16.

*robā'ī* e un *madh*.<sup>78</sup> Qāne', dopo aver riportato le date di nascita e morte di Shāh Qāssem (969-1030 AH), riferisce che Badā'ūnī, autore del *Montakhab al-tawārīkh*, ha erroneamente elencato tra le sue opere anche il *Chanīsar Nāme*. A giustificazione della sua affermazione, Qāne' afferma che "ogni volta che ho visto una copia del *Chanīsar Nāme*, vi ho trovato il *takhalloṣ* "Idrākī". Anch'egli appartiene ai Bayglār e il sopra citato [Shāh Qāssem] viene da lui elogiato".<sup>79</sup>

All'elogio a Shāh Qāssem segue lo sviluppo della vicenda di Līlā e Chanīsar. Il racconto si articola in 34 sezioni, tutte precedute da un titolo che ne anticipa i contenuti. A metà dell'opera l'autore introduce una sezione che si discosta completamente dalla trama e che divide la storia in due parti nettamente distinte: la prima parte descrive le vicende che portano Kunrō a conquistare Chanīsar, mentre la seconda parte è interamente incentrata sul personaggio di Līlā, sul dolore che prova per via della separazione dal suo amato e sulle strategie che escogita per riconquistarlo.

La sezione centrale, che funge quindi da "spartiacque", è intitolata "Descrizione dell'opera e *takhalloṣ* di Bayglār"<sup>80</sup> ed è di particolare importanza per comprendere il carattere che l'autore vuole conferire alla propria opera. La prima parte di questa sezione descrive la funzione dei *beyt* che il poeta sta presentando. In particolare, Idrākī Bayglār afferma che i suoi *beyt*, "variopinti come le rose di primavera", compongono la "raffigurazione del discorso", migliore dei ritratti di Mānī:

که در صورت گری استاد مانی

کشد بهتر ز اول نقش ثانی

که تا نقش , سخن از بیگ لاری

بماند در جهان این یادگاری<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Qāne' (1957), pp. 116-9. L'autore afferma di aver ripreso questi versi dal *Bayglār Nāme*.

<sup>79</sup> Qāne' (1957), p. 118. Qāne' afferma inoltre che si possono trovare delle informazioni su Shāh Qāssem anche nel *Bayglār Nāme* e nel *Tārīkh-e Tāherī*.

<sup>80</sup> Bayglār (1956), pp. 68-9. Si tratta della venticinquesima sezione del *maṣnawī*.

<sup>81</sup> Bayglār (1956), p.69.



*Per quanto riguarda il ritratto di Mānī  
Che il secondo dipinto diventi migliore del primo  
Che di questa raffigurazione del discorso di Bayglārī  
Ne rimanga il ricordo nel mondo*

L'autore sembra quindi alludere ad una funzione puramente "decorativa" dei suoi *beyt*, come è dimostrato anche negli ulteriori versi di seguito riportati:

فشاندم در جهان در , سخن را  
ز در پر کرده گوش , مرد و زن را  
بنوك , طبع گوهر سفته من  
شده زيور جهان را گفته من  
چو گفتم چند بيتي در رواني  
نمودم پيش دانا درفشاني  
بود هر بيت , من در , يگانه  
بگوش , شاه زيبد شاه دانا<sup>82</sup>

*Ho sparso nel mondo la perla del discorso  
E le orecchie degli uomini e delle donne si sono riempite di perle  
Grazie alla natura della perla del mio orecchino  
Il mio discorso è diventato il gioiello del mondo  
Siccome ho composto alcuni beyt di carattere spirituale  
Troveranno diffusione anche tra i saggi  
Ogni mio singolo beyt costituisce una perla  
Che adorna l'orecchio del sovrano sapiente*

---

<sup>82</sup> Bayglār (1956), p.69.

Da questi versi si può comprendere che il poeta intende i propri *beyt* come delle perle che vengono “cosparse nel mondo e perforano le orecchie degli uomini e delle donne come se fossero degli orecchini”, mentre l’ultimo emistichio riportato afferma che queste “perle” adornano anche le orecchie del sovrano. Il poeta auspica quindi un gradimento dei propri versi non solo da un punto di vista puramente “auditivo”, ma anche estetico: i versi non devono essere belli solo da ascoltare, ma anche da “vedere”, ed il pubblico deve restarne affascinato così come quando ammira una perla o un’opera d’arte. E in questo senso non allude a dipinti qualsiasi, ma fa riferimento proprio a Mānī, considerato, nella tradizione persiana, il pittore per eccellenza.<sup>83</sup>

I versi sopra citati forniscono delle precise indicazioni anche per quanto riguarda il possibile pubblico a cui il poeta intende rivolgersi, che sembra piuttosto vasto e vario. Idrākī Bayglār sembra infatti alludere ad una dimensione e diffusione universale dei propri versi: tra i fruitori indica, infatti, solo per ultima la figura del sovrano. In particolare, da quanto affermato nel primo verso sopra riportato, il nostro autore, probabilmente, sperava che il suo componimento trovasse una diffusione ad ampio raggio, che andasse ben oltre l’ambiente cortese, altrimenti avrebbe forse utilizzato il termine *dargāh* anziché *jahān* e non sarebbe ricorso alla terminologia generica di *mard* e *zan*, “uomini e donne”. Il poeta afferma inoltre di rivolgersi anche agli eruditi, dato il carattere spirituale di alcuni suoi versi. Specificando queste tre categorie di pubblico, “uomini e donne”, eruditi e sovrano, il poeta mirava quindi ad un’ampia diffusione dell’opera, che non riguardasse solo l’ambiente cortese e colto, ma soprattutto quello popolare, dato che è citato anche per primo. Idrākī Bayglār era probabilmente sicuro che la sua opera avrebbe riscontrato un certo successo a livello locale, poiché la storia di Līlā e Chanīsar, all’epoca della stesura del *Chanīsar Nāme*, era già ben conosciuta e tramandata in forma orale. L’autore era anche consapevole del fatto che stava componendo la prima fonte scritta di questo racconto che proveniva

---

<sup>83</sup> Mānī, fondatore del Manichesimo, è rinomato nel mondo islamico per la sua fama di pittore: egli realizzò un libro che illustrava, in forma artistica, i dogmi del nuovo credo, poiché sosteneva che le arti avevano lo scopo di abbellire e spiegare il messaggio divino della gnosi. Purtroppo non è sopravvissuta alcuna traccia di quest’opera, ma una copia era probabilmente conservata nella corte di Ghazna (Sundermann, 2009).

proprio dall'ambiente popolare e, di conseguenza, doveva trovare ampio consenso proprio da quel genere di pubblico.<sup>84</sup>

A questa importante sezione segue la seconda parte del racconto di Līlā e Chanīsār, al termine della quale il poeta riprende il discorso sull'estetica introdotto nella parte centrale. Il *masnawī* si conclude infatti con due sezioni, di cui la prima è intitolata "Opinione sulla bellezza delle lettere". Mentre in precedenza il poeta si era soffermato sulla bellezza dei *beyt*, ora si concentra sugli elementi che formano i *beyt* stessi, ossia le lettere dell'alfabeto, ed introduce l'argomento riprendendo il confronto con Mānī:

زهي كاتب كه با كلك , رواني

كشد حرفي بصورت نقش , ماني

دبيري خوشخطي چون چشم پر نور

فشانده مشك را بر لوح كافور<sup>85</sup>

*Lo scriba eccelso, con il calamo scorrevole,*

*Dà alle lettere il volto dei ritratti di Mānī*

*L'arte della calligrafia è come un occhio pieno di luce*

*Sparge il muschio sulla lastra bianca*

Idrākī Byglār introduce la calligrafia attraverso una metafora che conferisce a quest'arte una connotazione quasi pittorica, non solo per il nuovo riferimento a Mānī, ma anche per l'associazione ai toni di colore: l'inchiostro è equiparato al muschio e la carta ad una lastra bianca. L'autore procede poi a descrivere ogni singola lettera dell'alfabeto, dandone una caratterizzazione visiva ed associandola ad oggetti. A tutte le lettere è stato dedicato un *beyt*, tranne che per ا (tre *beyt*) e per ح, ص, س, ن (due *beyt*). Qui di seguito sono riportati solo alcuni degli esempi elencati da Idrākī Bayglār:

---

<sup>84</sup> Si può dedurre che il poeta fosse consapevole dell'autenticità del suo *masnawī* anche dal fatto che non cita alcuna fonte a cui possa essersi ispirato e non fa riferimento all'esistenza di nessuna opera che possa riguardare la storia di Līlā e Chanīsār.

<sup>85</sup> Bayglār (1956), p. 111.

الف را جا نمود اول به بالا  
که ماند قامتش چون سرو رعنا  
الف را در جهان عزت چنین است  
که هر جا می‌رود بالا نشین است  
نباشد هیچ چیزی در بر او  
از آن سایه بگردون افسر او<sup>86</sup>

*All'alef è stato concesso il primo posto dall'Alto  
E la sua statura è come quella del grazioso cipresso  
L'alef, nel mondo, possiede così tanta grandiosità  
Che è sempre seduta sopra  
Sopra di lei non c'è bisogno di nulla  
Poiché è protetta da una corona*

کشیده لام را چون زلف خوبان  
نموده مار را در صحن بستان<sup>87</sup>

*La lām è tracciata come il ricciolo dei belli  
E mostra il serpente nel giardino*

نهاده نقطه را در حلقه نون  
چو نقب گوش خوبان گشته موزون<sup>88</sup>

*Si pone il punto nell'anello della nūn  
Cosicché il foro dell'orecchio dei belli diventa elegante*

---

<sup>86</sup> Bayglār (1956), p. 111.

<sup>87</sup> Bayglār (1956), p. 113.

<sup>88</sup> Bayglār (1956), p. 114.

Dopo aver descritto ogni singola lettera dell'alfabeto, è solo nell'ultima sezione dell'opera che l'autore presenta la tematica del racconto che ha appena riportato, riassumendola in due sole parole: *ḥadīth 'āsheqī*.<sup>89</sup> Il poeta spiega poi che la sua opera contiene parole eloquenti ed armoniose che alludono all'amore e all'innamoramento e che i temi fondamentali in questo genere di racconto sono la separazione e l'unione. Inoltre esplicita che l'intera storia è commovente poiché è incentrata sulle sofferenze e le torture d'amore che deve patire la protagonista.<sup>90</sup>

Questa sezione conclusiva dell'opera contiene anche il cronogramma:

حساب سال در لیل و نهاری

فزون ده بود آندم بر هزاری<sup>91</sup>

*Il conto degli anni, in notti e giorni,*

*è di dieci dopo il mille (1010 AH)*

Il terzultimo verso dell'opera contiene il titolo del *masnawī*:

چو طبع , اهل دل گردیده باشد

چنین نسخه چنیسر نامه باشد<sup>92</sup>

*Poiché la stesura [dell'opera] di questo gentiluomo si è conclusa*

*Che il nome di questa trascrizione sia Chanīsar Nāme*

Idrākī Bayglār ha strutturato la vicenda, come già accennato sopra, in due parti ben distinte, la prima delle quali (sezioni 6-24) interamente dedicata a Kunrō e la seconda (sezioni 26-39), invece, a Līlā, rispettando la trama presente all'inizio di questo capitolo. Da rilevare è il modo dettagliato con cui il poeta descrive il lungo viaggio della carovana verso il regno di Debal, dedicandogli ben quattro sezioni (9-12), ma molto più importante è il confronto diretto tra Līlā e Kunrō in un lungo *so'āl wa*

<sup>89</sup> Bayglār (1956), p.117.

<sup>90</sup> Bayglār (1956), p.117.

<sup>91</sup> Bayglār (1956), p.117.

<sup>92</sup> Bayglār (1956), pp. 117-8.

*jawāb* (sezioni 32-33). Per quanto riguarda lo stile compositivo, infine, il poeta sembra rifarsi al *Yūsuf wa Zulaykhā* di Jāmī, non solo per aver ripreso lo stesso metro *hazaj*, ma anche nel modo in cui presenta il personaggio di Līlā. La protagonista del *masnawī* di Idrākī Bayglār, infatti, può essere associata a quello di Zulaykhā:<sup>93</sup> le due donne condividono alcuni tratti comuni, come l’iniziale attaccamento alle questioni terrene, l’utilizzo di tutte le possibili armi di seduzione per conquistare l’amato e il duro trattamento ricevuto da parte dell’amato stesso. Entrambe le donne, inoltre, intraprendono lo stesso cammino che le porterà all’unione eterna col loro amato, riducendosi in povertà e rinunciando alla materialità.<sup>94</sup> Mentre Zulaykhā completa il cammino di unione in vita, nonostante sia ormai vecchia e cieca, il compimento del percorso di unione tra Līlā e Chanīsar avviene invece solo con la morte.

### ***2.3.2 Ambientazione storica, geografica e culturale***

La storia di Līlā e Chanīsar è una delle più antiche del Sindh e fa riferimento ad un periodo storico ben preciso. In epoca Sūmra (1011-1351) si succedettero al trono due sovrani di nome Chanīsar: Chanīsar I (1222-37) e Chanīsar II (1283-1300)<sup>95</sup> e il racconto in questione sembra risalire proprio all’epoca di Chanīsar II.<sup>96</sup>

All’interno dell’opera, in particolare nelle sezioni in cui viene descritto il viaggio di Kunrō verso il regno di Chanīsar, sono citati anche alcuni luoghi geografici, quali Pārkar<sup>97</sup> e Tālūn.<sup>98</sup> Patan, città dell’attuale Gujarat a capo dell’omonimo distretto, viene descritta nel *Chanīsar Nāmē* come una città grandiosa ed imponente ed era probabilmente un centro commerciale, poiché si afferma che vi erano dei mercanti che

---

<sup>93</sup> La particolarità del *masnawī* di Jāmī è che si tratta della prima opera in cui, nella letteratura classica persiana, l’amore appassionato ed implacabile non è più rappresentato da un uomo, bensì da una donna, e questa è una caratteristica tipica della narrativa sindhī. L’associazione dell’opera di Idrākī Bayglār a quella di Jāmī è dovuta anche dalle diffuse allusioni e dai riferimenti espliciti alla sfera sensuale presenti in entrambi i *masnawī*.

<sup>94</sup> Zulaykhā si costruisce una capanna lungo il cammino percorso da Yūsuf per poterlo contemplare ogni giorno, distrugge tutti gli idoli e si converte all’Islam.

<sup>95</sup> Entrambi sono descritti da Panhwar come sovrani deboli: Chanīsar I fu sconfitto da Iltūtmish mentre Chanīsar II si arrese a Zafar Khān, generale di Alauddin. Panhwar (2003), p. 28.

<sup>96</sup> Bayglār (1956), pp. 12-13.

<sup>97</sup> Bayglār (1956), p. 28. Con questo termine s’intende probabilmente il Thar Pārkar, la regione desertica del Sindh occidentale, al confine col Gujarat.

<sup>98</sup> Bayglār (1956), p. 28. Non è stata trovata alcuna corrispondenza di questo territorio con luoghi geografici attuali del Sindh o del Gujarat.

vendevano oggetti preziosi e che intendevano avviare delle trattative commerciali con la carovana di Kunrō.<sup>99</sup> Debal, luogo di destinazione di Kunrō, è stata a lungo confusa con Thatta, ma in realtà esistevano due Debal, “Debal Thatta”, porto fluviale lungo l’Indo, e “Debal Lahōrī Bandar”, porto marittimo sul delta dell’Indo.<sup>100</sup>

L’ambito culturale di appartenenza di questo racconto è sicuramente hindū, come viene dimostrato in alcuni episodi dell’opera: prima della partenza, la carovana con cui parte Kunrō riceve la benedizione del brahmano<sup>101</sup> e i due protagonisti, alla loro morte, vengono arsi sulla pira.<sup>102</sup> Inoltre, dopo aver contratto matrimonio con Kunrō, Chanīsar “prega i propri idoli”.<sup>103</sup>

Molti episodi della storia di Līlā e Chanīsar presentano degli indizi che permettono una ricostruzione della vita di corte, facendo così del *Chanīsar Nāme* un’importante fonte, anche se secondaria, di carattere storiografico.

Già all’inizio della vicenda viene descritta una scena tipica dell’ambiente cortese: le donne di corte si ritrovavano insieme per lavorare al filatoio e chiacchierare. È proprio durante uno di questi incontri che ha luogo uno degli episodi cruciali per il prosieguo della vicenda: Jamannā, cugina del promesso sposo di Kunrō, provoca la principessa dicendole che deve dedicare più tempo alla famiglia anziché pensare solo alla propria bellezza e Kunrō, in un momento di collera, rompe il fuso della cugina. Jamannā, offesa e stupita per il gesto compiuto da Kunrō, le dice che è troppo arrogante perché diventi la moglie di suo fratello e che solo Chanīsar sarebbe all’altezza di diventare suo marito.<sup>104</sup>

Quando Kunrō parte verso Debal, viene formata una carovana costituita da 40 cammelli, alcuni *vizīr* di Khangār, nonché 150 tra servi ed ancelle. La carovana parte al rullo dei tamburi e Kunrō procede dall’alto della portantina posta sul suo cammello.<sup>105</sup>

---

<sup>99</sup> Bayglār (1956), pp. 33-4.

<sup>100</sup> L’esistenza di questi due porti è confermata anche nel *Tārīkh-e Sind* e nel *Tārīkh-e Ṭāherī* (Fatimi, 1981, p. 102). Pithawalla (1938, p. 28) tentò di dare una collocazione precisa di questo luogo, affermando che si trovava 13 miglia a est di Bhambhore, 11 miglia a ovest di Thatta e 25 miglia a nord-est di Lari Bandar.

<sup>101</sup> Bayglār (1956), p. 26.

<sup>102</sup> Bayglār (1956), p. 109.

<sup>103</sup> Bayglār (1956), p. 62.

<sup>104</sup> Bayglār (1956), pp. 22-4.

<sup>105</sup> Bayglār (1956), pp. 26-7.

All'interno dell'opera sono descritte anche due tipologie di feste: il banchetto che teneva il sovrano in occasione di vittorie in ambito militare e la festa nuziale. Il personaggio di Chanīsar viene infatti introdotto proprio mentre festeggia il buon esito di una battaglia. In questo caso non è descritta la circostanza del banchetto, ma si può intuire che durante questi incontri si consumassero bevande alcoliche, poiché il sovrano rientra al palazzo in stato di ebbrezza:

بعشرت جام گلگون خورده از مل

رخش از خرمي بشگفته چون گل<sup>106</sup>

*Dal piacere di aver bevuto del vino rosso dal calice*

*Il suo viso, per via dell'allegria, era sbocciato come una rosa*

Dopo il matrimonio tra Chanīsar e Kunrō, il regno viene attaccato da un esercito proveniente da Occidente, ma il sovrano riesce ad annientare il nemico senza difficoltà.<sup>107</sup> In questa occasione viene organizzato un altro banchetto che è ampiamente descritto sia per quanto riguarda i preparativi sia nel corso del suo svolgimento.<sup>108</sup> In particolare, il palazzo fu decorato con rose ed ornamenti d'oro e d'argento e fu cosparso di sostanze profumate, quali canfora, sandalo ed ambra. Il sovrano si accomodò nel *majles*, circondato da amici e confidenti:

چنیسر از پی عیش و نشاطي

بگسترده دران منظر بساطي

بروي آن بساط افگند اول

حریر و اطلس و دیبا و مخمل

بهمزادان , خود آراست مجلس

---

<sup>106</sup> Bayglār (1956), p. 50.

<sup>107</sup> Bayglār (1956), p. 70. In questo caso, il poeta afferma che l'esercito proviene da "Rūm".

<sup>108</sup> Bayglār (1956), pp. 70-3.



طلب کرده ز هر سو یار و مونس<sup>109</sup>

*Chanīsar, con il piede allegro e gioioso,*

*Si adagiò sul tappeto*

*Su quel tappeto erano stati disposti, in precedenza,*

*Seta, raso, broccato e velluto*

*Adornò il majles dei suoi compagni*

*E cercava in ogni lato amici e confidenti*

Durante il banchetto furono portati, in abbondanza, uva passa, dolci, mandorle e pistacchi, tutti da accompagnare all'abbondante vino che veniva servito in continuazione dal *sāqī*. Ben presto iniziò a diffondersi nel *majles* un clima di gioia ed ebbrezza:

ز باده اهل مجلس خورده چندان

که از مستی چو گل گشتند خندان

چنان وافر حریفان خورد باده

که يك بر دیگر از مستی افتاده<sup>110</sup>

*I partecipanti al majles avevano bevuto così tanto vino*

*Che, per via dell'ebbrezza, iniziarono a sorridere come la rosa*

*Avevano bevuto così tanto di quel vino nemico*

*Che caddero uno dopo l'altro per via dell'ebbrezza<sup>111</sup>*

In questo clima allegro e festoso non potevano mancare i canti accompagnati dal *ney* e dal *daff*.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Bayglār (1956), p. 71.

<sup>110</sup> Bayglār (1956), p. 72.

<sup>111</sup> Questo verso contiene anche un gioco di parole: mentre i compagni di Chanīsar sono sopravvissuti al nemico in campo di battaglia, ora si fanno invece sopraffare dal “nemico” vino nel “campo” del *majles*.

<sup>112</sup> In questa sezione sono citati altri strumenti musicali, quali il *tanbūr* e il *chang* (arpa).

## ز یکجانب نوا کرده دف و نی

نموده نغمه یکسو قل قل ، می<sup>113</sup>

*Da una parte suonavano il daff ed il ney*

*Dall'altra cantavano sollecitati dal vino*

All'interno dell'opera sono presenti anche due ricorrenze nuziali: il matrimonio tra Chanīsar e Kunrō e quello tra il vizīr Jakrō e una donna appartenente alla stessa tribù di Līla. In quest'ultimo caso, tuttavia, non viene descritta la festa nuziale poiché si tratta del momento cruciale della vicenda ed il poeta tralascia quindi la descrizione dell'ambientazione per focalizzarsi sugli eventi che mettono in luce l'intero significato intrinseco del racconto. Nel caso del matrimonio tra il sovrano e Kunrō, invece, è possibile cogliere diversi aspetti legati alla tradizione delle feste nuziali o 'arūsī. Idrākī Bayglār descrive una festa in cui predominano la musica ed il canto: per tutta la notte i cantanti si esibiscono nelle loro melodie accompagnati prima solo da diversi strumenti ritmici, quali il *ṭanbūr* e il *dohal*, mentre poi si aggiungono altri strumenti melodici quali, in ordine di comparsa, il *barbaṭ*, il *tār*, il *rabābī* e il *chang*.<sup>114</sup>

### **2.3.3 La coppia di amanti Līlā-Chanīsar e definizione del ruolo di Kunrō**

I due protagonisti della vicenda, Līlā e Chanīsar, rappresentano una delle coppie di amanti più celebri del Sindh e, nonostante sembrino incarnare un rapporto puramente carnale e terreno, il finale del racconto rivela la reale entità ultraterrena del loro amore. Il *Chanīsar Nāme* è l'unico dei *masnawī* persiani relativi alla narrativa sindhī che si concentra maggiormente sulla definizione del rapporto tra i due protagonisti piuttosto che sulla loro descrizione fisica ed esteriore. L'autore non dedica infatti alcuna sezione alla descrizione fisica di Chanīsar e il pubblico può cogliere, in tutto il corso dell'opera, delle informazioni solo per quanto riguarda la sua personalità. Da quanto si deduce dai versi di Idrākī Bayglār, Chanīsar è un sovrano molto amato, rispettato ma anche temuto. Ad esempio, durante il viaggio di Kunrō verso Debal,

---

<sup>113</sup> Bayglār (1956), p.73.

<sup>114</sup> Bayglār (1956), pp. 53-4.

Sarkō, sovrano del regno di Pārkar, sentendo il nome di Chanīsar, fa transitare la carovana senza il pagamento di alcun tributo.<sup>115</sup> Quando poi la carovana giunge nei pressi di Debal, Kunrō chiede informazioni su Chanīsar ad un pastore: questi, sentendo il nome del sovrano, s'inchina, bacia più volte il terreno in segno di devozione ed afferma che è solo grazie a Chanīsar che possiede del bestiame.<sup>116</sup> Il poeta accenna anche al coraggio e all'abilità guerriera del sovrano: durante una battaglia si mostrò valoroso combattendo con scudo e pugnale e si pulì poi le ferite solo con dell'acqua.<sup>117</sup>

Per quanto riguarda Līlā, l'autore dedica solo tre *beyt* alla sua presentazione fisica, senza descriverne le singole parti del corpo, ma accennando solo alla sua bellezza:

چنیسر نیز لیلا نام زن داشت

که نام , حسن در شهر , پتن داشت

بحسن و خوبیش ثانی نبودی

چو قدش سرو بستانی نبودی

نبودی گل چو رویش در گلستان

خجل بود از رخس گلهاي بستان<sup>118</sup>

*Chanīsar aveva già una moglie di nome Līlā*

*Che, nella città di Patan, era un nome legato alla bellezza*

*Non aveva eguali in bellezza*

*Nel giardino non vi erano cipressi della sua stessa statura*

*Non c'erano rose come il suo volto nel giardino*

*Le rose del giardino si sentivano in imbarazzo di fronte al suo volto*

---

<sup>115</sup> Bayglār (1956), pp. 28-30.

<sup>116</sup> Bayglār (1956), p. 31.

<sup>117</sup> Bayglār (1956), p. 63.

<sup>118</sup> Bayglār (1956), p. 38.

Questi versi si trovano all'interno di quella sezione in cui Jakrō riporta a Chanīsar il desiderio di Kunrō di unirsi in matrimonio proprio col sovrano. In quest'occasione Chanīsar rifiuta di vedere Kunrō e spera anche che Līlā non abbia avuto modo di ascoltare le parole del *vizīr*. Queste parole sono precedute da un intervento diretto del narratore che definisce il rapporto tra i due innamorati: essi “sono come Laylā e Majnūn”, trascorrono i giorni e le notti in felice compagnia e Chanīsar dona sempre diamanti e perle alla sua amata. Inoltre il sovrano mostra una profonda devozione, quasi sottomissiva, nei confronti di Līlā, come mostra il verso seguente:

چو شبها جانب , پایش بختي

بمژگان خاکپایش را برفتي<sup>119</sup>

*Di notte [lui] dormiva ai suoi piedi*

*E con le ciglia mandava via la polvere dai suoi piedi*

Chanīsar conferma la sua fedeltà a Līlā anche quando si risveglia accanto a Kunrō: egli afferma di non voler altre donne oltre all'amata moglie e desidera allontanarsi da Kunrō. Quando Chanīsar scopre, però, che la sua amata lo ha usato come oggetto di scambio per ottenere un gioiello prezioso da Kunrō, si incollerisce a tal punto da ripudiare subito la moglie e da prendere in sposa Kunrō celebrando delle nozze molto sfarzose. Egli non accetta la debolezza che ha avuto Līlā e cambia completamente atteggiamento nei suoi confronti, trattandola con durezza e crudeltà ogni qual volta lei tenti di riconquistarlo. Questo comportamento mette in dubbio i sentimenti provati da Chanīsar nei confronti della moglie poiché non sembra pentirsi del fatto di trattarla in malo modo e, addirittura, la rimanda al villaggio di origine. Anche Fahmida Hussain mette in discussione l'affetto provato dal sovrano: se l'amasse come proclama più volte, l'avrebbe sicuramente perdonata e le avrebbe concesso una seconda possibilità.<sup>120</sup>

Mentre l'affetto di Chanīsar verso la moglie a poco a poco si affievolisce, quello di Līlā, invece, accresce a tal punto che, nel finale, rivela la sua natura ultraterrena.

---

<sup>119</sup> Bayglār (1956), p. 38.

<sup>120</sup> Hussain (1996), p. 461.

Inizialmente la protagonista viene presentata come una donna vanitosa e talmente legata alla materialità che, pur di ottenere un gioiello prezioso, è disposta addirittura a cedere in cambio il proprio marito, facendosi così ingannare dalla rivale Kunrō.<sup>121</sup> Quando la protagonista fa condurre l'amato da Kunrō non immagina affatto che lo sta perdendo per sempre ed infatti, la mattina seguente, manda un messaggero da Chanīsar per avvisarlo che l'acqua per il bagno è pronta e che, quindi, può rientrare al palazzo. Līlā si rende conto di aver perso il suo amato solo quando il messaggero le riferisce che il sovrano non intende più tornare da lei e va quindi a spiare il marito assieme a Kunrō. A questo punto si rende conto della gravità del gesto compiuto e se ne pente amaramente, cadendo nello sconforto:

ز بي صبري بسوي آن روان شد

ز بيرون چون گدا نعره زنان شد<sup>122</sup>

*Quell'anima divenne così impaziente*

*Che uscì urlando come una mendicante*

È da qui che inizia il lungo percorso che porterà Līlā all'unione eterna col proprio amato: la protagonista deve subire continue umiliazioni verbali da parte di Chanīsar,

<sup>121</sup> Il poeta, a tal proposito, si sofferma in una descrizione dettagliata sul gioiello che fa cadere in tentazione Līlā, anche perché si tratta dell'elemento che fa cambiare completamente il corso degli eventi (Bayglār, 1956, p. 47):

که کونرو داشت با خود نه لکه هار	شنیدم از زبان , خلق گفتار
درو سیاره گشته لعل و گوهر	مرصع بود همچون چرخ اخضر
چنان گلها بفصل , نو بهاری	بلعل و در شده زینده هاری
مه و خورشید گشته زیور , او	دو گوهر بود رخشان بر سر , او
دو گوهر داشت روشن شب چراغی	چو چشم , نرگسان در صحن باغی

*Ho sentito dire dalla gente*

*Era tempestato di pietre preziose come la volta celeste*

*Il gioiello era decorato di rubini e perle*

*Su di esso vi erano due perle fulgenti*

*Allo stesso modo dell'occhio del narciso nel giardino*

*Che Kunrō possedeva un gioiello prezioso*

*In esso i pianeti erano i rubini e le perle*

*Allo stesso modo delle rose in primavera*

*La luna ed il sole erano suoi ornamenti*

*Aveva due perle che illuminavano la notte*

<sup>122</sup> Bayglār (1956), p. 77.

nonché il ripudio e il ritorno forzato al villaggio natale, causando onta e sofferenza anche alla sua famiglia. Prima di essere cacciata dal palazzo, Līlā mostra profondo pentimento per il gesto compiuto ed assume un atteggiamento di completa sottomissione nei confronti del marito. Ella infatti afferma che la collana datale da Kunrō è “come un serpente” e che Chanīsar può fare del suo corpo un trono su cui sedersi.<sup>123</sup> Queste parole, tuttavia, non servono a nulla ed il sovrano si mostra molto duro con lei, cacciandola. A questo evento segue un’intera sezione in cui il poeta descrive la sofferenza provata da Līlā: tornata al palazzo, cade nell’angoscia e piange dalla disperazione. Non trova conforto da nessuno, poiché anche le persone a lei più vicine la rimproverano per la sua debolezza, e si sente rapita dalla sofferenza per la separazione. A questo punto Līlā compie un gesto che attesta la sua completa metamorfosi: getta a terra tutti i suoi gioielli e li distrugge uno ad uno.<sup>124</sup> Līlā rinuncia quindi alla materialità, rinuncia che rappresenta una delle tappe fondamentali del cammino mistico che porta all’unione con l’Amato Divino.

Prima di tornare al villaggio natale, Līlā decide però di affrontare direttamente Kunrō, episodio presentato in forma di *so‘āl wa jawāb* in cui interviene dapprima Līlā e poi Kunrō. Līlā accusa la rivale di essere stata ingannata non solo da lei, ma anche dai suoi sudditi, poiché tutti sapevano quali erano le vere intenzioni che avevano spinto Kunrō a giungere sino a Debal. Segue un lungo e toccante monologo (19 *beyt*) in cui Līlā mette a confronto la felicità di Kunrō per aver conquistato Chanīsar e la propria sofferenza per aver perso l’amato:

تو از شادي نموده رقص بازي  
 من از سوزِ تو در آتش گدازي  
 تو در مجمر بسوزي صندل و عود  
 مرا از دل بر آيد آه پر دود<sup>125</sup>

*Tu danzerai dalla gioia*

*Mentre io arderò nel fuoco del tuo maleficio*

<sup>123</sup> Bayglār (1956), p. 78.

<sup>124</sup> Bayglār (1956), p. 83.

<sup>125</sup> Bayglār (1956), pp. 86-7.

*Tu brucerai nell'incensiere il sandalo e l'aloë*

*Mentre a me, dal cuore, giungerà un sospiro pieno di fumo*

Secondo Kunrō, Līlā non deve accusare altre persone se ha perso Chanīsar, poiché la colpa è solo sua, è stata vinta dall'avidità ed ha dimostrato di non essere degna del ruolo di regina:

تو بردي زيب و زيور از بر , من

چنيسر گشت زيبا زيور , من<sup>126</sup>

*Tu hai preso i gioielli e gli ornamenti da me*

*E Chanīsar è diventato il mio bel gioiello*

تو خود دادي ز دست , خویش شوهر

چرا عاشق شدي بر زيب و زيور<sup>127</sup>

*Tu avevi un marito tutto per te*

*Perché ti sei innamorata dei gioielli?*

Da questo diverbio nessuna delle due donne ha la meglio e sembra che Līlā sia ormai condannata ad una vita di afflizione e pentimento per il gesto compiuto. In realtà questa sofferenza rappresenta una delle tappe fondamentali del cammino che intraprende per unirsi eternamente al suo amato, unione che ha luogo nel tragico episodio finale della storia: quando Līlā, avvicinatasi a Chanīsar fingendosi danzatrice, mostra il proprio volto all'amato, questi si rende conto che il suo cuore desiderava da sempre Līlā e "le dona la sua anima", ossia muore. Līlā, vedendo il suo amato esanime, lo raggiunge morendo a sua volta e i due corpi sono arsi nella stessa pira, segno dell'inizio del loro cammino insieme nel mondo ultraterreno.

La morte di Chanīsar alla vista di Līlā fa comprendere che probabilmente anche il sovrano soffriva per via della separazione dall'amata e, con il suo atteggiamento crudele nei confronti di Līlā, intendeva forse solo metterla alla prova. Inoltre, in tutti

---

<sup>126</sup> Bayglār (1956), p. 90.

<sup>127</sup> Bayglār (1956), p. 91.

gli episodi in cui è descritto in compagnia di Kunrō, Chanīsar è sempre in stato di ebbrezza, stato in cui cade probabilmente di proposito per colmare la distanza provocata dall'assenza della propria amata.

Il ruolo di Kunrō, in questa vicenda, è piuttosto particolare: se all'inizio sembra quasi essere la protagonista, alla fine si rivela un'antagonista e seduttrice. Nella prima parte della vicenda, infatti, compie tutti quegli sforzi per raggiungere Chanīsar non per sentimento d'amore o di sofferenza per la separazione, ma semplicemente per soddisfare un capriccio e rispondere alla provocazione di Jamannā. Quando ormai Kunrō ha messo in gioco, con esito negativo, tutti i tentativi possibili per avvicinarsi al sovrano, punta sull'arma della seduzione, che risulterà vincente. Il *Chanīsar Nāme* è infatti, tra i *masnawī* persiani composti in Sindh, quello che contiene il maggior numero di allusioni alla sfera sensuale e carnale. Tutti questi riferimenti espliciti sono associati proprio al rapporto tra Chanīsar e Kunrō, che ne evidenzia quindi una natura puramente terrena e passionale. L'episodio che fa maggior ricorso a metafore che alludono all'ambito sessuale è sicuramente quello in cui, quando Chanīsar scopre di aver sposato Kunrō, la rifiuta proclamando il suo amore per Līlā. Kunrō, disperata, va a lamentarsi dalla madre, pronunciando anche le seguenti parole:

نه چیده یاسمن از نو بهارم  
نکرده دست خود را بر انارم  
نه خورده از ساغر و صلح شرابی  
نیفشانده بنارم قطره آبی  
نیاورده تنم را در کناری  
نه برده دست بر بند , ازاری  
نه بازو گردنم را طوق کرده  
نخنده بر رخم از شوق کرده<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Bayglār (1956), p. 56.



*Non ha colto il gelsomino della mia primavera  
Non ha messo le sue mani sui miei melograni  
Non ha bevuto dal calice dell'unione con me  
Non ha sparso nemmeno una goccia d'acqua sul mio fuoco  
Non ha avvicinato a sé il mio corpo  
Non ha portato le mani verso le braghe  
Non ha fatto col braccio una collana per il mio collo  
Non mi ha sorriso in preda al desiderio*

Quando però Chanīsar scopre che la moglie lo ha “ceduto” a Kunrō in cambio di un gioiello, il suo atteggiamento cambia: accetta Kunrō come regina e si lascia sedurre da lei, come è evidente nei versi seguenti:

به پستانش نموده تیزدستی  
چو ترسا بچه ای در بت پرستی  
بود سیمای صافش بهر سیماب  
نموده ناف بر وی نقش , گرداب  
بگوئی آن تن , چون سیم صافی  
شگفته در کمر چون لاله نافی<sup>129</sup>

*Accorse verso il suo seno  
Come un bambino cristiano in adorazione  
Il suo volto puro era argenteo  
Ed ella gli mostrò l'ombelico che era come il ritratto di un vortice  
Si può dire che quel corpo puro come l'argento  
Fece sbocciare, come il tulipano, l'ombelico nel ventre*

Il carattere seduttore di Kunrō emerge anche nell'episodio in cui Līlā va a spiare il sovrano e la sua amante, trovandoli in un atteggiamento intimo:

---

<sup>129</sup> Bayglār (1956), p. 60.

چنیسر چون به کونرو گشت گستاخ

نگه کردی به او لیلا ز سوارخ

که کونرو بارخ , چون آفتابی

چنیسر را بسر می ریخت آبی<sup>130</sup>

*Il modo con cui Chanīsar divenne più spudorato con Kunrō*

*Līlā lo spiò da un pertugio:*

*Kunrō, col volto come il sole,*

*versava dell'acqua in testa a Chanīsar*

Questa scena fa profondamente ingelosire Līlā, la quale, nell'episodio precedente, aveva cercato di riconquistare il proprio amato utilizzando la stessa tecnica di seduzione. Ella aveva infatti mandato un messaggero da Chanīsar, che gli disse che Līlā aveva preparato l'acqua calda, diversi profumi e la brace per l'incensiere ed era pronta a versargli l'acqua calda in testa. Chanīsar, però, rifiuta l'invito, sostenendo che ormai Līlā aveva scelto di legarsi al gioiello.<sup>131</sup>

Kunrō è quindi un personaggio legato alle passioni terrene ed è forse per evidenziare questo suo attaccamento alla materialità che l'autore inizia il suo *masnawī* con una descrizione dettagliata della principessa, mettendone in evidenza non solo la bellezza,<sup>132</sup> ma anche l'egoismo e l'egocentrismo. Kunrō ama indossare vesti eleganti e preziose, si fa circondare da servi ed è abituata ad ottenere tutto ciò che desidera. Infatti la principessa è ben consapevole del fatto che Chanīsar sia già legato a Līlā, ma non le importa, il sovrano deve diventare "suo" a qualsiasi costo, pur di soddisfare il suo capriccio. Inoltre non accetta giudizi, tanto che decide di partire alla ricerca di Chanīsar proprio dopo aver ricevuto la critica di essere troppo dedita a sé stessa e poco disponibile coi membri della propria famiglia. Anche durante il lungo viaggio

---

<sup>130</sup> Bayglār (1956), p. 77.

<sup>131</sup> Bayglār (1956), pp. 74-5.

<sup>132</sup> Per descrivere la bellezza di Kunrō, il poeta, allo stesso modo dei *masnawī* classici persiani, associa le parti del corpo agli elementi del giardino o a gemme preziose: ad esempio, la statura è paragonata a quella del cipresso e le labbra sono associate al rubino (Bayglār, 1956, pp. 17-19).

verso Debal si afferma che Kunrō è trepidante di incontrare l'amato: tuttavia non si tratta di sofferenza provocata dalla separazione, ma di puro desiderio mosso da egoismo.

Il poeta, all'inizio del suo *masnawī*, ha ben mascherato il vero ruolo di Kunrō, presentandola con delle tecniche descrittive e narrative che inducono ed illudono il pubblico a considerarla protagonista. Tuttavia analizzando più a fondo il suo carattere ed il suo comportamento già in queste prime fasi della vicenda, è possibile dedurre fin da subito che, in realtà, la vera protagonista non può essere lei. Il ruolo ricoperto da Kunrō è sì quello di antagonista ma, allo stesso tempo, rappresenta quell'elemento che dimostra l'amore eterno tra Līlā e Chanīsar.

#### **2.3.4 Considerazioni conclusive sull'opera**

Il *Chanīsar Nāme*, essendo la più antica fonte scritta che riporta per intero il racconto di Līlā e Chanīsar, dimostra come il veicolo persiano sia stato fondamentale, nel passato, per la diffusione della narrativa sindhī. Il suo linguaggio semplice e ricco di ripetizioni, nonché i riferimenti diretti dell'autore nella sezione centrale dell'opera, dimostrano l'intenzione di Idrākī Bayglār di comporre un *masnawī* che potesse riscontrare un'ampia diffusione, dato che, all'inizio del XVII secolo, la storia di Līlā e Chanīsar era già ampiamente diffusa a livello locale. È invece particolare il fatto che nessuno degli autori successivi abbia riproposto questo racconto in lingua persiana, eccezion fatta per Mīr 'Alī Shīr Qāne', il quale, nel *Toḥfat al-kerām*, precisamente all'interno della sezione che tratta l'epoca Sūmra, ripropone brevemente, in prosa, tutti i racconti che si diffusero in quel periodo e che erano ancora conosciuti all'epoca in cui l'autore scrisse. Tra questi racconti figura anche quello di Līlā e Chanīsar, per la cui stesura Qāne' afferma di aver ripreso proprio il *Chanīsar Nāme*. Tuttavia nessun autore di lingua persiana successivo a Idrākī Bayglār ha composto un *masnawī* su questa storia ancor oggi molto amata in Sindh.

Dall'analisi appena presentata è evidente la valenza dell'opera di Idrākī Bayglār come fonte per la ricostruzione di alcuni aspetti storici e culturali del passato del Sindh, che riguardano in particolare la realtà cortese, data anche l'ambientazione del racconto stesso. In una realtà in cui le pure fonti storiografiche non sono sufficienti per una ricostruzione storica puntuale degli eventi, come accade nell'ambiente sindhī,

ma anche nel resto del Subcontinente, è evidente l'importanza di prendere in considerazione anche fonti secondarie, siano esse iconografiche, architettoniche o letterarie. In quest'ultimo caso, si possono trarre molte informazioni utili sia da documenti ufficiali, quali gli *'inshā*, ma anche dalle *tadhkerē* e, come appena visto, dai *masnawī* che ripropongono la narrativa di una particolare realtà geografica e culturale.

### **3. La narrativa *sindhī* oltre confine: la coppia di amanti *Sassī-Punhū***

#### **3.1 Introduzione**

La storia della coppia di amanti di *Sassī* e *Punhū*, risalente probabilmente all'inizio dell'epoca *Samma* ed attualmente diffusa non solo in *Sindh* ma anche in *Panjāb*, è considerata la più recente tra le fonti narrative della letteratura *sindhī*.

Viveva in *Sindh* un Brahmano altamente rispettato e circondato da molti discepoli, ma era piuttosto infelice e preoccupato perché non aveva nessun figlio che potesse dargli una successione genealogica. Il Brahmano pregò a lungo gli dèi affinché gli fosse concesso un figlio, finché il suo desiderio fu avverato. La moglie partorì una bambina e fu chiamato l'astrologo per predire il suo destino: quando questi affermò che la figlia avrebbe sposato un musulmano, il brahmano ne fu sconvolto, mise la neonata in un cestino e l'affidò alle acque dell'Indo. Il cestino giunse sino a *Bhambhore*, dove fu ritrovato da un lavandaio che decise di prendersi cura della bambina, chiamandola *Sassī*.

*Sassī*, crescendo, divenne una ragazza incantevole e la fama della sua bellezza si circolò in molti luoghi lontani grazie ai mercanti che avevano avuto occasione di passare a *Bhambhore* durante i loro traffici commerciali. Anche *Punhū*, figlio del sovrano di *Makran*, venne a conoscenza della grazia della giovane e, desideroso di vederla di persona, si travestì da mercante ed organizzò una carovana diretta a *Bhambhore*. Una volta giunto nella città, vi si accampò ed espose le sue merci preziose: anche *Sassī* si recò a vedere le mercanzie e, non appena si guardarono, i due giovani s'innamorarono a prima vista. Successivamente *Punhū*, per tentare di rivedere l'amata, finse di andare a caccia e lanciò un dardo proprio di fronte alla casa di *Sassī*. In quel momento il principe decide di chiedere in sposa la mano della giovane ma il padre, prima di acconsentire, lo mise alla prova, dicendogli che avrebbe dovuto abbandonare il suo patrimonio e diventare un lavandaio. *Punhū* accettò la condizione ed iniziò a lavare i panni al fiume assieme all'amata. A questo punto il lavandaio gli permise di sposare *Sassī* e, dopo le nozze, *Punhū* rimase a *Bhambhore*, rimandando la carovana a *Makran*.

Il padre di *Punhū*, non vedendo il figlio tornare a casa ed appresa la notizia che si era unito in nozze con una lavandaia, cadde nello sconforto ed ordinò

agli altri figli di andare a Bhambhore e di portarlo a casa a qualsiasi condizione. I fratelli si presentarono dai due sposi con atteggiamento benevolo e la sera organizzarono una festa in loro onore. Essi, però, misero del sonnifero nei calici dei due sposi e, non appena si addormentarono, caricarono Punhū su un cammello e ripartirono per Makran. La mattina seguente, quando Sassī si svegliò e non trovò l'amato al suo fianco, cadde nella disperazione e si pentì per la leggerezza che aveva commesso. Nonostante l'ostacolo di parenti ed amici, la giovane decise di partire verso Makran alla ricerca di Punhū, attraversando a piedi nudi dune sabbiose e montagne rocciose. Ormai ridotta allo stremo delle forze, Sassī giunse ad un'oasi dove incontrò un pastore, al quale chiese notizia di un possibile passaggio di Punhū per quella via. Il pastore, tuttavia, riscontrata la bellezza di Sassī, vide in lei la sua sposa ideale ed iniziò a riempirla di complimenti. La giovane, spaventata, pregò affinché fosse preservato il suo onore: alle sue parole, si aprì una voragine nel terreno che la inghiottì, lasciando scoperto solo un lembo della sua veste. Il pastore si pentì amaramente del suo gesto e costruì in quel luogo una tomba per espiare il peccato commesso.

Nel frattempo Punhū, che si ritrovò improvvisamente a Makran, iniziò a manifestare fin da subito la sua disperazione per la lontananza dall'amata ed il padre si trovò costretto a lasciarlo partire verso Bhambhore. Quando giunse nel luogo in cui era sepolta Sassī, egli incontrò lo stesso pastore, il quale gli riferì le sorti della sua amata. Punhū si rese conto della veridicità delle parole del pastore poiché riconobbe la veste di Sassī dal lembo che ancora emergeva dalla terra. Egli pregò per potersi ricongiungere all'amata: la terra si aprì nuovamente e raggiunse la sepoltura dell'amata.

Si dice che, durante il viaggio compiuto da Sassī nel disperato tentativo di ritrovare l'amato, siano avvenuti alcuni episodi miracolosi. Ad esempio, all'altezza del villaggio di Mabarni si trova una fonte d'acqua che ha probabilmente lenito la sete di Sassī durante uno dei momenti in cui, per via della fatica del lungo tragitto percorso, si trovò stremata ed ormai priva di forze. Si dice ancor oggi che, sfiorando l'acqua di questa fonte con un bastone, si sollevi un pianto angoscioso.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Ajwani (1994), p. 40.

Il primo studioso di epoca coloniale a presentare in lingua inglese il racconto di Sassī e Punhū è Richard Burton, il quale lo riporta sia in *Sindh and the Races that Inhabit the Valley of the Indus*, nella sezione dedicata alle leggende del Sindh,<sup>134</sup> sia in *Sind Revisited*, in riferimento al viaggio che compie a Bhambhore.<sup>135</sup>

Nel primo caso l'autore descrive diversi episodi che evidenziano un atteggiamento piuttosto libertino dei due protagonisti, in particolare di Punhū; questi passaggi, che metterebbero in discussione la veridicità dell'amore tra Sassī e Punhū, non figurano in nessuna delle versioni persiane e sindhī prese in considerazione nel presente lavoro. In particolare, all'inizio della vicenda, Burton racconta che un mercante di nome Babiho giunge a Bhambhore e mostra le sue mercanzie anche a casa della giovane. Sassī, tuttavia, nota soprattutto la bellezza del mercante, il quale declina però il complimento in favore di Punhū, principe della sua terra. A questo punto Sassī desidera vedere Punhū e fa una richiesta molto precisa al mercante:

My little Babiho, only bring that Beloch for me to see,  
And I will pay the taxes and duties for all thy caravan.<sup>136</sup>

Babiho cerca di dissuadere Sassī da questo desiderio, affermando anche che il principe ha già due mogli, ma alla fine non può far altro che prometterle di condurre al più presto Punhū a Bhambhore.

A sua volta Punhū, non appena ascolta le parole del mercante, prepara subito la carovana, ansioso di vedere Sassī. Alla partenza, la moglie più giovane del principe lo prega di restare e di non abbandonarla, ma la moglie più anziana le dice di lasciarlo partire, poiché un'altra donna ha colpito il cuore del marito.<sup>137</sup>

Durante il viaggio verso Bhambhore, Punhū si fa sedurre da una donna di nome Sehjan e, per restare in sua compagnia, fa ritardare la carovana di ben tre giorni, facendo nel frattempo agitare Sassī. La giovane, infatti, fa scrivere un messaggio allo scriba e lo fa recapitare a Punhū tramite un messaggero. Sehjan non intende

---

<sup>134</sup> Burton (1851a), pp. 92-107.

<sup>135</sup> Burton (1851b), pp. 82-8.

<sup>136</sup> Burton (1851a), p. 94.

<sup>137</sup> A tal proposito, il poeta introduce un commento che vuole essere probabilmente ironico nei riguardi della moglie più anziana di Punhū, la quale ha già subito il tradimento del principe: egli, infatti, afferma che la moglie è "more practised in such matters". Cfr. Burton (1851a), p. 97.

permettere la partenza del principe, il quale si trova costretto a lasciarle il mercante Babiho per poter riprendere il viaggio verso Bhambhore.<sup>138</sup>

Quando ormai Sassī e Punhū sono uniti in matrimonio, Punhū tradisce la giovane moglie con Bhagula, la moglie infedele di un orafo, la quale cerca anche di convincere l'amante che Sassī non è una moglie a lui degna. Sassī scopre tuttavia il tradimento e decide di affrontare Bhagula nella "prova del fuoco", mostrando la sua castità e convincendo Punhū a tornare da lei.

Questi episodi ritraggono Punhū come un uomo estremamente passionale, che non prova amore per le donne, ma desidera solo l'unione carnale. Anche Sassī sembra inizialmente una donna piuttosto dissoluta, ma rivela poi il suo amore puro e profondo per Punhū. Queste vicende riportate da Burton, che alludono a molteplici atteggiamenti libertini, fanno perdere al racconto il messaggio e l'insegnamento che intende presentare. Il vero significato del racconto viene a perdersi anche quando l'autore riporta in sole quattro righe il lungo ed arduo percorso che compie Sassī nel suo tentativo di raggiungere l'amato, episodio a cui i poeti sindhī hanno invece dedicato migliaia di versi.

Verso la fine del racconto, Burton descrive un'altra particolarità non presente in altre versioni: quando Sassī incontra il pastore, l'autore specifica che questi è ripugnante come un demone e che una strega gli aveva predetto che un giorno avrebbe incontrato una bella sposa piena di gioielli. Questi, vedendo Sassī, concluse che le parole della strega si erano finalmente avverate ed è per questo motivo che inizia a mostrare un atteggiamento molto galante nei suoi confronti.

Dopo aver riportato la vicenda, Burton commenta che tutte le storie del Sindh, considerate dalla popolazione locale come realmente accadute, sono in realtà dei miti associabili a quello del Cavallo di Troia o a quello di Enea.<sup>139</sup>

In *Scinde, or the Unhappy Valley*, Burton ripropone la vicenda di Sassī e Punhū eliminando tutti quegli episodi che descrivono i vari tradimenti compiuti da Punhū ed aggiungendo molti commenti personali e critiche che comprovano la lontananza culturale dell'autore rispetto a ciò che va a proporre. In particolare, l'autore introduce

---

<sup>138</sup> Successivamente il mercante, per liberarsi dalla morsa di Sahjan, le mente dicendole che deve andare a portare a Punhū la tragica notizia della morte della madre.

<sup>139</sup> Burton (1851a), p. 107. L'autore, nel riportare il racconto, aveva fatto un altro confronto con l'epica greca, associando il personaggio di Sehjan con la maga Circe (p.98).



la storia presentandola come “a bit of rude poetry”<sup>140</sup>. Nel descrivere Sassī, l’autore riprende lo stile degli autori persofoni, associando il viso della giovane agli elementi del giardino, per poi commentare:

Speaking in English, she was a very pretty girl, and made a considerable sensation in (female) society.<sup>141</sup>

L’autore inglese propone in modo quasi ironico il momento in cui Punhū si recava, di nascosto, a trovare la sua amata:

Punhu, by the subtlety of Babiho, his father’s bagsman, escaping the paternal surveillance, which is described to be even stricter than that of the French police, visited the fair Sassooe...<sup>142</sup>

Il rapporto tra i due giovani, secondo Burton, non può però durare a lungo, e a tal proposito commenta:

Upon the Indus, as elsewhere, (alas!) there is a snag called Circumstance upon which the frail barque of Love is sorely apt to strike.<sup>143</sup>

Quando Sassī si sveglia al mattino e si accorge che accanto a lei non c’è più il suo amato,

She does not faint – Scindee women still have so much to learn!<sup>144</sup>

Burton riporta il finale tragico di questa storia nel modo seguente:

As usually happens, or is made to happen in such cases, Punhu, who had slipped away from the grim fraternity, arrived at the identical spot of his

---

<sup>140</sup> Burton (1851b) p. 82.

<sup>141</sup> Idem, p. 83.

<sup>142</sup> Idem, p. 84.

<sup>143</sup> Idem, p. 85.

<sup>144</sup> Idem, p. 86.

wife's vivi-sepulture exactly five minutes after the monument had been erected.<sup>145</sup>

L'autore inglese, attraverso un commento, smonta completamente il climax finale: Punhū sente la voce di Sassī che invita a raggiungerlo e Burton commenta

Can he refuse to comply with the modest request? Ah no!<sup>146</sup>

Burton parla anche della diffusione del racconto in Sindh, sostenendo che la vicenda di questa coppia di amanti fosse diffusa fino alla Persia Orientale.<sup>147</sup> La tomba dei due giovani, anche all'epoca di Burton, era ancora luogo di pellegrinaggio e venivano raccontate delle storie riguardo le apparizioni di Sassī. La vicenda dei due amanti era ben conosciuta da tutti in Sindh, grazie soprattutto ai versi di Shāh Laṭīf:

Very few of the wild tribes of Sindh and Belochistan are ignorant of the legend: the camel man on his journey, the herdsman tending his cattle, and the peasant toiling at his solitary labours, all while away the time by chaunting in rude and homely verse the romantic adventures of Sassui and Punhu.<sup>148</sup>

Anche la storia di Sassī e Punhū descritta da Kincaid presenta alcune particolarità rispetto alle versioni sindhī e persiane prese in esame nel presente lavoro.<sup>149</sup> Secondo Kincaid, l'astrologo predice il destino di Sassī ancor prima della sua nascita ed il brahmano, disperato per le parole appena ascoltate dall'indovino, lo supplica di cambiare la sorte di sua figlia, cosa che naturalmente non è possibile. Il brahmano spera fino all'ultimo di avere un figlio maschio, per comprovare che l'astrologo aveva avuto torto, ma quando gli viene annunciato che la moglie ha partorito una figlia, comprende che la predizione era corretta e vorrebbe uccidere la neonata facendola a

---

<sup>145</sup> Idem, p. 88.

<sup>146</sup> Idem, p. 88.

<sup>147</sup> Idem, p. 57.

<sup>148</sup> Idem, pp. 57-8.

<sup>149</sup> Cfr. Kincaid (1922), pp. 1-11.

pezzi o gettandola nel fuoco, ma poi viene persuaso a metterla in una cesta e ad abbandonarla nel fiume Indo.<sup>150</sup>

Punhū, secondo Kincaid, viene a conoscenza della bellezza di Sassī e manda il mercante Babiho a Bhambhore per verificare la veridicità di tal bellezza, con l'ordine di fargli pervenire un messaggio in codice. Quando Babiho vede coi propri occhi Sassī e ne appura la bellezza, manda due lettere al palazzo reale: una a Punhū, in cui descrive la giovane e gli suggerisce di giungere a Bhambhore in veste da mercante, ed una al sovrano, in cui dichiara di essere stato attaccato dal nemico e richiede rinforzi. Il sovrano decide quindi di mandare Punhū ed il fratello Chuno per liberare Babiho ed il principe prepara di nascosto la carovana come gli era stato ordinato dal mercante. Anche secondo Kincaid, il principe si lascia sedurre da Sehjan ma, a differenza della versione di Burton, che ne parla diffusamente, qui l'episodio è appena accennato: Punhū trascorre solo una notte assieme alla donna e tutta la carovana riparte il mattino seguente.<sup>151</sup>

Kincaid inserisce un nuovo personaggio, che ricopre anche un ruolo piuttosto importante all'interno della vicenda: è Saki, la migliore amica di Sassī, la quale va a parlare con i genitori della giovane per convincerli ad acconsentire al matrimonio dei due innamorati.<sup>152</sup>

Anche l'episodio in cui Punhū viene mandato a lavare i panni presenta delle particolarità: infatti Punhū, non essendo in grado di compiere questa mansione, riduce i panni in brandelli, ma interviene Sassī che gli suggerisce di mettere un pezzo d'oro all'interno di ogni panno. I proprietari dei panni rivelano poi al padre di Sassī che tutto era stato lavato alla perfezione e l'uomo acconsente così alle nozze.<sup>153</sup>

Nemmeno Kincaid, infine, accenna alla sofferenza provata da Sassī durante il lungo percorso attraverso il deserto e le montagne che compie nella disperata ricerca dell'amato.

Come accade nella descrizione fisica di Līlā, anche Sassī viene descritta da Kincaid facendo riferimento allo stile classico persiano:

---

<sup>150</sup> Kincaid (1922), p. 2.

<sup>151</sup> Idem, p. 6.

<sup>152</sup> Idem, p. 8.

<sup>153</sup> Idem, p. 9. Questo episodio è presente anche nel *Zībā Negār* di Rezā'ī.

She had eyes like a deer, teeth like a row of pearls and a nose like a slice of mango; her breasts rose like two pomegranates beneath her bodice, her hair was braided with gold, and she walked like a peahen in the early springtime.<sup>154</sup>

### 3.2 La figura di Sassī nella letteratura sindhī

Qāzī Qaḍan è il più antico poeta sindhī ad alludere, in due dei suoi versi, alla figura di Sassī. Nel primo distico, corrispondente al terzo dei famosi sette versi attribuiti al poeta di Bhakkar, sono riassunti brevemente e in modo magistrale i principali eventi che hanno provocato la sofferenza della protagonista:

The Friend was within me:  
As I woke up, he was gone;  
I searched for Him here and there, but in vain:  
The lower self punished me severely.<sup>155</sup>

Sassī riconosce di essere stata punita per il fatto di essersi addormentata, anziché restare sveglia e vegliare sul proprio amato e, per questo motivo, la sua successiva ricerca si è rivelata vana. Il secondo distico che fa riferimento all'eroina di Bhambhore è il trentanovesimo dei 116 versi attribuiti a Qāzī Qaḍan e contenuti nel manoscritto *Santō kī vāñī*,<sup>156</sup> ritrovato nel 1976 nel centro Dadupanthī del villaggio di Ramila, Haryana:

Following him closely, and wailing,  
I go to the mountains;  
Let me meet the very Beloved  
For whom I feel grief.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Idem, p. 7.

<sup>155</sup> Jotwani (1996), p. 57.

<sup>156</sup> L'opera raccoglie i versi di 69 poeti medievali. Cfr. Asani (2000), p. 3.

<sup>157</sup> Jotwani (1996), p. 46.

In queste parole viene ritratta la sofferenza e la disperazione di Sassī la quale, attraversando le montagne in lacrime, invoca di poter ricongiungersi all'amato per via del quale prova una profonda afflizione.

Baloch, nel volume *Qāzī Qādan jō Risālō*, riporta i versi del poeta di Bhakkar suddivisi per argomento, senza rispettare l'ordine presentato nel *Santō kī vāñī*, e una breve sezione dell'opera è quindi dedicata a Sassī.<sup>158</sup>

Anche Shāh 'Inat allude nei suoi versi alle eroine del Sindh e, nel caso di Sassī, egli offre dei consigli e delle esortazioni alla giovane eroina quando si sveglia senza l'amato:

Viewing the tough mountain passes,  
Don't slacken your pace (O Sasui!)  
It is only the worldly lovers  
Who are scared by the difficult paths;  
First, you deck yourself with the garland of Reality,  
Then, says Inat, Punhu will soon take care of you.<sup>159</sup>

In questi versi il poeta esorta l'eroina ad attraversare le montagne senza paura e mantenendo la calma, poiché sono solo gli amanti terreni che si lasciano sopraffare dal timore: questa, secondo Shāh 'Inat, è l'unica via possibile affinché Sassī possa ricongiungersi all'amato.

Tra le varie eroine della letteratura sindhī, Sassī è colei che trova più spazio nei versi di Shāh Karīm di Bulhri: a lei sono infatti dedicati dieci distici, riportati qui di seguito nella traduzione ad opera di Jotwani. È solo in un'occasione che i versi mostrano un contenuto più "descrittivo", presentando la circostanza che ha comportato la separazione dei due protagonisti, ossia il momento in cui Sassī si sveglia e si accorge che Punhū non è più accanto a lei:

---

<sup>158</sup> Baloch (1999), pp. 116-7.

<sup>159</sup> Jotwani (1996), p. 91.

Half-awake as Sasui was,  
    She lovingly put out her hands  
As was startled to find the bed desolate  
    Punhu was not on the mattress.  
Jumping out she said,  
    I'm robbed, Punhu is gone.<sup>160</sup>

In alcuni distici, il poeta rimprovera la protagonista oppure la esorta ad intraprendere il suo percorso che la porterà all'unione con l'amato:

Nobody ever took with oneself  
    Two things at once from Bhambhor;  
Yearning for the Beloved  
    And attachment with the world.<sup>161</sup>

In questo distico il poeta intende che, per poter iniziare il percorso che porta all'Unione, è fondamentale la rinuncia alla materialità terrena e che la sofferenza per la lontananza dall'Amato e l'attaccamento alle cose terrene non possono andare di pari passo.

O woman! Avoid sitting under the thatched roof,  
    Stand, burning in the sun;  
You chose those people as your own  
    Who are of the far-away sunny land.<sup>162</sup>

Qui Shāh 'Inat esorta la protagonista ad affrontare il percorso arduo sotto il sole cocente, poiché il paese di provenienza del suo Amato è proprio al di là di quella terra desertica.

---

<sup>160</sup> Idem, p. 81.

<sup>161</sup> Idem, p. 76.

<sup>162</sup> Idem, p. 77.

It was not the custom in the past  
That he who comes as suppliant to this door  
Should stretch his legs  
And sleep away the night.<sup>163</sup>

Il poeta rimprovera qui a Sassī il fatto di essersi addormentata e, quindi, di essersi lasciata sfuggire l'amato.

Move at a faster pace, O Sasui,  
For when the sun sets, it sets,  
Punhu has already reached  
Near the Hara mountain.<sup>164</sup>

In questo caso Shāh 'Inat esorta la protagonista a procedere più velocemente, altrimenti non riuscirà mai a raggiungere l'Amato il quale, all'alba, sarà già all'altezza del monte Hara.

In altri versi, il poeta esprime la sofferenza e le invocazioni di Sassī nei confronti di Punhū:

Had my Beloved heard  
The calls which I made  
From outside Bhambhor,  
He would not have gone away.<sup>165</sup>

Friend, away with your home,  
The caravan is speeding away from me,  
Your heart, unlike mine, knows no burning  
Like the wick of a lamp.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Idem, p. 84.

<sup>164</sup> Idem, p. 86.

<sup>165</sup> Idem, p. 75.

<sup>166</sup> Idem, p. 77.

In questi due distici la protagonista sembra quasi rimproverare l'amato, accusandolo di essere insensibile ai suoi lamenti (altrimenti non se ne sarebbe andato) e di non soffrire per la loro separazione.

In un altro distico, invece, Sassī afferma di non provare rancore nei confronti degli amici che non hanno visto l'Amato andarsene:

I do not blame my friends  
For they have not seen my Beloved;  
Else, they would also  
Cry wildly like me.<sup>167</sup>

Si può qui notare come la protagonista riconosca le proprie colpe e, quindi, si addossa tutta la responsabilità del fatto di essersi lasciata sfuggire l'amato: anche questo è un segnale importante che dimostra la natura mistica del cammino che ha deciso di intraprendere.

In un altro caso, invece, la protagonista suggerisce di non credere ai sogni, poiché non hanno sostanza e si avverano solo durante il sonno, momento che per lei è stato fatale nella perdita dell'amato:

O friend! All dreams are unsubstantial,  
No one should trust a dream;  
Asleep, we were together  
When I woke up, he was no longer there.<sup>168</sup>

L'ultimo verso di Shāh Karīm che allude alla figura di Sassī fa comprendere la conclusione del cammino di ricerca dell'Amato da parte della protagonista:

Those for whom we yearn  
Are none but we ourselves;  
Now, O Doubt! Be gone

---

<sup>167</sup> Idem, p. 83.

<sup>168</sup> Idem, p. 83.



We recognize the Beloved.<sup>169</sup>

L'oggetto della ricerca si trova all'interno del proprio sé ed è solo quando si raggiunge questa conclusione, dopo aver percorso la lunga via della rinuncia, che avviene l'Unione con l'Amato Divino. Attraverso la figura di Sassī, il poeta intende quindi fornire un esempio ed un insegnamento mistico al proprio pubblico.

Shāh 'Abd al-Laṭīf ha dedicato cinque *sur* del suo *Risālō* alla figura di Sassī, mettendone in risalto soprattutto il coraggio, la determinazione, la fermezza ed il sacrificio. La prima di questo ciclo di *sur* è intitolata *Sur Abrī*, suddivisa in undici capitoli, dove per *abrī* s'intende "privo di forze, esausto". Sassī è ormai allo stremo, ma continua il proprio cammino spinto dalla forza dell'amore, diventando così un modello di comportamentale da seguire: se si possiedono fermezza e determinazione, nessuna azione può risultare difficile o impossibile. Nella via verso la Verità non bisogna scorgere solo gli ostacoli, ma deve prevalere la forza di volontà di riuscire a raggiungere il proprio obiettivo.

ويئي ور نه پون، ستي ملن نه سپرين  
جي مٿي رند رون، ساجن تن کي

*Who so merely sit or sleep, such persons shall not meet the Beloved,  
But those seekers who plod along tracks will surely join the Beloved.*<sup>170</sup>

La *Sur Ma'zūrī*, suddivisa in sette capitoli, mette in rilievo soprattutto la fermezza e la rinuncia alla materialità dell'eroina di Bhambhore, poiché parte alla ricerca dell'amato abbandonando il paese natale ed accettando lo sfiorire della sua bellezza a causa dell'arduo percorso che deve compiere.

La *Sur Desī* si concentra su quegli elementi che separano Sassī da Punhū, principalmente le montagne ed i cammelli che stanno conducendo l'amato in Keech. Sassī ripete più volte di essere pronta a sacrificare la propria vita durante la ricerca del suo Amato, anche come penitenza della sua noncuranza nel legare i cammelli prima di

---

<sup>169</sup> Idem, p. 84.

<sup>170</sup> Āghā (2004), p. 645.

coricarsi. Ad un certo punto la protagonista elenca tutti quegli elementi che l'ostacolano nel ricongiungimento col suo Amato: oltre ai cammelli ed alle montagne, vi sono i cammellieri, il vento che ha cancellato le orme di Punhū sulla sabbia, il sole che tramonta troppo presto e che, quindi, ritarda il suo viaggio per la conseguente oscurità e la luna che tarda ad apparire all'orizzonte.<sup>171</sup>

Nel primo dei sei capitoli che compongono la *Sur Kohyārī* il poeta mette in evidenza la negligenza della protagonista: essendosi addormentata, ha in un certo senso favorito il rapimento di Punhū.

ستينء پير بگها ڪري، وڏي جاڙ ڪياء  
 در پر آيئن دوس جي، ته سرپر هوند سياء  
 اصل آري ڄام جي، سڳي تون نه سياء  
 پنهو سين پياء، نياڳي! نندون ڪرين!

You betrayed rank stupidity by going to sound sleep!

If you had posted yourself outside the beloved's house door, you would at least have noticed his movements.

The fact is that you never were a blood relative or equal of Lord Punhoo.

O unfortunate woman, You pose to love him and yet you go to sleep!<sup>172</sup>

In questa *sur* Sassī si lamenta anche delle rocce delle montagne, che rendono il suo percorso ancora più arduo e faticoso, e che le rovinano i suoi piedi scalzi. La protagonista si sente stremata dalla fatica che sta compiendo nell'attraversare le montagne, le quali non le forniscono nemmeno un indizio di un eventuale passaggio della carovana di Punhu.

ٿونگر! ٽڪوين، ڪي دلاسا ٽجن  
 گهڻون پڇي تن ڪي، جن وٽان هوت وڃن.

<sup>171</sup> Idem, p. 720.

<sup>172</sup> Idem, p. 759.

تون ڪيئن سندا تن، پهڻ! پير ٽڪوئين!

O mountain! Normally one should sympathize with the aggrieved persons.

A lot of consolation is due to the person who is left behind by his/her beloved.

But then you, a symbolic stone, harm the feet of such persons!<sup>173</sup>

Nella *Sur Hosseynī*, una delle più lunghe di tutto il *Risālō* (conta dodici capitoli), il viaggio, la sete e la fame di Sassī sono ritratti ricalcando la tragedia della battaglia di Karbala. Sassī prova la sensazione che la vita senza l'Amato non ha motivo, è una prigione, un vero e proprio Inferno ed il poeta le consiglia di trovarsi una guida per affrontare questo suo cammino di Unione:

پينر! هن پنيور ۾ ، دوزخ جو دونهون

سوارو سونهون، چچي پورج، سسئي!

My sisters! (I can see) the smoke of Hell emanating from Bhambhore.

O Sasui! Get hold of a guide as promptly as possible.<sup>174</sup>

In alcuni versi Punhū è associato al Profeta, come nel verso seguente:

جنين ديکيو دل سين، پني سي پيون

ته پڻ ٿي ويون، جي پنهو پاڻ لڪائيو

They alone followed Punhoo who saw him with their heart.

They went after him even when he secluded himself.<sup>175</sup>

La completa rinuncia alla materialità da parte di Sassī si nota soprattutto nel quinto capitolo di questa *sur*, dove è evidente l'abbandono da parte della protagonista sia degli oggetti, sia della propria patria:

---

<sup>173</sup> Idem, p. 763.

<sup>174</sup> Idem, p. 796. In questo caso la città di Bhambhore può essere simbolo del *nafs* o del materialismo.

<sup>175</sup> Idem, p. 795. Questo verso può alludere sia ai musulmani della Mecca che seguirono il Profeta Muḥammad dopo l'ègira sia ai musulmani in generale che seguirono i precetti del Profeta anche dopo la Sua morte.

سانڊ پنهنجي ساه، باهين ٿي پورا ڪريان  
 واڳيون جي ورن سين، تن سرتين سيچ سماءُ  
 مون کي طعنا ٿيون ٿين، مون جيئن مٿيون نه ماءُ!  
 آريءَ جي آڪاه، رلايم روهن ۾

Keep to yourself the ornaments, I am reducing to powder the armlets  
 The bridal couch suits as a privilege, only those who are united to their grooms.  
 O mother! They reproach me obviously because they have not suffered like me.  
 The scions of King Ari have forced me to roam about amidst mountains.<sup>176</sup>

Shāh ‘Abd al-Laṭīf ha saputo esemplificare con la figura di Sassī alcuni degli insegnamenti principali del suo pensiero. Per intraprendere la via che conduce all’Unione con l’Amato occorre innanzitutto rinunciare alla materialità, attraverso anche l’abnegazione del sé, e procurarsi una guida; è fondamentale anche mantenere la fermezza e la determinazione di riuscita nel raggiungimento del proprio obiettivo. Secondo Fahmida Hussain, attraverso questi versi il poeta intendeva anche fornire un messaggio alle donne, ossia di uscire di casa e di tentare il possibile per raggiungere i propri obiettivi,<sup>177</sup> alludendo, in un certo senso, anche all’emancipazione femminile.

### 3.3 Sassī e Punhū nell’ambiente letterario indo-persiano: il *Zībā-Negār* di Rezā‘ī Thattawī

Il *Zībā-Negār*, composto da Rezā‘ī nel 1643, è la più antica versione persiana della storia di Sassī e Punhū sopravvissuta sino ai giorni nostri. In precedenza, infatti, erano state redatte altre due versioni in persiano, purtroppo andate perdute, del racconto della famosa coppia di amanti sindhī: una in prosa, ad opera di Sayyīd ‘Alī di Thatta,<sup>178</sup> ed una in versi, composta da Mīr Ma‘šūm Nāmī ed intitolata *Ḥosn wa*

<sup>176</sup> Idem, p. 802.

<sup>177</sup> Hussain (1996), p. 370.

<sup>178</sup> Qasemi (2008), p. 161. Rezā‘ī, al termine del *Zībā-Negār*, riprende un episodio relativo al sepolcro dei due amanti diffuso a Thatta proprio da Sayyīd ‘Alī. Per un’analisi di tale sezione si vedano le pagine seguenti del presente lavoro.

*nāz*.<sup>179</sup> Dell'opera di Nāmī, composta intorno al 1596,<sup>180</sup> è sopravvissuto un verso grazie ad un'iscrizione, per mano di Mīr Bozorg, figlio dello stesso autore, che si trova sulla tomba di Shaykh Ḥamīd al-Dīn. L'iscrizione riporta un verso di ciascun *maṣnawī* che compone lo *khamṣe* ed il *beyt* in riferimento allo *Ḥosn wa nāz* è il seguente:

حدیث , لعل آن سر چشمه نوش      شده پیرایه لب چون در , گوش<sup>181</sup>

*Lo ḥadīth di rubino di quel volto, sorgente di delizia,*

*è diventato l'ornamento delle labbra allo stesso modo della perla per l'orecchio*

Le notizie biografiche dell'autore del *Zībā-Negār* sono decisamente scarse: di Ḥājī Moḥammad Rezā'ī si sa solamente che era un sunnita di Thatta e discepolo di Shaykh Nezām al-Dīn Auliya'.<sup>182</sup> Qāne', nel *Maqālāt al-sho'arā*, dedica a questo autore solo un distico, senza nemmeno riportarne la fonte:<sup>183</sup> si può dedurre che il poeta settecentesco non conoscesse l'opera di Rezā'ī poiché non la cita nemmeno quando riporta la storia di Sassī e Punhū nel *Toḥfat al-kerām*.<sup>184</sup> Di conseguenza, anche le fonti che trattano o semplicemente citano il *Zībā-Negār* sono limitate: alcune informazioni inerenti l'opera sono presenti nel Catalogo di Munzawī,<sup>185</sup> in *Persian Poets of Sind* di Sadarangani<sup>186</sup> ed in *Pākestān men fārsī adab* di Ahmad.<sup>187</sup>

<sup>179</sup> Nel *Maqālāt al-sho'arā*, Qāne' riporta erroneamente il titolo di questo *maṣnawī* quale *Nāz wa niyāz*. Cfr. Qāne' (1957), p. 799. In particolare Nāmī, meglio conosciuto come autore del *Tārīkh-e Send*, compose anche uno *khamṣe* di circa 10.000 versi in imitazione di Nezāmī, che include i seguenti *maṣnawī*: *Ma'dan al-afkār* (in risposta al *Makhzan al-asār*), *Ḥosn wa nāz*, (in risposta a *Khosraw wa Shīrīn*), *Rāī ṣūrat* (in risposta a *Laylā wa Majnūn*), *Akbar Nāme* (in risposta al *Sekandar Nāme*) e *Haft Naqsh* (in risposta a *Haft Paykār*). Nāmī fu anche autore di un *Dīwān* e di un volume di medicina intitolato *Ṭabb-e Nāmī*.

<sup>180</sup> Munzawī, (1983-1997), vol. 7, p. 769.

<sup>181</sup> Qāne' (1957), p. 800.

<sup>182</sup> Sadarangani (1956), p. 53.

<sup>183</sup> Qāne' (1957), p. 254.

<sup>184</sup> In tale sede Qāne' afferma che la storia dei due amanti è stata riportata in versi solo da Mīr Ma'ṣūm Nāmī e da Qāzī Morteżā Ṣūratī. Cfr. Qāne' (1971), p. 49-50.

<sup>185</sup> Munzawī, (1983-1997), vol.7, pp. 853-6.

<sup>186</sup> Sadarangani (1956), pp. 53-66.

<sup>187</sup> Ahmad (1967), pp. 513-5.

Due copie manoscritte dell'opera sono conservate rispettivamente presso il British Museum di Londra<sup>188</sup> e la Library of the Asiatic Society of Bengal.<sup>189</sup> Secondo quanto affermato nel Catalogo di Munzāwī, in Pakistan sono conservate altre cinque copie manoscritte del *masnawī* di Rezā'ī: due di queste appartengono alla collezione privata di Pīr Ḥassām al-dīn Rāshedī di Karachi, mentre le altre sono collocate nella biblioteca pubblica di Multān, nella collezione privata “Ganjīne nezāmāniyān” a Tandō Qaişser (distretto di Hyderabad Sindh) e presso il Sindh Provincial Museum di Hyderabad Sindh.<sup>190</sup> Munzāwī propone anche un breve riassunto della trama, facendo notare il fatto che Rezā'ī ha voluto modificare i nomi dei protagonisti in Zībā e Negār.

Per quanto concerne l'analisi dell'opera, Ahmad afferma solamente che Rezā'ī utilizza una lingua persiana colloquiale intervallata da vocaboli locali del Sindh e ricorre a costruzioni stilistiche riprese dai grandi poeti del passato.<sup>191</sup> Sadarangani è il primo studioso degli autori persiani del Sindh a ricordare Rezā'ī tra i principali poeti di epoca Tarkhān, riconoscendo quindi la valenza della sua attività letteraria. Egli è anche l'unico autore a riportare la vicenda della celebre coppia di amanti riprendendo in modo puntuale la storia presentata da Rezā'ī, intervallando il racconto con dei versi ripresi proprio dal *masnawī* del poeta di Thatta. Al termine dell'analisi della sola trama, Sadarangani inserisce un breve commento sull'opera che, però, non è del tutto positivo:

The poet Redāī, in the romance Zībā Nīgār, has tried to imitate the illustrious Jāmī. He has succeeded to some extent in so far as the simplicity of style is concerned, but his diction, on the whole, falls short of the grace and eloquence that characterize the work of the latter.<sup>192</sup>

È singolare notare il fatto che il Sindhi Adabi Board, negli anni in cui si dedicò allo studio ed alla pubblicazione delle opere persiane composte in Sindh nei secoli scorsi, non abbia preso in considerazione l'opera di Rezā'ī, sebbene si tratti del più antico

---

<sup>188</sup> Cfr. Rezā'ī, *Zibā wa Negār* (Ms.), London, British Library, Or. 337.

<sup>189</sup> Cfr. Ahmad (1967), p. 515.

<sup>190</sup> Munzāwī, (1983-1997), vol.7, p. 856.

<sup>191</sup> Ahmad (1967), p. 514.

<sup>192</sup> Sadarangani (1956), p. 64. L'autore, al termine di questo commento, riporta anche la trama della storia presentata nel *Tohfāt al-kerām* di Qāne'.

*masnawī* persiano del Sindh su Sassī e Punhū conservato nella sua interezza e nonostante che uno dei più importanti ed influenti membri di questo istituto, Pīr Ḥassām al-dīn Rāshedī, ne possedesse addirittura due copie manoscritte. È sorprendente che non sia mai stata condotta finora un'indagine accurata su quest'opera che, a giudizio dello scrivente, presenta degli indizi di estrema valenza che non solo permettono una ricostruzione della realtà storico-culturale nel passato del Sindh, ma che, soprattutto, danno maggior luce sulla caratterizzazione dell'ambiente letterario indo-persiano in tarda epoca Tarkhān. I paragrafi successivi saranno quindi interamente dedicati ad un'analisi stilistica e tematica dell'opera di Reẓā'ī, prendendo come fonte la copia manoscritta conservata presso il Sindh Provincial Museum di Hyderabad Sindh.

### 3.3.1. *Struttura dell'opera e stile compositivo*

La copia manoscritta del *Zībā Negār* conservata presso il Sindh Provincial Museum di Hyderabad è un *masnawī* di 4542 *beyt* suddiviso in 53 sezioni, ognuna introdotta da un titolo che ne anticipa i contenuti.

Il racconto relativo alla celebre coppia di amanti è preceduto da una premessa di dodici sezioni che include l'invocazione ad Allāh e al Profeta, una breve digressione sui concetti di bellezza ed amore ed una preghiera in cui l'autore chiede a Dio di renderlo un buon musulmano:

رضائي را با يمان حقيقي      مسلمان کن مسلمان حقيقي<sup>193</sup>

*Fai di Reẓā'ī un buon musulmano, che conosca la fede della Verità.*

Da un punto di vista contenutistico, di estrema importanza risultano le tre sezioni finali di questa introduzione, in cui l'autore fornisce delle informazioni per quanto riguarda alcune scelte stilistiche adottate nel corso dell'opera.

Nella decima sezione del *Zībā Negār*, infatti, il poeta indica i motivi che lo hanno spinto a comporre questo *masnawī*. Egli ricorda che una sera, in un momento di

---

<sup>193</sup> Reẓā'ī (Ms.) (n.d.), fol. 22. Le traduzioni di tutti i versi proposti in tale sede sono ad opera dello scrivente.

solitudine e tranquillità e lontano dall'attività letteraria, si addormenta e sogna Negār: in questa situazione, il protagonista maschile viene presentato come una creatura celestiale che ha raggiunto l'unione con l'Amata.<sup>194</sup> Al suo risveglio, il poeta afferma di aver deciso di comporre dei versi sul tema dell'amore ed aggiunge:

فراهم کرد دري معنوي را      کنم منظوم سلك مثنوي را  
بگويم داستان تازه عشق      كزو كردد بلند آوازۀ عشق<sup>195</sup>

*Ho messo insieme le perle piene di significati e le ho versificate in forma di masnawī*

*Racconto una nuova storia d'amore, che innalza l'inno d'amore.*

Il poeta prosegue descrivendo brevemente il Sindh, una terra in cui regnano la bellezza e l'amore, che non è solo il luogo in cui ha avuto origine il racconto che sta per proporre, ma è anche la sua patria:

حديث از دياري خویش گويم<sup>196</sup>

*Racconto un ḥadīth della mia terra.*

Rezā'ī si sente quindi "sindhī" ed intende presentare un racconto che nella sua terra è già molto diffuso e che appartiene alla tradizione culturale del poeta stesso. Tuttavia, egli afferma di non voler riportare questa storia nella lingua locale poiché, nonostante il "discorso sia eloquente in ogni lingua",<sup>197</sup> il sindhī non è una lingua molto diffusa:

نمي سازم بيان را سندي آميز      نمايم از زبان سند پر هيز  
که هر کس آشنای این زبان نيست      کمال اشتهارش در جهان نيست<sup>198</sup>

*Non compongo un racconto in sindhī, faccio digiuno dalla lingua sindhī*

<sup>194</sup> Idem, pp. 61-2.

<sup>195</sup> Idem, p. 65.

<sup>196</sup> Idem, p. 68.

<sup>197</sup> Idem, p. 73.

<sup>198</sup> Idem, p. 74.



*Poiché non tutti conoscono questa lingua, dato che non è diffusa nel mondo.*

Il poeta aveva sicuramente ricevuto una formazione letteraria classica, sia poiché cita le coppie di amanti Laylā-Majnūn e Yūsuf-Zulaykhā<sup>199</sup> sia poiché afferma:

دلم را داستانها هست معلوم      ز هر شهر و ز هر ملك و ز هر بوم

هم از ایران و هم از طوران و هم از هند      ولي يك سر گذشته گويم از سند<sup>200</sup>

*Il mio cuore conosce molte storie, provenienti da ogni città, da ogni regno e da ogni contrada*

*Sia dall'Iran sia dal Ṭūrān che dall'India, ma ne racconto una del passato del Sind*

Per questi motivi, il poeta decide probabilmente di proporre un racconto diffuso in un'area circoscritta quale il Sindh utilizzando un veicolo linguistico più conosciuto, ossia il persiano, una lingua che presentava già una lunga tradizione per quanto riguarda i racconti inerenti le celebri coppie di amanti:

ز ملك پارس آرم پرنیان را      بپوشانم عروسي داستانرا

چو حرف از عاشق و معشوق رانم      بلفظ فرس هر يك را بخوانم<sup>201</sup>

*Dal regno della Persia ho portato la seta con la quale ricopro le nozze di questa storia<sup>202</sup>*

*Siccome riporto un discorso sull'Amante e l'Amata, lo conduco nella lingua del Fars.*

Dall'analisi di questa serie di *beyt* si può comprendere che il poeta intende proporre un racconto appartenente alla tradizione culturale della propria terra, ossia il Sindh, utilizzando un sistema linguistico e strutturale canonico ed ampiamente diffuso in

---

<sup>199</sup> Idem, p. 72.

<sup>200</sup> Idem, p. 66.

<sup>201</sup> Idem, p. 74.

<sup>202</sup> La metafora di questo *beyt* indica l'intenzione del poeta di apporre a questo racconto una struttura compositiva proveniente dalla tradizione classica persiana.

tutta la realtà indo-persiana. Egli, in questo modo, voleva probabilmente equiparare la coppia di amanti Sassī-Punhū alle celebri coppie di amanti della tradizione persofona e permettere quindi la diffusione della loro storia in un territorio molto ampio, che andava ben oltre il Sindh. Allo stesso modo in cui Rezā'ī, vivente in Sindh, aveva sentito racconti provenienti dal Tūrān, dall'India e dall'Iran, anche i letterati di queste regioni lontane dovevano venire in qualche modo a conoscenza della storia da egli proposta e l'unico veicolo linguistico che accomunava tutti questi poeti distanti fra loro non poteva essere che il persiano.

Per attuare questo suo progetto Rezā'ī ha dovuto quindi apportare alcune modifiche rispetto al racconto originale, giustificando le sue scelte stilistiche nelle sezioni 11 e 12 della sua opera. Innanzitutto il poeta afferma di aver cambiato i nomi dei protagonisti:

سندی پنو بود و نام معشوق	در آنکه نام عاشق در زبان
نگار و معشوق را	سسئی و درین کتاب عاشق را
و زمان آشنا باشد <sup>203</sup>	زیبا نام نهاده تا بهم گوش

*Siccome il nome dell'Amante, in lingua sindhī, era Punnū ed il nome dell'Amata*

*Era Sassī, in questo libro l'Amante è Negār mentre l'Amata*

*È Zībā: sono stati dati questi nomi affinché siano conosciuti da ogni orecchio, in ogni epoca.*

L'ultimo *beyt* appena riportato conferma l'intenzione di diffusione ad ampio raggio di questo racconto, conferendogli quasi un carattere di universalità poiché, in questo modo, possa essere ricordato anche tra le generazioni successive.

Il poeta ha quindi attribuito ai protagonisti del racconto i nomi di Zībā e Negār, rispettivamente in qualità di amata e amante. Come si è visto, però, nella narrativa sindhī il ruolo di protagonista assoluto, e quindi di amante, è sempre affidato al personaggio femminile, mentre quello maschile ricopre sempre un ruolo piuttosto passivo. In questo caso Rezā'ī, per adeguare il racconto sindhī ad un canone che gli

<sup>203</sup> Idem, p. 73.

permetteva una maggiore diffusione e visibilità, ha dovuto invertire il ruolo dei personaggi. Tuttavia, come si vedrà poi nello sviluppo della storia, ci si potrà rendere conto che questa definizione del poeta è solo formale, poiché, in realtà, entrambi i protagonisti ricoprono, in fasi distinte, entrambi i ruoli.

In un secondo il poeta spiega, inoltre, i motivi che lo hanno spinto alla scelta dei nomi dei due protagonisti:

چو در معشوق حسن زیب دیدم      به او نام زیبا را شنیدم  
رخ زیبای او دل میفریبید      سر او را نام زیبا طرفه ریبد<sup>204</sup>

*Poiché ho visto nell'Amata la bellezza, per lei andava bene il nome Zībā*

*Il suo bel volto seduceva il cuore, sul suo volto si addiceva il nome Zībā*

نگار را بهر عاشق ساختم نام      که نقش او است زیب لوح ایام<sup>205</sup>

*Ad ogni Amante attribuisco il nome di Negār, poiché egli è un'effigie che decora la  
lastra antica.<sup>206</sup>*

Infine Rezā'ī non ha ambientato la sua versione della storia di Sassī e Punhū a Bhambhore, bensì in una città immaginaria definita Ḥosn Ābād; anche in questo caso, probabilmente, non ha voluto di proposito collocare la vicenda in un luogo ben preciso per toglierle quell'aurea di circoscrizione geografica puntuale e conferirle un carattere più universale:

همان شهري که مي باشد مقامش      نهادم شهر حسن آباد نامش<sup>207</sup>

*Alla città propria del luogo [della vicenda] ho attribuito il nome di Ḥosn Ābād.*

Concluse queste precisazioni introduttive, il poeta procede riportando la storia di Zībā e Negār, seguendo la trama presentata all'inizio di questo capitolo e che sarà

---

<sup>204</sup> Idem, p. 74.

<sup>205</sup> Idem, p. 74.

<sup>206</sup> Si ricorda che il termine Negār significa "effigie, idolo".

<sup>207</sup> Idem, p. 74.

ripresa nelle pagine successive, quando si tratterà in dettaglio questa coppia di amanti *sindhī*. Le uniche divergenze, da un punto di vista contenutistico riguardano solo il finale tragico. *Zībā* muore stremata di fronte al pastore dopo avergli riferito il messaggio da far pervenire a *Negār*. Per quanto riguarda la morte del principe del *Keech*, *Rezā'ī* propone due versioni, a suo dire pervenute da due autori diversi, dei quali, però, non cita il nome. Nel primo caso, *Negār* muore pregando sulla tomba della sua amata ed il pastore costruisce un altro sepolcro, in modo che le due tombe siano una accanto all'altra.<sup>208</sup> Nella seconda versione, *Negār* prega affinché gli sia concessa la grazia di unirsi all'amata: improvvisamente si apre un varco nel terreno, dal quale esce *Zībā* ancora viva ed invita il principe a seguirla:

در آمد پای او در دامن خاک	که ناگاه چاک شد پیراهن خاک
تن او زنده در خاک می رفت	ز چاک پیراهن در پیراهن رفت
زهی یوسف که شد پیراهنش چاک	نهان در خاک گشت آن گوهر پاک
بقدرت چاک پیراهنش رفود <sup>209</sup>	درون رفت و بزیا رو برو شد

*Improvvisamente si aprì una spaccatura dalla “veste” del terreno ed uscì il suo piede<sup>210</sup> sul lembo di terra*

*Da quella spaccatura emerse su quella “veste”, poi il suo corpo vivo rientrò nel terreno*

*Quella perla pura si nascose nel terreno: allo stesso modo Yūsuf, che fece della terra la sua veste*

*Vi entrò e si trovò di fronte a Zībā e fu ricucita la veste sulla spaccatura*

Dopo aver riportato le due versioni della morte tragica di *Zībā* e *Negār*, il poeta include una sezione in cui accenna alla diffusione del racconto di questa celebre coppia di amanti in *Sindh*. In questa sezione, intitolata “La storia di *Zībā* e *Negār* sopravvive in questa terra”,<sup>211</sup> *Rezā'ī* esordisce spiegando il significato intrinseco

<sup>208</sup> Idem, pp. 357-8.

<sup>209</sup> Idem, p. 359.

<sup>210</sup> È il piede di *Zībā*.

<sup>211</sup> Idem, pp. 361-8, per un totale di 93 *beyt*.

proposto da questo racconto, ossia che l'Amore si raggiunge solo attraverso un percorso di purificazione interiore, che può portare anche alla morte: per questo motivo, l'amore deve essere narrato, "perché la sua morte è vietata".<sup>212</sup> Il poeta prosegue affermando che molti persone, provenienti sia dal Keech che da Ḥosn Ābād, iniziarono a rendere omaggio alla tomba dei due innamorati, dove accadeva spesso che Zībā emergesse dal suo sepolcro per accogliere con gentilezza i pellegrini, offrendo loro anche del cibo. La notizia di questo fenomeno iniziò a diffondersi rapidamente in tutto il Sindh, anche a Thatta, e molte erano le persone che volevano verificare l'esistenza di questo particolare sepolcro.<sup>213</sup> A prova di quanto appena descritto, Reẓā'ī riporta l'esperienza di Sayyīd 'Alī,<sup>214</sup> un derviscio di Thatta che partì alla ricerca della tomba dei due innamorati assieme ad alcuni discepoli. Giunti al sepolcro, vi emerse Zībā, la quale riporta loro la sua storia, rimarcando il fatto che il suo amato Negār era stato rapito e che aveva sofferto molto per via della loro separazione ma, alla fine, era riuscita a ricongiungersi con lui. La protagonista, però, non riversa la colpa del rapimento di Negār ai fratelli, ma rimarca la propria disattenzione per il fatto di essersi addormentata:

ز يك غفالت كشيديم صد ندامت      دگر غافل نكردم تا قيامت<sup>215</sup>

*Per colpa di una distrazione ho provato molto pentimento, non avrò più distrazioni fino al Giorno del Giudizio*

Sayyīd 'Alī, udita la versione dei fatti da parte di Zībā, affermò:

خطابش كرد گفت اي زيب آفاق      تو معشوقه گشتي ختم عشاق<sup>216</sup>

*Finito il suo discorso, disse [il derviscio]: "Oh bellezza del mondo, tu, da amata, alla fine sei diventata amante"*

---

<sup>212</sup> Idem, p. 362.

<sup>213</sup> Idem, pp. 363-4.

<sup>214</sup> Idem, pp. 365-8.

<sup>215</sup> Idem, p. 367.

<sup>216</sup> Idem, p. 367.

In questo *beyt*, e comunque in tutta la versione dei fatti secondo quanto riferito da Sayyīd ‘Alī, Zībā è equiparata alla Sassī così come viene presentata nella poesia *sindhī*: è lei la figura attiva, colei che abbandona tutti i legami con il mondo terreno per unirsi con Negār, ed il suo ruolo, quindi, non può essere che quello di amante.

Rezā‘ī, per concludere il suo riferimento a Sayyīd ‘Alī, riferisce che questi, di ritorno a Thatta, affermò:

که زیبا زنده زیر خاک دیدم      حیات او بعشق پاک دیدم  
ز وجود حال خطی بردم آنجا      اگر کس بود می بودم آنجا<sup>217</sup>

*Ho visto Zībā viva sottoterra, ho visto che la sua vita [è fatta] d’amore puro  
Riporto per iscritto di questa esistenza: se vi era qualcuno là, quello ero io*

Il poeta inserisce una sezione conclusiva all’intera opera, in cui rinnova la sua speranza che i versi da lui composti possano trovare ampia diffusione:

کشید صورت زیبا نگاری      که در عالم بمانند یادگاری<sup>218</sup>

*Ho ritratto il volto di Zībā e Negār in modo che, nel mondo, ne rimanga il ricordo*

Rezā‘ī si auspica che il racconto possa piacere al pubblico, poiché si tratta di una storia d’amore che ha emozionato e commosso anche egli stesso.

Il *masnawī* si conclude con un cronogramma aggiunto probabilmente dal copista, poiché riporta la data 1181 AH / 1768,<sup>219</sup> mentre, come è noto, l’opera risale ad oltre un secolo prima, ossia al 1643.

### **3.3.2. Riferimenti alle coppie di amanti della narrativa persiana e *sindhī***

Rezā‘ī, come si è visto sopra, afferma nell’introduzione del suo *masnawī* di conoscere molti racconti d’amore in lingua persiana e, nel corso dell’opera, dimostra in più occasioni di padroneggiare questo bagaglio culturale introducendo diversi

---

<sup>217</sup> Idem, p. 368.

<sup>218</sup> Idem, p. 368.

<sup>219</sup> Idem, p. 377.

riferimenti a celebri coppie di amanti della letteratura classica persiana, in particolare a Shīrīn-Farhād e Yūsuf-Zulaykhā.

Il poeta allude alla figura di Farhād per descrivere un Negār che, ormai preso dalla disperazione per la lontananza dall'Amata, prega affinché possa raggiungere la città di Ḥosn Ābād:

ز بي تابي ندارم تاب اندوه      بر اين کاو دش را از ته کوه<sup>220</sup>

*A causa dell'impazienza non sopporto questa pena, potrei scavare la cima della montagna*

Molto più evidente ed esplicito è il riferimento al racconto di Yūsuf- Zulaykhā: quando la carovana di Negār giunge nella città dell'Amata, il principe, con il pretesto di esporre le proprie merci, afferma di voler recarsi al *bāzār* e di fare in modo che Zībā diventi la sua acquirente:

بود امروز پايم از بازار      شود زيبا ببازارم خريدار

بهائي خويش سازم خنده دوست      شوم آزاد کردم بنده دوست<sup>221</sup>

*Oggi ho messo piede nel bāzār, e Zībā è diventata acquirente nel mio bāzār  
Il mio prezzo è dato dal sorriso dell'Amata, da libero sono diventato servo dell'Amata*

در آمد يوسف آسائي ببازار      جهان شد بنقد جان خريدار

رخ خويش چو داد دلبري داد      ترنج دل ز دست مردم افتاد<sup>222</sup>

*Giunse al bāzār come Yūsuf ed il mondo intero voleva acquistarlo col denaro  
Non appena mostrò il suo viso attraente, alla gente cadde il cuore ruvido*

---

<sup>220</sup> Idem, p. 142.

<sup>221</sup> Idem, p. 179.

<sup>222</sup> Idem, p. 180.

La figura di Yūsuf viene citata anche quando i membri della carovana rientrano in Keech senza Negār ed il sovrano chiede notizie a proposito del figlio:

نیاوردید نور چشم روشن      مگر نفروختند آن یوسف من<sup>223</sup>

*Non avete riportato quegli occhi dalla luce splendente, non avrete mica venduto il mio Yūsuf?*

Un altro chiaro riferimento alle celebri coppie di amanti della letteratura persiana è dato dall'episodio in cui Zībā fa il bagno nella fonte: si tratta di un'esplicita associazione al bagno di Shīrīn, alla quale il poeta dedica 25 *beyt*.<sup>224</sup> Nel celebre *masnawī* di Nezāmī, Shīrīn fugge dal proprio regno per andare alla ricerca dell'amato principe (che fino a quel momento aveva visto solo in un ritratto) e, durante il viaggio, si ferma ad una fonte. Accertatasi che non vi fosse nessuno nelle vicinanze, la principessa si spoglia e si immerge nell'acqua. Il destino vuole che Khosrow, che nel frattempo si stava dirigendo verso il regno di Shīrīn, capiti proprio in quel luogo e si ferma ad ammirare la fanciulla, la quale, accortasi della sua presenza, fugge. Entrambi i personaggi, in questo caso, sono ignari dell'identità dell'altro.

Rezā'ī, nel suo *masnawī*, riprende questo episodio, che rappresenta il momento in cui i due amanti s'incontrano faccia a faccia e, tacitamente, si dichiarano amore eterno. Infatti Zībā, a differenza di Shīrīn, non fugge appena vede il suo amato, anzi lo guarda in modo civettuolo e si avvicina a lui. Il poeta associa l'acqua della fonte in cui si immerge Zībā all'acqua del fiume paradisiaco Kouthar e, a contatto con la giovane, quest'acqua diventa ancora più pura, diventa l'Acqua di Vita:

چه گویم زان تن و زان آب کوثر      بود یک کوثر در آب کوثر<sup>225</sup>

*Cosa dico! Per via di quel corpo e dell'acqua del Kouthar, era come se ci fosse un altro Kouthar nell'acqua del Kouthar!*

---

<sup>223</sup> Idem, p. 287.

<sup>224</sup> Idem, pp. 195-7.

<sup>225</sup> Idem, p. 196.



دماغ آب تر شد زان گل تر      شد آب زندگاني آب کوثر<sup>226</sup>

*L'acqua, grazie a quella rosa, divenne ancora più superba: l'acqua del Kouthar divenne Acqua di Vita*

I diversi paragoni con le celebri coppie d'amanti classiche introdotte nel corso del *masnawī* non sono da ricondurre solo ad una scelta stilistica dell'autore, ma rientrano probabilmente nel suo progetto di conferire un carattere più universale a questo racconto *sindhī*, mostrando, in questo modo, una certa affinità con le altre storie già ampiamente diffuse nell'ambiente indo-persiano.

Mentre i riferimenti alle coppie d'amanti della classicità persiana sono intenzionalmente inserite da Rezā'ī, l'inclusione di un episodio che contiene una somiglianza con la celebre coppia di Hīr e Rānjhā è sicuramente accidentale, poiché quest'ultimo racconto troverà diffusione in Sindh solo a partire dalla fine del XIX secolo. L'episodio in questione riguarda l'imprigionamento di Negār, per volere del padre, nel momento in cui viene riportato con la forza in Keech. Il giovane viene infatti incatenato al collo come se fosse una bestia feroce, in modo che non possa più lasciare il palazzo:

ازان زندان بدزدي بر آيد      كه شاهش پاسباني مي نمايد<sup>227</sup>

*Lo portarono in quella prigione col rapimento ed il suo sovrano aveva posto delle guardie*

Allo stesso modo, quando il padre di Hīr scopre il legame tra la figlia e Rānjhā, la rinchiude nella prigione del palazzo reale affinché non fugga per incontrare l'amato. Si può quindi notare che entrambi i personaggi, Negār e Hīr, sono sottoposti alla prepotenza e alla vessazione dei rispettivi padri, ma nonostante l'umiliazione di essere rinchiusi in prigione ed incatenati, essi riescono a liberarsi grazie all'astuzia, mossi dalla volontà di unirsi ai loro amati.

---

<sup>226</sup> Idem, p. 196.

<sup>227</sup> Idem, p. 341.

### 3.3.3 Ambientazione geografica e culturale

Come si è visto, Reẓā'ī ha ambientato la vicenda in una città immaginaria definita Ḥosn Ābād, che si troverebbe comunque in Sindh. Questa regione viene elogiata dal poeta nell'introduzione all'opera<sup>228</sup> ed è presentata come il regno della bellezza e dell'amore, molto più bello del Khorāsān e dell'India:

ندارد هيچ ملك چون سند      اگر باشد خراسان ور بود هند<sup>229</sup>

*Non esiste nessun regno come il Sind, che sia in Khorāsān o in India*

زمین آن بهارستان حسن است      دیار آن نگارستان حسن است<sup>230</sup>

*Il territorio di quella primavera è la bellezza, l'abitante di quella terra di idoli è la bellezza*

La città di Ḥosn Ābād è invece elogiata, in termini molto simili alla presentazione del Sindh, nella sezione d'esordio del racconto.<sup>231</sup>

که حسن آباد شهري بود در سند      ز خوبی رشک چین و غیرت هند

بسی پر فیض بسی معمور بوده      بخوبی در جهان مشهور بوده<sup>232</sup>

*Ḥosn Ābād era una città del Sind che, in bellezza, faceva invidia alla Cina e persino all'India*

*Era molto graziosa e prospera ed era famosa nel mondo per la sua bellezza*

هر نکو رفت آنجا از ره دور      ز خود رفتی چو موسی بر سر طور<sup>233</sup>

*Tutti i virtuosi che giunsero là da lontano persero i sensi come Mosè sul Monte Sinai*

<sup>228</sup> Idem, pp. 66-8.

<sup>229</sup> Idem, p. 67.

<sup>230</sup> Idem, p. 67.

<sup>231</sup> Idem, pp. 76-7.

<sup>232</sup> Idem, p. 76.

<sup>233</sup> Idem, p. 78.

In questo *beyt*, Reẓā'ī sembra paragonare il Sindh alla Terra Promessa, presentando in forma di metafora una situazione molto diffusa all'epoca, ossia all'arrivo in Sindh di molti eruditi, artisti e letterati provenienti da occidente ed in cerca di fortuna, vedendo in questo territorio la loro "terra promessa".

Da un'attenta lettura di questo *masnawī* è possibile trarre alcune informazioni per quanto riguarda le tradizioni e le usanze del Sindh. Nel corso della vicenda, ad esempio, sono presentate tre occasioni di festa, date dalla nascita miracolosa di Zībā, dal banchetto di benvenuto alla carovana proveniente dal Keech e dal matrimonio tra i due giovani innamorati. Alla nascita di Zībā, la neonata viene accolta con una grande festa, durante la quale sono chiamati anche cantanti e musicisti per eseguire dei canti di buon auspicio; è in quest'occasione che viene chiamato anche l'indovino per predire il futuro della bambina. Quando la carovana guidata da Negār giunge a Ḥosn Ābād, i cittadini organizzano un banchetto, durante il quale sono serviti *halvā*, sciropi e succhi di mela e melograno:

دگر صد شربتې شیرین تر از جان که ساز و شوق دلها ز سامان<sup>234</sup>

*Poi furono servite delle bevande più dolci dell'anima, che fece accrescere il desiderio nei cuori*

A differenza del *masnawī* su Līlā e Chanīsar, dove si pone molta attenzione alla descrizione della festa nuziale, Reẓā'ī non dedica molto spazio alla presentazione dei preparativi, preferendo concentrarsi sull'unione dei due amanti. Per quanto concerne la decorazione della casa di Zībā in occasione delle nozze, il poeta accenna solo alla presenza di rose e broccati,<sup>235</sup> mentre ben più dettagliata è la descrizione della preparazione della sposa. La giovane viene infatti finemente truccata, mentre le mani ed i piedi sono decorati con lo *hennā*:

---

<sup>234</sup> Idem, p. 189.

<sup>235</sup> Idem, p. 267.

ز رنگ غازه بر ماه آتش افروخت      ازان آتش دل نظارگی سوخت<sup>236</sup>

*Per via del colore del rossetto, si sparse del fuoco sulla Luna: a causa di quel fuoco, il cuore del contemplatore ardeva*

بچشم او که يك كان فريب است      متاع سرمه سامانن فريب است<sup>237</sup>

*Sui suoi occhi, che erano già una miniera di seduzione, il carico di trucco arricchì la sua seduzione*

Rezā'ī introduce un episodio che vuol mettere in evidenza la fatica del lavoro delle persone appartenenti ai ceti meno abbienti. Quando Negār deve lavare i panni al fiume, interviene in suo aiuto Zībā, la quale gli spiega come devono essere lavati: giunti al fiume col carico pesante di panni, bisogna bagnarli e porli sul lavatoio. Poi il lavandaio deve passare il sapone finché non sono puliti e lasciare sgocciolare i panni al sole; poi deve ripetere tale operazione più volte.<sup>238</sup>

مترس از بيدلي ويرانی کار      بمن اصلاح کارت نيست دشوار<sup>239</sup>

*L'amante può temere di fare un lavoro disastroso, ma per me il tuo lavoro non è difficile*

In questo modo viene descritto accuratamente il duro lavoro dei lavandai ed il poeta, approfittando dell'occasione offerta da questo racconto, si fa portavoce, attraverso la figura della giovane, di una categoria di lavoratori, denunciandone le misere condizioni di vita. La trama del racconto, infatti, poteva reggere anche senza questa descrizione dettagliata ed è evidente che si tratta di una scelta volontaria del poeta.<sup>240</sup> Si tratta dell'unico *masnawī* persiano inerente la narrativa *sindhī* che allude alla condizione della classe più debole della popolazione.

---

<sup>236</sup> Idem, p. 263.

<sup>237</sup> Idem, p. 264.

<sup>238</sup> Idem, p. 237.

<sup>239</sup> Idem, p. 237.

<sup>240</sup> La denuncia delle misere condizioni di vita della maggioranza della popolazione *sindhī* saranno evidenti solo con la poesia di Shāh Latīf, in particolare nei versi dedicati alla vicenda di Marū'ī.

### 3.3.4 La coppia di amanti Zībā-Negār

Rezā'ī dedica ampio spazio alla descrizione fisica dei due protagonisti. Già nell'introduzione, quando il poeta riporta il sogno che lo ha ispirato alla stesura della sua opera, dedica dodici versi alla presentazione di Negār,<sup>241</sup> in cui il protagonista è paragonato ad una creatura celestiale:

لب او شکر افشان شد بخنده      بگفتاني خداوندم نه بنده  
اگر پرسید از وي از كجائي      جوابم داد كز ملك خدائي<sup>242</sup>

*Il suo labbro, sorridendo, spargeva zucchero e diceva di essere Dio, non un servo  
Se mi chiedete di dove fosse, io rispondo che proveniva dal regno di Dio.*

Nel corso dell'opera, il poeta dedica una breve sezione alla descrizione di Negār:<sup>243</sup> oltre alla presentazione fisica, Rezā'ī ne esalta anche il coraggio nonché le abilità guerriere ed amministrative.<sup>244</sup> Per quanto riguarda le fattezze del suo volto, conosciute anche in terre lontane, il poeta lo paragona al giardino:

ز مویش مشک تاري نمونه      ز رویش گلشن فردوس گونه<sup>245</sup>

*I suoi capelli erano un muschio scuro; col suo volto, il roseto diventava un  
Paradiso*

نمي افکند سوي کس نگاهی      نديدي سوي خورشيدي ماهي  
اگر ميديد سوي خويش ميديد      گر حسن خود ز خوبان بيش ميديد<sup>246</sup>

*Non posava lo sguardo su nessuno: la Luna non ha mai guardato il Sole  
Se lo guardate, la sua bellezza supera quella dei belli*

<sup>241</sup> Idem, pp. 61-2.

<sup>242</sup> Idem, p. 62.

<sup>243</sup> Cfr. Idem, pp. 119-122, per un totale di 34 *beyt*.

<sup>244</sup> Idem, p. 121.

<sup>245</sup> Idem, p. 121.

<sup>246</sup> Idem, pp. 121-2.

Il poeta torna a parlare delle fattezze fisiche di Negār nel momento in cui Zībā viene avvertita dell'arrivo della carovana dal Keech e le viene descritto il volto del suo capo: in tal sede si afferma che il suo sguardo è affilato come una spada, che i suoi riccioli sono come catene che imprigionano il cuore e l'anima e che le sue sopracciglia sono come frecce.<sup>247</sup>

Rezā'ī è molto più prolisso nella descrizione fisica di Zībā e si appresta a presentare la sua bellezza già al momento della sua nascita. La neonata Zībā sembra quasi una creatura celestiale:

تعلي الله چه زيبا دختر زاد      بنقش مو سمن رو سرو آزاد  
ز ماه چهارده بهتر هلالی      همایون اختر فرخنده فالی<sup>248</sup>

*Sia lodato Allāh che bella figlia era nata! Ritraendola, i suoi capelli erano di gelsomino ed il volto era quello del cipresso*

*La luna nuova è meglio della mezza luna, era una stella dal pronostico prospero*

Il poeta dedica poi un'intera sezione all'elogio della bellezza fisica della protagonista, la quale viene comparata agli elementi del giardino: la sezione stessa è infatti intitolata "Riguardo al giardino che adorna il mondo e alla bellezza di Zībā"<sup>249</sup> e presenta la protagonista nel momento della giovinezza. Innanzitutto, il suo volto ha lo stesso colore della rosa e del melograno:

رخ خویش برنگ تازه گل کرد      بهار حسن بی اندازه گل کرد  
تن گلرنگش آمد جان بلبل      رخ رنگینی او ایمان بلبل<sup>250</sup>

*Il suo volto si fece di un colorito fresco di rosa e quella rosa rese la primavera di una bellezza incomparabile*

*Il suo corpo roseo attrasse l'anima dell'usignolo: il suo volto variopinto divenne la fede dell'usignolo.*

---

<sup>247</sup> Idem, p. 184.

<sup>248</sup> Idem, p. 80.

<sup>249</sup> Cfr. Idem, pp. 98-110.

<sup>250</sup> Idem, p. 99.

Il poeta compara poi la sua statura ad uno stelo pieno di fiori,<sup>251</sup> mentre i suoi riccioli, più profumati del gelsomino e scuri come la notte, avevano un potere seduttore e per questo motivo sono paragonati alle catene:

تعالی الله گر پائی سرو آزاد      ز زلف خویش در زنجیر افتاد<sup>252</sup>

*Oh Allah! Persino il piede libero del cipresso è caduto nella catena del suo ricciolo!*

بود مویش شب تاریک تاریک      دران شب راه روشن فرق تاریک<sup>253</sup>

*I suoi capelli erano scuri come la notte, ma in quella notte la scura scriminatura dei suoi capelli rappresentava la via luminosa*

Le sopracciglia di Zībā sono associate all'arco, ma il poeta si sofferma in particolare alla descrizione dello sguardo della protagonista, che è sì incantevole, ma allo stesso tempo colpisce come un pugnale:

چو چشمه از خواب شیرین میکند باز      نگاهش میکشاید خانه ناز

بود بیمار شوخش مست خونریز      نگاهش خون فشانش خنجر تیز<sup>254</sup>

*Quando i suoi occhi si risvegliavano dal dolce sonno, il suo sguardo diffondeva la grazia nella casa*

*L'assassino ebbro si ammalava di desiderio per lei, il suo sguardo spargeva sangue come un pugnale pungente*

A proposito dei suoi occhi e del suo sopracciglio, il poeta aggiunge:

---

<sup>251</sup> Idem, p. 99.

<sup>252</sup> Idem, p. 101.

<sup>253</sup> Idem, p. 101.

<sup>254</sup> Idem, p. 102.

دران ابرو چه بینی در قیامت  
سیه محراب نورانه امام است  
الف بینی بود نون است ابرو  
هویدا آن رعنا است از رو<sup>255</sup>

*In quel sopracciglio vi è un occhio sconvolgente, è come l'imām luminoso  
nell'oscuro mehrāb*

*L'occhio corrisponde all'alef e il sopracciglio alla nūn, quell'[elemento] grazioso  
è evidente sul viso*

A proposito delle labbra di Zībā, Rezā'ī afferma:

گل رنگین شد از روی صباحت  
شکر گشت از بیش ملح ملاح  
ندارد بیش لعلش تاب خورشید  
ز روی شرم کردد آب خورشید<sup>256</sup>

*La rosa si è variopinta col suo volto grazioso ed è diventata zucchero per via  
dell'insistenza di tutta quella grazia*

*Il sole non aveva di certo tanti rubini quanto lei e, provando vergogna, il sole è  
diventato acqua*

Il poeta si sofferma anche sulla descrizione del petto e dei seni di Zībā:

بر زیبا است با سامان خوبی  
که شد در صدر قدر افرائی خوبی  
در آغوشش که آنجا جان حسن است  
ز بستان حسن بر بلای حسن است<sup>257</sup>

*Su Zībā vi è un tal carico di bellezza che aumenta ancor più nel suo petto*

*Nel suo petto, in cui si trova la sua bella anima, vi è una bellezza maggiore rispetto  
a quella del giardino della bellezza*

چه خوش بستان در ان رنگین گلنار است  
بان ماند که در گلنار نار است<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Idem, p. 104.

<sup>256</sup> Idem, p. 105.

<sup>257</sup> Idem, p. 107.

<sup>258</sup> Idem, p. 107.



*Che bel giardino si trova in quella variopinta fioritura di melograno, sembra che in quella fioritura vi sia anche il melograno*

Il poeta elogia anche le mani e le unghie della protagonista:

بهر انگشتش از ناخن نگین است      تعالی الله چه دست نازین است  
ز دستش رونق آئینه شکست      که در هر ناخنش آئینه هست  
هر انگشتش بود یکشاخ مرجان      درو از ناخن الماس درخشان<sup>259</sup>

*Su ogni dito vi era incastonata un'unghia, sia lodato Allāh che mano graziosa aveva!*

*Dalle sue mani si frantumava lo specchio luminoso, poiché in ogni sua unghia vi era uno specchio*

*Ogni suo dito rappresentava un ramo di corallo, nel quale le unghie brillavano come diamanti*

Il poeta conclude la descrizione di Zībā dedicando alcuni versi alle sue gambe ed ai suoi piedi:

ز ساقش سیم را شرمندگیها      بیایش بر کله را بندگیها  
ز لطف پائی آن سرو سرفراز      زمین گردد بهار عشوه ناز<sup>260</sup>

*L'argento si sentiva a disagio dalle sue gambe, era suo servo dai piedi alla sua testa*

*Per via della grazia dei piedi di quel cipresso elevato, il terreno diventava una primavera dalla grazia civettuola*

Nel racconto non sono esaltate solo le qualità fisiche dei due protagonisti, ma emergono soprattutto le loro qualità interiori, in particolare la fermezza e la risolutezza. Nella prima parte della vicenda, Negār si distingue come un personaggio dal carattere determinato, poiché dimostra di provare un amore profondo nei confronti

---

<sup>259</sup> Idem, p. 108.

<sup>260</sup> Idem, p. 110.

di Zībā solo sentendone la sua descrizione e riesce a convincere il padre, tramite uno stratagemma, a lasciarlo partire per Ḥosn Ābād. Infatti, non appena il principe viene a conoscenza della bellezza di Zībā, perde l'uso della ragione, viene invaso dalle fiamme dell'amore e non fa altro che pensare alla giovane e a Ḥosn Ābād:

محبت در دل او آتش افروخت      بداغ عشق زیبا سینه اش سوخت  
سر ایا سوخت با داغ محبت      ز بس گل شد تنش باغ محبت  
شکيب و هوش او بر باد رفت      دل و جانش بحسن آباد رفت<sup>261</sup>

*L'amore, nel suo cuore, fece divampare le fiamme, il suo petto bruciava per la sofferenza d'amore verso Zībā*

*La sofferenza d'amore lo ardeva dalla testa ai piedi ed il suo corpo, per via di quella rosa, divenne il giardino dell'amore*

*La sua pazienza ed il suo intelletto andarono al vento, il suo cuore e la sua anima se ne andarono a Ḥosn Ābād*

Negār non confida a nessuno il suo stato di profonda agitazione ed angoscia, ma ben presto le persone più vicine a lui, in particolare il padre, si rendono conto della sua sofferenza. Il principe, infine, esprime al padre il suo turbamento dovuto dall'amore, ma il sovrano, estremamente geloso e protettivo nei confronti di quel figlio prediletto, non gli crede e chiede il consiglio di medici e saggi affinché venga data una cura a questo "disturbo" del figlio. Il sovrano non si arrende nemmeno quando i medici affermano che "non vi è cura alla sofferenza d'amore" e che l'unica possibilità di miglioramento è data dalla possibilità di vedere l'oggetto del proprio amore. Egli fa radunare nel palazzo le più belle donne del regno, nella speranza che Negār s'innamori di una di loro e che la sposi. Tuttavia il principe non mostra attenzione per nessuna di esse, poiché nel suo cuore vi è solo l'amata Zībā:

نگار از ناز سوئی کس نمیدید      گل رنگین و مشت حسن نمیدید<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Idem, p. 125.

<sup>262</sup> Idem, p. 138.

*Negār non vide la grazia in nessuna di loro, non vide né la rosa variopinta, né la bellezza*

در آن خلوت که جای یار باشد      کجا کجایش اغیار باشد<sup>263</sup>

*Quel suo vuoto era riempito dall'Amata: perché doveva essere riempito da qualcun'altra?*

Negār continua a soffrire per la distanza dall'amata ed ormai si sente inerme e privo di vita:

دم او تالب آید مرده مرده      که شد بس ناتوان غم خورده خورده<sup>264</sup>

*Il suo sospiro giungeva alle labbra quasi esanime, egli s'indebolì poiché consumato dalla sofferenza*

Il principe, preso dalla disperazione, prega per chiedere la grazia di riuscire a raggiungere Ḥosn Ābād. Le sue preghiere sono subito esaudite poiché, non appena fa la sua richiesta, si manifesta un fenomeno che gli offre l'occasione per partire alla ricerca dell'Amata. In tutto il Keech si diffonde infatti una tal siccità che, in poco tempo, arde tutta la vegetazione e rende quasi impossibile la sopravvivenza in quella regione. Negār approfitta della situazione per escogitare il suo piano: egli si reca dal sovrano per chiedergli il consenso di partire con una carovana, assieme ai fratelli, verso Ḥosn Ābād, affermando che questa può essere l'unica soluzione alla siccità dilagante nel regno. Il sovrano acconsente e nomina Negār a capo della carovana, il quale porge parole di gratitudine al padre. Dal suo discorso, si può intendere quale sia, in realtà, la vera natura di questo viaggio: il poeta presenta infatti il viaggio che la carovana sta per affrontare come un cammino spirituale che ha come scopo il raggiungimento dell'Amata. Negār stesso, infatti, afferma:

---

<sup>263</sup> Idem, p. 138.

<sup>264</sup> Idem, p. 141.

بسي بيماري و مختل مزاجم      بعالم جز سفر نبود علاجم<sup>265</sup>

*Il mio temperamento è così debole e confuso che l'unica cura per me è viaggiare nel mondo*

چو من راه خدا در بیش گیرم      اگر صد درد باشد هم میرم<sup>266</sup>

*Siccome intraprendo la via verso Dio, bisogna proseguire nonostante le molte sofferenze*

Il poeta continua a conferire un carattere spirituale al viaggio compiuto dalla carovana anche durante la descrizione del suo procedere verso Ḥosn Ābād: mentre l'equipaggio, durante il percorso, è spinto dalla volontà di realizzare degli ottimi affari commerciali, Negār si concentra unicamente sull'Amata:

بلي عاشق چو راه دوست گیرم      اگر جانم بر آید هم نمیرم<sup>267</sup>

*Ebbene sì, siccome l'Amante era sulla via dell'Amata, non importava se avrebbe perso la vita*

Anche durante la notte di sosta della carovana Negār resta sveglio pensando all'Amata: decide che non può giungere a Ḥosn Ābād vestito come un principe, poiché, in questo modo, si allontanerebbe da Zībā, e che per avvicinarsi a lei deve travestirsi da lavandaio. La mattina seguente egli ordina ai suoi servi di riconoscerlo come lavandaio: essi ne rimangono inizialmente attoniti, ma poi accettano la richiesta di Negār di spargere la voce che tra l'equipaggio della carovana vi è anche un lavandaio.<sup>268</sup> Questo passaggio descrive la completa rinuncia, da parte del principe, della propria condizione sociale, incarnando quindi uno dei principi fondamentali della via dell'Unione con l'Amato secondo il pensiero *ṣūfī*, ossia quello dell'abnegazione del sé.

---

<sup>265</sup> Idem, p. 148.

<sup>266</sup> Idem, p. 148.

<sup>267</sup> Idem, p. 154.

<sup>268</sup> Idem, pp. 161-6.

È durante la festa che i cittadini di Ḥosn Ābād organizzano in onore della carovana che i due protagonisti riescono ad incontrarsi. Zībā si fa portavoce dei cittadini per riferire un messaggio di benvenuto a Negār e i due, scambiandosi uno sguardo, s'innamorano a prima vista. Sempre durante il banchetto, la giovane si allontana per andare a fare il bagno in una fonte e Negār, vedendola andar via, la insegue finché non la trova. Quando Zībā lo vede avvicinarsi, lo guarda con fare scherzoso ma poi, quando sono uno di fronte all'altra, restano entrambi ammutoliti, a conferma del forte sentimento amoroso che li anima.

In seguito a questo episodio, Negār si sente finalmente appagato per aver visto la sua Amata, ma vuole incontrarla ancora e, mosso dal desiderio ardente, giunge fin sulla soglia della sua casa, ma poi si pente poiché non ha nessun pretesto per potervi entrare. Ad un certo punto il principe vede un uccellino, contro il quale scocca una freccia, colpendolo, ed escogita così il piano per poter vedere ancora una volta la sua amata. Scocca altre frecce dirette verso la casa, finché Zībā e la madre si accorgono ed escono. Zībā trattiene i propri sentimenti e la madre chiede a Negār chi sia: egli risponde di essere un lavandaio e che stava cercando la freccia che aveva scoccato durante la caccia.<sup>269</sup>

In seguito a questo episodio Negār, colpito di nuovo dalla sofferenza per la separazione, decide di far pervenire una lettera all'amata.<sup>270</sup> Si tratta di una dichiarazione d'amore in cui il protagonista svela la sua storia ed il motivo che lo ha spinto a Ḥosn Ābād. Egli racconta che, non appena in Keech gli è giunta la voce dell'esistenza di Zībā, il suo cuore non ha fatto altro che ardere e desiderare di trovarla; quando poi ha visto Zībā nel giardino il suo desiderio è aumentato e ha inventato il pretesto della freccia pur di incontrarla. Il principe conclude la sua lettera affermando che il suo cuore è talmente legato a lei che non desidera altro che unirsi alla giovane. Qui di seguito sono riportati alcuni passaggi di questo messaggio:

بافروه غریب شاد گشتم

غریب شهر حسن آباد گشتم

---

<sup>269</sup> Idem, pp. 201-8.

<sup>270</sup> Idem, pp. 211-5.

چو دیدم روی رنگین تو در باغ      نصییم شد از ان گلی داغ بر داغ<sup>271</sup>

*Sono diventato povero per raggiungere Hosn Ābād, ma il risarcimento di questa povertà è la felicità*

*Quando ho visto il tuo volto variopinto nel giardino, sono rimasto straziato da quella rosa<sup>272</sup>*

دلم از شوقی و مستی شکستی      شکستی و بزلف خویش بستی

دلم جانم شکار خویش کردی      دلت شد جمع کاری خویش کردی<sup>273</sup>

*Hai spezzato il mio cuore per via del desiderio e dell'ebbrezza, lo hai spezzato e legato al tuo ricciolo*

*Hai fatto del mio cuore e della mia anima la tua preda, ed hai unito ciò al tuo cuore<sup>274</sup>*

Zībā, non appena le perviene il messaggio dell'Amante, è colpita dal fuoco dell'amore e gli manda una risposta, in cui afferma che il suo cuore si è unito a lui nel momento in cui l'ha visto per la prima volta nel giardino e che ora soffre per la loro separazione:

نگار در دلم نقش تو بنشست      خدا این نقش خوب از بهر من بست<sup>275</sup>

*O Negār, il tuo ritratto si è insediato nel mio cuore, è stato Dio a legarmi a questo bel ritratto*

ز بس شوق وصال بیقرارم      جزین سودا سر و کاری ندارم<sup>276</sup>

---

<sup>271</sup> Idem, p. 213.

<sup>272</sup> In questi *beyt* Negār sembra rivelare alla propria Amata la sua vera identità, poiché afferma che, per raggiungerla, è diventato "povero". Tuttavia, in questo caso si può intendere il concetto di povertà sia come rinuncia al suo status di principe, sia alla rinuncia agli attaccamenti terreni.

<sup>273</sup> Idem, p. 214.

<sup>274</sup> In tal caso sembra che Negār sia consapevole che il suo amore sia contraccambiato.

<sup>275</sup> Idem, p. 217.

<sup>276</sup> Idem, p. 217.

*Per via del desiderio di unione con te mi sento instabile, a causa della passione ho perso la testa e la facoltà di azione*

Negār, udendo le parole dell'amata, non riesce a trattenere la gioia e l'entusiasmo e si sente pronto a recarsi alla casa del lavandaio per chiedere in sposa la figlia. Il lavandaio, tuttavia, sottopone il giovane ad una nuova prova: deve dimostrare di essere realmente un lavandaio, recandosi al fiume a lavare i panni, e solo superando questa prova acconsentirà alle nozze. Negār, udendo le parole del lavandaio, si dispera poiché non è in grado di compiere questa mansione e si reca al fiume in lacrime. Sopraggiunge l'Amata e Negār non può far altro che rivelarle la verità:

منم ني کازر من ني هنرور      سرم در خاک باد و خاک بر سر  
وجود خویش دیدم سر بسر عیب      شدم کازر نهفتم در هنر عیب<sup>277</sup>

*Io non sono lavandaio e non possiedo tale arte, la mia testa è polvere al vento  
Quando ti ho visto sono caduto nel peccato: sono diventato lavandaio, celando  
l'arte del peccato*

A questo punto, Negār afferma che, quando si verrà a sapere la verità, sarà impossibile per lui unirsi all'Amata e, per questo, potrebbe morire. Zībā lo consola e gli insegna a lavare i panni, sostenendo che è una mansione faticosa ma, facendone l'abitudine, la si compie senza troppo sforzo. Negār, sentendosi incoraggiato, inizia a lavare i panni, ma si griffia subito le mani, sporcando tutti i panni di sangue. Il principe cade nella disperazione perché è ormai convinto che il padre dell'amata non acconsentirà alle nozze. Zībā gli dice di non preoccuparsi e, per fare in modo che i proprietari delle vesti non diano commenti negativi sul suo operato, gli consiglia di mettere dell'oro in ogni capo rovinato. Dopo aver indicato questo suggerimento, la giovane seduce Negār, che non si sottrae: il poeta allude quindi ad un'unione fisica dei due amanti:<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Idem, p. 233.

<sup>278</sup> Questo tipo di unione carnale non viene mai trattata dai poeti sindhī ma viene invece ripresa, nel XIX secolo, nelle versioni urdu di tale racconto.

دلي يارش بردئ خاك بگذاشت      نگار خویش را از خاك بر داشت  
چو داد ان دلبر از دلداریش دست      چو آتش خاست و چون خاك نشست  
نشستند آن يكدل با دل و جمع      شد آنشب خلقه پروانه شمع<sup>279</sup>

*Il cuore della sua Amica si portò a terra ma Negār si levò da terra*

*Ma quando quella creatura seducente porse la mano al suo amato, si levarono in  
lui le fiamme e si sedette a terra*

*Si sedettero formando un unico cuore: in quella notte si plasmarono la falena e la  
candela*

Questi *beyt* si discostano dal tono mistico e spirituale che aveva caratterizzato il racconto fino al momento precedente questo episodio. Negār si lascia quindi tentare dall'amata e, dopo la loro unione, segue il suo consiglio, ossia di superare la prova con l'inganno, "corrompendo" con l'oro i proprietari delle vesti da lui danneggiate. Nessuno, infatti, si lamenta col padre di Zībā, il quale acconsente quindi alle nozze. Il poeta non si sofferma sui dettagli della celebrazione nuziale ma preferisce descrivere solamente la preparazione della sposa ed il momento in cui i due sposi si ritrovano nella camera nuziale, alludendo, anche in questo caso, ad una loro unione carnale.<sup>280</sup>

Dall'analisi degli episodi appena proposti è possibile notare, attraverso le sue azioni e la sua condotta, il ruolo assunto dal principe del Keech. Reẓā'ī è, infatti, l'unico poeta ad elevare il personaggio di Negār/Punhū alla condizione di Amante, pronto ad oltrepassare qualsiasi difficoltà ed ostacolo pur di raggiungere l'Unione con l'Amata. Il principe, infatti, abbandona la propria patria per affrontare un lungo viaggio, durante il quale decide anche di abbassare la propria condizione sociale per essere più vicino alla sua amata ed affronta con determinazione la prova impostagli dal lavandaio anche se, alla fine, non ci riesce e deve ricorrere all'inganno pur di riuscire ad unirsi in matrimonio con la propria amata. L'opera di Reẓā'ī è l'unica versione del racconto in cui il principe assume un ruolo decisamente attivo nel corso degli eventi. Si può affermare, quindi, che all'interno del racconto ambedue i protagonisti, a rotazione, svolgono la funzione sia di Amante che di Amato/a. Nella

---

<sup>279</sup> Idem, p. 253.

<sup>280</sup> Idem, pp. 265-76.



prima parte, che va fino alla prova del lavaggio dei panni, Negār rappresenta l'amante mentre Zībā è l'amata. Nella seconda parte, che va dal momento in cui Zībā si risveglia e non trova accanto a sé l'Amato, i ruoli sono invertiti. Queste due parti sono separate dalla sezione in cui i due amanti trovano l'unione terrena e carnale e che procede fino al rapimento di Negār da parte dei fratelli. Già durante la descrizione del rapimento, il poeta biasima il sonno di Zībā, indicandolo come causa della nuova separazione dei due amanti: anche Rezā'ī, quindi, allo stesso modo dei poeti sindhī, rimprovera la protagonista per questa sua leggerezza:

چو غفلت همعنان آنجوان شد      بآن سر خیل عیاران روان شد<sup>281</sup>

*Poiché la disattenzione divenne compagna di quella giovane, quell'orda di vagabondi se ne andò*

Il rimprovero a Zībā da parte del poeta continua nel momento in cui la giovane si sveglia e si rende conto che il suo Amato è stato rapito. In questo caso si susseguono otto *beyt* incentrati solo sulla colpa della giovane di essersi addormentata dopo aver bevuto troppo vino:

که عیاران نگار از وی ربودند      بخواب غفلتش غارت نمودند<sup>282</sup>

*Quei vagabondi le avevano portato via Negār ed avevano compiuto quella depredazione per via del sonno della disattenzione*

نگشت آگاه چشم او ز غارت      که چشمش بود در خواب اخسارت<sup>283</sup>

*I suoi occhi, improvvisamente, vennero a meno, poiché erano caduti nel sonno dannoso*

کشاد از خواب مستی چشم مخمور      که جز مردن نباشد خواب مهجور<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> Idem, p. 304.

<sup>282</sup> Idem, p. 309.

<sup>283</sup> Idem, p. 310.

<sup>284</sup> Idem, p. 310.

*Il suo occhio ebro era caduto nel sonno dello stordimento: non bisogna abbandonarsi nel sonno se non con la morte*

Nei versi successivi il poeta descrive lo stato di disperazione in cui cade Zībā ed ella stessa riconosce il proprio errore:

اگر میکرد چشم دیده باني  
نمیرفت از بر من یار جاني  
بغفلت گر نمی خفتم نمی زار  
نمی رفت از بر من بخت بیدار<sup>285</sup>

*Se i [miei] occhi avessero vegliato, il caro Amato non se ne sarebbe andato da me  
Se non avessi avuto la disattenzione di dormire ora non gemerei, non se ne sarebbe  
andato da me se fossi rimasta sveglia*

La giovane cade nello sconforto e si sente imbrogliata dai fratelli di Negār, ma non esita a partire verso il Keech per raggiungere il suo Amato poiché, senza di lui, si sente morire. Il poeta dedica 213 *beyt*<sup>286</sup> alla descrizione del lungo ed estenuante viaggio compiuto da Zībā alla ricerca disperata del suo Amato. Inizialmente s'inoltra nel deserto che, inondato dalle sue lacrime, diventa un giardino e persino le creature di quell'ambiente provano compassione per lei. Zībā parla anche con gli animali del deserto, rivela loro la sua storia, rimarcando nuovamente il grave errore da lei compiuto, con la vana speranza che essi possano darle qualche segnale del passaggio di Negār per quella via. Ad un certo punto, la giovane si convince che sta cercando nel posto sbagliato, poiché l'Amato sarà sicuramente sulle montagne e, nel suo tentativo disperato di inseguimento, s'inoltra per gli aspri monti. Zībā è ormai stremata e non fa altro che versare lacrime di sangue, tanto che le pietre delle montagne divennero come rubini.<sup>287</sup> La giovane cade priva di forze, ma la sua coscienza, mossa dall'amore, la convince a rialzarsi per continuare la sua ricerca.<sup>288</sup> Prosegue il suo cammino e ad un certo punto invoca Negār, chiedendogli il motivo per cui l'ha abbandonata di notte,

---

<sup>285</sup> Idem, pp. 311-2.

<sup>286</sup> Idem, pp. 214-30.

<sup>287</sup> Idem, p. 318.

<sup>288</sup> Idem, p. 321.

riconoscendo anche questa volta la propria colpa di essersi addormentata, ed afferma che, dal momento in cui se n'è andato, la sua morte si è avvicinata:

بمردن هم نیاسودم براهت      قدم را سوده سر سودم براهت  
هنوزم نیست آرام ای دل آرام      بسویت بی سرو پا میزنم گام  
کند گر سختی محنت هلاکم      روان سویت شود چون باد خاکم<sup>289</sup>

*Anche se dovessi morire, non mi riposo nella via verso te, che i miei passi e la mia testa diventino polvere nella via verso te*

*O cuore calmo! Non ho ancora trovato pace, continuo a camminare verso te*

*Anche se queste difficoltà mi provocano pena e rovina, continuo a dirigermi verso te come il vento della mia terra*

Zībā è ormai allo stremo delle forze e questa debolezza è dovuta anche dalla sete:

دماغش خشک چون مغز خون شد      تن او همچون بخت او زبون شد  
ز تاب تشنگی جان و دلش سوخت      ز بی آبی بصحرا لاله اش سوخت<sup>290</sup>

*Il sangue del suo cervello si seccò mentre il suo corpo ed il suo destino si sentivano avvinti*

*Il suo cuore e la sua anima ardevano dalla sete: quel tulipano ardeva senz'acqua*

Proprio in quel momento Zībā vede un pastore, al quale spiega il motivo per cui si trova in quel luogo: anche in questo caso afferma la propria disattenzione di essersi addormentata e questo errore è per lei fatale. Infatti la giovane si sente ormai morire e riesce solo a riferire un messaggio da far pervenire all'Amato, in cui afferma che ha cercato invano di raggiungere il Keech; non appena pronuncia queste parole, Zībā muore.

Nel frattempo Negār si risveglia al palazzo reale, con mani e piedi incatenati per volontà del sovrano. Rendendosi conto di ciò che era accaduto, inizia a straziarsi per

---

<sup>289</sup> Idem, p. 324.

<sup>290</sup> Idem, p. 329.

la lontananza dall'Amata e, accorgendosi che il carceriere aveva le chiavi, cerca di escogitare un piano per fuggire. Il padre va da lui dicendogli di aver sofferto molto per essere stato separato dal figlio prediletto ma di aver finalmente ritrovato la serenità ora che è di nuovo al palazzo. Negār, mantenendo la calma, mente al padre dicendo che a Ḥosn Ābād era stato vittima di un incantesimo per mano di Zībā: pronunciate queste parole, tuttavia, il principe solleva della polvere sugli occhi del padre e del carceriere, riesce a sottrarre le chiavi e a fuggire verso Ḥosn Ābād affermando che il suo legame con l'Amata è indissolubile.<sup>291</sup> Rezā'ī dedica 38 *beyt* alla descrizione del viaggio di Negār alla ricerca dell'Amata,<sup>292</sup> durante il quale prova gli stessi sentimenti di quando compì il primo viaggio a capo della carovana. Ad un certo punto il principe invoca Zībā, manifestando la speranza ed il desiderio di potersi unire di nuovo a lei. Quando infine Negār raggiunge proprio il luogo in cui è sepolta Zībā, che è già frequentato dai pellegrini,<sup>293</sup> egli si rende subito conto che si tratta della tomba della sua Amata e ne ha conferma dal pastore, il quale gli riporta il messaggio lasciato dall'Amata. Il giovane, straziato dal dolore, piange sulla tomba di Zībā finché riesce a raggiungere quel sepolcro e ad unirsi con lei per l'eternità.

A differenza delle versioni *sindhī* di questa vicenda, in cui la personalità di Zībā predomina su quella di Negār, nel caso del *masnawī* di Rezā'ī, invece, è possibile notare un maggior equilibrio dei ruoli dei due protagonisti. Entrambi i personaggi, infatti, assumono a rotazione il ruolo di Amante ed Amato/a, e sono disposti ad abbandonare i propri legami ed anche a morire pur di raggiungere l'unione eterna. Negār, infatti, parte verso Ḥosn Ābād alla ricerca dell'amata, rinunciando al proprio status di principe per diventare lavandaio, e anche quando viene ricondotto in Keech con l'inganno, mostra la sua determinazione e fermezza nel voler ricongiungersi a Zībā e non esita a fuggire dal palazzo. Zībā, d'altro canto, non ha avuto esitazioni ad abbandonare la propria famiglia e la propria patria per partire, da sola e scalza, alla ricerca dell'amato. Riconosce più volte l'errore commesso, ossia di essersi addormentata, struggendosi poiché è stata ella stessa a favorire il rapimento di Negār, ma è pronta ad abbandonare Ḥosn Ābād, e quindi tutti i suoi affetti e tutte le sue proprietà materiali, pur di trovare nuovamente l'amato.

---

<sup>291</sup> Idem, pp. 344-5.

<sup>292</sup> Idem, pp. 346-9.

<sup>293</sup> Idem, p. 352.

L'unica differenza tra i due protagonisti è che mentre Zībā si manifesta sempre sincera, mantenendo quindi anche la sua purezza interiore, Negār compie degli atti non sempre corretti, dal punto di vista morale, pur di ottenere l'unione con l'Amata. Egli si traveste volutamente da lavandaio, poiché sostiene che se si mostra a Zībā in veste da principe, non potrà mai unirsi a lei. Durante la prova a cui lo sottopone il padre della giovane, egli non esita a falsare i suoi risultati disastrosi "comprando" il silenzio dei proprietari delle vesti rovinate con l'oro. Quando si ritrova al cospetto del proprio padre, afferma con tono deciso di essere stato vittima di un incantesimo da parte di Zībā, prima di gettare della polvere sui suoi occhi per distrarlo e fuggire. Nonostante questi episodi, Rezā'ī è l'unico poeta che considera Negār come soggetto attivo e lo eleva anche allo status di Amante.

Nel corso della vicenda si può notare che nessun personaggio maschile secondario, ad eccezione del padre adottivo, mostra una buona condotta nei confronti di Zībā: il padre naturale, infatti, l'abbandona nel fiume non appena viene a conoscenza del destino che le è stato predetto, mentre il padre ed i fratelli di Negār, mossi dall'egoismo, causano in lei profonda sofferenza ed afflizione sottraendole l'amato con l'inganno. A differenza delle altre versioni di questo racconto, il pastore, in questo caso, resta immobile ed inerme: né tenta di approfittarsi di Zībā, né accorre a mungere la capra per offrirle del latte fresco. Egli ascolta solo il discorso della giovane e la vede cadere esanime di fronte ai suoi occhi, senza che egli possa fare niente per evitare questo evento tragico. Addolorato, il pastore non può far altro che radunare gli altri pastori per pronunciare gli inni funebri e costruire un sepolcro per Zībā.<sup>294</sup>

### **3.4 Alcune versioni della storia di Sassī e Punhū successive al *Zībā wa Negār***

#### **3.4.1. *La coppia Sassī-Punhū vista da Qāne'***

Nel *Toḥfat al-kerām*, Mīr 'Alī Shīr Qāne' riporta in prosa il racconto di Sassī e Punhū<sup>295</sup> nella sezione inerente alla dominazione Omayyade in Sindh, collocandolo cronologicamente ben prima dell'epoca Samma, durante la quale ebbe origine tale narrazione. La narrazione dell'autore è molto lineare e presenta un linguaggio piuttosto semplice. Nonostante, come si è già evidenziato in precedenza, il poeta non

---

<sup>294</sup> Idem, p. 336.

<sup>295</sup> Cfr. Qāne' (1971), pp. 46-51.

conoscere la versione di Rezā'ī, la trama da egli presentata è molto simile rispetto a quella del *masnawī* seicentesco e si discosta leggermente solo per alcuni aspetti che non alterano però in modo significativo il corso degli eventi. Qāne' cita l'episodio in cui entra in scena la moglie di un orafo, episodio che, come si è notato all'inizio del capitolo, è stato ripreso e stravolto in chiave passionale da Burton in *Sindh and the Races that Inhabit the Valley of the Indus*. Il *Toḥfat al-kerām*, invece, riporta semplicemente che, prima delle nozze tra Sassī e Punhū, la moglie di un orafo (di cui non è riferito il nome) s'ingelosisce di Sassī e tenta di sedurre il principe di Makran. Sassī rivela però la sua purezza oltrepasando indenne la prova del fuoco.<sup>296</sup> Secondo Qāne', inoltre, durante il lungo ed arduo percorso compiuto da Sassī nel tentativo di ricongiungersi con l'amato accadono due eventi dal carattere miracoloso, che rivelano una natura quasi ultraterrena della protagonista. Infatti, quando Sassī è ormai allo stremo delle forze, invoca Dio affinché non possa morire di sete e, proprio in quel momento, dalle rocce della montagna inizia a sgorgare dell'acqua che lenisce la sete della protagonista. L'autore, a tal proposito, aggiunge che nel momento in cui scrive, su quella montagna esiste ancora una sorgente che non si è mai prosciugata.<sup>297</sup> Inoltre la sera stessa Sassī si applica dello *ḥennā* e seppellisce ciò che avanza. Si dice che proprio in quel punto sia germogliato un albero di *ḥennā*, "simbolo di quel cuore sofferente".<sup>298</sup> Infine la protagonista muore proprio nell'attesa che il pastore le porti il latte di capra che era andato a mungere apposta per lei.<sup>299</sup>

Anche la vicenda raccontata da Qāne' è ambientata a Bhambhore e, a differenza delle altre versioni del racconto prese in esame nel presente lavoro, l'autore non definisce il personaggio che compare per primo nella storia come "brahmano", ma utilizza il termine *zennārdārī*, ossia "colui che indossa il *zennār*, la cintura dei non musulmani". Il poeta sembra essere piuttosto attento all'aspetto religioso del racconto tanto che, dopo le nozze tra i due protagonisti, sottolinea il fatto che Sassī era diventata musulmana.<sup>300</sup>

---

<sup>296</sup> Qāne' (1971), p. 47.

<sup>297</sup> Idem, p. 47.

<sup>298</sup> Idem, pp. 47-8.

<sup>299</sup> Idem, p. 48.

<sup>300</sup> Idem, p. 47.

Data la concisione di questa riproposizione della storia della famosa coppia di amanti *sindhī*, Qāne' ha tralasciato gli aspetti puramente descrittivi, anche se comunque ha dedicato breve spazio alla presentazione fisica di Sassī:

وکتي که بسن کمال بود، نشتر محبتش در دل زهره جبینان خلید. هر  
نظاره گی را مشتري خود کرد. عموم خلائق دل بمهرش دادند، و هر جا  
نشستي پیرامونش چون ثریا عقد بستندي و مانند طایر بشوقش پرندي<sup>301</sup>

*Quando raggiunse l'età adulta, lo scalpello della sua bellezza trafiggeva il cuore di Venere. Ogni contemplatore diventava come Giove. Tutti donavano il proprio cuore a quella grazia, e in ogni luogo in cui lei si sedeva le si ponevano attorno come le Pleiadi pronti a sposarla e volavano come uccelli pieni di brama.*

Come si può notare, il poeta non descrive in dettaglio le caratteristiche fisiche della protagonista, ma accenna solo agli effetti che la sua bellezza provoca in tutti coloro che la guardano, poiché si tratta di un aspetto fondamentale per lo sviluppo della vicenda.

Infine Qāne', dopo aver riportato l'intera storia, afferma, a proposito della sua diffusione, che è molto popolare nelle lingue locali ed aggiunge:

در ابیات سندی بمقام حسینی می سرایند، و ازان مجاز راه بحقیقت  
میجویند و می یابند<sup>302</sup>

*In lingua *sindhī*, [questo racconto] viene cantato secondo il maqām ḥosseynī e in esso vi si trova la metafora della via verso la Verità.*

Il poeta conclude la sua parentesi sulla vicenda di Sassī e Punhū indicando le versioni persiane risalenti ad epoche precedenti, accennando alla versione di Nāmī e a

---

<sup>301</sup> Idem, p. 46.

<sup>302</sup> Idem, p. 49.

quella di Qāzī Mortezā Šūrathī, risalente all'epoca di Moḥammad Shāh.<sup>303</sup> Quest'ultimo poeta riporta un episodio particolare legato alla tomba dei due innamorati: il derviscio Isma'īl di Multān partì in pellegrinaggio verso la tomba di Sassī e Punhū e per tre giorni non toccò né cibo né acqua. Al quarto giorno un'anziana gli offrì del pane e dell'acqua, ma egli rifiutò dicendo che non intendeva mangiare finché non avrebbe visto Sassī e Punhū. A quel punto l'anziana affermò di essere proprio Sassī ma il derviscio non le diede retta. Sassī andò quindi alla tomba, da dove uscì Punhū fino ai fianchi: allora il derviscio si aggrappò al suo petto e sprofondò nel sepolcro assieme alla coppia. All'epoca di Qāne' si sosteneva ancora che i visitatori della tomba di Sassī e Punhū potevano udire la presenza di un ospite misterioso.<sup>304</sup>

### 3.4.2 La diffusione del racconto di *Sassī e Punhū* oltre i confini del Sindh

A partire dal XVIII secolo la storia di Sassī e Punhū si diffuse anche in Panjāb, dove fu riproposta non solo in persiano, ma anche in panjābī e siraikī.

Il Sindh Archives di Karachi conserva un manoscritto particolare inerente la storia di Sassī-Punhū. L'opera, composta da Khalīfē Nabī Bakhsh Šāḥeb, è intitolata *Dāstān maṣṇawī-ye serāykī Sassī Punhū* e, da un'annotazione sulla prima pagina, è stata acquisita dall'istituto nel 1970 e revisionata da La'l Kātiyē e da Tarkhān Bin Faīz Khān. Il *maṣṇawī* è suddiviso in 31 sezioni di lunghezza variabile per un totale di 2081 *beyt*. Il titolo lascia ovviamente intendere che si tratti di una versione del racconto in lingua siraikī, ma sfogliando il manoscritto si può scoprire che, in realtà, solo le prime 19 pagine, che includono dieci sezioni, sono in tale lingua, mentre il resto dell'opera è in persiano, tranne la sezione in cui viene descritto il lungo viaggio di Sassī ed il suo incontro con il pastore, che include due pagine in siraikī. Le pagine introduttive in siraikī, inoltre, presentano la calligrafia di due copisti diversi e, oltre all'invocazione ad Allāh, riportano la storia dal desiderio manifestato dal brahmano di avere un figlio fino alla descrizione della bellezza di Sassī, per un totale di 176 *beyt*. Un'altra particolarità di queste prime pagine è che i titoli delle sezioni sono tutti in persiano (nonostante il testo siraikī) ed in due occasioni il titolo è bilingue:

---

<sup>303</sup> Secondo Qasemi, il nome dell'autore era Qāzī Mortezā San'atī ed intitolò il suo *maṣṇawī Shahīd-e nāz*. Cfr. Qasemi (2008), p. 162.

<sup>304</sup> Idem, p. 50.



در بيان تولد شدن سسئي و حقيقت او

منجده بيان پيں ايٽڻ سسئي ۽ حقيقت انجي<sup>305</sup>

*Riguardo alla nascita di Sassī e Verità su di lei.*

در بيان انداختن صندوق در دريا

منجده بيان وجهٽ صندوق جي درياءِ م<sup>306</sup>

*Il cestino viene gettato nel fiume*

A questo punto è lecito chiedersi il motivo della presenza di queste poche pagine del manoscritto in lingua siraikī. Si può desumere che queste sezioni in siraikī possano essere una traduzione dall'originale persiano che forse versava in cattivo stato di conservazione e non era quindi più comprensibile alla lettura. Tuttavia non si comprenderebbe il motivo per cui quelle pagine non siano state semplicemente copiate nella lingua originale, ossia il persiano. Un'altra ipotesi può lasciar intendere che si tratti di un tentativo di traduzione dell'opera di Nabī Bakhsh Ṣāḥeb in siraikī, lasciata poi incompiuta e a cui si è allegato l'originale. In qualunque caso, la presenza di entrambe le lingue in una stessa opera è una particolarità inedita per quanto riguarda la riproposizione della narrativa sindhī, che può anche fornire degli indizi sulle sue modalità di trasmissione. La vicenda di Sassī e Punhū, come è noto, è conosciuta anche oltre i confini del Sindh e, non a caso, è stata riproposta anche in siraikī, lingua diffusa al confine tra Sindh e Panjāb. L'autore che ha messo insieme queste pagine era probabilmente consapevole del grado di diffusione di tale racconto e dava per scontato che i fruitori di questo manoscritto padroneggiassero sia il persiano che il siraikī: sembra quasi, a tal proposito, che il racconto di Sassī e Punhū funga da *trait d'union* tra le due espressioni linguistiche.

Da un punto di vista della struttura compositiva, l'opera presenta solamente la vicenda della coppia di innamorati, preceduta da un'invocazione ad Allāh di 25 *beyt*; mancano gli eventuali elogi al Profeta o al patrono, un richiamo all'importanza

---

<sup>305</sup> Ṣāḥeb (n.d.), p. 9. Si tratta della sesta sezione che compone l'opera.

<sup>306</sup> Idem, p. 11. È il titolo della settima sezione.

dell'amore e le motivazioni della composizione dell'opera, sezioni solitamente presenti in questo genere di *masnawī*.

La trama del racconto presentato da Nabī Bakhsh Ṣāḥeb è molto simile a quella della versione inglese di Kincaid: anche qui, infatti, il destino della protagonista viene predetto prima della sua nascita e Punhū invia il mercante a Bhambhore per farsi trasmettere informazioni su Sassī. Inoltre Punhū, durante il viaggio verso Bhambhore, si intrattiene per breve tempo con Sehjan. Anche in questo caso fondamentale, per il corso degli eventi, è la figura di Saki, amica di Sassī, che fa da intermediaria con i genitori della giovane affinché acconsentano alle nozze.

La storia di Sassī e Punhū è proposta in versi siraikī da Khwājā Gholām Farīd (1845-1901), considerato l'esponente letterario in lingua siraikī di maggior rilievo. Anch'egli, allo stesso modo dei poeti sindhī, dà per scontata la conoscenza della vicenda dei due amanti da parte del suo pubblico ed i suoi versi alludono solamente ad alcuni aspetti della figura di Sassī. Le sue *kāfi* mettono in risalto soprattutto l'amore, la determinazione e la fedeltà della giovane nei confronti dell'Amato.

Bhambhor town is non use either  
The only place is my lover's home.  
Farīd, my Beloved didn't take me as his maidservant;  
Now my lipstick feels like the bullet from a gun,  
And a line of kohl like the blade of a sword.<sup>307</sup>

La versione più conosciuta della storia di Sassī e Punhū in lingua panjābī è sicuramente quella di Hāshem Shāh (1753-1823), il quale presenta una trama che, almeno nella prima parte del racconto, si discosta dalle altre versioni per alcuni aspetti.

Secondo il poeta panjābī, un ricco mercante di Bhambhore aveva decorato un giardino con ritratti di re e principi. Sassī, figlia del sovrano di Bhambhore, visitando il giardino, osservò il ritratto del principe balūchī e s'innamorò di lui. Nel suo tentativo di incontrare quel principe ordinò che tutte le carovane provenienti dal Balūchestān non potevano entrare a Bhambhore senza il suo consenso. Un giorno

---

<sup>307</sup> Elias (2009), p. 257.

giunsero in città dei mercanti balūchī che affermarono di conoscere il principe Punhū: Sassī li imprigionò tutti, tranne due, che rimandò in Balūchestān. I due mercanti chiesero consenso al sovrano di condurre Punhū a Bhambhore per liberare i propri compagni, ma il sovrano non voleva separarsi dal figlio prediletto. Fu così che i mercanti si riferirono direttamente a Punhū, il quale, non appena udì la descrizione della bellezza di Sassī, non esitò a partire. Giunti a Bhambhore di notte, s'inoltrarono proprio nel giardino di Sassī e lì si addormentarono. I giardinieri avvisarono Sassī della presenza degli stranieri e la principessa accorse infuriata al giardino. Quando però i due giovani si trovarono uno di fronte all'altra, fu amore a prima vista: Punhū decise di vivere con Sassī e rimandò i mercanti in patria. Il prosieguo della storia è poi noto.

Hāshem Shāh conferisce al racconto un'ambientazione cortese e, oltre a presentare una diversa versione dei fatti, modifica anche le origini di Punhū, definendolo balūchī. A differenza delle altre versioni di questa storia, Hāshem Shāh presenta una Sassī che, durante il suo lungo viaggio, maledice i fratelli di Punhū per aver rapito il suo amato.

Please God, till resurrection's day, with acute pains affected,  
Hāshem, may the foreigners die an unnatural death, like salt slowly  
melting<sup>308</sup>

La Sassī di Hāshem Shāh si lamenta anche contro i cammelli che trasportano Punhū:

At last hearing the cries of woe even a stone would melt.  
The camel which has carried my Punnu away, please God, may she go to  
hell,  
Or may she in love's separation suffer and like Sassī be burnt.  
Hāshem, may death on the caravan fall and from earth their seed disappear<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Hanif (2000), p. 128.

<sup>309</sup> Hanif (2000), p. 128.

Mentre nei versi di Shāh Laṭīf emergono la fermezza e la volontà della protagonista di riuscire a raggiungere il proprio amato, la Sassī di Hāshem Shāh presenta una personalità più debole, poiché in più versi emergono l'agitazione ed il terrore da lei provati durante la traversata delle montagne.<sup>310</sup>

Da annoverare è il caso di Pīr Farah Bakhsh Farhat (1777-1840), poeta originario di Lahore che raggiunse Lucknow nel 1789, dove rimase fino alla morte.<sup>311</sup> Questo poeta compose un *maṣnawī*, in lingua persiana, intitolato *Sassī wa Punhū*, formato da 1321 *beyt*. Qasemi ha criticato l'opera considerandola una pura descrizione di eventi realizzata con un vocabolario povero che la rende molto piatta e priva di dinamicità e di emozioni.<sup>312</sup> Nonostante lo scarso valore che può avere l'opera di Farhat da un punto di vista puramente letterario, è da considerarsi invece di estrema importanza per quanto riguarda la diffusione del racconto della celebre coppia di amanti *sindhī*. Il poeta, infatti, permise la circolazione di tale racconto nell'ambiente di Lucknow che all'epoca, in seguito alla decadenza dell'impero Mughal, era il maggior centro letterario dell'India settentrionale. La sua versione ha dato quindi il via ad un nuovo canale di trasmissione della storia attraverso la lingua urdu, che in quel periodo trovò la sua massima espressione letteraria. Non a caso, proprio alla metà del XIX secolo fu composto in Awadh il *Masnawī asrār moḥabbat*, unica versione urdu del racconto di Sassī e Punhū, ad opera di Nawwāb Moḥabbat Khān. L'autore di quest'opera dà un'origine panjābī al racconto, a conferma dell'influenza di Farhat, ed afferma che Sassī è nipote (figlia di fratello) di Hīr:<sup>313</sup> in questo caso intendeva forse dare una certa continuità ai racconti che, all'epoca, giungevano dalle sponde più occidentali dell'ambiente indo-persiano. Inoltre, forse influenzato sempre dal racconto di Hīr e Rānjhā oppure da quello di Sohnī e Mahīnwal, Nawwāb Moḥabbat Khān sostiene che Sassī e Punhū s'incontravano di notte:

کھوں کس مزے کی تھی ملاقات  
میسر کس کے تئیں ہوتی ہے یہ رات

---

<sup>310</sup> Idem, p. 368.

<sup>311</sup> Qasemi (2008), p. 163.

<sup>312</sup> Idem, p. 165.

<sup>313</sup> Hussain (1996), p. 340.

کبھی تو دیکھتے ، صورت ہو خاموش  
کبھی ہوتے تھے آپس میں ہم آغوش  
کبھی تو سومزے ہوتے تھے با ہم  
کبھی کچھ سوچ کر روتے تھے با ہم<sup>314</sup>

### 3.5 Considerazioni conclusive sul racconto di Sassī e Punhū

Il racconto di Sassī e Punhū è il primo a trovare spazio al di fuori dei confini del Sindh, ma, nella sua trasposizione di Rezā'ī, è anche il primo che è stato soggetto ad un tentativo di riproposizione seguendo il canone del *masnawī* classico, non solo per quanto riguarda la struttura compositiva, ma anche nei contenuti. Al fine di equiparare i due protagonisti *sindhī* alle celebri coppie di amanti persiane, il poeta ha dovuto apportare delle modifiche soprattutto per quanto riguarda il loro ruolo assunto nel corso della vicenda. Mentre nella vicenda *sindhī* Punhū è un personaggio piuttosto passivo e debole di fronte al padre e ai fratelli, il Negār presentato da Rezā'ī viene stravolto e diventa un personaggio attivo, eroico, ed assume le tipiche caratteristiche dell'amante disposto a tutto per congiungersi alla propria amata. Allo stesso tempo, però, Zībā non perde la sua caratterizzazione di amante, che viene messa in luce soprattutto nel suo viaggio nel deserto e sulle montagne, ma ricopre anche la connotazione di amata. In molti tratti viene presentata allo stesso modo dei successivi poeti *sindhī*, ossia rimarcando più volte l'errore di essersi addormentata, permettendo così il rapimento del suo amato. Entrambi i personaggi, quindi, sono valorizzati ed assumono, alternandosi, i ruoli sia di amante che di amato/a.

Al fine di conferire una maggiore universalizzazione alla vicenda, il poeta ha deciso di comporre i suoi versi in persiano, modificando i nomi dei protagonisti e della città di ambientazione della vicenda, non solo per fini metrici, ma anche perché, come egli stesso afferma nell'introduzione, possono essere ricordati meglio dal suo pubblico. L'autore ha anche inserito più riferimenti alle celebri coppie di Shīrīn-Farhād e di Yūsuf-Zulaykhā in modo da avvicinare ulteriormente il racconto *sindhī* ai

---

<sup>314</sup> Idem, p. 369.

modelli classici. Rezā'ī intendeva quindi diffondere la sua opera ed il racconto di Sassī-Punhū / Zībā-Negār oltre i confini del Sindh, utilizzando il veicolo di trasmissione persiano che, ampiamente diffuso non solo in Asia Centrale ma anche nel subcontinente, costituiva una *lingua franca* che permetteva di abbracciare un pubblico molto vasto. Il poeta, probabilmente, era dell'opinione che, al fine di preservare la vicenda da un punto di vista temporale, era necessaria anche una sua divulgazione spaziale, poiché più ampio è il suo territorio di diffusione, maggiore è la probabilità che si mantenga anche nel tempo.

L'espansione territoriale della storia di Sassī-Punhū, tuttavia, non si ha tanto con il *masnawī* di Rezā'ī, bensì quasi due secoli più tardi con la versione di Farhat, il quale, trovata fortuna presso la corte di Lucknow, permise, sempre tramite il veicolo persiano, una circolazione dell'opera anche presso l'ambiente letterario urdu che all'epoca stava trovando il suo maggior splendore.

## 4. Il *masnawī* come veicolo di appropriazione ed arricchimento del patrimonio narrativo sindhī: il caso di Hīr e Rānjhā

### 4.1 Introduzione

Il racconto di Hīr e Rānjhā, di origine panjābī, si è diffuso nell'ambiente letterario sindhī a partire dal XIX secolo, ma già alla fine del secolo precedente era iniziata una sua rapida circolazione in Sindh in forma di *masnawī* persiani. La storia di questa celebre coppia di amanti rappresenta quindi un punto d'incontro tra l'espressione poetica panjābī, indo-persiana e sindhī.

Viveva a Takht Hezāra un sovrano che aveva una forte predilezione per il secondo dei suoi quattro figli, di nome Rānjhā. Questi era un principe estremamente benvenuto dal popolo, poiché si distingueva, oltre che per la sua bellezza, anche per la bontà ed il coraggio. Una sera Rānjhā offrì cibo ed ospitalità ad un *faqīr*: il principe gli chiese di descrivere il suo luogo di provenienza ed egli rispose che veniva da Jhang Siyāl, una città guidata dal sovrano Chuchak, il quale aveva un'incantevole figlia di nome Hīr. Sentita la descrizione della bellezza della giovane, Rānjhā se ne innamorò perdutamente e non faceva altro che pensare a lei. Poco tempo dopo, il padre morì e Rānjhā, distribuite tutte le sue ricchezze ai fratelli, abbandonò il proprio regno per partire alla ricerca dell'amata.

Percorso un lungo ed arduo cammino, il principe giunse sulle rive del fiume Chenāb, al di là del quale si trovava la città di Jhang Siyāl. Desideroso di raggiungere Hīr, Rānjhā si gettò nelle acque del fiume, ma stava quasi per essere inghiottito dalla sua corrente che fu salvato proprio dal barcaiolo di Hīr. Il principe, stremato, ringraziò il barcaiolo e si addormentò nella cabina destinata alla principessa. Quando l'imbarcazione giunse sull'altra sponda del fiume, comparve improvvisamente la principessa ed il barcaiolo, temendo la sua reazione nel vedere uno straniero dormire nella sua cabina, mandò la moglie a dirle che un giovane si era inoltrato con la forza sulla barca. Hīr, incollerita, entrò nella cabina e svegliò Rānjhā, il quale si destò proprio di fronte all'oggetto della sua ricerca. Hīr si mostrò dapprima risoluta ed offesa per il comportamento del giovane, ma non appena lo guardò, si innamorò di lui ed il principe dichiarò il suo amore. La principessa dovette però lasciare

subito Rānjhā per non destare sospetti e gli propose, al fine di continuare ad incontrarsi, di diventare mandriano ed il principe accettò l'offerta dell'amata con entusiasmo. Dopo l'approvazione da parte dei genitori di Hīr, Rānjhā divenne quindi pastore e la principessa continuò ad incontrarlo segretamente sulla riva del fiume portandogli ogni giorno del cibo.

Il loro amore, tuttavia, fu ben presto scoperto dallo zio di Hīr, Kaidū, il quale riferì la notizia a Chuchak: questi voleva inizialmente uccidere la figlia per l'onta che aveva portato all'intera famiglia, ma poi, grazie all'intervento della madre, la principessa fu rinchiusa nella prigione del palazzo. Una notte, però, Hīr riuscì a fuggire e si vendicò di Kaidū dando fuoco alla sua casa. Questi andò a lamentarsi al palazzo reale e Hīr fu di nuovo messa alle catene. Iniziò un periodo di lunga sofferenza per entrambi gli amanti e Hīr s'indebolì a tal punto che la madre, presa dalla preoccupazione e dalla compassione, le permise di uscire occasionalmente nel giardino.

Un giorno, tuttavia, la principessa riuscì nuovamente a fuggire per raggiungere il suo Rānjhā, ma anche questa volta il loro incontro fu scoperto e, al suo rientro al palazzo, il sovrano rafforzò le guardie. Nel frattempo, i fratelli di Hīr si diressero armati verso la foresta per attaccare Rānjhā, ma questi dimostrò il suo estremo coraggio nonché le sue doti guerriere ed i principi rientrarono a palazzo umiliati e feriti. Dopo questo evento straordinario, i genitori di Hīr si ricredettero su Rānjhā ed erano sul punto di acconsentire alle loro nozze, ma i fratelli, dopo l'onta subita, si opposero e partirono alla ricerca di un marito per la principessa. Essi trovarono un degno candidato in Nawrang, principe di Rangpūr, e, dopo aver stipulato l'alleanza matrimoniale, il principe giunse a Jhang Siyāl per sposare Hīr. Quest'ultima, però, si oppose apertamente alle nozze, affermando di essere già legata a Rānjhā ed il sovrano si trovò costretto a far chiamare il *qāzī* per convincere la ragazza ad acconsentire. Hīr si dimostrò molto risoluta anche nei confronti del *qāzī*, ma le sue proteste non servirono a nulla: alla fine fu costretta a sposare Nawrang.

Conclusasi la cerimonia nuziale, fu preparato il corteo verso Rangpūr ma il bestiame, che faceva parte della dote, non voleva spostarsi. Fu così chiamato Rānjhā, che col suono del suo flauto condusse il bestiame a destinazione.

Un giorno Nawrang, desideroso di consumare il matrimonio, si avvicinò a Hīr ma lei lo rifiutò, invocando il nome del suo amato Rānjhā: il principe,



infuriato, la tenne prigioniera all'interno del palazzo ed era intenzionato ad uccidere il pastore. Hīr, venuta a conoscenza del piano del marito, riuscì ad avvisare Rānjhā, tramite un messaggero, di fuggire.

Iniziò un lungo periodo di sofferenza per la principessa, che trascorrevva i giorni e le notti a piangere per la separazione dall'amato e fu durante una delle sue innumerevoli preghiere che le venne in mente un piano per riuscire a ricongiungersi a Rānjhā. Gli scrisse una lettera in cui lo esortava a tornare a Rangpūr in veste da asceta. Rānjhā seguì il suo consiglio e, una volta intrapresa l'iniziazione yogica guidato da Balnāth, giunse in città, dove riuscì in breve tempo a guadagnarsi la fama di guaritore.

Hīr finse di essere stata morsa da un cobra: furono chiamati diversi medici ma nessuno riuscì a guarirla. Su consiglio di Sahītī, sorella di Nawrang e complice di Hīr, fu così chiamato il guaritore, il quale affermò che, al fine del buon esito della sua terapia, era necessario che stesse chiuso in camera con la ragazza per tre giorni senza essere disturbato da nessuno. I due amanti, non appena furono soli, decisero di fuggire ma Nawrang, non appena scoprì la loro fuga, radunò i suoi soldati e partì alla loro ricerca. Egli riuscì a trovarli nel villaggio di Kotkapūr e li condusse dal *qāzī*. Questi, esaminato il caso, decise di affidare Hīr a Nawrang: Rānjhā, disperato, pianse e pregò affinché potesse riunirsi alla sua amata. Non appena pronunciate le sue parole di preghiera, scoppiò un violento incendio che arse gran parte della città. Il *qāzī*, rendendosi conto che l'incendio si era sollevato per colpa del suo provvedimento contro Hīr e Rānjhā, acconsentì infine alla loro unione.

Non appena i due innamorati lasciarono la città, Nawrang, non sopportando l'umiliazione subita, li rapì e li abbandonò in mezzo al deserto, al fine che entrambi morissero di fame e di stenti. La loro tenacia e la forza del loro amore furono però ripagati, poiché giunse Khwājā Khizr che, conferendo loro l'Acqua di Vita, li rese immortali e i due innamorati, per mostrare la loro riconoscenza, partirono in pellegrinaggio nei più importanti luoghi dell'Islam.

Il racconto presenta altre due versioni del finale, una lieta ed una tragica. Partendo da quest'ultima, si riporta che Hīr e Rānjhā, raggiunta Takht Hezāra, si uniscono in matrimonio. Accade però che Hīr, di ritorno in patria per recare visita alla famiglia, viene avvelenata dai fratelli e Rānjhā, non appena apprende la notizia della morte della sua amata, muore per la disperazione. Un'altra versione del finale, invece,

afferma che i due innamorati riescono a raggiungere Takht Hezāra che, nel frattempo, era stata ridotta in rovina da parte dei tre fratelli di Rānjhā. La popolazione, non appena rivede l'amato principe, si levò in sommossa, invadendo il palazzo reale e cacciando i tre fratelli dal regno. Rānjhā diventa quindi il sovrano assoluto del regno, sposa Hīr e, insieme, governano per molti anni.

La storia di Hīr e Rānjhā ha trovato una diffusione così rapida in Sindh che già a metà del XIX secolo Burton l'annovera tra i racconti più importanti della letteratura sindhī. Tuttavia, l'autore inglese propone una versione completamente discordante rispetto a quelle più diffuse di tal racconto, eliminando gran parte degli episodi salienti e dando una versione dei fatti diversa. Ciò fa desumere che l'autore avesse una conoscenza solo parziale del racconto anche perché, rispetto alle altre storie che propone nel suo volume in modo piuttosto prolisso, in questo caso presenta la vicenda di Hīr e Rānjhā in sole poche righe,<sup>315</sup> che si riportano qui di seguito. Dopo aver introdotto Rānjhā quale principe di "Jhang Siyāl o di Takht Hazari",<sup>316</sup> Burton procede col racconto affermando:

The father determined to provide his son with a wife, and with that intention, collected together all the celebrated beauties in the country. He then told Ranjha to select his bride. The youth accidentally chose a dame who had no right to be in such an assembly, as she was already a married woman. Judging from the omen, we are not told how, all the spinsters there present declared that Ranjha was destined to love the fair Hir, of Jhang Siyal. The hero accordingly disguised himself in the garb of a Fakir, and, after a few unimportant acts of knight-errantry, managed to get an interview with the "polar star of his destiny". Having proved the intensity, if not the purity of his flame, by drinking a cup of poison without injury, the lady told him that she was his, and the happy pair immediately set out upon their wanderings. Both lived and died Fakirs.

Dopo aver riferito tale racconto, Burton sostiene che esistono molti inni e canti in onore di questi due giovani, di cui riporta alcune strofe che, però, fanno riferimento alla versione più conosciuta della storia. Infatti è chiaro che i versi proposti fanno

---

<sup>315</sup> Burton (1851a), pp. 128-9. Alla presentazione della storia segue un commento dell'autore.

<sup>316</sup> Idem, p. 128. Jhang Siyāl, come è noto, è la città di Hīr.

riferimento al momento in cui Hīr si trova al palazzo reale di Rangpūr e piange la lontananza dell'amato Rānjhā, augurando anche la morte al principe Nawrang, che è costretta a sposare. Inoltre Hīr rimpiange quei momenti trascorsi assieme al suo amato e spera lui possa raggiungerla:

Let my loved Ranjha appear, and I rise from my bed.  
Where Ranjha lets down his long flowing locks,  
There I will collect the clay.  
And I love to wander through the tamarisks,  
Where Ranjha feeds his buffaloes.<sup>317</sup>

Kincaid, nel suo *Tales of Old Sind*, tratta più diffusamente il racconto di Hīr e Rānjhā,<sup>318</sup> anche se presenta delle differenze rispetto alle versioni tradizionali della vicenda che non vanno però ad alterare il corso degli eventi. Ad esempio, quando Rānjhā si addormenta sulla barca di Hīr, la moglie del barcaiolo non va di sua spontanea volontà ad avvisare la principessa, ma viene mandata dallo stesso barcaiolo quando si accorge che, quella mattina, Hīr è uscita per il suo quotidiano giro in barca prima del solito. Inoltre, nella versione di Kincaid, lo zio di Hīr non si chiama Kaidū, ma Hedo: anche in questo caso funge da spia ai genitori di Hīr dell'amore tra i due giovani, ma manca l'episodio in cui, vestito da mendicante, chiede del cibo in elemosina proprio ai due innamorati. L'autore inserisce un ulteriore episodio in cui, non appena Hīr viene rinchiusa in prigione dal padre, i fratelli vanno a picchiare Rānjhā; solo in una seconda fase presenta l'episodio dell'atto eroico del protagonista, in cui riesce a dominare i quattro principi. Kincaid afferma anche che non appena Hīr è costretta a sposare Nowrang e si trasferisce al palazzo di Rangpūr, Rānjhā si traveste da *faqīr* e, grazie anche all'aiuto di Sahti, la cognata di Hīr, riesce ad avvicinarsi all'amata. In questo modo, Kincaid salta alcuni passaggi del racconto, come i lunghi momenti di sofferenza e disperazione di Hīr e l'episodio in cui la principessa scrive a Rānjhā di raggiungere la città in veste da *faqīr*. Quando poi Ranjhā si trova da solo con Hīr nella camera del palazzo, i due giovani non fuggono subito, ma Ranjhā finge

---

<sup>317</sup> Idem, p. 129.

<sup>318</sup> Kincaid (1922), pp. 99-105.

di recitare delle formule di guarigione e poi chiama i cortigiani per mostrare che Hīr è guarita, ricevendo così una lauta ricompensa. La notte stessa la principessa fugge da palazzo e raggiunge l'amato che la stava aspettando al di là delle mura della città. L'autore inserisce la versione più lieta del finale, ossia quella in cui Ranjhā diventa sovrano di Takht Hezāra e fa di Hīr la sua regina.

Kincaid utilizza, anche nel caso di Hīr, un tono tratto dalla classicità persiana per descriverne la bellezza:

Her neck was like a swan's, her eyes were like a deer's, and her voice like a coil's. nor was she only beautiful to look upon: she was also a mine of wit and wisdom.<sup>319</sup>

Nel racconto presentato da Kincaid è aggiunta anche un'immagine che raffigura i due giovani abbracciati durante uno dei loro incontri segreti all'ombra di un albero lungo le rive del fiume Chenāb, al di fuori della città. L'immagine riporta la didascalia:

Daily she would slip down the river in her boat, and, meeting Ranjho, would spend the day with him in the shade of some tree in the river's edge.<sup>320</sup>

#### **4.2 Alcuni esempi del racconto di Hīr e Rānjhā in lingua panjābī: da Damodar a Varīs Shāh**

La più antica versione della storia di Hīr e Rānjhā sopravvissuta sino ai giorni nostri è quella di Damodar, composta nel 1516.<sup>321</sup> Di questo poeta si sa solo che giunse in Panjāb, precisamente a Jhang, in cerca di fortuna, dove si dice abbia aperto un negozio grazie all'aiuto di Chuchak, padre di Hīr.<sup>322</sup> Damodar affermò di essere stato testimone di diversi episodi che riguardano la vicenda di Hīr e Rānjhā, in cui Damodar è presentato col nome di Dhido, mentre il principe che Hīr è costretta a

---

<sup>319</sup> Idem, p. 99.

<sup>320</sup> Idem, tra p. 102 e 103. Anche in questo caso, come accade anche nel racconto di Līlā e Chanīsar, non è indicato l'autore di tale immagine.

<sup>321</sup> Lo stesso autore afferma di aver composto i versi su Hīr e Rānjhā all'epoca del regno di Akbar ma riporta una data, il 1569 dell'anno vikrānī, che corrisponde, in realtà, al periodo di dominazione di Sher Shāh Sūrī e a circa cinquant'anni prima dell'ascesa al trono del grande imperatore mughal.

<sup>322</sup> Sekhon e Duggal (1992), p. 74.

sposare porta il nome di Saida e non di Nawrang, come accade, invece, in molte versioni successive. Per quanto riguarda la trama, Damodar presenta un episodio che non sarà più ripreso nelle riproposizioni di epoca successiva: Hīr, all'età di circa dodici anni, lottò contro un ladro intenzionato a rubare il bestiame del padre.<sup>323</sup>

Il poeta ha voluto presentare la vicenda dei due amanti come metafora dell'amore mistico, incarnando in Rānjhā la figura dell'amante ideale. Il protagonista, infatti, intraprende un viaggio alla ricerca dell'amata durante il quale accetta di diventare prima mandriano e poi yogī, rinunciando quindi al proprio sé e alla materialità. D'altro canto, anche Hīr, per potersi unire al proprio amato, subisce una trasformazione interiore. Mentre nella prima parte del racconto Hīr viene presentata da Damodar come un personaggio dal carattere molto forte, ma allo stesso tempo arrogante, orgogliosa ed egoista, è solo quando incontra Rānjhā che mostra la sua dolcezza e la sua tenacia nella volontà di unirsi all'amato.

È con Bullhe Shāh (1680-1757), tuttavia, che il racconto di Hīr e Rānjhā raggiunge la massima espressione mistica. Bullhe Shāh, considerato uno dei maggiori poeti ṣūfī panjābī, nacque a Pandoke, nei pressi di Qasur e, una volta raggiunta Lahore, divenne discepolo di Shāh 'Inayat Qadīrī Shattarī. Per quanto concerne la sua attività poetica, egli compose soprattutto *kāfī* e *gadhan*, ma a lui sono attribuiti anche un *barahmasa* e un *athwara*. I suoi versi, composti nella lingua del Panjāb centrale, contengono anche vocaboli ed espressioni persiane e sanscrite.<sup>324</sup>

Bullhe Shāh fu sempre critico nei confronti dell'ortodossia della *sharī'at*, riconoscendo nella *tarīqat* l'unica via per raggiungere l'Unione Divina.<sup>325</sup> Nella sua poetica, infatti, Rānjhā rappresenta Dio (ossia l'Amato), e quindi, per il poeta, il luogo di pellegrinaggio non è la Mecca, bensì Takht Hezāra, la patria di Rānjhā. Come afferma Waqar,

---

<sup>323</sup> Idem, p. 75.

<sup>324</sup> Alcuni suoi versi sono anche in lehndi, il dialetto del Panjāb sud-orientale.

<sup>325</sup> Per questi motivi fu considerato eretico e si dice che, alla sua morte, sia stato sepolto clandestinamente di notte poiché i *mullā* rifiutarono un suo funerale islamico. Tuttavia ancor oggi si tengono, ogni anno, dei pellegrinaggi presso la sua tomba di Qasur. Cfr. Matringe (1992), p. 190.

Ranjha becomes the beloved because he opted for life he wished to live. He had risked starvation, psychological isolation and the terror of loneliness. He chose his flute because in songs was the way to being of a faqīr.<sup>326</sup>

Rānjhā ha scelto una vita di astinenza dai piaceri terreni per perseguire dei traguardi spirituali: per questo motivo ha intrapreso un viaggio verso la salvezza e la liberazione che ha comportato una trasformazione del corpo e della mente mediante la pratica della rinuncia.

In quest'ottica Hīr diventa l'archetipo dell'amante ideale, nel quale s'incarna il poeta stesso nel suo percorso di ricerca dell'Unione Divina:

After repeating his name again and again I have myself transformed into  
Ranjha.

Look at which position Heer Sial has reached. She has become Ranjha  
herself.<sup>327</sup>

Remembering Ranjha day and night, I've become Ranjha myself.

Call me Dhido Ranjha, no more I be addressed as Heer.

I abuse Ranjha but adore him in my heart.

Ranjha and Heer are a single soul, no one could ever set them apart.<sup>328</sup>

Nella figura di Rānjhā presentata da Bullhe Shāh, almeno nella prima parte del racconto, è evidente un accostamento con Krishna, mentre il dolore per la separazione provato da Hīr è descritto in termini molto simili alla sofferenza provata dalle *gopī* per la lontananza da Krishna.

La versione più conosciuta del racconto di Hīr e Rānjhā nella tradizione panjābī è sicuramente quella di Varīs Shāh, composta nel 1766-7,<sup>329</sup> nella quale, a differenza del

---

<sup>326</sup> Waqir (2009), p. 147.

<sup>327</sup> Idem, p. 151.

<sup>328</sup> Hanif (2000), p. 67.

<sup>329</sup> Varīs Shāh è così popolare che si dice che fu grazie ad alcuni suoi versi che fu sedata una rivolta nel marzo 1947: un treno carico di profughi hindū e sikh fu fermato nella stazione di Rawalpindi da un

messaggio mistico proposto da Bullhe Shāh, emerge soprattutto una critica nei confronti delle convenzioni sociali. Secondo la tradizione, Varīs Shāh compose quest'opera dopo che la donna da lui amata, una certa Bhāgbharī, fu costretta a sposarsi con un altro uomo e ad abbandonare il proprio villaggio ed il poeta ha voluto esprimere la propria sofferenza attraverso questa *qiṣṣa*.<sup>330</sup> Oltre al suo *Hīr*, non vi sono altre opere attribuite a Varīs Shāh, ma non sono nemmeno stati intrapresi degli studi per determinare l'eventuale attribuzione di altri testi a questo autore. Deol ha cercato di dare una spiegazione a questo fenomeno:

One reason for this neglect seems to be the general reluctance to “dilute” Varis’s status as the author of Punjabi literature’s great masterpiece by “reducing” him to an “ordinary” poet who wrote anything other a single great work.<sup>331</sup>

Da un punto di vista compositivo, è evidente la ripresa, da parte di Varīs Shāh, del genere del *masnawī* persiano. L'autore, nella sua *qiṣṣa*, utilizza il metro *baint* che, allo stesso modo del *beyt*, utilizza la struttura a doppio emistichio con schema *qāfiyah-radīf*. Al personaggio di Hīr, rispetto alle altre versioni del racconto, viene dedicato meno spazio e l'autore non si focalizza tanto sulla sua eroicità, ma bensì su diversi aspetti che inducono alla sfera sensuale, conferendole così una caratterizzazione ambivalente. Hīr viene introdotta attraverso lo schema del *sarāpā*, in cui, tuttavia, non è presentata come una creatura casta e quasi celestiale, ma vengono messi in evidenza quegli elementi del corpo che riportano alla sessualità:

Her arms have been flattened with rollers (*velne*) and kneaded in butter; her chest is of coloured marble.

---

gruppo di musulmani per essere attaccato. Tuttavia, come riporta Deol, accadde un fatto straordinario (Cfr. Deol (2002), p. 141):

They were halted in their tracks by the sight and sound of a Sikh opium-addict hanging out of the door of one of the carriages singing verses from Varīs Shāh’s celebrated *Hīr*. Hearing him sing the lines criticizing the way the corrupt village mullā ignores his Islamic duty of hospitality by refusing the male protagonist Rānjhā the hospitality of the mosque of his first night away from his village of Takht Hazārā, the mob stopped and refused to follow his leaders. The train left the station unscathed.

<sup>330</sup> Deol (2002), p. 149.

<sup>331</sup> Idem, p. 150.

Her breasts are silken balls thrown up by a wave, apples from Balkh chosen  
from a large pile.

Her navel is like a ball of musk from a heavenly pool, her genitals (*peḍū*)  
velvet from the royal court.<sup>332</sup>

Nel corso della vicenda sono presenti diversi episodi che confermano l'avvenuto rapporto sessuale tra i due protagonisti. Quando infatti Hīr e Rānjhā s'incontrano a Rangpūr, Rānjhā accusa l'amata del fatto che, mentre lui soffre per via della sua lontananza, lei si diverte con l'uomo che ha dovuto sposare. Hīr si difende confermando di essergli sempre stata fedele ed afferma: "God is my witness that I have touched no one but you",<sup>333</sup> lasciando quindi intendere ad una unione carnale.

La maggior parte delle allusioni alla sfera sensuale è però legata alla figura di Rānjhā. Ad esempio, quando il barcaiolo Luddan si rifiuta di condurre Rānjhā all'altra riva del fiume, il principe, col suono del suo flauto, seduce le due mogli del barcaiolo, le quali si diletta a massaggiarlo. Quando Rānjhā, nonostante sia vestito da yogī, litiga con Sahtī, l'accusa di essere "consumata dal desiderio". La donna, a sua volta, ribatte che Rānjhā si è fatto yogī solo per mostrarsi "Crotch naked and long pubes unshorn and hanging down"<sup>334</sup> e, aiutata dall'ancella, cerca di cacciarlo dal palazzo. A questo punto Rānjhā compie un atto riprovevole, "putting his fingers in the ridde place of shame" delle due giovani donne.<sup>335</sup>

Varīs Shāh esprime nella propria opera una profonda critica nei confronti di molti aspetti della società a lui contemporanea, critica che ha saputo far confluire in modo magistrale in un racconto che aveva trovato ampia diffusione in Panjāb. A tal proposito, Hīr assume un ruolo più marginale rispetto a Rānjhā: fin dal loro primo incontro, la principessa assume un atteggiamento di mera sottomissione all'amato e deve più volte difendersi dalle accuse di tradimento fattele da Rānjhā. In questo modo il poeta intende quindi denunciare una società in cui la figura femminile è subordinata a quella maschile, in cui la donna deve sempre cercare di difendersi da accuse spesso infondate. Nel corso della vicenda, Rānjhā rinfaccia due volte all'amata, quando

---

<sup>332</sup> Idem, p. 154.

<sup>333</sup> Idem, p. 161.

<sup>334</sup> Idem, p. 162.

<sup>335</sup> Idem, pp. 162-3.



risponde alla sua lettera e quando s'incontrano a Rangpūr, il fatto di aver dovuto abbassare il proprio status sociale<sup>336</sup> per riuscire ad incontrarla, mentre lei trascorre il suo tempo in compagnia del marito. Nel primo caso, Hīr si è difesa affermando di non aver potuto far nulla per evitare il matrimonio,<sup>337</sup> mentre nel secondo caso dichiara la propria castità, l'amore e la devozione nei suoi confronti.

Varīs Shāh ha quindi incarnato in Rānjhā la lotta contro il sistema castale e nella sua opera ha voluto esaltare l'amore totale e disinteressato, che non conosce barriere sociali e che non esclude la sessualità, anche prematrimoniale.

Il poeta si dimostra molto critico anche nei confronti delle autorità religiose e questo atteggiamento è evidente soprattutto nell'episodio dell'incontro tra Rānjhā e il *mullā* nella moschea in cui decide di trascorrere la notte durante il suo viaggio alla ricerca dell'amata. Il *mullā* si mostra subito ostile nei confronti di Rānjhā, accusandolo di violare la *shari'a* poiché porta i capelli lunghi, giudicandolo, quindi, solo dal suo aspetto esteriore. Rānjhā risponde mettendo in evidenza l'ipocrisia della classe religiosa ed accusando il *mullā* di essere un peccatore poiché va contro il precetto della *shari'a* secondo cui è un dovere offrire ospitalità ai viaggiatori. È solo dopo aver pronunciato questa frase che il *mullā* acconsente al suo pernottamento nella moschea.

Varīs Shāh è piuttosto critico anche nei confronti dei *qāzī*, in particolare quando questi cerca di convincere Hīr a sposarsi con Saida: in questo episodio, la giovane cerca di convincere il *qāzī* dell'autenticità e della volontà divina del suo amore con Rānjhā ed afferma che non intende essere vittima dell'ideologia sociale. Il *qāzī* le rivolge parole molto dure, affermando che, se lei continua con questo suo comportamento, i suoi genitori saranno costretti ad ucciderla per salvare il loro onore.<sup>338</sup> Questo discorso violento del *qāzī* è immediatamente controbilanciato

---

<sup>336</sup> Varīs Shāh pone molta attenzione su questo fatto poiché conferisce maggiore eroicità a Rānjhā: egli, infatti, per raggiungere la propria amata, ha dovuto subire l'umiliazione di diventare prima pastore e poi yogī.

<sup>337</sup> In questo caso il poeta presenta Hīr come una figura debole e sottomessa, che non ha la forza di ribellarsi contro le convenzioni sociali. Sembra quasi esserci un'allusione con Bhāgbharī, la donna amata dal poeta che fu costretta a lasciare il proprio villaggio per sposarsi con un altro uomo: anch'ella è stata quindi vittima dell'ideologia sociale e non ha agito per far prevalere il suo amore per il poeta.

<sup>338</sup> Il contrasto tra Hīr e il *qāzī* è evidente anche durante il matrimonio tra Hīr e Saida, quando la principessa attacca nuovamente il *qāzī* con la tesi del potere dell'amore e dell'appoggio divino alla sua unione con Rānjhā.

dall'arrivo dei Panj Pīr che vanno a consolare Rānjhā: in questo modo il poeta ha voluto evidenziare il contrasto tra la bontà dei *pīr* e la crudeltà del *qāzī*.

L'opera di Varīs Shāh è la prima versione del racconto che evidenzia in modo così esplicito la critica nei confronti delle convenzioni sociali, espressa con tono ironico e metaforico. L'opera si discosta completamente dalla narrativa religiosa che caratterizza altre *qiṣṣa* panjābī di epoca precedente: i discorsi inerenti la sfera religiosa sono controbilanciati da scene che mettono in evidenza ipocrisia e sensualità. Ed è a questo scopo che il poeta altera la visione di Hīr quale eroina romantica, trasformandola in un personaggio profondamente erotico.

### **4.3 Hīr e Rānjhā nei *maṣnawī* persiani: la diffusione del racconto dal Panjāb al Sindh**

#### **4.3.1 *Il Maṣnawī dar biyān-e Hīr wa Rānjhā di Bāqī Kūlābī***

La più antica riproposizione in persiano del racconto di Hīr e Rānjhā è il *Maṣnawī dar biyān-e Hīr wa Rānjhā* ad opera di Ḥayāt Jān Kūlābī, con *takhalloṣ* “Bāqī”. Le notizie biografiche inerenti questo autore sono molto scarse: discepolo di ‘Abd Allāh Shāh Naqshbandī ed appartenente alla tribù dei Kūlābī di Khatlān, a sud di Bukhara, giunse in India all'epoca di Akbar e fu ucciso a Jaunpūr nel 1579.<sup>339</sup> Il *maṣnawī* fu composto probabilmente nel 1575,<sup>340</sup> anche se Pūrī affermò che l'opera fu composta in un periodo compreso tra il 1580 e il 1605.<sup>341</sup> Si tratta comunque della seconda fonte, in ordine cronologico, inerente la storia di questa celebre coppia di amanti. L'opera, non edita, è preservata in un'unica copia manoscritta, attualmente conservata presso il National Museum di Karachi.

Il manoscritto, incompleto delle sue pagine iniziali e finali, è suddiviso in 66 sezioni per un totale di 2368 *beyt*. A causa del suo precario stato di conservazione, i margini di molte pagine sono stati ricostruiti con carta nuova. Il racconto della vicenda di Hīr e Rānjhā è preceduto da undici sezioni introduttive, che includono la lode ad

---

<sup>339</sup> Munzawī, A. (1983-1997), vol. 7, p. 679. L'autore riporta anche un *beyt* che, a suo avviso, conferma il nome del poeta, senza tuttavia riportarne la fonte:

*Il tuo nome è Ḥayāt Jān Bāqī*

نام تو حیات جان باقی ست

<sup>340</sup> Sharda (1974), p. 202 e Munzawī, A. (1983-1997), vol. 7, p. 679.

<sup>341</sup> Pūrī (1957), p. 30.

Allāh ed al Profeta, l'elogio a Shāh 'Abd Allāh, una breve lode di sette *beyt* all'imperatore Akbar,<sup>342</sup> un *Sāqī nāme* di 66 *beyt*<sup>343</sup> ed alcune considerazioni, da parte del poeta, sul concetto dell'amore. In quest'ultima sezione<sup>344</sup> il poeta afferma anche il motivo che lo ha spinto a comporre un *masnawī* su questa storia:

در هند ز هیر و رانجه غوغاست	کافسانه هر دو در زبانهاست
افسانه عشق شان شنیدیم	آه از دل نا توان کشیدیم
رفت از دل نا توانم آرام	یکباره شدم دوره ناکام
خواهم که ز هیر و رانجه گویم	کامی دل ناداد جویم
باقی گویم بصد ترانه	در بار شوم درین افسانه
تا هر که ببیند و بخواند	بوسه زند و بدیده ماند
کردیم بیان ز نکته دانی	کز ما بجهان نهد نشانی <sup>345</sup>

*In India vi è così tanto clamore su Hīr e Rānjhā che la loro storia è in più lingue  
Non appena ascoltai la storia del loro amore, il mio cuore non riusciva a trarre  
sospiro*

*Quando il mio cuore si calmò, divenni improvvisamente infelice  
Voglio parlare di Hīr e Rānjhā, in modo da poter ritrovare il mio cuore  
Bāqī ha riportato cento canti, ora mi assumo il carico di questo racconto  
Così che possa restare negli occhi a tutti coloro che lo guardano e lo leggono  
Diventiamo tutti competenti [di questo racconto], in modo che possiamo  
diffonderlo nel mondo*

Il poeta allude quindi ad una diffusione già ampia del racconto di Hīr e Rānjhā all'epoca in cui compone i suoi versi, anche se, come abbiamo visto, la sua opera è una delle più antiche in forma scritta ad essere sopravvissuta sino ai giorni nostri. Secondo Bāqī, la storia della celebre coppia di amanti era riportata addirittura in più

<sup>342</sup> Kūlābī (Ms.), foll. 18-9.

<sup>343</sup> Idem, foll. 19-23.

<sup>344</sup> Idem, foll. 30-3, per un totale di 33 *beyt*.

<sup>345</sup> Idem, foll. 32-3.

lingue e per questo si sente quasi in dovere di riportarla in persiano, in modo che possa trovare un'ulteriore espansione. A tal proposito, il poeta invita il suo pubblico non solo a memorizzare tale vicenda, ma anche di raccontarla, facendo in modo che possa trovare sempre maggior diffusione.

Da un punto di vista contenutistico, l'opera di Bāqī Kūlābī presenta alcune differenze rispetto sia alla trama presentata da Damodar sia da quella presentata nei successivi *masnawī* persiani inerenti la storia di Hīr e Rānjhā. Innanzitutto i nomi di alcuni personaggi sono diversi rispetto alla maggioranza delle versioni del racconto: al protagonista maschile è dato il nome di Dīdū anziché Rānjhā, mentre al principe che sposa Hīr è stato assegnato il nome Chām anziché Nawrang. Mancano inoltre alcuni personaggi che assumono un ruolo piuttosto importante per il corso degli eventi del racconto, quali il perfido Kaidū, la cognata di Hīr, Sahītī e lo yogī Balnāth.

Il racconto presentato da Bāqī Kūlābī sembra focalizzarsi soprattutto sul rapporto tra i due giovani e, per questo motivo, mancano molti episodi presenti invece nelle altre versioni della vicenda. Ad esempio il poeta afferma che Dīdū, venuto a conoscenza della bellezza di Hīr, giunge a Jhang Siyāl per incontrare l'amata: in questo caso non inserisce né l'incontro tra il principe e l'asceta né la descrizione del lungo viaggio che percorre il protagonista. Anche la seconda parte del racconto è presentata in modo piuttosto lineare: nonostante la scoperta del loro rapporto, i due amanti riescono ad incontrarsi in riva al fiume, finché non arriva Chām per prendere in sposa Hīr.<sup>346</sup> Dīdū raggiunge la città di Hīr in veste da yogī e la principessa, non appena viene a sapere del suo arrivo, va da lui e i due amanti fuggono nel deserto, dove, però, trovano la morte. In questo caso, il poeta ha evitato di presentare l'episodio in cui Hīr finge di essere stata morsa da un cobra e quello dell'incendio nel villaggio di Kotkapūr.

Nel corso del suo *masnawī*, il poeta ha evitato anche tutte quelle digressioni descrittive che avrebbero potuto distogliere il lettore dal corso degli eventi. A tal proposito, mancano le descrizioni iniziali del Panjāb e di Jhang Siyāl ed anche le descrizioni fisiche dei due protagonisti sono molto limitate, tanto che l'aspetto fisico

---

<sup>346</sup> Kūlābī (Ms.), foll. 164-172.

di Dīdū è appena accennato. Il poeta dedica solo una breve descrizione della bellezza di Hīr.<sup>347</sup>

آتش زده روي او جهان را      خون کرد دل بس عاشقان را  
در حسرت آن دو لعل خندان      خون بسته دل چو من هزاران  
خون بسته دل بسی ازان لب      شد خسته دلي بسی ازان لب<sup>348</sup>

*Il suo volto aveva incendiato il mondo ed insanguinato il cuore degli amanti  
Per via della nostalgia di quei due rubini sorridenti, vi erano migliaia di cuori  
insanguinati come il mio  
Il cuore perdeva così tanto sangue per via di quel labbro che divenne debole*

La notizia della bellezza e della grazia di Hīr si diffuse ben presto, tanto che anche Dīdū ne venne a conoscenza attraverso il passaparola:

چون خوبی او بهر زبان رفت      افسانه وي جهان جهان رفت  
بر گشت فسانه اش بعالم      غوغا بجهان فتاد هر دم  
دیدو چو شنید این سخن      نا دیده بهیر گشت شیدا  
می گشت بآرزوي رویش      میکرد چشمه جست و جوییش<sup>349</sup>

*Quando la sua bellezza si diffuse in ogni lingua, la sua storia si sparse in tutto il  
mondo  
Non appena la sua storia si diffuse nel mondo, ognuno fu colpito dal clamore  
Quando Dīdū udì questo discorso, divenne segretamente folle d'amore per Hīr  
Desiderava il suo volto e i suoi occhi la cercavano.*

L'opera di Bāqī Kūlābī rappresenta quindi la prima di una serie di riproposizioni in lingua persiana del racconto della celebre coppia di amanti e fu composta, come

<sup>347</sup> Idem, pp. 37-40, per un totale di 55 *beyt*.

<sup>348</sup> Idem, p. 37.

<sup>349</sup> Idem, fol. 40.

afferma lo stesso autore, in un'epoca in cui la storia si era già affermata nella tradizione panjābī. Il poeta, colpito dalla bellezza di tale racconto e dal messaggio che intende trasmettere, decise di dare il proprio contributo per favorire un'ulteriore diffusione della vicenda proponendola in una lingua, il persiano, che si era ormai pienamente affermata nel Subcontinente.

#### 4.3.2 *Da Āfarīn a Yektā: il passaggio dal Panjāb al Sindh*

Nel XVIII secolo riprese in Panjāb la riproposizione del racconto di Hīr e Rānjhā in lingua persiana e fondamentale, soprattutto per quanto riguarda la successiva diffusione della vicenda, risulta il *masnawī* composto intorno al 1730 da Faqīr Allāh Āfarīn Lahorī. Āfarīn (m. 1741) fu uno dei principali poeti dell'epoca di Farrukh Siyyar e, oltre al *masnawī* su Hīr e Rānjhā, compose anche un *dīwān* di *ghazal*.

Lo *Hīr wa Rānjhā* di Āfarīn<sup>350</sup> è un *masnawī* suddiviso in 27 sezioni per un totale di 2126 *beyt*. La storia dei due amanti è preceduta da sette sezioni, in cui, oltre alle lodi ad Allāh e al Profeta, vi sono anche la descrizione del Panjāb e Lahore. Il poeta allude inoltre alle motivazioni che lo hanno spinto a riportare la storia di Hīr e Rānjhā:

جواني هوس دارم از عقل پير      كه گويم سخنهاي رانجها و هير  
کنم وقف القای شان رای خویش      در احیای شان دانم احیای خویش<sup>351</sup>

*Sono un giovane con la passione e l'intelletto da pīr, dato che pronuncio i discorsi  
su Hīr e Rānjhā*

*Ho fatto dei loro suggerimenti pii il mio voto e, riprendendoli, ravvivo anche me  
stesso*

Ogni sezione dell'opera si conclude con un'invocazione al *sāqī* ed è preceduta da un breve riassunto che ne anticipa i contenuti. A differenza degli altri *masnawī* inerenti ai racconti *sindhī*, che introducono le varie sezioni con un semplice titolo, in questo caso si può parlare di vero e proprio riassunto, che presenta in modo puntuale

<sup>350</sup> Si è presa come riferimento la copia manoscritta conservata presso la British Library (Or. 348) che, come riporta il cronogramma finale, risale al 1277 AH (1860). Cfr. Āfarīn (Ms.), fol. 202.

<sup>351</sup> Āfarīn (n.d.) (Ms.), fol. 39.

tutti gli episodi che avranno luogo in una determinata sezione. Già dalla sola lettura di questi brevi riassunti è possibile avere una consapevolezza piuttosto puntuale della vicenda di Hīr e Rānjhā descritta da Āfarīn. Ad esempio, una delle sezioni cruciali per il corso degli eventi della vicenda presenta la seguente premessa:

در بیان ساختن رانجهن را بچوپان و طعام و آب پنهان رسانیدن و دیدن  
عم که سر مایه چندین الم بود و افشا نمودن و بزندان نشانیدن هیر را و  
رها شدن و آتش در خانه عم زدن و باز زندان شدن او<sup>352</sup>

*Rānjhā fu fatto pastore e [Hīr] gli portava cibo e acqua. Uno zio, che fu causa di molte sofferenze, rivelò [il fatto] e Hīr fu rinchiusa in prigione. Lei riuscì a fuggire e ad appiccare il fuoco alla casa dello zio, ma poi fu di nuovo imprigionata.*

Per quanto riguarda la trama, vi sono alcune differenze rispetto alle versioni precedenti e successive della vicenda, in particolare nella parte finale. Il ruolo di Nawrang, ad esempio, è estremamente marginale, e molte delle azioni a lui attribuite nelle altre versioni della storia sono in questo caso affidate ai fratelli di Hīr, i quali acquisiscono quindi una caratterizzazione ancora più malvagia. Quando Hīr e Rānjhā fuggono da Rangpūr non sono raggiunti da Nawrang, bensì dai fratelli di Hīr e saranno loro, poi, ad abbandonare i due protagonisti nel deserto. Anche in questo caso Hīr e Rānjhā vengono salvati da Khwāja Khizr ma, prima di partire in pellegrinaggio verso i luoghi sacri, i due innamorati tornano a Jhang Siyāl. I fratelli di Hīr, non appena vengono a sapere del loro arrivo, vogliono nuovamente uccidere Rānjhā, ma questi incendia la città col suo sospiro infuocato.<sup>353</sup>

Il *maṣnawī* di Āfarīn fu ripreso pochi anni dopo da un altro autore panjābī, Aḥmad Yār Khān Yektā, ed entrambe le opere apportarono un contributo fondamentale per la successiva diffusione del racconto, a partire dalla fine del XVIII secolo, in Sindh, dove proliferò la produzione di *maṣnawī* persiani riguardo Hīr e Rānjhā. Yektā,

---

<sup>352</sup> Idem, fol. 75.

<sup>353</sup> Idem, foll. 185-193.

originario del Panjāb, fu incaricato del governo di Thatta dal 1704 al 1706 e, durante il suo operato, fece costruire un ponte ad ‘Alījān, dove si trova un canale che bagna anche Thatta. Nel 1707 giunse a Bhakkar, dove divenne discepolo dell’erudito Mīr ‘Abd al-Jalīl Belgrāmī, del quale mise per iscritto i suoi insegnamenti.

Nonostante abbia trascorso solo pochi anni della sua vita in Sindh, Mīr ‘Alī Shīr Qāne’, nel suo *Maqālāt al-sho‘arā*,<sup>354</sup> lo annovera tra i poeti del Sindh, fornendo anche diverse informazioni biografiche sul suo conto. Appartenente alla tribù dei Barlās, i cui antenati si erano insediati a Lahore, Yektā seguì la carriera governativa del padre.<sup>355</sup> Egli era anche un erudito e si dedicò all’attività letteraria: secondo Qāne’, egli aveva grandi doti nella composizione poetica, in particolare in forma di *maṣnawī*. Egli compose, in questo genere anche un elogio all’imperatore ‘Alamgīr, intitolato *Jahān āshūb*.

È probabile che Yektā e Āfarīn avessero dei contatti diretti, non solo per quanto concerne la ripresa del *maṣnawī* su Hīr e Rānjhā, ma anche per il seguente *beyt* che Āfarīn dedicò proprio a Yektā:

بر این معنی گهاہیم آفرین ما      کہ احمد یار خان یکتا ست یکتا<sup>356</sup>

*Io, “Āfarīn”, attesto questo concetto: che Aḥmad Yār Khān “Yektā” è impareggiabile*

Yektā è ricordato soprattutto per il suo *maṣnawī* inerente il racconto su Hīr e Rānjhā, che viene citato con diversi titoli. Secondo Qāne’, il titolo di quest’opera è *Āyene-ye ḥosn*, mentre nel *Sarv-e āzād* è menzionata col titolo di *Goldaste-ye ḥosn*,<sup>357</sup> nell’edizione dell’opera, invece, è riportato il titolo *Maṣnawī-ye Yektā: dāstān-e Hīr wa Rānjhā*.<sup>358</sup>

Il *maṣnawī* di Yektā è un’opera piuttosto breve, suddivisa in quattordici sezioni per un totale di 1307 *beyt*. Rispetto alla versione precedente di Āfarīn, in cui ogni singolo

<sup>354</sup> Qāne’ (1957), pp. 879-84.

<sup>355</sup> Il padre di Yektā, Elah Yār Khān, fu governatore di Lahore, Multān e Thatta e gli furono affidati anche degli incarichi militari. Cfr. Idem, p. 879.

<sup>356</sup> Idem, p. 881.

<sup>357</sup> Idem, p. 882.

<sup>358</sup> L’opera è stata edita da Moḥammad Baqīr, docente presso l’Università di Lahore, nel 1909 e, ad oggi, risulta essere l’unica edizione esistente del *maṣnawī* di Yektā.



episodio costituiva una sezione introdotta da un titolo, Yektā include più episodi all'interno di una stessa sezione. L'opera presenta una struttura compositiva piuttosto semplice e, oltre all'invocazione iniziale ad Allāh, non vi sono altre sezioni introduttive. Questa scelta compositiva è forse mossa dal desiderio del poeta di concentrarsi interamente sulla vicenda, mentre è solo nella parte conclusiva dell'opera che accenna alle motivazioni che lo hanno spinto a riportare la storia della coppia di amanti Hīr e Rānjhā. In tale sede il poeta afferma che, attraverso questi suoi *beyt*, intende consolare tutti i cuori afflitti; inoltre si auspica che la vicenda possa trovare ampia diffusione e confessa che non è stata sua l'idea di comporre quest'opera, ma gli è stata suggerita:

ختم این فسانه پر سوز  
باد این شنوي جهان فروز  
پی تصنیف این حدیث کهن  
هم نبود ر غبت من<sup>359</sup>

*Si è concluso questo racconto pieno di sofferenza, che questa voce possa illuminare il mondo*

*La composizione di quest'opera non è stata nemmeno una mia decisione*

Yektā conclude la sua opera affermando che non è stato per lui facile proporre questo racconto in versi:

لیک از حکم آن عزیز جهان  
کردم این قصه را بنظم بیان  
ساده... گفتن آسان نیست  
کار هر شاعر سخندان نیست<sup>360</sup>

*Tuttavia, seguendo i precetti di questo caro mondo, ho riportato questa storia in versi*

*Non è semplice parlarne in modo spontaneo, non è un lavoro per tutti i poeti eloquenti*

---

<sup>359</sup> Baqīr (1909), p. 88.

<sup>360</sup> Idem, p. 89.

Nell'opera di Yektā, nonostante sia molto più breve rispetto a quella di Āfarīn, le sezioni descrittive occupano uno spazio maggiore. Il *masnawī* di Yektā esordisce con una lunga presentazione delle meraviglie del Panjāb e della sua città natale, Lahore.

شهر و ده باغ خرم و دلکش      از گل حسن گلشن آتش

همه جا خاک عشق بیخته اند      کرده رنگ حسن ریخته اند<sup>361</sup>

*Ogni città e villaggio è allegro ed incantevole ed arde per via della rosa della  
bellezza del giardino*

*In ogni luogo è seminato l'amore e vi scorre il colore della bellezza*

از همین شهر جلوه خانه نور      رسته این شعله های آتش طور<sup>362</sup>

*Da questa città, che è un contenitore di luce e splendore, si solleva una fiamma che  
è come un incendio*

Il poeta dedica undici *beyt* alla descrizione di Takht Hezāra, il luogo di ambientazione della vicenda, che viene presentato come il regno dell'amore:

جا شوق و مکان شقرش دل      مردمش جمله بر جنون مائل<sup>363</sup>

*È il luogo della passione e della rivolta del cuore; tutto il suo popolo è incline alla  
follia d'amore*

Yektā dedica uno spazio pressoché identico alla presentazione delle fattezze del volto dei due protagonisti.<sup>364</sup> A proposito della bellezza di Hīr, il poeta afferma:

همه در سال عمر و همسالش      همچو سایه روان بدنبالش<sup>365</sup>

*Tutte le sue coetanee erano come un'ombra che la seguivano*

<sup>361</sup> Idem, p. 8. Questi versi sono a proposito del Panjāb.

<sup>362</sup> Idem, p. 9. In questi *beyt* il poeta descrive la città di Lahore.

<sup>363</sup> Idem, p. 10.

<sup>364</sup> Il poeta presenta Rānjhā in 33 *beyt* (Cfr. Idem, pp. 11-13) e Hīr in 35 *beyt* (Cfr. Idem, pp. 15-17).

<sup>365</sup> Idem, p. 16.

Rispetto alle successive versioni persiane di questo racconto, Yektā dedica meno versi alla descrizione della sofferenza dei due amanti nei momenti di separazione. Ad esempio, quando Rānjhā scopre che l'amata è stata rinchiusa in prigione dal padre, si ritira nel deserto, trascorrendo dei momenti di disperazione e solitudine:

اینچنین چند روز و شب در غم      با لب خشك دیده پر نم  
بود چون گرد باد دشت سوزد      خاک بر سر فشان و تنها گرد<sup>366</sup>

*[Trascorse] così qualche giorno e notte nella sofferenza, con le labbra secche e gli occhi inumiditi*

*Era come la polvere che viene arsa dal vento del deserto, la terra si sparse sulla sua testa ed era come un granello di polvere solitario*

Quando Rānjhā viene a sapere che la sua amata verrà data in sposa al principe Nawrang, si abbandona nella solitudine e nello sconforto, pensando unicamente a Hīr:

غیرت عشق آتشی افروخت      که دل و چشم و تن و جانش سوخت  
آخر از بیعلاجی آن دلریش      سنگ از صبر زد بسینه خویش<sup>367</sup>

*L'entusiasmo dell'amore fu arso dalle fiamme: il cuore, gli occhi, il corpo e l'anima bruciarono*

*Infine quell'addolorato, non trovando soluzione, si colpì il petto con le pietre*

Mentre le reazioni di Rānjhā sono più intimistiche e soffre in solitudine, Hīr, d'altro canto, non esita a manifestare apertamente il proprio amore per il principe di Takht Hezāra. La protagonista si oppone alla decisione presa dai genitori di darla in sposa a Nawrang e si lamenta con la madre, rivelando la profondità del suo legame con Rānjhā:

---

<sup>366</sup> Idem, p. 42.

<sup>367</sup> Idem, p. 54.

رانجها را با من از ازل ياريت      تا ابد قسمتم جگر خواريست  
هير با رانجها رانجها با هير است      عشق در پاي هر روز بخير است<sup>368</sup>

*Rānjhā è il mio Amato sin dalla pre-eternità e rappresenta la sofferenza fino all'eternità*

*Hīr è con Rānjhā e Rānjhā è con Hīr: l'amore rappresenta ogni giorno la prosperità*

Quando Rānjhā è costretto a fuggire da Rangpūr dopo le minacce di morte da parte di Nawrang, Hīr cade nello sconforto e trascorre le giornate a piangere nella sua camera, invocando l'Amato, finché decide di scrivergli chiedendogli di tornare in veste da yogī. Anche in questo caso la protagonista non esita ad esternare l'amore che prova per Rānjhā:

گوش کن شمه ز حالت هير      خسته صيد بدام قهر اسير  
دردمندي مريض رنجوري      بيدلي نا امید مهجوري<sup>369</sup>

*Ascolta un po' a proposito dello stato d'animo di Hīr: è una preda stanca nella rabbia della rete della prigionia*

*Si è ammalata per la sofferenza ed il tormento, si è abbandonata in uno stato di tristezza e disperazione*

I *masnawī* di Āfarīn e Yektā rappresentano il punto di partenza per l'espansione della storia di Hīr e Rānjhā al di fuori dei confini del Panjāb e la sua affermazione in Sindh, mettendo quindi in evidenza il ruolo assunto dal veicolo linguistico persiano come mezzo di diffusione del patrimonio culturale tra diverse regioni del Subcontinente. In particolare, l'opera di Yektā divenne ben presto fonte di ispirazione per diversi poeti del Sindh di epoca Tālpūr. In pressoché vent'anni, dal 1799 al 1820 circa, furono composte nelle diverse corti del Sindh ben quattro versioni del racconto

---

<sup>368</sup> Idem, p. 53.

<sup>369</sup> Idem, p. 73.

di Hīr e Rānjhā, tutte riportanti, nella parte introduttiva, il nome di Yektā quale riferimento per la composizione dei loro versi.

#### 4.3.3 L'affermazione del racconto di Hīr e Rānjhā in Sindh: da Mīr 'Azīm al-Dīn Thattawī a Faṭḥ Qāder Bakhsh "Bīdel"

##### 4.3.3.1 Il Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā di 'Azīm Thattawī

Il primo della serie di *maṣnawī* composti in Sindh e riportanti la vicenda di Hīr e Rānjhā, risalente al 1799, è ad opera di Mīr 'Azīm al-Dīn (1750-1816), nipote di Mīr 'Alī Shīr Qāne'.<sup>370</sup> L'autore nacque nello stesso giorno in cui morì Moḥammad Moḥsen Thattawī<sup>371</sup> e, in giovane età, raggiunse la corte di Miyān Sarfarāz Khān Kalhora. Con l'ascesa al potere della dinastia Tālpūr, egli fu legato alla corte di Mīr Faṭḥ 'Alī Khān, in onore del quale compose il *Faṭḥ Nāme*, un *maṣnawī* di circa 2500 *beyt* che descrive la conquista del Sindh per mano del suo patrono. Oltre al *maṣnawī* appena citato e all'opera su Hīr e Rānjhā, questo poeta compose anche un *Dīwān*,<sup>372</sup> una raccolta di *'Inshā* e il *Maṣnawī-ye seīr del*;<sup>373</sup> ad 'Azīm è attribuito anche un *Dīwān* in urdu.

Il suo *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, composto nel 1799, è un'opera di 1809 *beyt* suddivisi in 33 sezioni. Il racconto relativo alla celebre coppia di amanti è preceduto dalle lodi ad Allāh, al Profeta e ad 'Alī e dagli elogi ai sovrani Tālpūr di Hyderābād, precisamente a Mīr Faṭḥ 'Alī Khān, a Mīr Morād 'Alī Khān, a Mīr Gholām 'Alī e a Mīr Karam 'Alī Khān.<sup>374</sup> L'opera presenta una struttura tematica e compositiva molto

<sup>370</sup> Qāne', nel *Māqālat al-sho'arā*, riporta un solo verso di 'Azīm e non fornisce alcuna informazione biografica: ciò è plausibile poiché all'epoca della composizione della *tadhkerē* (1761) 'Azīm aveva solo undici anni.

<sup>371</sup> 'Azīm ricorda questo evento in un *beyt* (Cfr. Sadarangani (1956), p. 155):

من بمجلس آدم، تو محسنا بر خاستي  
این روایت هیچ جا در روضت الاحباب نیست

Io sono giunto al *majles* mentre tu hai innalzato le tue virtù

Questo racconto non si trova in nessuna amata elegia

<sup>372</sup> Il *Dīwān* di 'Azīm, composto nel 1210 AH (1795), fu il primo ad essere dedicato a Mīr Faṭḥ 'Alī Khān ed include anche un *Sāqī Nāme* di circa 100 *beyt*.

<sup>373</sup> Il *maṣnawī*, composto nel 1206 AH (1791), contiene 316 *beyt*, molti dei quali alludono agli aspetti carnali dell'amore, dato che descrivono in dettaglio parti del corpo quali seno, ventre ed ombelico. Cfr. Khalīl (1958), pp. 396-7. Anche Sadarangani sottolinea la passione del poeta per la bellezza fisica. Cfr. Sadarangani (1956), p. 156.

<sup>374</sup> Mīr Faṭḥ 'Alī Khān decise di affidare il distretto di Khairpūr a Mīr Sohrāb e quello di Mīrpūr Khās a Mīr Thāre Khān, dividendo con i suoi tre fratelli sopracitati la parte più grande del regno, ossia quella

simile a quella di Yektā e lo stesso ‘Azīm, nella sezione in cui indica i motivi che lo hanno spinto a comporre un *masnawī* sulla storia di Hīr e Rānjhā, cita il poeta di origini panjābī:

نسخه نظم احمد یکتا      که به لاهور داشته ماوی  
 در مقامات عشق رانجه و هیر      فلک حسن را دو نجم منیر  
 بگذشته بیزم خسرو سند      میر ما نامدار فارس و هند  
 شاه و اخوان شاه حسن پسند      در دل شان خیال عشق بلند<sup>375</sup>

*Una copia in versi eccellenti di Yektā, conservata a Lahore*

*[Riguardante] la melodia d'amore tra Rānjhā e Hīr, due stelle luminose nel cielo della bellezza,*

*È passata nel banchetto dello Khosrow del Sind: è il mio Mīr, celebre in Fārs e in India*

*È piaciuta al sovrano e ai suoi fratelli: nei loro cuori è cresciuto il pensiero d'amore*

Il sovrano, ascoltata la storia di Hīr e Rānjhā, commissionò al poeta di comporre una nuova versione, anche perché aveva già avuto modo di conoscere la storia di questi due amanti:

نامه حسن و عشق مصحوبش      یار پروانه شمع مرغوبش  
 کین سخن نو شعار میخواست      این چمن نو بهار می خواهد<sup>376</sup>

*Lo Ḥosn wa ‘eshq<sup>377</sup> l’aveva accompagnato, l’amica falena gradiva da lui una candela*

---

del distretto di Hyderābād. Questi quattro Mīr, che guidarono il regno congiuntamente, furono definiti *Chār Yār*. Di questi, Mīr Karam ‘Alī Khān (m. 1828) fu un poeta, con *takhalloṣ* “Karam”, che compose una *tadhkerē* intitolata *Majmū‘e-ye dīlkushā*. Alcuni suoi versi alludono all’amore fisico e, per quanto riguarda il vocabolario, inserisce alcuni termini sindhī quali, ad esempio, *barsāt*, che significa “pioggia”. Cfr. Sadarangani (1956), pp. 183-6.

<sup>375</sup> ‘Azīm (1957), p. 11.

<sup>376</sup> Idem, p. 12.

*Questo racconto voleva un nuovo poeta, questo prato desiderava una nuova primavera*

La trama della vicenda riportata da ‘Azīm ricalca quella della versione di Yektā tanto che si può riscontrare, in alcuni casi, una vera e propria copiatura dei versi, come è evidente nel caso seguente:

هیر ، ما دردمند و بی تقصیر      در جهان بیگانه شد تشهیر  
من و تو نیز بر زبان ، عوام      شده ایم اندرین سخن بدنام

Come si può notare, vi è una palese somiglianza con i versi di Yektā sotto riportati:

هیر آن بیگانه بی تقصیر      گشت در دورۀ جهان تشهیر  
من و تو نیز بر زبان ، عوام      شده ایم از طفیل ، او بدنام<sup>378</sup>

Alla fine dell’opera ‘Azīm afferma di aver concluso la storia di Hīr così come era stata riportata da Yektā ed aggiunge due brevi episodi, non presenti nella versione precedente, inerenti la protagonista. Nel primo caso si racconta che un giorno Hīr, presa dalla disperazione per la lontananza di Rānjhā, vagò nel deserto col cuore vinto dalla forza dell’amore e non pensando ad altro che all’amato. Proprio in quel momento nel deserto era presente anche Shaykh Ṣadr al-Dīn, successore di Bahā al-Dīn, che si era assorto in un momento di meditazione e preghiera. Vedendo Hīr girovagare nel deserto, tuttavia, si distrasse dalla sua preghiera e rimproverò la giovane. La protagonista ascoltò le parole dello *shaykh* e gli rispose poi in modo molto saggio:

من ندیدم نماز ، ظاهر ، تو      نه ترانی نیاز ، ظاهر ، تو

<sup>377</sup> Si tratta del *maṣnawī* di Mīr Ma‘šūm Nāmī, opera andata persa.

<sup>378</sup> Sia per i *beyt* di ‘Azīm che per quelli di Yektā cfr. Pūrī (1957), p. 61.

من بعشق , کسی ز تو غافل      تو بعشق , خدا بمن مائل  
 تو مکن ناز بر طریقت , خویش      بین مجاز , من و حقیقت , خویش  
 تو ز خود با خبر بعشق , خدا      من همه بیخود از غم , رانجها<sup>379</sup>

*Io non ho visto né la tua preghiera, né la tua implorazione evidente*

*Sono distratta da te per via dell'amore che provo per qualcuno, mentre tu, anziché mostrare l'amore per Dio, sei incline a me*

*Tu non stai facendo del bene per la tua ṭarīqat e ḥaqīqat dando retta a me*

*Tu sei consapevole dell'amore di Dio mentre io sono fuori di me per via della sofferenza provocata da Rānjhā*

Lo *shaykh* fu sconvolto di fronte a tanta virtù e, confuso, chiese a Hīr di perdonarlo dai suoi peccati.

Nel secondo episodio riportato da 'Azīm, Hīr si trovava ad un banchetto assieme alla famiglia e pronunciò un discorso a proposito della purezza e dell'amore. A sentire le sue parole, tutti i commensali si presero gioco di lei e Hīr, offesa, rimase in silenzio. Ad un certo punto sopraggiunse Shams-e Tabrīzī, il quale si sedette di fronte alla giovane chiedendole quale fosse il suo desiderio. Hīr rispose:

چون بدیدم باآسمان رانجها ست      بزمین و بجسم و جان رانجها است  
 هست رانجها چو هر مکان با من      من چه خواهم ز تو بجز رانجها<sup>380</sup>

*Siccome, guardando in cielo, vi trovo Rānjhā, Rānjhā è anche sulla terra, nel corpo e nell'anima*

*Siccome Rānjhā è con me in ogni luogo, cosa posso volere da te se non Rānjhā?*

Shams-e Tabrīzī, udendo queste parole di Hīr, approvò il suo amore puro e sincero.

I due episodi introdotti da 'Azīm vogliono mettere ulteriormente in evidenza la purezza e l'autenticità dell'amore provato da Hīr nei confronti di Rānjhā, tanto che la protagonista riesce a conquistare l'ammirazione e l'approvazione da parte di due

<sup>379</sup> 'Azīm (1957), p. 76.

<sup>380</sup> Idem, p. 77.



eminenti *shaykh*. Il poeta, inoltre, ha voluto chiarire il significato intrinseco della vicenda, che rappresenta il viaggio che porta all'Unione Divina, viaggio che comporta rinuncia e sofferenza.

A questi due episodi seguono le richieste al patrono da parte del poeta in cui, dopo l'elogio delle qualità del suo sovrano, negli ultimi due *beyt* è inserito il seguente desiderio:

بتمنای خاطر ، عشاق  
کن دلم را مقام ، عشق ، عظیم  
بتقاضای دیدۀ مشتاق  
جرعه ام ده ز جام ، عشق ، عظیم<sup>381</sup>

*In preghiera, ricordando gli amanti, l'occhio bramoso chiede  
Di fare del mio cuore il maqām dell'amore di 'Azīm, dai un sorso di me dal calice  
dell'amore di 'Azīm*

Il poeta non fa quindi alcuna richiesta materiale, ma desidera solo che questa sua opera trovi diffusione, in modo che la vicenda di questi due amanti possa essere ricordata a lungo.

Alla fine dell'opera sono inseriti tre cronogrammi, tutti riportanti il 1214 AH (1799) come anno di composizione dell'opera. Il primo di questi cronogrammi è composto dal poeta, mentre gli altri due sono ad opera di Sayyīd Gholām 'Alī Māyel.<sup>382</sup> Quest'ultimo, prima di inserire i cronogrammi, dedica 13 *beyt* al poeta ed alla sua opera, specificando che la storia si basa sul componimento di Yektā. A proposito di 'Azīm al-Dīn, Māyel afferma che fu un saggio consigliere sia di Mīr Faṭḥ 'Alī Khān che di Mīr Gholām 'Alī.<sup>383</sup>

Nell'ultimo cronogramma è citato nuovamente Yektā:

---

<sup>381</sup> Idem, p. 78.

<sup>382</sup> Māyel, figlio di Qāne' e quindi cugino di 'Azīm, compose anche un'elegia in occasione della morte del poeta:

سالش ز درد مایل غمغین بلوح غم  
درد عظیم کرد رقم با سر الم

La sua data, per via del dolore, fa spargere a Māyel ancora più sofferenza sulla tavola della tristezza  
Il dolore per 'Azīm divenne simbolo della sofferenza

Cfr. Pūrī (1957), p. 58.

<sup>383</sup> 'Azīm (1957), p. 78.

ببهر , مثنوي نظم , یکتا                      عظیم آمد چو فکر حضرت , میر

ز طبعم سر زد این تاریخ , تنظیم                      ز هی نو مثنوي رانجهن و هیر<sup>384</sup>

*'Azīm è giunto in quel mare di maṣnawī in versi di Yektā col pensiero di sua Maestà*

*Grazie alla mia indole è apparsa questa data in versi, "complimenti per il nuovo maṣnawī su Rānjhā e Hīr" (1214 AH)*

Nel corso del suo *maṣnawī*, 'Azīm ha sempre usato un tono lineare, tranne nella descrizione dell'antagonista, ossia del perfido zio Kaidū, che rappresenta la causa di sofferenza dei due amanti. Questo personaggio, fratello del padre di Hīr, nonostante la sua appartenenza nobile, vive al di fuori della città in condizioni miserevoli per via della sua cattiva reputazione di spia. Il poeta gioca sulla miserevole situazione di questo personaggio, ribadendo più volte che, nonostante indossi la veste da derviscio, in lui regna la malvagità:

نسبت , فقر مینمود بخویش                      خرقه در بر گرفته بود چو میش

خرس , خود را ولي تراشیده                      گفت باران چو گربه شاشیده

از قضا روزي آن گدای خسیس                      دشمن , اهل , عشق چون ابلیس<sup>385</sup>

*Egli si mostrava povero, con la veste che indossava sembrava una pecora*

*Lui era un orso, ma senza pelo, allo stesso modo in cui si può dire che la pioggia è come l'urina del gatto*

*Il destino volle che un giorno quel mendicante avaro diventasse nemico degli innamorati come Iblīs*

In questi versi si può notare come Kaidū abbia una caratterizzazione quasi animalesca, ma è ulteriormente denigrato poiché, oltre all'accostamento al gatto in termini piuttosto scurrili, il paragone con l'orso lo rende ancor più spregevole. L'orso infatti è simbolo di forza e ferocia ma Kaidū è "senza pelo": il poeta sembra quindi

<sup>384</sup> Idem, p. 79.

<sup>385</sup> Idem, p. 31.

alludere ad un personaggio privo di personalità, che non mostra la propria forza esteriormente ma mantiene invece la sua disonestà interiore.

Il poeta si sofferma in più occasioni sulla descrizione della sofferenza provata da entrambi i protagonisti nei momenti della loro separazione forzata. Quando Hīr viene imprigionata nel palazzo reale per volontà del padre, 'Azīm si concentra maggiormente sull'afflizione che colpisce Rānjhā quando viene a conoscenza di questa notizia:

روز و شب ناله و فغان سر کرد      خاک , صحرا باشک , خون تر کرد  
می کشید آه از دل آن دیگر      هر زمانی بیاد , جلوه هیر  
میزدی تیر , آه از بر افلاک      شد هدف مهر و ماه بر افلاک<sup>386</sup>

*Piangeva e gemeva giorno e notte, con le sue lacrime inumidiva il terreno del deserto*

*Dal cuore proveniva il sospiro, ricordava continuamente lo splendore di Hīr*

*Scoccava la freccia del suo sospiro verso il cielo, colpendo il Sole e la Luna*

La sofferenza di Hīr durante la sua prigionia a Rangpūr è descritta nei termini seguenti:

هیر بی رانجه زار بنشسته      گل چه در بند , خار بنشسته  
بلبل , او پرید زار بماند      گل چه غمگین ببند , خار , بماند  
دسته گل بخاک می غلطید      روز و شب درد ناک می غلطید  
رنگ , رویش پریده در پی یار      تا سراغ آورد ز بلبل , زار<sup>387</sup>

*Hīr, senza Rānjhā, stava seduta piangendo, era come una rosa seduta sulle spine*

*Il suo usignolo era volato via, rimaneva solo il pianto, quanto soffre una rosa legata alle spine!*

*La mano della rosa rotolava a terra, rotolava sofferente di giorno e di notte*

<sup>386</sup> Idem, p. 37.

<sup>387</sup> Idem, p. 59.

*Il colore del suo volto volò nei piedi dell'Amato per portargli la notizia dell'usignolo piangente*

La struttura dell'opera e della trama presentata da 'Azīm riprendono quindi fedelmente quella di Yektā. Con l'aggiunta dei due racconti finali che mirano a sottolineare la purezza dell'amore provato dalla principessa nei confronti di Rānjhā, il poeta intendeva, probabilmente, conferire maggiore eroicità a questa figura femminile, equiparandola così alle altre eroine della narrativa classica sindhī.

#### 4.3.3.2 *Il Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā di Zīyā*

Nel 1800 Mīr Zīyā al-Dīn Zīyā, fratello di Mīr 'Alī Shīr Qāne' e zio di 'Azīm Thattawī, compose un altro *maṣnawī* sulla storia di Hīr e Rānjhā rifacendosi alla versione che il nipote aveva composto proprio un anno prima. Le informazioni biografiche su questo autore sono piuttosto scarse e le uniche fonti che trattano Zīyā sono il *Maqālāt al-sho'arā*<sup>388</sup> e la prefazione all'edizione dei quattro *maṣnawī* su Hīr e Rānjhā.<sup>389</sup> Zīyā fu uno dei poeti della corte di Mīr Tahāre Khān a Mīrpūr Khās e, oltre al racconto relativo alla celebre coppia di amanti, compose anche un *Dīwān*, ma molti dei suoi componimenti poetici sono andati perduti. Egli morì nel 1814, lo stesso anno in cui morì anche il nipote 'Azīm.

Il racconto di Hīr e Rānjhā proposto da Zīyā è un *maṣnawī* di 1165 *beyt* suddivisi in 25 sezioni. L'opera è introdotta dalle lodi ad Allāh, al Profeta e ad 'Alī e dagli elogi a Mīr Tahāre Khān e a Mīr Allāh Yār Khān. Nella sezione in cui indica le motivazioni che lo hanno spinto a comporre l'opera, l'autore cita sia Yektā che 'Azīm:

که احمد یار یکتا به لاهور      نوشت این داستان ، عشق ، پر سوز  
بحسن ، معنوی پر مغز بوده      سخن ، او را سراسر نگر بوده<sup>390</sup>

*Aḥmad Yār Yektā di Lahore scrisse questo racconto d'amore doloroso  
Riguardava la bellezza interiore ed il suo discorso era bello ovunque*

<sup>388</sup> È piuttosto singolare il fatto che Qāne' abbia dedicato uno spazio piuttosto limitato al fratello, citandone solo due versi. Cfr. Qāne' (1957), p. 368.

<sup>389</sup> Cfr. Pūrī (1957), pp. 62-5.

<sup>390</sup> Cfr. Zīyā (1957), p. 90.

عظیم الدین برادر زاده من      که شعرش چون گل و طبعش چو گلشن

که او این قصه رنگین تر نگارد      گهر های نو از طبعش ببارد<sup>391</sup>

*'Azīm al-Dīn, mio nipote, la cui poetica era come la rosa e la cui indole era come il roseto,*

*Scrisse questo racconto in modo ancora più variopinto, spargendo nuove perle col suo temperamento*

Il poeta afferma poi di dedicare questa sua opera a Mīr Tahāre Khān e manifesta la speranza che questo suo componimento possa trovare ampia diffusione. Da quanto si può dedurre dai versi che seguono, sembra che Zīyā abbia composto questo *masnawī* quasi per senso di competizione nei confronti del nipote e della corte a cui egli apparteneva:

شنیدم از دلم آمد پیامی      تو هم این قصه را بر گو تمامی

اگر او بهر خسرو<sup>392</sup> زد نوائی      تو هستی باخ را و آشنائی

که او هم هست والا دستگاهی      بجای خود یکی صاحب کلاهی<sup>393</sup>

*Dal mio cuore sentii un messaggio: "Anche tu devi raccontare questa storia*

*Se lui decanta [i versi] a Khosrow, tu invece conosci suo fratello*

*Anche lui è grandioso e potente, sarebbe proprietario della corona al suo posto"*

Si può quasi percepire una certa invidia provata da Zīyā nei confronti del nipote che aveva trovato protezione presso la corte del sovrano regnante, mentre egli fu accettato solo in una corte minore. Il poeta, per sentirsi quindi al pari del nipote, lo emula oppure forse lo sfida nella speranza di ricevere delle attenzioni dal sovrano, Mīr Fath 'Alī Khān. Il confronto, tuttavia, non è solo tra i poeti, ma anche tra i due Mīr: in questo caso si vuole forse lasciar intendere che, data la promozione degli stessi

<sup>391</sup> Idem, p. 90.

<sup>392</sup> Il pronome di terza persona si riferisce ad 'Azīm, mentre con l'appellativo Khosrow il poeta intende il sovrano Mīr Fath 'Alī Khān.

<sup>393</sup> Idem, p. 91.

soggetti e generi letterari, l'ambiente culturale presso la corte di Mīr Tahāre Khān non aveva nulla da invidiare con quello della corte del sovrano.

Al termine del racconto, Zīyā conclude la propria opera con il seguente cronogramma:

چه رنگین داستان ، هیر و رانجهن  
ز تحریرش دل ، من شد چو گلشن  
بگویم سال ، این نظم ، گهر سنج  
هزار و دو صد و بالا ده و پنج<sup>394</sup>

*Che racconto variopinto è quello di Hīr e Rānjhā*

*Scrivendolo, il mio cuore è diventato un roseto*

*Ora dico l'anno di questi versi di perla:*

*Milleduecentoquindici*

La struttura dell'opera ricalca la versione di 'Azīm ed ogni sezione di questo *masnawī* si conclude con un'invocazione di due *beyt* al *sāqī*. Zīyā, a differenza delle versioni precedenti, pone meno attenzione alle descrizioni geografiche e dei personaggi per concentrarsi maggiormente sugli eventi. Di conseguenza, anche la sofferenza per la separazione provata dai due protagonisti è descritta in modo più conciso rispetto alle altre riproposizioni dell'opera. Ad esempio, quando Hīr è di nuovo imprigionata dopo aver appiccato il fuoco alla casa di Kaidū, il poeta dedica solo due *beyt* alla disperazione di Hīr:

روان از چشم ، كلك اشك ، سیاھی رسد تا آسمانش مد آھی  
چو در زندان شده در بند ، زنجیر بعشق ، رانجهن محکم تر شده هیر<sup>395</sup>

*Scorrevano dai suoi occhi come freccia le lacrime scure, il suo sospiro giunse fino  
in cielo*

---

<sup>394</sup> Idem, p. 128.

<sup>395</sup> Idem, p. 107.

*Quando, nella prigione, fu legata alla catena, Hīr, per l'amore verso Rānjhā,  
divenne ancora più forte*

Allo stesso tempo, Zīyā dedica più spazio alla sofferenza di Rānjhā, il quale, dopo aver ricordato tutte le parti del corpo della sua amata:

بروي خاك مي غلطيد بي تاب      چو ماهي مي طيد بر خاك بي آب  
ننوشد در فراقش هيچ آبي      مگر از چشم ريزد خون , نابي  
نخورده غير او هرگز طعامي      مگر از خون , دل ميخورد جامي<sup>396</sup>

*Rotolava per terra impaziente, sussultava sul terreno come un pesce fuori  
dall'acqua*

*Per via della separazione non beveva acqua, dai suoi occhi riversava sangue puro*

*Non assumeva alcun cibo, piuttosto beveva un calice del sangue del suo cuore*

Il *masnawī* di Zīyā, molto più breve rispetto alle altre versioni del racconto composte in epoca Tālpūr, si rifà completamente all'opera del nipote 'Azīm. L'unica caratteristica per cui si distingue dal nipote è nel ridimensionamento delle sezioni puramente descrittive, soprattutto per quanto riguarda la sofferenza provata dai due amanti, venendo quindi a perdersi, in modo parziale, il fascino ed il significato profondo della vicenda. Nonostante queste imperfezioni, Zīyā, appartenente all'ambiente letterario di Mīrpūr Khās, ha comunque contribuito ad una maggiore diffusione del racconto in una realtà più periferica rispetto alla corte centrale di Hyderabad.

#### **4.3.3.3 Il Masnawī-ye Hīr wa Rānjhā di Āzād**

La terza versione della storia di Hīr e Rānjhā composta in epoca Tālpūr è quella attribuita ad "Āzād" (1761-1824), probabile *takhalloş* di Munshī Şāheb Rāy Mohan

---

<sup>396</sup> Idem, p. 108.

Dās Malkānī.<sup>397</sup> Questo poeta operò presso le corti di Mīr Karam ‘Alī Khān e di Mīr Morād ‘Alī Khān. Si dice fosse molto apprezzato anche dai poeti contemporanei della Persia, tanto che gli fu offerto un posto alla corte qajara; ma egli rifiutò, anche per il buon salario che percepiva presso la corte di Hyderabad.<sup>398</sup> I componimenti poetici di Āzād sono raccolti nel *Dīwān-e Āzād*, alcuni *ghazal* del quale furono pubblicati da Rāshedī nella rivista *Mehrān*.<sup>399</sup>

L’attribuzione del *masnawī* su Hīr e Rānjhā ad Āzād non è comprovata con certezza. L’opera risulta infatti incompleta, ma risale all’epoca di Mīr Karam ‘Alī Khān e riporta il *takhalloṣ* di Āzād: l’unico poeta dell’epoca a riportare tale pseudonimo era solo Ṣāḥeb Rāy Mohan Dās Malkānī. Pūrī è piuttosto certo su questa attribuzione,<sup>400</sup> mentre Sadarangani mostra diverse perplessità, motivandole col fatto che il poeta, spiegando le motivazioni che hanno comportato il ritardo dell’opera, ha indicato il digiuno del Ramaḍān, mentre il poeta era hindū.<sup>401</sup>

Il *Masnawī-ye Hīr wa Rānjhā* di Āzād, composto presumibilmente tra il 1801 ed il 1811, è un’opera di 1466 *beyt* suddivisi in 44 brevi sezioni. Il *masnawī* è purtroppo incompleto e riferisce la storia dei due amanti sino all’episodio in cui i genitori di Hīr sembrano acconsentire alle nozze tra la figlia e Rānjhā. Nonostante l’incompiutezza, questa versione, da un punto di vista stilistico e compositivo, sembra essere più creativa e dal tono più travolgente rispetto a quelle composte in precedenza.

Anche quest’opera è introdotta dalle lodi ad Allāh, al Profeta e ad ‘Alī e dagli elogi a quattro Mīr Tālpūr di Hyderābād: Mīr Gholām ‘Alī Khān, Mīr Karam ‘Alī Khān, Mīr Morād ‘Alī Khān e Mīr Moḥammad Khān. Il poeta, per indicare le motivazioni che lo hanno spinto a comporre l’opera, descrive anche alcuni episodi autobiografici. Egli racconta infatti di quando entrò a far parte della corte del proprio sovrano, presso la quale vi erano molti hindū e di quando, giunto nella sala del trono, s’inginocchiò baciando i piedi del sovrano.<sup>402</sup> Sembra che il poeta fosse piuttosto avvezzo al

---

<sup>397</sup> Egli era il padre di Munshī Āwat Rāy, studioso di sanscrito e funzionario finanziario all’epoca della conquista britannica del Sind. Cfr. Sadarangani (1956), p. 187.

<sup>398</sup> Si dice che il suo salario ammontava a circa duecento rupie mensili, oltre al vitto, all’alloggio e ad altri doni. Cfr. Sadarangani (1956), p. 194.

<sup>399</sup> Pūrī (1957), p. 66.

<sup>400</sup> Idem (1957), p. 67.

<sup>401</sup> Sadarangani (1956), pp. 187-8.

<sup>402</sup> Āzād (1957), p. 139.



consumo di alcolici, ma quando fu ripreso dal sovrano, per questa sua abitudine dissoluta, durante il banchetto di ricevimento, Āzād si sentì umiliato e pentito per il proprio atteggiamento.<sup>403</sup>

Prima di introdurre il racconto di Hīr e Rānjhā, il poeta afferma che, fino a quel momento, la perfezione del discorso era stata raggiunta solo da Ferdowsī e Nezāmī, mentre le metafore d'amore più eloquenti erano quelle presenti nei *ghazal* di Sa'dī Shīrāzī.<sup>404</sup>

L'intento di Āzād è quello di dare una nuova veste al celebre racconto già proposto da Yektā e 'Azīm, dopo aver ottenuto il consenso di Mīr Karam 'Alī Khān alla composizione di tale opera.<sup>405</sup> Tuttavia il poeta riporta degli spiacevoli eventi che lo hanno coinvolto emotivamente e che hanno comportato il rinvio dell'ultimazione del suo *masnawī*. All'interno del palazzo, infatti, non tutti approvavano il progetto di Āzād, tanto che altri poeti davano opinioni contrastanti sul suo operato. Questa situazione agitò e rattristò il poeta a tal punto da ammalarsi:

کرد اول مرا بمحنت , تب	آشنا چند روز و چندین شب
شیم از احتراق , تب می سوخت	صبح تا شام روز و شب می سوخت
نه طبیبم سر , نهالین بود	نه حبیبم بروی بالین بود
از حرارت ز بس دماغم سوخت	جسم چون پنبه چراغم سوخت <sup>406</sup>

*Dapprima ho sofferto per la febbre alcuni giorni ed alcune notti*

*Di notte ardevo per il calore della febbre: dalla mattina alla notte, ardevo di giorno e di notte*

*Al mio capezzale non vi erano né il mio medico né la mia amata*

*Per la foga ardevo fino al naso, il mio corpo ardeva come il cotone della mia lampada*

<sup>403</sup> Idem, p. 141.

<sup>404</sup> Idem, p. 141.

<sup>405</sup> Idem, pp. 141-2.

<sup>406</sup> Idem, p. 143.

Il poeta soffre quindi in solitudine ed il nervosismo per le critiche ricevute gli fanno addirittura salire la febbre. Tuttavia Āzād non si dà per vinto e riesce ad affrontare nuovamente il mondo esterno. Egli decide infatti di recarsi al *bāzār* per chiedere consiglio ad alcune persone, che però non comprendono il turbamento del poeta e, anzi, sono convinte di trovarsi di fronte ad un pazzo:

آن يکي گفـت عاشق , زار ست	زار و تاوان ز دورـي يار ست
ديگري گفـت کين دغا پيشه	دارد از مکر و حيله انديشه
وان دگر گفـت کز پري خانه	جلوه اي ديده و گشت ديوانه
ديگري نـعـره زد که اين بيتاب	بنگ نوشيده يا که خورد شراب <sup>407</sup>

*Il primo disse che era un innamorato piangente, piangente ed in pena per la lontananza dall'Amata*

*Il secondo disse che questo imbrogliatore di professione pensava solo all'astuzia ed alla frode*

*Un altro disse che aveva visto l'apparizione della fata ed era impazzito*

*Un altro ancora urlò che quell'impaziente o aveva fumato canapa o aveva bevuto vino*

Tutte le persone interpellate danno quindi un'opinione molto negativa sulla condizione del poeta, il quale, anziché trovare comprensione e parole di conforto e sostegno, viene insultato e denigrato senza mezzi termini. La verità, però, venne ben presto a galla: il sovrano in persona, infatti, esaminò la situazione e giunse alla conclusione che si trattava di un caso di gelosia. Un confidente di corte aveva infatti espresso al sovrano i propri dubbi sull'autorevolezza del poeta: Āzād, secondo la sua opinione, non era un erudito ed avrebbe portato solo vergogna alla città. Questo consigliere non portò però alcuna prova della sua convinzione ed il sovrano diede ragione al poeta.

L'episodio riportato dal poeta mette in evidenza la profonda rivalità e competizione che regnavano all'interno dell'ambiente cortese: in questo caso il sovrano, però, ha

---

<sup>407</sup> Idem, p. 144.

colto l'intrigo che era stato architettato nei confronti di Āzād ed ha punito il colpevole. La vicenda fa emergere anche alcuni tratti della personalità del poeta: sembra una persona molto sensibile ed emotiva, che si lascia condizionare dai giudizi altrui tanto da avere ripercussioni non solo psicologiche, ma anche fisiche. Nonostante l'episodio spiacevole di cui è protagonista, egli non giudica chi ha bramato contro di lui, dichiarandosi quasi estraneo a questi intrighi di corte. Questo suo atteggiamento neutro è contrastato dai giudizi a freddo nei suoi confronti da parte della gente comune alla quale il poeta si era rivolto per ricevere conforto in un momento di sofferenza. Si può percepire che l'ambiente in cui viveva il poeta fosse piuttosto ostile, in cui non si poteva fare affidamento su nessuno e bisognava continuamente difendersi da possibili offese ed oltraggi.

Āzād riesce effettivamente a dare un nuovo aspetto al racconto, non solo per la variazione di alcuni episodi, ma soprattutto per quanto riguarda la struttura compositiva. Alla vicenda autobiografica segue infatti una precisazione sugli effetti dell'amore, considerati da un punto di vista medico, gnostico<sup>408</sup> e mistico.<sup>409</sup> Il poeta afferma che i medici considerano l'amore una forma di pazzia: il malato d'amore è infatti debole, magro, pallido, sofferente e con elevate pulsazioni cardiache.<sup>410</sup> Sebbene Āzād sottolinei che l'unica soluzione all'angoscia provocata dall'amore sia la morte o l'unione con la persona amata, fornisce alcuni consigli per alleviare questa sofferenza:

وعدۀ وصل گرچه هست دروغ      نفع بخشد چو تشنگان را دوغ  
سنبل الطیب هندوی گیسو      مشک , ترکی است نافۀ خم , مو<sup>411</sup>

*Se vi è una cura alla promessa d'unione, allo stesso modo di chi ha sete, lo yoghurt  
può essere d'aiuto*

<sup>408</sup> Āzād afferma che, secondo gli gnostici, l'amore è l'essenza di Dio, che è univoco anche se assume più nomi: *Khodā* per i turchi ed i persiani (quest'ultimi lo definiscono anche *Izād*), *Nārāyana* per gli hindū e 'Ezz per gli arabi. Cfr. Idem, p. 146.

<sup>409</sup> In questo caso il poeta descrive il percorso che porta all'unione con l'Amato Divino, che comporta una profonda sofferenza per via della separazione. Cfr. Idem, pp. 147-8.

<sup>410</sup> Idem, p. 145.

<sup>411</sup> Idem, p. 146.

*Per i capelli [va bene] il profumo di giacinto indiano, mentre per i riccioli il muschio turco*

Tra gli altri suggerimenti forniti dal poeta, vi sono l'assunzione di succo di giuggiola per alleviare la febbre provocata dalla separazione e di acqua di rose per ricordare il volto dell'amata.<sup>412</sup>

Queste delucidazioni sul concetto d'amore si concludono con un *tamsīl* in cui un saggio spiega che il cuore è quella parte della persona che si apre alla sofferenza ed al pianto. Si tratta del primo di una serie di *tamsīl* esemplificativi, in tutto dodici, che il poeta introduce nel suo racconto per indurre il pubblico ad una maggiore riflessione sulle importanti tematiche affrontate nel racconto di Hīr e Rānjhā.

Il *tamsīl* successivo è inserito subito dopo la presentazione dell'ambientazione e di Rānjhā ed introduce l'episodio successivo, in cui il principe ospita il mendicante. L'aneddoto racconta che l'imperatore Aurangzeb si recò da un *faqīr* il quale, di fronte al sovrano, rimase fermo, né si alzò né si prosternò, ma allungò i piedi. L'imperatore, stizzito, gli chiese il motivo di quel gesto ed il mendicante rispose: "Dato che la mia mano è corta, faccio la mia richiesta di fronte al sovrano in questo modo". Aurangzeb comprese la saggezza di quel mendicante e lo trattò con gentilezza e compassione, offrendogli anche ospitalità.<sup>413</sup>

Il terzo *tamsīl* è inserito nel momento in cui Rānjhā raggiunge il fiume Chenāb ed ha come tema il destino: bisogna accettare il proprio destino, poiché è stato assegnato da Dio ed anche il pianto angoscioso degli amanti proviene dalla sorte divina. Il poeta porta l'esempio di Majnūn, il quale è felice di avere vicino a sé il cane di Laylā, poiché gli ricorda l'Amata.<sup>414</sup>

In un altro *tamsīl* Āzād spiega la condizione in cui versa Rānjhā: è il momento in cui il barcaiolo gli vieta di oltrepassare il fiume e i due iniziano una lunga discussione in cui spiegano le proprie ragioni. L'amante si sente imprigionato e sostiene che è per volontà del destino che deve raggiungere l'altra riva del fiume. L'aneddoto riporta che un uccellino vede un usignolo in gabbia che canta rivolto verso il giardino. L'uccellino, sorpreso, gli chiede per quale motivo un usignolo che canta così bene si

---

<sup>412</sup> Idem, p. 146.

<sup>413</sup> Idem, p. 152.

<sup>414</sup> Idem, p. 159.

trovi in una gabbia, quando il suo posto sarebbe invece nel prato. L'usignolo, piangendo, rispose:

اختياري اگر بما بودي                      جاي ما جز چمن کجا بودي  
اختيار است در کف , صياد                      ورنه خود در قفس که مي افتاد<sup>415</sup>

*Se fosse stato per mia scelta, il mio posto non sarebbe stato altro che il prato*

*La scelta è in mano al cacciatore: magari fosse caduto lui in gabbia!*

È chiaro che, in questo caso, l'usignolo in gabbia rappresenti Rānjhā mentre il cacciatore sia la metafora del barcaiolo. Rānjhā si augura quindi che il barcaiolo, che non comprende la sua sofferenza, venga imprigionato dall'amore.

Il barcaiolo, a sua volta, risponde con un nuovo *tamsīl* in cui paragona Rānjhā e le sue argomentazioni sul destino ad un ladro che, per giustificarsi, finge di conoscere l' *'erfān* solo per cavarsela in una situazione di difficoltà. L'aneddoto racconta infatti che una notte un ladro rubò della frutta in un giardino, ma il giardiniere si accorse e lo rimproverò. Il ladro rispose affermando: “La frutta è una creazione divina e dato che entrambi siamo servi di Dio, che male faccio a mangiare i Suoi frutti?” Il giardiniere si avvicinò allora al ladro con un bastone e disse: “Dato che hai mangiato i frutti di Dio, mangia anche il suo bastone, se sei uomo!” Siccome il giardiniere iniziò a picchiarlo col bastone, il ladro non ebbe altra scelta che confessare la propria colpa ed il giardiniere rispose: “Se ti tuffi nell'acqua sarai inghiottito dal suo vortice, non vantarti come il leone di essere il migliore della foresta!”<sup>416</sup>

Non appena Rānjhā cade in estasi per aver scoperto di trovarsi proprio sulla barca di Hīr, il poeta introduce un nuovo *tamsīl* in cui associa la figura del principe a quella di Farhād. Secondo l'aneddoto, il maestro disse a Farhād di non cadere nella trappola degli uccelli, ma il tagliapietre rispose: “Il tuo consiglio fa crescere ancora di più il mio amore, il dolore del mio petto giunge fino all'anima ed il mio cuore è afflitto per Shīrīn”.<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> Idem, p. 166.

<sup>416</sup> Idem, p. 167.

<sup>417</sup> Idem, p. 170.

I due *tamsīl* successivi, posti uno di seguito all'altro, descrivono la condizione in cui versano i due innamorati al loro primo incontro. Nel primo caso vi è un accostamento alla simbologia della falena e della candela, in cui Hīr afferma di sentirsi come la falena che arde sulla candela.<sup>418</sup> Quando i due protagonisti scendono dalla barca e stanno per separarsi, Rānjhā si sente come l'usignolo che si separa dalla rosa.<sup>419</sup> È proprio in quel momento che a Hīr viene in mente l'idea di far assumere l'amato come mandriano al fine di poter continuare ad incontrarsi in riva al fiume lontani da occhi indiscreti. Il poeta, a questo punto, introduce un nuovo *tamsīl*, in cui associa la nuova condizione di Rānjhā a quella di uno *khārkash*. Secondo l'aneddoto, nel deserto c'era uno *khārkash* col fardello sulla schiena, era un uomo umile che si procurava da vivere in modo modesto. La madre gli aveva detto che spettava a lui scegliere quale sarebbe stato il suo lavoro. Allo stesso modo Rānjhā, nonostante fosse molto ricco, anziché succedere al trono del padre, aveva scelto la vita del pastore per amore.<sup>420</sup>

Un ulteriore *tamsīl* è stato inserito dal poeta nel momento in cui il padre di Hīr, dopo aver scoperto, tramite Kaidū, la relazione segreta tra la figlia e Rānjhā, vorrebbe ucciderla, ma interviene la madre in difesa della ragazza. Prima dell'intervento è inserito il seguente aneddoto:

پرورد همچو آهوان , حرم	بچه گرگ را اگر مریم
آبش از چشمه های نور دهد	قوت , جانش ز شیر , حور دهد
درس , حکمت دهد بقانونش	باز يك چند گر فلاتونش
گرچه با آدمي بزرگ شود <sup>421</sup>	عاقبت گرگ زاده گرگ شود

*Se il cucciolo di lupo fosse stato allevato da Maria allo stesso modo degli amati nei santuari*

*Gli avrebbe dato la forza della sua anima attraverso il latte di ḥourī e l'acqua delle sorgenti dello splendore*

<sup>418</sup> Idem, p. 176.

<sup>419</sup> Idem, p. 177.

<sup>420</sup> Idem, p. 178.

<sup>421</sup> Idem, p. 184.

*Gli avrebbe anche impartito degli insegnamenti di saggezza che sarebbero diventati i suoi canoni*

*Tuttavia è nato lupo e lupo rimane, se fosse stato con gli uomini sarebbe cresciuto*

Con queste parole la regina riflette sulla capacità genitoriale propria e del marito e sembra quindi addossarsi le colpe dell'attuale comportamento di Hīr: per questo motivo bisogna concedere una seconda possibilità alla figlia.

L'opera di Āzād si conclude con altri due *tamsīl* che offrono uno spunto di riflessione sull'episodio in cui i fratelli di Hīr tornano al palazzo feriti per mano di Rānjhā. Il primo dei due aneddoti racconta che un erudito, in tempo di pellegrinaggio, cantò una melodia in onore di Ḥallāj. I *faqīh*, udendolo, avvisarono subito il sovrano, il quale ne ordinò l'uccisione. Il saggio, quindi, affermò: "Io non sono un sovrano vittorioso che pone tutta la forza sulle mani, anche se mi decapiti con la spada, è normale che la testa sia separata dal corpo".<sup>422</sup>

L'ultimo *tamsīl* racconta di un ebbro che afferma: "Bevi il vino lontano dal calice, poiché la bottiglia che ho in mano rappresenta la notte oscura". Fu così che ruppe la bottiglia contro una pietra:

شیشه سازش نگاهداشت بچنگ

ورنه چون شیشه نشکند از سنگ<sup>423</sup>

*I vetri sono diventati la protezione per la sua mano*

*Chissà [cosa sarebbe successo] se non avesse rotto la bottiglia contro la pietra*

Entrambi gli aneddoti hanno la funzione di approfondire e rafforzare la determinazione e la forza di volontà che Rānjhā, mosso dall'amore, ha dimostrato nei confronti dei fratelli di Hīr: la forza e la fermezza interiore sono in grado di sconfiggere qualsiasi arma e, quindi, la forza esteriore.

Oltre all'introduzione di questa serie di *tamsīl*, Āzād, nel riferire il primo incontro tra i due innamorati a bordo della barca, utilizza un *so'āl wa jawāb* di sette *beyt*, in cui

<sup>422</sup> Idem, p. 189. Attraverso questo aneddoto, il poeta intende spiegare che mentre i fratelli di Hīr hanno fatto ricorso alla forza del corpo, Rānjhā ha predominato con la sua determinazione e forza interiore.

<sup>423</sup> Idem, p. 189.

Rānjhā dimostra il suo amore incondizionato per Hīr, come è evidente nei versi seguenti:

گفت مقصود , آرزوي تو چيست      گفت والله بغير , روي تو نيست  
گفت تا چند ميکني افغان      گفت تا از تنم بر آيد جان<sup>424</sup>

*Disse: “Qaul è lo scopo del tuo desiderio?” Rispose: “Dio è testimone che non vi è nulla oltre al tuo viso”*

*Disse: “Fino a quando puoi soffrire?” Rispose: “Finché il mio corpo ha vita”*

Āzād effettua delle leggere variazioni anche per quanto riguarda la trama del racconto. Innanzitutto è l'unico a non descrivere il Panjāb e viene aggiunto un episodio relativo a Rānjhā: dopo la morte del padre, il principe era solito recarsi in un angolo del giardino e piangere la separazione dalla sua amata. Tuttavia un giorno i giardinieri si accorsero di lui e, preoccupati, chiamarono dei medici ed un indovino. Quest'ultimo afferma che Rānjhā riuscirà ad unirsi alla sua amata ma lo avverte anche delle prove che dovrà affrontare per raggiungere questo suo obiettivo: diventare mendicante ed affrontare il malvagio zio dell'amata.<sup>425</sup>

Il poeta introduce anche una lunga discussione tra Rānjhā ed il barcaiolo che, come si è visto sopra, è intervallata da tre *tamsīl*. A differenza delle altre versioni, in cui si riporta che il principe sale a bordo dell'imbarcazione, in questo caso il barcaiolo ostacola il protagonista ed i due personaggi iniziano un lungo confronto. Da questo punto di vista, il poeta sembra quasi ispirarsi a Varīs Shāh, ma mentre nella riproposizione del poeta panjābī il dibattito sfocia in argomentazioni ed azioni che riguardano anche la sfera sensuale, in questo caso, invece, la discussione tocca delle tematiche inerenti soprattutto l'ambito spirituale. Il barcaiolo, infatti, impedisce a Rānjhā di salire sulla barca poiché le acque del fiume sono troppo mosse, ma il principe risponde che gli innamorati non si fermano né di fronte all'acqua né di fronte al fuoco e che per volontà di Dio che deve attraversare il fiume.<sup>426</sup> Il barcaiolo esorta Rānjhā ad agire con razionalità, ma si sente rispondere che la sua facoltà di scelta è

<sup>424</sup> Idem, p. 175.

<sup>425</sup> Idem, p. 161.

<sup>426</sup> Idem, p. 164.



ormai nelle mani dell'amata, che è per volere dell'amata che ora si trova in quel luogo, poiché è caduto nella trappola del cacciatore.<sup>427</sup> Il barcaiolo fa nuovamente notare al principe che le acque del Chenāb sono molto alte e mosse, ma alla fine si lascia convincere dalla tenacia del giovane e lo fa salire sulla barca.

Un altro episodio che costituisce una novità nelle riproposizioni del racconto di Hīr e Rānjhā riguarda il ricorso del consiglio dell'anziano saggio da parte dei genitori di Hīr dopo che la principessa, per vendetta, incendia la casa di Kaidū. Il saggio dà ragione ai genitori e consiglia loro di mostrarsi duri con la figlia, la quale ha assunto un atteggiamento superbo e prepotente. Egli conclude il suo discorso con un aneddoto:

بشنو از آن حکیم , دانشمند	که چه خوش ریخته گلاب بقند
پسران , وزیر , ناقص عقل	بگدائی روستا رفتند
روستا زادگان , دانشمند	بوزیري پادشا رفتند <sup>428</sup>

*Ascoltate dal saggio erudito che piacevole è versare l'acqua di rose nello zucchero  
I figli del vazīr dall'intelletto imperfetto vanno a mendicare dal contadino  
I contadini figli di saggi vanno dai vazīr del sovrano*

Anche Āzād mostra una certa ironia nella descrizione del perfido Kaidū, del quale viene messa in evidenza la malvagità, ma anche la sua condizione di miserabile:

خانه بیرون , شهرش از نی بود	تنگ و تاریک چون دل , مردود
خانه تنگ تر ز دیده مور	لب , بامش برابر , لب گور <sup>429</sup>

*La sua casa fuori città era fatta di canna, era stretta ed oscura come il cuore respinto*

*La casa era più stretta dell'occhio della formica, la sostanza del suo tetto era come quella di una tomba*

<sup>427</sup> Idem, p. 165. A questa risposta di Rānjhā segue il *tamsīl* sull'uccello chiuso in gabbia.

<sup>428</sup> Idem, p. 186.

<sup>429</sup> Idem, p. 179.

Essendo l'opera di Āzād incompleta, vi è solo un caso in cui è descritta la sofferenza dei due protagonisti a causa della loro separazione forzata: si tratta dell'episodio in cui Hīr viene imprigionata dopo aver appiccato il fuoco alla casa di Kaidū. In questo caso il poeta descrive per prima la sofferenza di Rānjhā:

بسکه بگریست همچو ابر ، بهار      سیل از دست رفت بر کهسار  
گریه اش ابر را بجوش آورد      ناله اش رعد بر خروش آورد  
خاک از بسکه کرد بر سر ، خویش      زنده در گور ساخت پیکر ، خویش<sup>430</sup>

*Pianse a tal punto come la nuvola primaverile che l'inondazione, dalla pianura,  
andò alla montagna*

*Il suo pianto agitò la nuvola, il suo gemito portò un tuono di lamento*

*A furia di coprirsi la testa di terra, fece di sé un vivente nella tomba*

Hīr, trovandosi rinchiusa in prigione e lontana dal suo amato, cadde nello sconforto:

بسکه رنگ بهیش رفت ز سیب      سیب ، سرخش بهی شد از آسیب  
رنگش از پس پرید از غم و درد      گل ، سرخش چو زعفران شد زرد<sup>431</sup>

*Il colore della sua felicità se ne andò dalla mela: la sua mela rossa, per via del  
torto [subito], divenne una cotogna*

*Il suo colore svanì per via della tristezza e della sofferenza, la sua rosa rossa  
divenne gialla come lo zafferano*

Nonostante l'incompiutezza dell'opera, questa versione del racconto di Hīr e Rānjhā per mano di Āzād, grazie all'introduzione dei diversi *tamsīl* esplicativi, è quella che presenta maggiore originalità e che, per la sua struttura compositiva, si distingue dalle altre riproposizioni della vicenda. Āzād è l'autore che pone maggiore attenzione alla caratterizzazione mistica della vicenda ed è per questo motivo che,

---

<sup>430</sup> Idem, p.186.

<sup>431</sup> Idem, p.187.

probabilmente, ritiene fondamentale l'inserzione di aneddoti esplicativi che chiariscano i diversi aspetti che altrimenti potrebbero non essere pienamente colti dal pubblico.

#### 4.3.3.4 *Il Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā di Valī*

L'ultimo *maṣnawī* sulla storia di Hīr e Rānjhā composto in epoca Tālpūr è quello di Valī Moḥammad Khān Laghārī (1750-1832).<sup>432</sup> Egli combatté a fianco di Mīr Faṭḥ 'Alī Khān durante la battaglia contro Miyān 'Abd al-Nabī, ultimo sovrano Kalhora. Fu poi *vizīr* di Mīr Morād 'Alī Khān Tālpūr e gestì i negoziati con gli afghani nonché i rapporti con i britannici. Fu inoltre governatore dell'Upper Sindh, da Sehwān a Jakobābād e la cittadina di Tāndō Valī Moḥammad, situata nelle vicinanze di Hyderābād, fu costruita in suo onore. Anche James Burnes, nel suo *A Narrative of a Visit to the Court of Scinde*, parla di questo personaggio, definendolo come il principale *vizīr* del Sindh, che godeva della stima e del rispetto del popolo. Egli viene ricordato per le sue abilità di consigliere reale e per la sua arte poetica:

The Nuwab is a poet of no mean excellence; and, although his verses are filled with adulation, it would be unfair to detract from his merits on this account, or to condemn him for following the example of almost every Persian writer. He has composed also several large folios on the subject of medicine, gleaned chiefly from the dreams and theories of the ancients, but which, being supposed original, have gained for him the character of a sage in Scinde. Amongst his works I must not omit to mention a small book on the cure of diseases written in the name of Meer Mourad Ali, the merit of which is claimed by that prince.<sup>433</sup>

Valī Moḥammad Khān, con *takhalloṣ* "Valī", fu un poeta molto attivo: oltre al racconto su Hīr e Rānjhā, compose anche un *Dīwān*, due *Sāqī Nāme*, un'opera di argomento medico intitolata *Nozhat al-abdān* e il *Mow'zat Nāme*. Due dei suoi figli,

---

<sup>432</sup> Di questo autore si parla in Pūrī (1957), pp. 75-8, Khalīl (1958), pp. 622-29, Sadarangani (1956), pp. 194-199 e in Burnes (1831), pp. 106-8.

<sup>433</sup> Burnes (1831), pp. 107-8.

Nawāb al-Hadād (m. 1882)<sup>434</sup> e Nawāb Aḥmad Khān (m. 1880), nonché il figlio di quest'ultimo, Nawāb Valī Moḥammad Khān II (1878-1913), furono poeti ed autori di un *Dīwān*.

Il *Masnawī-ye Hīr wa Rānjhā* di Valī pubblicato dal Sindhī Adabī Board è suddiviso in 32 sezioni, per un totale di 1752 *beyt*. L'opera è introdotta dalle lodi ad Allāh, al Profeta e ai Quattro Califfi e dagli elogi a Mīr Karam 'Alī Khān, a Mīr Morād 'Alī Khān e a Mīr Moḥammad Khān. A questa parte iniziale segue una lunga descrizione di 367 *beyt* sul tentativo di invasione del Sindh ad opera del sovrano afghano Maḥmūd Shāh,<sup>435</sup> conferendo così all'opera non solo un carattere letterario, ma anche una valenza come documento storico. L'autore, infatti, non si limita ad esporre i fatti, ma riporta anche gli estratti delle lettere che i due sovrani (quello afghano e quello del Sindh) si scambiarono.

Secondo quanto riportato da Valī, durante un banchetto, il sovrano afghano Maḥmūd Shāh fu criticato da uno dei suoi *vizīr* per il suo stile di vita troppo dissoluto. Il sovrano, con tono irriverente, gli chiese allora un suggerimento sulle azioni che avrebbe dovuto intraprendere ed il ministro rispose:

گفت کای خسرو ، خجسته سیر      عزم ، بالجزم کن بسوی سفر  
تا نهند عالم ، امصار      از تساهل وری بآخر کار<sup>436</sup>

*Disse: "Oh Khosrow dal percorso prospero, prendi la decisione di partire in viaggio*

*Così metti fine alla trascuratezza*

Maḥmūd Shāh fu illuminato dalle parole del suo consigliere: adunò l'esercito e partì verso est, distruggendo tutti i luoghi in cui s'inoltrava. Dopo circa un mese di viaggio, l'esercito raggiunse Qandahar, saccheggiando l'intera città e mettendo la popolazione in fuga. Giunto in Sindh, il sovrano afghano saccheggiò la città di

<sup>434</sup> Questo poeta assunse come *takhalloṣ* "Sūfī".

<sup>435</sup> Maḥmūd Shāh (1769-1829) fu sovrano del regno afghano Durrānī dal 1801 al 1803 e dal 1809 al 1818.

<sup>436</sup> Laghārī (1957), p. 203.

Shikārpūr e mandò poi una lettera al governatore della regione in cui annuncia la conquista della città e dei villaggi circostanti e richiede il pagamento di un tributo:

میرسد پی به پی الی دینار	از شما مالیات در سر کار
نگرفت است صورت , ایصال	لیک باج , کهن ز چندین سال
خیر خود گر درین سخن دانید	میر سهراب را بفهمانید
جز ادایش کجا خلاص شوید	ناظمانید تا خراج دهید
اندران کار نیز مختاریم <sup>437</sup>	گر ز اغوای جنگ را جوئید

*Fate pervenire il tributo a Sua Signoria fino all'ultimo dinār*

*Ma non serve che inviate il tributo degli anni scorsi*

*Informate Mīr Sohrāb che sappia che la sua prosperità è in questo discorso*

*Se intendete versare il tributo, oltre a questo adempimento sarete liberi*

*Se siete tentati dalla guerra, siete autorizzati ad intraprendere anche questa azione*

Mīr Sohrāb rispose che non avrebbe pagato il tributo e non temeva nemmeno la guerra, poiché anche il suo casato aveva già sottomesso popoli stranieri.<sup>438</sup> Maḥmūd Shāh, ricevuta tale risposta, decise di avanzare ulteriormente col suo esercito ed organizzò un nuovo accampamento. Tuttavia, venuti a mancare acqua e foraggio, molti cavalli morirono ed il sovrano afghano fu costretto a muoversi verso il mare. Valī Moḥammad, in qualità di *vizīr*, si recò al nuovo accampamento per cercare un negoziato. Il poeta, in questa fase del suo rapporto, introduce se stesso nel modo seguente:

خانزاد , علی و احمد هست	سجع , اسمش ولی محمد هست
که رود آن غلام بی تاخیر <sup>439</sup>	حکم , اشرف چو ماه گشت منیر

<sup>437</sup> Idem, p. 207.

<sup>438</sup> Idem, p. 210.

<sup>439</sup> Idem, p. 212.

*Il suo nome, in prosa rimata, è Valī Moḥammad, il suo casato è eminente e lodevole*

*Possedeva delle virtù nobili come la luna luminosa, quel gholām non aveva indugio*

Il tentativo di Valī, tuttavia, non andò a buon fine, e Mīr Sohrāb adunò il proprio esercito, al quale, durante il tragitto, si aggiunsero molti giovani ed anziani volontari.<sup>440</sup> I due sovrani si trovarono infine uno di fronte all'altro e fu Mīr Sohrāb a parlare per primo, affermando che ambedue erano sovrani per volere di Dio e che era per volere di Maḥmūd Shāh che si stava per iniziare quel conflitto. Il sovrano afghano diede invece la colpa al sovrano del Sindh per il mancato pagamento del tributo, al che Mīr Sohrāb replicò che il nemico tiene solo al potere ed al profitto.<sup>441</sup> Non avendo quindi trovato nessun accordo per quanto riguarda il tributo, si diede inizio alla guerra: un esercito si mosse verso il mare e uno verso la montagna. Mīr Sohrāb fu tuttavia più veloce ad accerchiare l'esercito nemico, costringendo Maḥmūd Shāh alla ritirata, con l'accordo del reciproco rispetto.

Il poeta conclude questa parentesi di carattere storico con un elogio a se stesso per aver riportato per iscritto questo evento, permettendo così che sia ricordato tra i posteri:

اي ولي بر تر آفرين باشد	لطف يزدان بتو قرين باشد
تو بحق نمك شتافته اي	عاقبت بهره نيز يافته اي
رتبه خود ببين كه تا بكجا ست	همچو طوبي ز همسران بالا ست
شكر يزدان كه نامه شاهان	شرح كردم چو كار آگاهان <sup>442</sup>

*Oh Valī, sei stato eccellente, che la grazia divina si unisca a te*

*Ti affretti alla verità della grazia, alla fine hai già scoperto la tua sorte*

*Guarda fin dove va il tuo rango, va in alto come i compagni che hanno raggiunto la beatitudine*

<sup>440</sup> Idem, p. 214.

<sup>441</sup> Idem, p. 215.

<sup>442</sup> Idem, p. 217.

*Sono grato a Dio per aver descritto quest'opera sui sovrani allo stesso modo delle opere informative*

Nonostante l'importanza di questa digressione che ricostruisce una tappa importante della storia del Sindh in epoca Tālpūr, si può notare come l'autore, in conformità allo stile compositivo della storiografia indo-persiana, sia piuttosto impreciso non tanto sugli eventi, ma quanto sulla datazione e sui luoghi in cui si svolsero i fatti. Infatti Valī non inserisce alcuna data e, oltre alla città di Shīkārṗūr, non viene citato nessun altro luogo geografico e non si comprende nemmeno in quale luogo sia avvenuto l'incontro tra Maḥmūd Shāh e Mīr Sohrāb. Si può supporre che questo fatto storico sia avvenuto durante il primo regno di Maḥmūd Shāh, ossia tra il 1801 ed il 1803 oppure all'inizio del suo secondo regno, nel periodo che va dal 1809 al 1811. Dopo tale data, infatti, Mī Sohrāb affidò il potere al figlio Mīr Rustām 'Alī Khān e si ritirò a vita privata ad Ahmedābād. Valī Moḥammad Laghārī, inoltre, compose il suo *masnawī* probabilmente dopo l'ascesa al trono di Mīr Karam 'Alī Khān, avvenuta nel 1812.<sup>443</sup>

Valī Moḥammad Laghārī introduce alcune modifiche alla trama che però, nella sostanza, non alterano la vicenda. Ad esempio, l'episodio in cui Kaidū chiede l'elemosina ai due giovani è collocato dopo l'incendio della sua casa da parte di Hīr,<sup>444</sup> mentre la protagonista, non appena viene a sapere che sarà data in sposa a Nawrang, va a consultarsi da un indovino. Quest'ultimo, ascoltate le parole della protagonista, affermò:

و صل با دوست مي شود ناگاه	چو مساعد تر اند زهره و ماه
هر دو مغلوب هر دو تا غالب	هر دو مطلوب هر دو تا طالب
او خريدار تست روز و شب	دوستي را كه مي كني تو طلب
شاد گردي ز يار آخر كار <sup>445</sup>	ميل او هست سوي تو بسيار

---

<sup>443</sup> Pūrī (1957), p. 77.

<sup>444</sup> Laghārī (1957), pp. 239-40.

<sup>445</sup> Idem, p. 246.

*Siccome Venere e Luna sono favorevoli, l'unione con l'Amico avverrà  
improvvisamente*

*Siete entrambi richiesti e richiedenti, siete entrambi sconfitti e vincenti*

*L'Amico che tu richiedi sarà tuo acquirente giorno e notte*

*Lui è molto incline a te, infine sarai felice per via dell'Amato*

Nella parte conclusiva della storia Nawrang, in un primo momento, lascia partire Hīr e Rānjhā, dopo che la loro unione era stata riconosciuta dal *qāzī*, ma quando il principe di Rangpūr tornò al proprio regno, il padre, in collera, gli ordinò di catturarli e di abbandonarli in Rajasthān. Il padre assume un atteggiamento molto duro nei confronti del figlio, quasi denigratorio, conferendo alla scena una certa atmosfera ironica:

پر غضب گشت گفت کای نامرد      یک تن ، رانجهن از تو هیر ببرد  
ننگ ، خود را ز دست خود دادی      حیف صد حیف بر چنین شادی<sup>446</sup>

*S'incollerì e disse: "Oh vile, un certo Rānjhā ti ha portato via Hīr*

*Vergognati! L'hai data via con le tue mani, su questo matrimonio ci sono stati  
mille soprusi!*

Quello appena descritto è solo uno dei diversi episodi ai quali il poeta riesce a conferire un senso quasi ironico. Già all'inizio della vicenda, infatti, il modo in cui viene introdotta la descrizione di Hīr assume un carattere diverso rispetto alle altre versioni dell'opera. Non appena il derviscio afferma di voler descrivere la propria amata, ossia Hīr, Rānjhā gli pone una raffica di domande,<sup>447</sup> senza lasciar spazio di risposta al suo interlocutore. In questo modo il poeta conferisce al principe di Takht Hezāra una trepidazione quasi infantile:

---

<sup>446</sup> Idem, p. 267.

<sup>447</sup> Il poeta inserisce 24 *beyt* che presentano una domanda in ogni emistichio, che conferiscono alla scena un ritmo incalzante. Cfr. Idem, pp. 223-4.



صاحب , دولت ست یا مفلس  
 چشم , او آهو ست یا نرگس  
 قامتش سرو یا چو شمشاد ست  
 در غم , عشق یا که آزاد ست  
 رخ , او شمس یا چو روشن ماه  
 زلف , مشکین دراز یا کوتاه<sup>448</sup>

*È al comando di un regno o è povera? I suoi occhi sono come quelli della gazzella  
 o come il narciso?*

*La sua statura è come quella del cipresso o come quella del bosso? Soffre d'amore  
 o è libera?*

*Il suo viso splende come il Sole o come la Luna? Il suo ricciolo di muschio è lungo  
 o corto?*

Quando Hīr viene informata della presenza di uno straniero sulla sua barca, la principessa, incollerita, si fa condurre all'imbarcazione e, durante il tragitto:

همچو خرشید در اسد بنشست  
 کاسه زر فشان گرفت بدست  
 از می ناب کرد مالا مال  
 نوش کردی برای رفع , خیال<sup>449</sup>

*Era come il Sole in Leone, in mano teneva un calice d'oro*

*Lo riempì di vino puro, bevve per rimuovere i pensieri*

Il poeta riesce a conferire un tono diverso anche all'episodio in cui il qāzī, interpellato dai genitori di Hīr, obbliga la principessa a sposarsi con Nawrang. Lo stesso qāzī è descritto dal poeta con tono piuttosto canzonatorio:

قاضي آمد شتاب همچو صبا  
 چون گل , بوستان دریده قبا  
 ریش , قاضي چو دم , اسپ دراز  
 گردن , او دراز بود چو قاز<sup>450</sup>

*Il qāzī arrivò veloce come il vento, con la sua tunica insolente come la rosa del  
 giardino*

<sup>448</sup> Idem, p. 223.

<sup>449</sup> Idem, p. 232.

<sup>450</sup> Idem, p. 253.

*La barba del qāzī era lunga come la coda del cavallo, mentre il suo collo era lungo  
come quello dell’oca*

Hīr, trovandosi di fronte al qāzī, dapprima si ribella verbalmente, pronunciando un discorso in cui afferma, riprendendo le altre versioni del racconto, di essere da sempre unita a Rānjhā, ma poi la sua collera passa all’azione:

ریش قاضي گرفت در دستش	هیر بیزار شد ز پیوندش
مي فتد آن دگر نمی روید	موي پيري بهانه مي جوید
مرغ ریشش بشکل , باز پرید	قاضي پیر نوجوان گردید
شد دلش سوز ناک چون اخگر <sup>451</sup>	گشت بی ریش ریش کرد جگر

*Hīr, infastidita, uscì di senno, afferrò la barba del qāzī*

*La barba del qāzī, in quell’occasione, cadde e non crebbe*

*Il vecchio qāzī tornò giovane, il prato della sua barba era svanito*

*Divenne senza barba, quella barba era diventata un fegato, il suo cuore ardeva  
come una brace*

Quest’azione non abbassa solo l’autorevolezza del qāzī, che viene fortemente ridicolizzato in pubblico, ma mette in discussione anche il ruolo di Hīr: agendo in questo modo, infatti, sembra quasi che la principessa, anziché intraprendere il percorso che la porterà all’unione con l’amato, voglia semplicemente soddisfare un capriccio. Infatti, anziché mostrare tenacia e sopportazione, perde subito il controllo di sé e compie un gesto inammissibile che però, presentato in questo modo dal poeta, assume un tono piuttosto ironico.

Un altro momento della vicenda che presenta un carattere più sarcastico è quando Hīr finge di essere stata morsa da un serpente. Valī, rispetto alle altre versioni della storia, aggiunge che la principessa, che naturalmente finge di star male, è costretta dai medici ad ingerire degli antidoti che le provocano dolore:

---

<sup>451</sup> Idem, p. 254.

گشت فا زهر زهر از پی هیر	نفع کم کرد گشت درد کثیر
گشت تریاق بهر , او تریاک	می فزودی حرارت اندر چاک
نارجیش نکرد هیچ اثر	هیر را کرد شربتش مضطر
بود پایپته بهر , او چون سم	خوردن او فزود رنج و الم <sup>452</sup>

*Le cure per espellere il veleno dal piede di Hīr ebbero poca efficacia e provocarono un dolore abbondante*

*Come antidoto le fu dato dell'oppio che le fece crescere il calore nella ferita*

*Non facendo alcun effetto la noce di cocco, Hīr fu costretta a bere una bevanda*

*I fagioli furono per lei come veleno, il mangiarli fece aumentare in lei il dolore e la sofferenza*

Sembra quasi che Hīr, costretta ad assumere un miscuglio di antidoti che le provocano un forte dolore fisico, stia scontando una sorta di punizione per aver finto di star male. Il poeta, in maniera ironica, sembra rimproverare alla protagonista il suo atteggiamento ingannevole, ma la giovane riesce ad affrontare quest'ulteriore prova con tenacia, poiché la sua unica ragione di vita è il ricongiungimento col proprio amato.

Il *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā* di Valī Moḥammad Laghārī si basa sulla copia manoscritta conservata nella biblioteca personale di Pīr Ḥassām al-Dīn Rāshedī.<sup>453</sup> La scrivente, tuttavia, ha avuto l'opportunità e l'onore di consultare la copia manoscritta tramandata tra i discendenti dell'autore stesso ed ora custodito da 'Imdād 'Alī Laghārī. Il manoscritto, a dire di 'Imdād 'Alī Laghārī il più antico di questo *maṣnawī*, è rilegato assieme ad altre due opere di Valī, il *Dīwān* e il *Nozhat al-abdān* e versa in un ottimo stato di conservazione: si compone di 167 fogli, con 13 *beyt* per foglio.

Mettendo a confronto il manoscritto e l'opera pubblicata dal Sindhī Adabī Board, si possono riscontrare molte differenze, la più evidente delle quali è sicuramente nel numero di *beyt*: mentre l'edizione dell'opera conta 1752 *beyt*, il manoscritto conservato da 'Imdād 'Alī Laghārī è composto da ben 2070 *beyt*. Il manoscritto

<sup>452</sup> Idem, p. 262.

<sup>453</sup> Cfr. Pūrī, p. 88.

contiene quindi 328 *beyt* in più rispetto all'opera edita: tranne quattro sezioni dell'opera,<sup>454</sup> tutte le altre contengono un numero di versi maggiore rispetto a quelle dell'edizione. Nell'edizione del *masnawī* si può notare che, nelle varie sezioni, i versi mancanti sono per lo più singoli o a coppie e solo in tre casi il numero di versi mancanti rispetto al manoscritto sono piuttosto consistenti. Ad esempio, nell'intera sezione che descrive l'arrivo di Nawrang da Rangpūr, il manoscritto presenta 29 *beyt* in più rispetto all'edizione. All'inizio della sezione, il manoscritto presenta sei *beyt* consecutivi aggiuntivi per quanto riguarda la descrizione del corteo in arrivo da Rangpūr. Tutta la popolazione di Siyāl andò ad accogliere quel corteo sontuoso formato da centinaia di persone:

چند گل چهره یاسمین اندام	چند عیاد فریب ز آن اقوام
چند کسرای چند چون قیصر <sup>455</sup>	چند روسای چند نام آور

*Qualche parente era seducente, qualcuno aveva il volto di rosa e il corpo di gelsomino*

*Qualcuno era comandante e qualcuno era celebre, qualcuno era come Cosroe e qualcuno come Cesare*

L'edizione dell'opera, infatti, non riporta alcuna informazione per quanto riguarda i membri del corteo, ma parla solo dell'accoglienza ricevuta da tutti gli abitanti della città e del successivo banchetto di benvenuto ai nuovi ospiti.<sup>456</sup>

Nella sezione in cui i fratelli di Hīr organizzano le nozze della principessa con Nawrang, nell'edizione mancano 36 *beyt*, di cui addirittura 17 consecutivi, che si trovano precisamente tra la fine del rimprovero di Chuchak nei confronti dei figli

---

<sup>454</sup> Delle sezioni che contengono lo stesso numero di versi, solo una riguarda il racconto vero e proprio: si tratta della sezione in cui Hīr, venuta a conoscenza del fatto che i fratelli avevano organizzato il matrimonio con Nawrang, si reca disperata dalla madre. Cfr. Laghārī (Ms.), foll. 112-14 e Laghārī (1957), pp. 246-7. Le altre sezioni che mantengono il numero di versi inalterato fanno tutte parte dell'introduzione. Più precisamente, si tratta dell'elogio a Mīr Karam 'Alī Khān (Cfr. Laghārī (Ms.), foll. 15-17 e Laghārī (1957), pp. 198-200), dell'elogio a Mīr Moḥammad (Cfr. Laghārī (Ms.), foll. 20-21 e Laghārī (1957), p. 202), e della sezione in cui Valī Moḥammad Laghārī, in qualità di *vizīr*, si recò da Maḥmūd Shāh per negoziare la pace (Cfr. Laghārī (Ms.), foll. 35-42 e Laghārī (1957), pp. 210-13).

<sup>455</sup> Laghārī (Ms.), fol. 124.

<sup>456</sup> Laghārī (1957), pp. 251-5.

quando questi tentano di uccidere la sorella, dopo che il sovrano sembra favorevole all'unione tra i due innamorati, e la partenza dei giovani alla ricerca di un marito per Hīr.<sup>457</sup> I *beyt* aggiuntivi presenti nel manoscritto sono una continuazione del discorso di Chuchak, in cui il sovrano sostiene l'autenticità dell'amore tra Hīr e Rānjhā:

از ابو لهب ز آن حبيب و حسن      فرق باشد چو گلشن و گلخن<sup>458</sup>

*Per via delle fiamme su quell'amato e bello si è creata una differenza come tra il roseto e la stufa*

Nel suo discorso, Chuchak accusa anche i figli, con toni piuttosto forti, di essere nemici dell'amore e di provocare sofferenza agli innamorati:

تو عدوي بعاشقان ز قدیم      هم مخالف به هوشان ز قدیم<sup>459</sup>

*Tu sei nemico degli innamorati da lungo tempo, così come sei nemico dell'intelletto*

Nella sezione che racconta la fuga dei due amanti da Rangpūr, nell'edizione del *maṣnawī* mancano gli ultimi sette *beyt* prima del verso conclusivo della sezione riportante il *takhalloṣ* del poeta. Questi sette versi preannunciano ciò che accade nella sezione successiva, ossia il raggiungimento della coppia da parte di Nawrang: infatti il poeta afferma che i due innamorati stanno riposando noncuranti del pericolo in cui stanno per cadere:

خوش نشستند اندران اقصا      از تعاقب حسود بی پروا<sup>460</sup>

*Erano seduti felici in quell'estremità incuranti dell'inseguimento di quell'invidioso*

---

<sup>457</sup> Laghārī (1957), p. 245.

<sup>458</sup> Laghārī (Ms.), fol. 108.

<sup>459</sup> Laghārī (Ms.), fol. 109.

<sup>460</sup> Laghārī (Ms.), fol. 152.

*E se un uccello non vola via dai pericoli, si unisce da sé alle trappole*

Oltre a presentare un numero di versi considerevolmente maggiore, il manoscritto preso in esame ha anche 186 *beyt* che presentano delle diversità rispetto a quelli dell'edizione dell'opera. In questo caso le differenze, che si riscontrano generalmente in uno solo dei due emistichi che compongono i versi, riguardano per lo più l'ordine dei vocaboli o l'utilizzo di alcuni vocaboli diversi, che però non alternano il significato del verso stesso.<sup>462</sup>

A differenza dell'edizione dell'opera, il manoscritto conservato da 'Imdād 'Alī Laghārī presenta due cronogrammi finali, entrambi riportanti il nome di Khān Moḥammad Kowṣar.<sup>463</sup> Entrambi i cronogrammi riportano la dedica a Mīr Shahdād Khān, ma presentano due date diverse: il primo è datato 1237 AH (1821) mentre il secondo riporta come data il 19 *moḥarram* 1243 AH (1827).

L'opera di Valī, nonostante le differenze appena riscontrate tra l'edizione ed il manoscritto conservato dai discendenti dell'autore, è l'unica a presentare la doppia valenza di opera narrativa ma anche di documento storico che testimonia, grazie alla diretta esperienza personale dell'autore, un momento importante della storia del Sindh in epoca Tālpūr. La sua visione della storia di Hīr e Rānjhā è però completamente priva della caratterizzazione mistica dell'amore tra i due giovani ed il poeta preferisce conferire al *maṣnawī* un tono più leggero, a tratti ironico.

<sup>461</sup> Laghārī (Ms.), fol. 152.

<sup>462</sup> Si notino, ad esempio, i seguenti versi:

عرق از چهره گلشن بچکید  
از گل چهره اش عرق بچکید

Cfr. Laghārī (Ms.), fol. 80 e Laghārī (1957), p. 232. In un altro caso:

گشت ز آن نامه در دلش تسکین  
شد از آن نامه قلب را تسکین

Cfr. Laghārī (Ms.), fol. 145 e Laghārī (1957), p. 260.

<sup>463</sup> Cfr. Laghārī (Ms.), foll. 166-7.

#### 4.3.3.5 I beyt di Faqīr Qāder Bakhsh “Bīdel” dedicati a Hīr e Rānjhā

Il Sindhī Adabī Board ha pubblicato nella sua raccolta di versioni del racconto di Hīr e Rānjhā anche la *qesṣe* di Faqīr Qāder Bakhsh “Bīdel” (1814-72), uno dei più grandi esponenti mistici del Sindh in epoca coloniale. Già durante l’adolescenza questo derviscio mostrò la sua emancipazione spirituale e divenne discepolo di Sayyīd Jānullāh Shāh di Rohrī. Egli fu autore di molte opere, sia in versi che in prosa, e compose in persiano, sindhī, sirāikī ed arabo, assumendo un *takhalloṣ* diverso per ogni lingua in cui componeva: “Bīdel” in persiano, “Qāder” in arabo e “Tāleb” in sindhī e sirāikī. Oltre alla *qesṣe* su Hīr e Rānjhā, Bīdel compose anche due *Dīwān* persiani, un glossario medico intitolato *Loghāt-e Mīzān-e ṭabb* e diverse opere che trattano il sufismo, quali il *Panj Ganj*, il *Nahr al-baḥr* e il *Ramūz al-‘ārefīn*.

La *Qesṣe-ye Hīr wa Rānjhā* composta da Bīdel è una riproposizione del racconto della celebre coppia di amanti in soli 93 *beyt*. Nonostante la concisione dell’opera, l’autore non ha fatto alcun taglio alla trama, preferendo invece evitare tutte le parti puramente descrittive e concentrandosi solo sugli eventi. L’autore sembra essere influenzato dalle versioni panjābī del racconto, poiché indica che i due innamorati si incontravano anche quando Hīr fu condotta a Rangpūr da Nawrang:

رسید در وطن و تهنیت بدادندش	ولی دلش ز غم ، پاس جفت با حرمان
به رنگ پور شدی گاه گاه هیر برون	برای سیر و تماشا بسوی قبله جان
بخفیه بود ملاقات ، آن دو عاشق ، زار	بگشت فاش پس از چند روز قصه شان
بگشت عازم ، قتل ، قتیل ، خنجر ، ناز	سیاه باطن ، نورنگ خارج از ایمان
نهان پیام فرستاده هیر با رانجهن	که شو مسافر زین شهر در سواد جهان
برفت رانجهن و سر گشتگی قبول نمود	بر آمد او را یک مدت ، طویل بر آن <sup>464</sup>

*Raggiunse la patria e si congratularono con lei, ma il suo cuore era venuto a meno  
per la sofferenza del passaggio del compagno*

*A volte usciva da Rangpūr per andare ad osservare la qibla dell’anima*

<sup>464</sup> Bīdel (1957), p. 277.

*Gli incontri tra quei due amanti erano segreti, ma dopo qualche giorno la loro storia divenne nota*

*Nawrang era pronto ad ucciderlo col pugnale, emerse così la sua oscurità interiore*

*Hīr mandò un messaggio nascosto a Rānjhā: “Diventa viaggiatore, vai in giro per il mondo partendo da questa città”*

*Rānjhā partì mostrando un volto accondiscendente, il suo ritorno sarebbe avvenuto dopo lungo tempo*

Nonostante la profondità spirituale di questo autore, questa versione del racconto di Hīr e Rānjhā si concentra esclusivamente sulla vicenda e non dedica alcun spazio alla sofferenza provata dai due protagonisti per la separazione che furono costretti ad affrontare. L'amore tra Hīr e Rānjhā sembra quindi spogliato della sua caratterizzazione mistica ed anche lo scontro verbale tra Hīr ed il *qāzī* è appena accennato, a conferma dell'intenzione del poeta di riportare semplicemente i fatti. Si può quindi supporre che l'intenzione della composizione di quest'opera sia puramente divulgativa, data anche la linearità della narrazione e l'utilizzo di un linguaggio semplice e comprensibile. L'unica metafora che introduce il poeta è per descrivere il raggiungimento dei due protagonisti fuggitivi da parte di Nawrang:

چو گرگ بر رمه يك بار حمله آوردند      شدند هر دو غزال از ذیاب در افغان<sup>465</sup>

*Quando il lupo attaccò improvvisamente il gregge, le due gazzelle gemettero per via del lupo*

Il *beyt* conclusivo dell'opera contiene il *takhalloş* del poeta:

بمیر بیدل در عشق گر بقا خواهی      که بعد مرگ بیابی حیات جاویدان<sup>466</sup>

*Secondo Mīr Bīdel, se desideri il baqā nell'amore, dopo la morte arida vi è la vita eterna*

---

<sup>465</sup> Idem, p. 279.

<sup>466</sup> Idem, p. 281.



#### 4.4 Considerazioni conclusive sul racconto di Hīr e Rānjhā

Il racconto di Hīr e Rānjhā non intende solamente offrire un esempio di percorso spirituale che porta all'unione con l'amato, ma fornisce anche degli indizi utili a tracciare uno spaccato sociale del passato del Sindh e del Panjāb, in particolare per quanto riguarda le classi più abbienti. L'amore tra i due giovani viene ostacolato, soprattutto dai fratelli della protagonista, poiché Rānjhā, essendo un pastore, appartiene ad una classe sociale inferiore rispetto a quella di Hīr. Il racconto mette anche in evidenza il ricorso al matrimonio combinato, che in questo caso comporta un'alleanza matrimoniale tra il regno di Jhang Siyāl e quello di Rangpūr. Questa situazione mette in evidenza la predominanza della figura maschile nella società: il sovrano Chuchak, nonostante sembri quasi favorevole all'unione tra Hīr e Rānjhā, alla fine si lascia convincere dai figli maschi a dare la figlia in sposa a Nawrang, non dando più retta alle argomentazioni, anche convincenti, più volte espresse da Hīr. Il racconto, dato anche il messaggio spirituale che intende diffondere, mostra una aperta opposizione alle figure più rappresentative dell'ortodossia religiosa, ossia il *mullā* ed il *qāzī*. La forte critica nei confronti della figura del *mullā* è evidente solo nella versione di Varīs Shāh, nel celebre episodio in cui Rānjhā, durante il suo viaggio verso il Chenāb, sosta per una notte in una moschea e si scontra che il *mullā* che inizialmente rifiutava la presenza del giovane all'interno della moschea solo per il suo aspetto fisico. La critica nei confronti del *qāzī* è invece ben evidente anche nelle versioni persiane del racconto: quando Hīr rifiuta di unirsi a Nawrang ed il padre manda a chiamare il *qāzī*, la protagonista lo affronta senza timore, rivolgendogli parole molto dure ed accusandolo di non conoscere la vera fede. Le stesse accuse sono rivolte al *qāzī* di Kotkapūr da parte di Rānjhā quando, dopo che i due innamorati sono stati raggiunti da Nawrang, Hīr viene nuovamente affidata al principe di Rangpūr.

Il racconto introduce, nel caso dell'unione tra Hīr e Nawrang, alcune informazioni utili anche per quanto riguarda le cerimonie nuziali nell'ambiente cortese. Nessuno dei poeti descrive né la preparazione della sposa, né la festa di nozze vera e propria, ma l'attenzione è concentrata sui due cortei nuziali, da e per Rangpūr. L'arrivo di Nawrang è accolto con entusiasmo da tutta la popolazione di Jhang Siyāl e viene organizzato un banchetto in suo onore dove sono serviti vino e *kebāb* in abbondanza,

accompagnato dai cantanti e dalla musica di *daff*, *ney* a *tanbūr*.<sup>467</sup> Il futuro sposo porta come doni a Chuchak suppellettili, dolci, vino, acqua di rose e profumi, mentre la dote offerta dal padre della sposa è costituita da oro, gioielli, perle, stoffe provenienti dalla Persia, schiavi ed ancelle, cavalli, cammelli ed elefanti.<sup>468</sup>

Entrambi i protagonisti del racconto assumono il ruolo sia di amante che di amato, ma vi è una differenza sostanziale rispetto al racconto di Sassī e Punhū. Mentre, infatti, quest'ultimo racconto può essere diviso in due parti distinte, in cui nella prima parte Punhū assume il ruolo di amante e Sassī quello di amata e nella seconda parte, ossia dopo il rapimento di Punhū, i ruoli dei due protagonisti s'invertono, nel caso della coppia di Hīr e Rānjhā, invece, ambedue i protagonisti sono allo stesso tempo sia amanti che amati. Rānjhā abbandona la propria condizione sociale di principe per mettersi in viaggio alla ricerca di Hīr e, pur di unirsi alla propria amata, diventa prima pastore e poi yogī, diventando quindi un modello di rinuncia del sé e della materialità. Hīr, invece, si ribella alle convenzioni sociali, al volere della propria famiglia e alla figura autorevole del *qāzī*, rifiuta Nawrang in più occasioni e, durante il suo soggiorno a Rangpūr, non fa altro che piangere la distanza dell'amato, sofferenza che le provoca anche un indebolimento fisico.

Sebbene di chiare origine panjābī, il racconto di Hīr e Rānjhā è stato quindi completamente assorbito all'interno della panoramica narrativa sindhī. In questo processo di "appropriazione", veicolato dal genere letterario del *masnawī* persiano, si è rivelata fondamentale la vicenda personale di Aḥmad Yār Yektā il quale, trascorrendo solamente due anni della sua vita in Sindh, si è conquistato un'ottima fama non solo come governatore, ma anche come poeta, tanto da essere annoverato da Qāne' e da Khalīl quale poeta del Sindh. Un ruolo fondamentale nella diffusione di tale racconto in Sindh è assunto anche dai sovrani Tālpūr, i quali hanno incentivato e sostenuto la composizione di ben quattro versioni diverse in poco più di un decennio, spingendo ad includere la vicenda di Hīr e Rānjhā nella narrativa sindhī.

Le versioni del racconto ad opera di 'Azīm, Zīyā, Āzād e Valī, come si è visto, riprendono tutte la trama presentata da Yektā, anche se in alcuni casi con qualche piccola variazione che però non altera la trama. La versione che presenta maggiore

---

<sup>467</sup> Cfr. 'Azīm (1957), p. 51, Zīyā (1957), p. 116, Laghārī (1957), p. 252.

<sup>468</sup> Cfr. 'Azīm (1957), p. 56, Zīyā (1957), p. 118, Laghārī (1957), p. 255.

originalità è sicuramente quella di Āzād, anche se purtroppo è incompleta: la singolarità dell'opera non è data solo dall'inserimento di diversi *tamṣīl* esplicativi, ma anche dall'iniziale digressione sul concetto d'amore, lasciando intendere che la storia che sta per proporre rappresenta un esempio di amore mistico. Āzād è anche l'unico poeta a parlare di sé e della sua personalità, anche se in modo indiretto, riferendo dell'intrigo di palazzo di cui è vittima inconsapevole. L'episodio fa emergere un poeta molto sensibile, meticoloso, ma anche consapevole dell'autorevolezza dei versi che stava componendo.

La versione di Zīyā, invece, non viene citata dai due autori successivi, che non esitano però a menzionare 'Azīm. Il poeta è sottovalutato anche da Sadarangani, il quale non lo elenca neppure tra i poeti persiani del Sindh di epoca Tālpūr. L'autore, nello spazio che dedica ad 'Azīm, introduce infatti un breve giudizio solo sulle versioni del racconto di Hīr e Rānjhā ad opera di Azīm, Āzād e Valī:

Of the three poetical versions of *Hīr-wa-Rānjhā* by “ ‘Azīm”, “Āzād” and “Walī”, ‘Azīm’s is easily superior to that of Walī and ranks equal with that of Āzād, if not higher. It is modeled on Nizāmi’s *Mathnawīs* and possesses linguistic beauty as well as artistic embellishment. The development of the plot is skillful, and the romance holds the reader’s attention to the last. The trials and tribulations of love are depicted in a language that is both simple and touching. The sympathetic reader feels keenly the acute distress caused by the difficulties that crop up in the path of the lovers. Some of the incidents related in the poem seem incredible, but the poet accepted the tale without giving it his own colour.<sup>469</sup>

Sadarangani critica inoltre la versione di Valī per la caratterizzazione ironica di diversi episodi:

The presence of such drawbacks in “Walī’s” version indeed diminishes greatly the merit of his narration, particularly when they are absent from the

---

<sup>469</sup> Sadarangani (1956), pp. 169-70.

earlier versions of “Āfarīn” (d. 1154 A.H. /1741 A. D.), “Āzād” and “Azīm”  
to which the author could easily refer.<sup>470</sup>

Il ricorso all’ironia da parte di Valī in diversi momenti del racconto fanno cadere la caratterizzazione mistica del rapporto tra Hīr e Rānjhā, venendo così a perdersi il significato intrinseco ed il messaggio trasmesso da tale vicenda. Il poeta riduce infatti il personaggio di Hīr ad una semplice principessa disposta a tutto non per unirsi all’amato, bensì per soddisfare un desiderio, una mera passione carnale.

Il processo di inclusione del racconto di Hīr e Rānjhā nella narrativa sindhī si completa con i versi di Sachal Sarmast, primo poeta a dedicare dei versi sindhī a questa coppia di amanti. Il poeta, contemporaneo ai quattro poeti persofoni sopracitati, compose 18 *kāfī* in cui non esalta solo l’eroina ma, come accade anche nelle versioni panjābī e persiane del racconto, riconosce anche in Rānjhā il ruolo di amante:

حاکم تخت هزار جو قسمت کيو ڪنگال،  
مسکيني جو مردَ کي، خطرو نڪو خيال،  
محبت مستانو ڪري، ههڙو ڪيڙس حال،  
پڇي جهنگ سيال، حُب نه تخت هزار جي<sup>471</sup>

*Perché, da sovrano di Takht Hazāra, non è ricco ma povero?*

*Da uomo povero, non si preoccupava dei pericoli*

*L’amore rende ebbri, guarda la sua condizione*

*Non ricorda più Jhang Siyāl, ora vi è solo Takht Hazāra*

نورنگ ندورو، کيڙو جهان ڪوه،

رانجهو منهنجي روخ، سدا وسي ٿو سر تيون<sup>472</sup>

*Affliggiti Nawrang, il villaggio ed il mondo sono tristi*

*Rānjhā è la mia anima, proverò sempre disdegno per te*

<sup>470</sup> Idem, p. 199.

<sup>471</sup> Salīm (2010), p. 257.

<sup>472</sup> Idem, p. 259.

Sachal Sarmast, padroneggiando sia il persiano che il panjābī, rappresenta quindi l'anello di congiunzione in questo lungo "percorso" che ha portato alla diffusione della storia di Hīr e Rānjhā in Sindh. Questo percorso, durato alcuni secoli, è suddivisibile in quattro tappe, cominciando con l'affermazione del racconto in panjābī e proseguendo con la sua riproposizione in persiano sempre all'interno del Panjāb. In un secondo tempo il racconto ha varcato i confini del Panjāb trovando spazio tra i poeti persofoni del Sindh e questo passaggio, come si è visto, si deve soprattutto alla figura di Yektā. Infine, il processo di inclusione di tale racconto in lingua sindhī ha trovato il suo punto di sintesi nella figura di Sachal Sarmast, che, componendo i suoi versi in sette lingue, tra le quali, come è noto, vi sono il panjābī, il persiano ed il sindhī, rappresenta quindi il traguardo finale di questo lungo percorso letterario.

## 5. Gli altri racconti appartenenti al repertorio narrativo sindhī

### 5.1 Il racconto di Nūrī e Jām Tamāchī

Tra i vari autori persofoni del Sindh, Mīr ‘Alī Shīr Qāne’ fu l’unico a descrivere brevemente tutti i racconti appartenenti al repertorio narrativo sindhī: nel *Toḥfat al-kerām*, infatti, oltre a trattare le storie di Līla e Chanīsār e di Sassī e Punhū, l’autore propone anche le vicende di Nūrī e Jām Tamāchī,<sup>473</sup> di ‘Umar e Marū’<sup>474</sup> e di Mūmal e Rānō Mīndre.<sup>475</sup> Mentre quest’ultimi due racconti sono inseriti nel capitolo dedicato all’epoca Soomra, la vicenda di Nūrī è inserita nella sezione inerente ai Jām Samma.

Nūrī era una giovane pescatrice appartenente alla tribù dei Mohana vivente sulle rive del lago Khinjar. Un giorno il sovrano Jām Tamāchī, durante una gita in barca sul lago, vide la ragazza e s’innamorò a tal punto che non esitò a chiederne la mano ai genitori. Nonostante tutti i doni e gli onori che il sovrano le riservava, Nūrī mantenne la sua semplicità ed umiltà e non si lasciò condizionare dalle altre regine del palazzo. Un giorno Jām Tamāchī volle mettere alla prova le sue mogli: affermò che, a fine giornata, avrebbe scelto la moglie più bella per andare a passeggio con lei. Tutte le regine si prodigarono ad indossare gli abiti ed i gioielli più belli, mentre Nūrī indossò una semplice veste da pescatrice. Il sovrano, vedendola, fu così colpito dalla sua bellezza e modestia che la ritenne superiore alle altre mogli: per questo motivo non solo la scelse per l’uscita, ma la elevò anche a regina del regno.<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> Qāne’ (1971), pp. 102-3.

<sup>474</sup> Idem, pp. 99-102.

<sup>475</sup> Idem, pp. 74-6.

<sup>476</sup> Anche Kincaid riporta la vicenda di Nūrī nel suo *Tales of Old Sind*, soffermandosi, nella parte iniziale, sul contrasto tra le pescatrici del lago Khinjar sul cui volto si vedono i segni della fatica a causa della dura vita che conducono e il caso eccezionale di Nūrī, la quale, nonostante sia anche lei pescatrice, possiede una bellezza senza pari: “Her eyes shone like two lamps. Her cheeks were pink as roses; and there was not in all Sind a maid as fair as she was. She was not dirty and evil-smelling like the other fishergirls, but she was as neat and as dainty and as pretty as any princess, and she was as modest and simple as she was beautiful”. Cfr. Kincaid (1922), p. 89.

La storia di Nūrī, invece, non viene trattata da Burton.

Jām Tamāchī è un sovrano ancor oggi ricordato e stimato dalla popolazione del Sindh per il rispetto e l'attenzione che dimostrava nei confronti delle classi sociali più umili, anche se si sospetta, tuttavia, che questo particolare atteggiamento fosse riservato solo ai pescatori del lago Khinjar.<sup>477</sup>

La storia di Nūrī allude alle dure condizioni di vita degli strati più bassi della popolazione, in questo caso i pescatori, mettendone in risalto, allo stesso tempo, la semplicità e l'onestà. La giovane Nūrī mantiene la sua grazia e purezza anche quando si ritrova a vivere presso il palazzo reale, dove riesce a conquistarsi il rispetto delle altre mogli del sovrano. Lo stesso Jām Tamāchī fu colpito dall'umiltà della giovane Nūrī e dallo stile di vita semplice condotto dai pescatori del lago Khinjar.

I versi in onore di Nūrī composti da Shāh Laṭīf sono contenuti nella *Sur Kāmōḍ*, una delle più brevi di tutto il *Risālō*. Attraverso la figura di Nūrī il poeta ha voluto fornire un esempio comportamentale da perseguire: nella vita bisogna mantenere la modestia, la costanza, la forza di volontà ed il coraggio e fondamentale è l'amore verso la propria patria e compatrioti. Shāh Laṭīf, nei suoi versi, ha posto l'accento anche sul linguaggio di Nūrī: quando, infatti, è tra la sua gente, parla utilizzando un linguaggio popolare mentre quando si trova al palazzo reale, il suo registro diventa molto più curato ed aulico.<sup>478</sup>

Mīr 'Alī Shīr Qāne', a differenza di quanto fa per gli altri racconti sindhī che riporta nel *Toḥfat al-kerām*, per quanto riguarda Nūrī non si sofferma sui dettagli ma fa solo un breve accenno al racconto. In questo caso, infatti, il poeta afferma soltanto che Nūrī, appartenente alla tribù di pescatori del lago Khinjar, riuscì a catturare e a mandare un ladro di mercanzie direttamente di fronte al sovrano Jām Tamāchī. Il poeta non prosegue nel riferimento della storia, ma riferisce soltanto che il sovrano fece costruire per la sua amata un castello sulle rive del lago. Egli allude poi alla diffusione di tale vicenda, sostenendo che veniva spesso cantata secondo i "*maqām*

---

<sup>477</sup> Hussain (1996), p. 430.

<sup>478</sup> Idem, p. 428.

sindhī”.<sup>479</sup> Secondo Qāne‘, infine, la tomba di questi due amanti si troverebbe a Maklī, tra quella di Shaykh Ḥamād Jamālī e quella di Solāḥ al-Dīn, figlio di Jām Tamāchī.<sup>480</sup>

## 5.2 La vicenda di Mūmal e Rānō Mīndre

Qāne‘ riporta brevemente anche la vicenda di Mūmal e Rānō Mīndre, della quale altera però la parte iniziale, probabilmente per dedicare maggior spazio agli eventi più salienti della vicenda.

Rājā Nāndō, sovrano di Mīrpūr Mathelō, aveva nove figlie, delle quali Mūmal era la più bella mentre Sūmal era la più perspicace. Egli possedeva un magico dente d’orso che aveva il potere di inaridire improvvisamente i fiumi ed approfittò di questo talismano per nascondere il suo tesoro nel letto di un fiume. Un *faqīr* venne però a conoscenza di tale segreto e si recò al palazzo del sovrano proprio mentre questi era uscito per una battuta di caccia con Sūmal. Mūmal, udendo il pianto del *faqīr*, gli chiese il motivo della sua sofferenza ed egli rispose che era affetto da una grave malattia, curabile solo con il dente di un orso. La giovane, non conoscendo le proprietà del dente, non esitò a consegnarglielo: il *faqīr* trovò ben presto il tesoro del sovrano e se ne appropriò.

Quando Rājā Nāndō venne a conoscenza dell’accaduto, si infuriò a tal punto che era quasi intenzionato ad uccidere Mūmal, ma Sūmal intervenne escogitando una strategia per accumulare un nuovo tesoro. Sulle rive del fiume Kak fece costruire un castello, in cima al quale si trovava la camera di Mūmal e diffuse la notizia secondo cui la principessa avrebbe sposato il primo che sarebbe riuscito a raggiungere quella stanza. Tuttavia il castello era pieno di labirinti, distrazioni e luoghi paurosi che rendevano praticamente impossibile il raggiungimento della camera. Ben presto iniziarono a giungere molti principi, ma non appena oltrepassavano il tunnel che conduceva al castello, venivano uccisi e depredati di tutti i loro beni dalle ancelle di Mūmal.

---

<sup>479</sup> Qāne‘ (1971), p. 102. Il poeta non ritiene quindi opportuno dilungarsi su questa vicenda, già ampiamente conosciuta in Sindh ed inserita in una sezione dell’opera interamente dedicata all’operato dei vari sovrani Samma.

<sup>480</sup> Idem, p. 103. La tomba di Nūrī, in realtà, si trova in mezzo al lago Khinjar e, ancor oggi, è meta di turismo e pellegrinaggio.



Un giorno Amīr Soomra, sovrano di ‘Umarkot, partì per una battuta di caccia assieme a tre dei suoi *vizīr*, tra i quali vi era anche Rānō Mīndre. Durante il loro tragitto incontrarono un *faqīr*, il quale rivelò di essere stato anche lui un principe, ma fu ridotto in tale condizione a causa della principessa Mūmal: quando tentò di raggiungere il suo castello, fu derubato dalle sue serve e lasciato solo, poiché tutti i suoi compagni di viaggio avevano perso la vita durante questa ricerca. Incuriositi da tale racconto, il gruppo guidato da Amīr Soomra decise di partire alla ricerca di Mūmal.

Non appena giunti sulle rive del fiume Kak, gli uomini si accamparono e decisero di inoltrarsi uno alla volta nel tunnel. Il primo fu Amīr Soomra, ma non appena udì delle urla all’interno del tunnel, ne uscì temendo di rischiare la vita. Anche gli altri due *vizīr* tornarono subito indietro spaventati, ma Rānō Mīndre, una volta inoltratosi nel tunnel, capì che si trattava solo di un’illusione e, dopo aver oltrepassato il labirinto, raggiunse la camera di Mūmal. I due giovani s’innamorarono a prima vista e trascorsero alcuni giorni insieme, finché Rānō decise di rientrare a ‘Umarkot, promettendo all’amata che sarebbe tornato da lei ogni notte. Una volta rientrato a palazzo, però, Amīr Soomra rinchiuse Rānō in prigione e fu liberato dopo circa una settimana solo per intercessione della sorella del *vizīr*, moglie del sovrano.

Nel frattempo, però, Sūmal venne a conoscenza dell’amore tra la sorella e Rānō e, temendo di non riuscire più ad accumulare alcuna ricchezza, si finse intenzionata a consolare Mūmal, sofferente per la distanza dell’amato, dormendo ogni notte con lei travestita da uomo. Quando una notte Rānō riuscì a tornare al palazzo e vide l’amata dormire con un altro uomo, dapprima ebbe l’impulso di ucciderla, ma infine fuggì lasciando come segno di riconoscimento la frusta del suo cammello.

Alla mattina, quando Mūmal si accorse del passaggio dell’amato, uscì dal palazzo e raggiunse ‘Umarkot vestita da mercante. Riuscì ad instaurare un rapporto di amicizia con Rānō ed un giorno, mentre giocavano assieme a dadi, a Rānō cadde lo sguardo sul braccio dell’amico ma, scorgendovi un bracciale, riconobbe l’amata. Infuriato, il *vizīr* la cacciò e Mūmal, non sopportando la sofferenza e l’onta subita, non appena uscita dalla città si gettò sulla pira. Rānō, informato dell’accaduto, si rese conto che il semplice pentimento non sarebbe servito a nulla: anch’egli si gettò nella stessa pira, unendosi così per sempre all’amata.

Mūmal viene presentata come una giovane dalla bellezza ineguagliabile, ma al contempo anche vanitosa e avida, poiché non si fa scrupoli a sedurre gli uomini per poi depredarli di tutti i loro beni. È solo nel finale della vicenda che il lettore può cogliere i lati migliori di questo personaggio, in particolare il coraggio, l'attesa e la disperazione per la lontananza dall'amato Rānō. L'amore per il *vizīr* di 'Umarkot l'ha trasformata da donna severa e seduttrice a donna per la quale l'unica ragione di vita è data dall'amato. Sono proprio questi aspetti caratteriali che vengono messi maggiormente in luce da tutti i poeti *sindhī*: così facendo, si è completamente stravolto l'immaginario collettivo su Mūmal, tanto da rendere accettabile anche il suo iniziale temperamento civettuolo e prepotente. Anche Shāh Laṭīf, nella *Sur Mūmal Rānō*, ha voluto far prevalere la bontà di carattere e la sofferenza della protagonista sulla sua bellezza esteriore:

شمع ٻاريندي ٻب، ٻر هه شاخون ڪيون  
 موت مران ٿي، ميندرا راڻا! ڪارڻ رب  
 تنهنجي تات طلب، ڪانگ اڏايم ڪاڪ تان

Expectantly I kept the candle burning till the first streaks of day appeared at dawn.  
 Oh Rānō Mīndre, Kindly return to me as I am dying without you!  
 I have sent out crows from Kak to fetch me some news about you.<sup>481</sup>

Shāh Laṭīf dedica molti versi anche alla figura del *faqīr* che Amīr Soomra e i suoi *vizīr* incontrano durante il loro tragitto, mettendone in risalto, in particolare, la sofferenza d'amore che lo ha colpito da quando ha visto Mūmal:

ڪالهه گڏيو سون ڪاڙي، ٻهر سج ڪان ٻو  
 ٻسو سونهن سامي جي، رت ورنو رو

<sup>481</sup> Agha (2004), p. 887. Nel caso di Mūmal, Shāh Laṭīf, a differenza delle altre eroine *sindhī* presentate nel suo *Risālō*, allude in più versi alla bellezza esteriore della protagonista e delle sue ancelle: tutte loro indossano orecchini d'oro e d'argento, si curano i capelli con oli profumati ed indossano vesti e scialli variopinti (Cfr. Idem, pp. 880-2).

## جو منهن مومل جي پو، موٽڻ تنهن مس ٿئي

It was yesterday that we chanced to meet the nomad about three hours after sunrise  
He had a remarkably handsome countenance, but he was shedding bloody tears  
So much grief could only be explained by his statement that whoso met Mumal  
once, he would find it difficult to retrace his steps or regain normalcy<sup>482</sup>

Il racconto di Mūmal e Rānō introduce anche una tematica che, nella mentalità comune, potrebbe essere oggetto di discussione, ossia il fatto che due donne, anche se sorelle, possano dormire insieme. Questa condotta non è gradita, ad esempio, tra le donne *jāgīrdār*, ma vi sono degli autori che hanno riproposto tale argomento anche in altri racconti. Kheir al-Nasā-Ja'farī, ad esempio, racconta di una regina che, per far fronte alla solitudine, dorme assieme alla sua ancella e pensa, tra sé, di essere come Mūmal e di poter travestire l'ancella da Rānō.<sup>483</sup>

Qāne', nel suo resoconto sulla vicenda di Mūmal e Rānō, non apporta solo diverse modifiche alla vicenda, ma evita anche alcuni episodi. Il poeta inizia il racconto affermando che Mūmal, principessa del regno di Gūjar, alla morte del padre andò a vivere in un castello al confine del regno. In questo modo, il poeta tralascia tutto il prologo della storia che spiega il vero motivo per cui Mūmal va a vivere in quel luogo.<sup>484</sup> Quando, inoltre, Rānō si addentra nel castello e si trova finalmente di fronte alla camera di Mūmal, deve affrontare un'ultima prova: vi sono infatti sette troni e l'ancella lo invita a sedersi su uno di quelli. Rānō si rende subito conto che si tratta di un nuovo tranello e, passando la sua spada sotto di essi, nota che sotto sei di essi vi è un pozzo profondo e si siede quindi sull'unico trono solido.<sup>485</sup> Anche il finale del racconto è completamente stravolto: un giorno Mūmal andò a trovare la sorella e rientrò al castello a sera inoltrata. Nel frattempo era giunto anche Rānō il quale, non trovando l'amata, si aggirò invano per tutto il palazzo. Mūmal, credendo che l'amato se ne fosse andato perché non l'aveva trovata si disperò e, non sopportando l'idea della sua lontananza, si gettò sulla pira. Rānō Mīndrē, venuto a conoscenza dell'accaduto, distrutto dal dolore, morì anch'egli sulla pira, unendosi così

---

<sup>482</sup> Idem, p. 869.

<sup>483</sup> Hussain (1996), p. 441.

<sup>484</sup> Cfr. Qāne' (1971), p. 74.

<sup>485</sup> Idem, p. 75.

all'amata.<sup>486</sup> Anche in questo caso, quindi, Qāne' accorcia la parte finale della vicenda, evitando il lungo passaggio che va dalla convinzione di Rānō di aver visto Mūmal dormire con un altro uomo all'arrivo di Mūmal a 'Umarkot travestita da mercante.

Qāne' conclude il suo excursus sulla vicenda di Mūmal e Rānō Mīndre affermando:

این ماجرا در مقام معروفه میان ابیات سندي مي سرايند، و اهل حال از ان  
مجاز پي بحقيقت برده، شوق و شغف بر مزید مي يابند. ملا مقيم نام مردی  
این قصه را بنظم فارسي کشیده ترنم عشق نام نهاده است<sup>487</sup>

*Questa vicenda viene cantata in maqām famosi mediante beyt sindhī e gli allegri trovano desiderio e passione in questa allegoria che porta alla Verità. Mollā Maqīm ha riportato la vicenda in versi persiani e la denominò Tarannom-e 'eshq.*

Mollā Maqīm è tuttavia ricordato per un altro episodio, legato alla vicenda di 'Umar e Marū'ī: nel *Tārīkh-e Ṭāherī*<sup>488</sup> si afferma che questo poeta partecipava ai *majles* di Mirzā Jāmī Beg Tarkhān, durante i quali veniva eseguito anche il “*maqām marū'ī*”. Un giorno, in occasione di un incontro tra Mirzā Jāmī Beg e l'imperatore Akbar, quest'ultimo chiese che gli venisse riportata la vicenda di 'Umar e Marū'ī. Il sovrano Tarkhān fece allora chiamare Mollā Maqīm il quale, grazie alla sua esecuzione, ottenne come riconoscimento l'onore di entrare a far parte della corte imperiale. Qāne' riprese tale episodio nel *Maqālāt al-sho'arā*,<sup>489</sup> citando come fonte anche l'opera di “Nesyānī” ed aggiunse che, tuttavia, Mollā Maqīm non ebbe affatto una buona esperienza presso la corte di Akbar, dove veniva anche deriso dagli altri poeti.<sup>490</sup>

La vicenda di Mūmal e Rānō è riproposta, in epoca successiva, sia da Kincaid<sup>491</sup> che da Burton.<sup>492</sup> Kincaid, rispetto alla versione di Qāne', aggiunge alcuni episodi. Ad

---

<sup>486</sup> Idem, p. 76.

<sup>487</sup> Idem, p. 76.

<sup>488</sup> Thattawī (1964), p. 36

<sup>489</sup> Qāne' (1957), pp. 774-5.

<sup>490</sup> Qāne' (1957), p. 774.

<sup>491</sup> Kincaid (1922), pp. 21-35.

esempio, quando il gruppo guidato da Amīr Soomra si accampò sulle rive del fiume Kak, Natīr, la serva di Mūmal, li accolse portando loro una matassa di seta e dicendo loro di testare la loro abilità sbrogliandola. Solo Rānō riuscì nell'impresa e la serva, preoccupata, rivelò a Mūmal l'accaduto. La principessa decise di offrire loro del cibo avvelenato ma Rānō sospettò l'inganno e, prima di assaggiarlo, lo diede ad un cane, il quale morì in pochi minuti.<sup>493</sup> Quando, in un secondo tempo, fu il turno di Rānō di entrare nel tunnel, legò Natīr al cavallo in modo che non potesse fuggire e la serva, per non morire come tutti gli altri principi che avevano tentato di raggiungere la camera di Mūmal, fu costretta a condurre Rānō nella direzione giusta.<sup>494</sup> Inizialmente Rānō non rivelò al sovrano di essersi unito a Mūmal, ma infine gli confessò tutto: Amīr Soomra, a sua volta, richiede a Rānō di vedere Mūmal ed il *vizīr* acconsente ma, per non far destare sospetti alla principessa, dovrà vestirsi da servo. Mūmal scopre subito il tranello ed il sovrano, sentendosi umiliato, arrestò Rānō non appena i due tornarono ad 'Umarkot.<sup>495</sup> Quando Rānō fu liberato e riprese quindi a recarsi da Mūmal di notte, furono però sua moglie e suo padre a sospettare l'intrigo ed il padre, per impedirgli di fuggire, fece uccidere il suo cammello. Infine, quando Mūmal si accorge del passaggio dell'amato, mentre lei dormiva con la sorella, e si rende conto del malinteso, gli manda molte lettere per spiegargli la verità dei fatti, ma Rānō non le crede e Mūmal, a quel punto, raggiunge 'Umarkot travestita da mendicante.<sup>496</sup>

L'autore conclude la sua parentesi sulla vicenda mettendo in evidenza la purezza dell'amore provato da Mūmal nei confronti di Rānō. Quando Rānō vede l'amata sulla pira la esorta a scendere pentendosi di non averle creduto, ma Mūmal afferma:

Dear one! Now that you know I was true to you, I need no further happiness. You love me now; so let me die. Were I to live longer, you might again mistrust me!<sup>497</sup>

---

<sup>492</sup> Burton (1851), pp. 114-24.

<sup>493</sup> Idem, p. 24.

<sup>494</sup> Idem, p. 27.

<sup>495</sup> Idem, pp. 29-30.

<sup>496</sup> Idem, pp. 32-33.

<sup>497</sup> Idem, p. 35.

Burton, nel presentare i due protagonisti della vicenda, definisce Rānō un personaggio dalla moralità discutibile e Mūmal una cortigiana.<sup>498</sup> Anche in questo caso Burton, parlando della serva di Mūmal, ha inserito una digressione inerente la sfera sensuale: “Before she departed, the friends opened a little flirtation with the fair slave”;<sup>499</sup> inoltre evita di proposito la descrizione, a suo dire troppo prolissa, della sofferenza di Mūmal quando scopre che Rānō l’aveva vista dormire assieme alla sorella travestita da uomo.<sup>500</sup>

L’autore conclude la storia di Mūmal e Rānō inserendo dei versi sull’amore:

True lovers are they who ever behave truly to each other,  
And whose hearts are crimsoned with the dye of affection.  
The fires of such love as this open the way to the realms of futurity<sup>501</sup>

Burton, infine, inserisce un breve commento personale in cui si congratula con l’autore della storia poiché ha saputo condensare una vicenda così ricca di eventi in poche parole: infatti, secondo lui,

in Europe a similar thin web of adventure would be spun out, with  
threadbare common-place, to the long length of three volumes.<sup>502</sup>

### **5.3 Marū‘ī: l’incarnazione dell’amore verso il proprio popolo**

Qāne‘ dedica una sezione del *Toḥfat al-kerām* anche alla storia di ‘Umar e Marū‘ī,<sup>503</sup> una delle più conosciute ancor oggi in Sindh: in questo caso il tema della

---

<sup>498</sup> Idem, p.114. A tal proposito, l’autore inserisce una precisazione sul concetto di “cortigiana”, facendo un confronto con la figura di cortigiana così come conosciuta in Europa: “The European reader must not, however, confound the idea of this class with that of the unhappy beings in his own country, whom necessity or inclination have urged to break through all restraints human and divine”.

<sup>499</sup> Idem, p. 117.

<sup>500</sup> Idem, p. 122.

<sup>501</sup> Idem, p. 123. L’autore afferma di aver tratto questi versi dalla fonte a cui fa riferimento che, però, non precisa.

<sup>502</sup> Idem, p. 124.

<sup>503</sup> Qāne‘ (1971), pp. 99-102. ‘Umar fu sovrano di ‘Umarkot dal 1355 al 1390 (Cfr. Ajwani (1994), p. 31).

coppia di amanti passa in secondo piano rispetto a quello dell'amore della protagonista verso la propria patria.

Viveva a Malīr un pastore di nome Palvī che aveva una graziosa figlia di nome Marū'ī. In casa viveva anche un garzone, Phog, che aspirava alla mano della giovane, ma il padre l'aveva promessa in sposa al cugino Khet, che la stessa giovane amava. Disperato, Phog chiese udienza privata al sovrano 'Umar, durante la quale gli descrisse la bellezza di Marū'ī, degna solo per un sovrano come lui. 'Umar partì quindi insieme al giovane verso Malīr e, non appena furono nei pressi del villaggio, scorsero la giovane che stava andando a prendere l'acqua nel pozzo. Il sovrano, non appena la vide, divenne folle d'amore per lei, le chiese dell'acqua per dissetarsi, ma quando Marū'ī si voltò per prendere l'acqua dal pozzo, 'Umar la rapì e la portò nel proprio palazzo di 'Umarkot. Il sovrano intendeva sposarla ed elevarla a regina, ma Marū'ī si rifiutò, preferendo rimanere chiusa nella propria stanza pensando alla propria famiglia e all'amato e continuando a guardare fuori dalla finestra in direzione di Malīr. Marū'ī non fa altro che ricordare la vita semplice che conduceva nella sua patria e, nella sua disperazione, trascura anche sé stessa, evitando cibo e non avendo cura della pulizia del proprio corpo.

'Umar comprese infine le ragioni di Marū'ī e decise di lasciarla tornare a Malīr. Giunta nel suo amato villaggio, tuttavia, Khet, dubitando della sua castità, non voleva più averla accanto a sé. La giovane continuò a professare la sua purezza e Khet le disse che le avrebbe creduto solo se si sarebbe sottoposta alla prova del fuoco. Solo quando rimase indenne dopo aver retto una sbarra di ferro ardente, Marū'ī fu di nuovo accettata da Khet e dal popolo di Malīr.

Il racconto di 'Umar e Marū'ī viene utilizzato dai poeti sindhī per diffondere un sentimento patriottico e per dimostrare l'oppressione e la tirannia della società e dei governatori. La vicenda vuole anche elevare la figura di Marū'ī a modello comportamentale che tutte le donne sindhī dovrebbero perseguire: non bisogna lasciarsi sopraffare dalla tirannia e dal desiderio di condurre una vita agiata, ma è importante accontentarsi di ciò che si possiede e mantenere l'amore per la propria patria. Tuttavia, questa storia potrebbe essere interpretata anche erroneamente dalla

gente comune: infatti Marū‘ī potrebbe essere considerata semplicemente una povera ragazza indifesa, mentre ‘Umar rischierebbe di essere preso come esempio poiché, alla fine della vicenda, concede la libertà alla giovane.<sup>504</sup>

I versi di Shāh ‘Abd al-Laṭīf sono quelli che meglio descrivono, con parole sublimi, lo stato di ineguaglianza sociale e di oppressione che doveva subire la gente comune. Il poeta presenta i personaggi in modo semplice ed esplicito, evitando metafore e giochi di parole, per fare in modo che il suo pubblico potesse riconoscersi nei personaggi della vicenda. Dai versi di Shāh Laṭīf è inoltre possibile cogliere molte informazioni sulle abitudini dei pastori abitanti il deserto del Thar: tra di essi vi è un forte sentimento di solidarietà e di fratellanza, mentre le donne si occupano della raccolta dell’acqua nei pozzi e della coltivazione dei campi.<sup>505</sup>

پلرپیٹ اوچٹ اُن، جن جا پیر مٹی پت پاڪ  
وهڻ وراڪن ۾، اُن جي اجو کي اوطاق  
پاڻ نه پسن پاڻ کي، ويچارا بي باڪ  
عمر! اوءِ نه عاق، ڏکيا جم ڏکوئين!

*They drink rain water and clad themselves with wool. They move about barefooted on clean ground*

*And pass their time amidst bushes which is a danger-free retreat for them.*

*Since they are oblivious of self, they are indifferent to anything untoward.*

*Oh ‘Umar! They are definitely not disobedient. Please see that you do not harass those who already are alien to comforts.*<sup>506</sup>

Per il popolo di Malīr, inoltre, il latte costituisce un elemento fondamentale per la nutrizione e l’economia locale e l’unica dote che i genitori possono dare alle figlie è una semplice coperta di lana. Le donne del deserto del Thar indossano semplici bracciali e nessuna di esse fa uso della seta.<sup>507</sup> La gente del deserto, secondo il poeta, è

---

<sup>504</sup> Hussain (1996), p. 296.

<sup>505</sup> Idem, p. 301.

<sup>506</sup> Agha (2004), p. 552.

<sup>507</sup> Idem, pp. 549-50.



fisicamente forte, si accontenta di poco e non spreca nulla; si può notare che le condizioni di vita sono molto faticose anche per il fatto che a tutte le persone cola il sudore sino ai piedi.<sup>508</sup> Le donne, inoltre, portano da bere agli uomini nei campi e, durante la stagione delle piogge, il popolo di Malīr migra portando con sé i propri beni; sempre in questo periodo, le donne lavano i *reely* e raccolgono il grano e la verdura.<sup>509</sup>

Shāh Laṭīf descrive in splendidi versi anche la sofferenza ed il rifiuto della vita di palazzo da parte di Marū‘ī durante la sua prigionia a ‘Umarkot: la giovane rifiuta il cibo, non si cura i capelli, non parla e non desidera altro che tornare nella sua amata Malīr per riprendere la sua vita quotidiana:

وينديس وطن سامهين، ملير منهنجو ماڳ  
ڏٽ چنڊينديس ڏيه ۾، ساڻ سرتين ساڳ  
ته مون سئون سپاڳ، جي ويجھي ٿيان ورڪي

*I would straightway go home, Malīr is my destination.*

*I would pick wild grain and vegetable from fields there in the company of my companions.*

*It would definitely mean restoration of good luck to me if I get close to my consort.<sup>510</sup>*

I versi della *Sur Marū‘ī* ritraggono quindi la società rurale del Sindh contemporanea al poeta e si fanno portavoce del sentimento popolare. Shāh Laṭīf vuole diffondere il messaggio per cui la vita e l’economia della propria terra si basano sull’attività svolta dalla povera gente, concependo così i suoi versi come esaltazione della purezza del lavoro. È per questo motivo, infine, che Malīr diventa simbolo di libertà:

---

<sup>508</sup> Idem, pp. 569-71.

<sup>509</sup> Idem, pp. 578-81.

<sup>510</sup> Idem, p. 558.

واجهائي وطن كي، ساري ڏيان ساه  
بت منهنجو بند ۾، قيد مَ ڪريجاه  
پر ڏيهيائي پريئن ري، ڌار مَ تريجاه  
ٿڌي وسائج ٿرن جي، مٽي مٽي مٽاه  
جي پويان ٿنيم پساه، ته نجان مڙه ملير ڏي

*If I give up life here while desiring to be in my homeland,*

*Please do not detain my corpse here, nor bury me,*

*An alien, here, away from my Beloved.*

*Please bury me in the desert and use its cold and tranquilizing earth for my grave.*

*Please see that when I am in throes of death, my body is transported to Malir.<sup>511</sup>*

Il *Toḥfat al-kerām* presenta in prosa la vicenda di Marū‘ī apportandovi alcune lievi modifiche, che però non alterano il corso degli eventi. Secondo la versione di Qāne‘, infatti, il nome del pastore che vorrebbe prendere Marū‘ī come sposa è Punhū, e non Phog, e Marū‘ī viene rapita mentre portava al pascolo la sua mucca e non mentre si recava al pozzo; il villaggio di Malīr, inoltre, non viene menzionato, e la vicenda viene ambientata in un villaggio qualsiasi. Per quanto riguarda la trama, il poeta afferma che dopo un anno dal rapimento ‘Umar, vedendo la giovane sempre più sofferente per la lontananza dalla patria e dal proprio amato, decise di riaffidarla al marito, assicurandole che aveva mantenuto la sua purezza e castità. Tuttavia né il marito né il popolo del villaggio credettero alle parole del sovrano e vollero mettere Marū‘ī alla prova: non dovette soltanto reggere la sbarra di ferro rovente, ma, secondo quanto afferma Qāne‘, la povera giovane dovette oltrepassare il fuoco ed uscirne indenne prima di essere creduta ed accettata nuovamente nel villaggio.<sup>512</sup>

Il racconto di ‘Umar e Marū‘ī è l’unico a cui il poeta introduce un commento personale, sottolineando il comportamento lodevole sia della giovane, ma anche di ‘Umar, il quale non si è mai approfittato di lei e l’ha difesa di fronte al marito ed ai

---

<sup>511</sup> Idem, p. 566.

<sup>512</sup> Qāne‘ (1971), pp. 100-1.

suoi compaesani. Per sottolineare la purezza e la fedeltà mantenuta da Marū‘ī, il poeta introduce un aneddoto esplicativo, che si riporta qui di seguito.

Un uomo, innamorato di una donna, la rapì e la condusse in un luogo isolato. La giovane, che voleva mantenere la sua castità, propose un *so‘āl wa javāb* all’uomo, promettendogli che poi tutto ciò che desidera sarà suo. La donna cominciò il suo discorso: “Si dice che l’intelletto sia suddiviso in 40 parti: Dio ha conferito 39 parti all’uomo e una sola alla donna e per questo motivo si dice che la donna ha un’intelligenza imperfetta. Condividi questa affermazione?” L’uomo annuì e la donna continuò: “Anche la sensualità è divisa in 40 parti, 39 delle quali sono attribuite alla donna ed una sola all’uomo, condividi anche ciò?” Anche in questo caso l’uomo diede una risposta affermativa. Allora la donna disse: “Se concordi con queste affermazioni, io sono stupita del fatto che tu, che possiedi 39 parti dell’intelletto, ti lasci sopraffare dall’unica parte di seduzione, mentre io, che possiedo solo seduzione, mi lascio guidare dall’unica parte di intelletto che mi hanno conferito”. L’uomo fu talmente colpito da queste parole che provò vergogna per il suo gesto e le sue intenzioni e decise di lasciarla andare.<sup>513</sup>

Al termine di questo aneddoto, Qāne‘ conclude il suo resoconto sulla storia di ‘Umar e Marū‘ī specificando che la vicenda è molto diffusa e conosciuta nell’ambiente *sindhī* poiché rappresenta una metafora della *ḥaqīqat*. Inoltre l’autore riporta che Sayyīd Moḥammad Ṭāher Nesyānī riportò tale racconto in versi persiani, intitolandolo *Nāz wa Niyāz*.<sup>514</sup>

Il racconto di ‘Umar e Marū‘ī è riproposto anche da Burton e da Kincaid, i quali riportano entrambi diverse variazioni che modificano in parte anche il corso degli eventi, in particolare nella versione di Burton.<sup>515</sup> Secondo quest’ultimo, infatti, la madre di Marū‘ī, già sposata, fuggì dal marito assieme all’uomo che diventerà il padre di Marū‘ī. Alla nascita di Marū‘ī, inoltre, l’astrologo predisse che la figlia si sarebbe

---

<sup>513</sup> Idem, pp. 101-2.

<sup>514</sup> Idem, p. 102. L’opera, composta nel 1621, rappresenta l’unica versione del racconto di ‘Umar e Marū‘ī in versi persiani ma è andata purtroppo perduta.

<sup>515</sup> Cfr. Burton (1851), pp. 107-13.

unita a ‘Umar ed i genitori ne furono felici.<sup>516</sup> Quando Phog chiese udienza ad ‘Umar, il sovrano gli consentì di andare nel suo harem per scegliersi una moglie, ma il giovane disse che nessuna delle donne è comparabile alla bellezza di Marū‘ī.<sup>517</sup> Burton sostiene inoltre che la giovane escogita il suo piano di fuga non assieme al marito Khet, ma al cugino Mārū. Il finale della vicenda è completamente stravolto: quando ‘Umar scopre la fuga di Marū‘ī, torna a Malīr non per rapire nuovamente la giovane, ma per assicurarle che, data la castità che aveva mantenuto durante la sua permanenza a ‘Umarkot, d’ora in poi l’avrebbe considerata come una sorella. Infine, il sovrano si ammalò e Marū‘ī andò anche a recargli visita; un giorno fu erroneamente comunicato alla giovane che ‘Umar era venuto a mancare e lei ne soffrì a tal punto che morì. ‘Umar, venuto a sapere della morte di Marū‘ī, morì a sua volta e, in questo modo, Burton allude quindi ad un amore puro tra ‘Umar e Marū‘ī.

Anche la versione di Kincaid riporta alcune modifiche nella trama ed aggiunge alcuni episodi.<sup>518</sup> Quando ‘Umar, ad esempio, si rende conto della sofferenza di Marū‘ī per la lontananza dal suo luogo natio, fa piazzare una tenda, delle capre e dei pastori proprio fuori dal palazzo, al fine di darle conforto e di farla sentire nel suo ambiente abituale. La giovane fa però notare che nella tenda non ci sono i suoi genitori e che il pastore non è l’amato Khet.<sup>519</sup> Ad un certo punto ‘Umar perde la pazienza e traveste un suo cammelliere da contadino, fingendo di portare un messaggio da parte della madre, secondo il quale tutti, a Malīr, sanno che Marū‘ī si trova al palazzo reale di ‘Umarkot e che anche se mantiene la sua castità, tutti penseranno che lei, vivendo con il sovrano, non sia pura.<sup>520</sup>

---

<sup>516</sup> Per entrambi gli eventi cfr. idem, p. 107.

<sup>517</sup> Idem, p. 109. In questo caso Phog descrive la bellezza di Marū‘ī nei termini seguenti:

“Her nilufar-like nose, her cheek, rich as the light falling on ambergris,  
The dark locks on her forehead, the braids which fall below her waist  
Must be seen to be appreciated, believe me, O Umar Sumra.”

<sup>518</sup> Cfr. Kincaid (1922), pp. 51-6. Come accade negli altri racconti proposti nel volume *Tales of Old Sind*, anche in questo caso Kincaid introduce una dettagliata descrizione della bellezza di Marū‘ī: “Her form is tall and straight: her eyes are blacker than the humming bees: her glances are sharper than a soldier’s sword: her skin is like satin: when she smiles, it is as if there fell a shower of pearls: her bosom is as white as the clouds in spring, and the buds there put to shame the rosebuds in your garden: her face is fairer than the moonbeam: her gait is like the pea-hen’s: and, when she speaks, the “coils” answer her from the forest” (Cfr. Idem, p. 52).

<sup>519</sup> Idem, p. 54.

<sup>520</sup> Idem, pp. 54-5.

Il racconto di Kincaid presenta una variazione anche nella sua parte finale. In questo caso Khet giunse a ‘Umarkot e riuscì ad avvicinarsi alla finestra di Marū‘ī, la quale escogitò un piano di fuga e gli disse di farsi trovare in un mausoleo non lontano dal palazzo. La giovane riesce poi a convincere ‘Umar a darle il permesso di recarsi nello stesso mausoleo: il sovrano acconsente, ma solo se accompagnata dalle altre principesse. Non appena giunte al santuario, a Marū‘ī fu facile dileguarsi con l’amato Khet mentre le altre principesse erano distratte nell’ammirarsi le vesti ed i gioielli. ‘Umar, non appena venne a conoscenza dell’accaduto, voleva inizialmente mandare un esercito a Malīr per riportare Marū‘ī a ‘Umarkot, ma si rese poi conto del vero amore tra la giovane e Khet, i quali, infatti, si sposarono e vissero felici.<sup>521</sup>

#### **5.4 La tragedia di Sohnī e Mehar e la sua trasposizione nel linguaggio pittorico**

L’unico racconto della tradizione sindhī non riportato nel *Toḥfat al-kerām* è quello di Sohnī e Mehar. L’origine geografica di questa storia, risalente all’epoca di Shāh Jahān, è incerta: oggi è ampiamente diffusa sia in Sindh che in Panjāb, ma si dibatte in quale delle due regioni ebbe origine. Secondo Nābī Bakhsh Balūch la storia di questa coppia di amanti divenne celebre in Sindh a circa cinquant’anni di distanza dalla sua diffusione in Panjāb.<sup>522</sup>

Nel villaggio di Guzrat, sulle sponde del fiume Chenāb, viveva la bella Sohnī, figlia del vasaio Tūlā. Izat Beg, mercante di Bukhara, di passaggio nel villaggio mentre rientrava in patria, si fermò al negozio di Tūlā per acquistare dei vasi ma, non appena vide Sohnī, s’innamorò di lei e decise di rinunciare alla sua vita agiata per stabilirsi a Guzrat. Egli pregò Tūlā di affidargli un incarico e questi decise di metterlo a guardia dei suoi bufali, diventando così “Mehar”, ossia mandriano. Un giorno Sohnī fu mandata da Mehar a prendere del latte: in quell’occasione Mehar rivela alla giovane la sua vera identità e l’amore che provava per lei, che lo aveva spinto ad abbandonare la sua vita di mercante. Sohnī, commossa per tale vicenda, iniziò a guardare il giovane con occhi diversi ed anche lei si innamorò. Da quel momento iniziò a recarsi giornalmente da Mehar, finché la notizia non si diffuse e Tūlā, rendendosi

---

<sup>521</sup> Idem, pp. 55-6.

<sup>522</sup> Hussain (1996), p. 374.

conto dello scandalo, cacciò Mehar, che andò a vivere nell'altra sponda del fiume, e fece sposare la figlia con il cugino Dūm.

Sohnī pregò Dio affinché il marito non le si avvicinasse e le sue preghiere furono esaudite: alla sera Dūm cadeva in un sonno profondo e Sohnī poteva recarsi a nuoto sull'altra sponda del fiume per incontrarsi con l'amato e tornare all'alba, prima che il marito si svegliasse. Per attraversare il fiume ed affrontarne la corrente, la giovane si aiutava con un vaso, ma la sorella di Dūm si accorse di ciò e, per vendicarsi, sostituì il vaso usato da Sohnī con un vaso non cotto. La notte stessa, nonostante la corrente fosse molto forte e, quindi, attraversare il fiume era molto pericoloso, Sohnī decise di recarsi comunque dall'amato, ma non appena entrò in acqua il vaso si dissolse in breve tempo e la giovane fu inghiottita dalle acque del fiume. Mehar, assistendo alla scena, si tuffò disperato nel fiume per cercare di salvare l'amata, ma anche lui trovò la stessa sorte ed i due giovani furono così uniti nella morte.

Un'altra versione del racconto parla sin dall'inizio di Mehar come un pastore e l'incontro con Sohnī avvenne nel giorno delle nozze di lei quando, durante il passaggio del corteo nuziale di fronte al suo pascolo, Mehar offrì alla sposa del latte.<sup>523</sup>

Shāh 'Abd a-Laṭīf ha dedicato un'intera *sur* del suo *Risālō* anche alla figura di Sohnī: inizialmente tale *sur* era intitolata *Sur Tōdhī*, ma poi assunse il nome della protagonista, diventando quindi *Sur Sohnī*. Anche nel caso di Sohnī, il poeta non ha posto attenzione sugli eventi, ma ha preferito concentrarsi sulla tenacia e la forza di volontà della giovane protagonista, conferendo così ai suoi versi un carattere tragico. Sohnī decide infatti di attraversare il fiume nonostante la pioggia, la forte corrente che impediva anche l'utilizzo di imbarcazioni e la sua debolezza fisica, poiché la sua unica ragione di vita è rappresentata dall'amato:

آئون ڪه نه ڄاڻان ايئن؟ ته جر گهڙئي جوکو ٿئي  
قضا جا ڪريم جي، تنهن کان ڪنڌ ڪيو ڪيئن؟

---

<sup>523</sup> Ajwani (1994), p. 36.

هڪ لکڻي، ٻيئي نينهن، آڻي اوليم اول ۾

Did I not know that it was risky to enter the river?

But who could avert what had been decreed by Allah for me?

My faith and love both combined to plunge me in the vortex ring.<sup>524</sup>

La figura di Dūm non viene nemmeno presa in considerazione dal poeta, poiché si tratta di un matrimonio dettato dalle convenzioni sociali e che Sohnī non accettava, considerando quale marito solo Mehar. Il processo di purificazione della protagonista si consacra con la sua traversata del fiume, in particolare nel tragico episodio finale. È grazie a questa sua fermezza e forza di volontà che Sohnī si è guadagnata il rispetto ed il ricordo tra i posteri.

ته ڪر ڪيئن سئي؟ جي سير نه گهڙي سو هڻي

هت حياتي ڏينھڙا، هڏهين ڪانه هئي

چڪي تنهن چري ڪئي، جو ڏنس ان ڏهن

سهڻي ڪي، سيد چئي، وتو قرب ڪهي

هون اي هوند مئي، پر ٻڏي جا ٻيڻا ٿيا

If Suhni had not entered the river, how could she have achieved publicity?

She would have passed her span of life in obscurity.

A sip of milk, which Mehar gave her, ecstasied her.

Sayed says: “She did sacrifice herself on the altar of love.

Normally too she would have died, but due to her drowning in the course of love, she earned two fold recompense.<sup>525</sup>

Secondo Shāh Laṭīf, gli incontri tra Sohnī e Mehar, anche se si tratta di un amore extraconiugale, non sono affatto impuri, poiché si tratta di un amore autentico e, secondo il poeta, i due amanti erano congiunti sin dalla pre-eternità:

<sup>524</sup> Agha (2004), p. 1035.

<sup>525</sup> Idem, p. 1005.

ساهرڙ تاران سوھڙي، نسوري ناپاک  
نجاست ناهه ڪري، انهن جي اوطاق  
هر جي کير پياڪ، پاسي تنين پاڪ ٿئي

Suhni, detached from Sahar, is absolutely impure.

The association or abode removes the pollution.

Suhni becomes clean when she is by the side of him who lives on milk.<sup>526</sup>

Attraverso i suoi versi, Shāh Laṭīf non ha solo voluto presentare un modello comportamentale da imitare, ma ha ribadito anche alcuni insegnamenti già presenti in altre *sur* che trattano le varie coppie di amanti. Il poeta, infatti, anche in questo caso sostiene che non bisogna fermarsi di fronte alle difficoltà e che non si devono considerare le azioni da un punto di vista esteriore, ma occorre comprendere il motivo per cui si agisce in un determinato modo, dato che ogni azione scaturisce dal cuore.

La versione del racconto proposta da Kincaid,<sup>527</sup> come accade per le altre storie incluse in *Tales of Old Sind*, si limita a descrivere gli eventi della vicenda senza intrusioni o commenti da parte dell'autore. In questo caso, Mehar è un mercante originario di Bukhara che, di ritorno da un viaggio da Delhi, dove si era recato per ammirare la grandiosità della città e dell'imperatore Shāh Jahān, si fermò a Guzrat per comprare dei vasi e, dopo aver ammirato la bellezza di Sohnī, decise di stabilirsi nel villaggio. Qui aprì un negozio dove rivendeva a prezzi molto bassi i vasi comprati dal negozio del padre di Sohnī ad un prezzo più alto. Gli accompagnatori di Mehar, temendo di non riuscire più a ritornare a Bukhara, derubarono il mercante degli ultimi suoi averi e lo abbandonarono. Mehar, a quel punto, fu costretto a farsi assumere da Tālū, che gli affidò l'incarico di mandriano.<sup>528</sup> Secondo Kincaid, inoltre, inizialmente era Mehar ad attraversare il fiume di notte per recarsi dall'amata, alla quale portava anche un pesce cotto da mangiare assieme. Una notte, tuttavia, non riuscendo a pescare alcun pesce, Mehar, per non deludere l'amata, si tagliò parte della gamba e l'arrostì ma non appena raggiunse l'altra riva del fiume, si sentì male: Sohnī, vedendo

---

<sup>526</sup> Idem, p. 1041.

<sup>527</sup> Kincaid (1922), pp. 93-8.

<sup>528</sup> Idem, pp. 94-5.



la sua ferita, lo curò e gli impedì di attraversare ancora il fiume a nuoto, promettendogli che d'allora in poi lo avrebbe raggiunto lei sull'altra sponda.<sup>529</sup> L'autore mantiene poi il finale tragico noto.

Burton propone una versione molto concisa del racconto<sup>530</sup> e, nel descrivere la traversata a nuoto del fiume da parte di Sohnī, constata che, in questo caso, i ruoli sono invertiti rispetto al mito greco di Ero e Leandro.<sup>531</sup> L'autore, inoltre, sostiene che fu la suocera e non la cognata a scoprire il rapporto tra Sohnī e Mehar e non esita ad inserire un commento sulla figura della suocera:

The "Mother-in-law in Sindh, as well as elsewhere, is always a personage of baneful influence."<sup>532</sup>

Burton conclude il proprio resoconto sulla vicenda di Sohnī e Mehar affermando che si tratta di un racconto molto diffuso, che viene spesso riproposto in versi simili a quelli che inserisce in traduzione inglese e che sono riportati qui di seguito:

Sohni was fair, both in body and mind;  
Nor had she one defect you could remark;  
She left husband and home in search of happiness  
And in quest of love, but found a grave.<sup>533</sup>

Il racconto di Sohnī e Mehar è l'unico, tra quelli componenti il repertorio della narrativa sindhī, ad aver trovato un'ampia diffusione al di fuori del territorio del Sindh, non grazie al veicolo letterario, bensì attraverso la forma iconografica. A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, infatti, fiorì una produzione di raffigurazioni della celebre coppia di amanti e queste opere presentano tutte una

---

<sup>529</sup> Idem, p. 97.

<sup>530</sup> Burton (1851), pp. 124-5.

<sup>531</sup> Idem, p. 124. Nel mito greco, infatti, era Leandro che, ogni notte, attraversava lo Stretto dei Dardanelli a nuoto per raggiungere la torre isolata in cui viveva Ero, sacerdotessa consacrata ad Afrodite. Una notte, però, il giovane fu inghiottito dalle acque del mare in tempesta ed il mattino seguente Ero, scoprendo il corpo privo di vita dell'amato sugli scogli, si gettò dalla cima della torre per unirsi per sempre a lui.

<sup>532</sup> Idem, p. 125.

<sup>533</sup> Idem, p. 125.

caratterizzazione pittorica standard. Le immagini rappresentano infatti Sohnī mentre attraversa il fiume aiutandosi con il vaso mentre Mehar, che sta sorvegliando i bufali grazie anche al suono del suo *ney*, l'attende sull'altra riva. Sulla riva da cui parte Sohnī è solitamente raffigurato anche un asceta seduto vicino ad una grotta, che probabilmente prega Khwāja Khizr affinché protegga la giovane durante la traversata.<sup>534</sup> Alcune variazioni rispetto a questa iconografia rispecchiano le successive rielaborazioni regionali del racconto. In alcuni casi, ad esempio, Mehar è stato raffigurato con delle armi, in particolare arco e frecce, mentre Sohnī indossa delle vesti simili a quelle delle donne appartenenti all'alta società: in tal modo, i due protagonisti sono associati alla nobiltà e non, come nella versione originale, al popolo comune. Alcune opere sono state arricchite con l'aggiunta di elementi decorativi, come ad esempio la presenza di una città in distanza. Questo elemento urbano è stato sempre interpretato come il villaggio di Sohnī, ma se così fosse, sarebbe allora raffigurato sulla riva sbagliata del fiume.<sup>535</sup>

### **5.5 Il *maṣṇawī* come fonte di cronaca: il *Maṣṇawī-ye qaṣṣāb nāme* di Qāne'**

Mīr 'Alī Shīr Qāne', oltre a riproporre brevemente i principali racconti della narrativa sindhī nel suo *Toḥfat al-Kerām*, decise di riportare, in forma di *maṣṇawī*, anche un fatto di cronaca realmente accaduto a Thatta e che sconvolse la popolazione di quella città. L'opera, intitolata *Maṣṇawī-ye qaṣṣāb nāme*, riporta infatti la vicenda di un giovane macellaio di Thatta che muore improvvisamente nel giorno del suo matrimonio proprio di fronte all'amata. La vicenda, risalente all'epoca di Ḥaẓrat Nangar Thattawī, veniva ancora ricordata dai contemporanei di Qāne', tanto che il

---

<sup>534</sup> Markel (1988), p. 114. Questo personaggio è stato anche identificato come l'asceta col quale andò a vivere Mehar dopo che gli fu proibito di rivedere Sohnī. In questo caso, però, si può notare come, per rispettare un bilanciamento compositivo, sia stata alterata la sequenza cronologica degli eventi che si susseguono nella vicenda.

<sup>535</sup> Markel (1988), p. 114. I dipinti su Sohnī e Mehar realizzati in Rajasthān mostrano una tale varietà iconografica che conferiscono al racconto un nuovo significato, in cui Mehar viene associato alla figura di Krishna. In un dipinto proveniente da Kotah (1810), Mehar è circondato da un'aureola ed il suo bestiame non è costituito da bufali, bensì da vacche. Questi elementi, assieme al flauto, evidenziano un'identificazione del protagonista con Krishna: la storia non rappresenta più solo una leggenda romantica, ma sembra essersi elevata all'immaginario sacro legato al culto devozionale di Krishna (Cfr. Idem, p. 113).

poeta ritenne opportuno riproporla per iscritto in modo che potesse diffondersi anche tra i posteri.

Questo *maṣnawī* fu pubblicato dal Sindhī Adabī Board nel 1961 all'interno della raccolta intitolata *Maṣnawīyāt wa qeṣṣāyed-e Mīr 'Alī Shīr Qāne'*, la quale include anche altri due *maṣnawī*<sup>536</sup> e 28 *qaṣīde*<sup>537</sup>. L'opera si compone di 246 *beyt*, inclusi anche i primi 51 *beyt* dedicati all'elogio ad Allāh, ad un'anticipazione del tema dell'opera e ad un'allusione alla potenza del destino.<sup>538</sup> Il poeta infatti sottolinea che nulla si può fare per cambiare il destino, che può manifestarsi nel modo più tragico anche durante una celebrazione nuziale.<sup>539</sup> Egli afferma che la vicenda che sta per riportare portò così tanto sconvolgimento che viene ancora ricordata nei momenti di festa:

بهر بزمي که شمعي چهره افروخت      بهم سامان سوز و سوگ اندوخت  
اگر آن بزم باشد خود بشادي      چرا شمع ست درو با اشك داداي<sup>540</sup>

*In ogni banchetto in cui la candela accendeva il volto, si accumulava il dolore del lutto*

*Se quel banchetto è in occasione del proprio matrimonio, perché la candela è data con le lacrime?*

Qāne', nel riportare la vicenda, esordisce con la descrizione della città di Thatta, fornendone un ritratto piuttosto negativo: la città rappresenta infatti il regno della sofferenza, e mentre un tempo era un luogo verdeggiante, all'epoca dei fatti era ormai

---

<sup>536</sup> Gli altri due brevi *maṣnawī* inclusi nell'opera sono il *Gol az bahār-e qazā*, che conta 335 *beyt* (Cfr. Qāne' (1961), pp. 1-19), e il *Moḥabbat nāme*, composto da 168 *beyt* (Cfr. Idem, pp. 33-42). Per quanto riguarda la composizione del *Gol az bahār-e qazā*, Qāne' si è ispirato probabilmente a Moḥammad Ja'far Shīrāzī, il quale nel 1166 AH giunse a Thatta e fu ospitato dallo stesso Qāne' per qualche tempo prima di proseguire il suo viaggio in India. Questo poeta iraniano gli parlò della corte safavide e Qāne' lo fece partecipare ai *majles* (Cfr. Qāne' (1961), pp. 2-3).

<sup>537</sup> Tra le varie *qaṣīde* incluse nell'opera, una è in onore di Miyān Sarfarāz Khān, una elogia Miyān Gholām Nabī ed una è in lode a Mīr Fath 'Alī Khān Tālpūr.

<sup>538</sup> A causa probabilmente del cattivo stato di conservazione in cui versava il manoscritto dell'opera, in questa prima sezione, cinque *beyt* sono stati lasciati in bianco mentre altri sei *beyt* sono stati riportati solo in modo parziale.

<sup>539</sup> Cfr. Qāne' (1961), p. 21.

<sup>540</sup> Idem, p. 22.

diventato piuttosto arido.<sup>541</sup> Questa presentazione dell'ambientazione in termini piuttosto negativi, che rispecchia anche il periodo storico avverso che stava vivendo la città di Thatta all'epoca in cui si svolsero i fatti, conferisce un tono ancora più malinconico alla storia che sta per essere raccontata e, allo stesso tempo, prepara anche il pubblico ad affrontare la tragicità dei fatti con una certa consapevolezza.

Il poeta prosegue introducendo il giovane macellaio, del quale mette in luce soprattutto la bellezza:

بگیسو تاب , جان دردمندان  
 بابرو رشته زن بر غم پسندان  
 بچشمان , سیه غارت گر , هوش  
 خیالش وا کند بر عاشق آغوش<sup>542</sup>

*Il suo ricciolo rende l'anima tormentata e, per il suo sopracciglio, vi era una fila di  
 donne sofferenti per i belli*

*I suoi occhi neri saccheggiano l'intelletto ed il suo pensiero scioglie il petto  
 dell'innamorato*

Proseguendo nella presentazione del protagonista, del quale non viene mai citato il nome, il poeta afferma che il giovane macellaio riprende non solo la mansione, ma anche lo spirito di sacrificio dei propri avi. Già da queste premesse si può comprendere che l'opera di Qāne<sup>543</sup> rappresenta un documento importante non solo perché riprende un fatto di cronaca realmente accaduto ma soprattutto perché si possono trarre delle informazioni inerenti alcuni aspetti della società, in particolare per quanto riguarda i ceti meno abbienti. Infatti il macellaio, oltre ad essere costretto a svolgere il mestiere di famiglia, deve subire anche la scelta della sposa da parte del padre. Il poeta, in tal caso, afferma che al giovane fu data in sposa una bella ragazza<sup>543</sup>

<sup>541</sup> Idem, p. 23.

<sup>542</sup> Idem, p. 24.

<sup>543</sup> Qāne<sup>543</sup> non fornisce alcuna informazione sulla descrizione fisica della giovane, preferendo concentrare l'attenzione esclusivamente sulla vicenda del macellaio. Nella presentazione della giovane, il poeta allude solo al suo destino avverso, anticipando nuovamente la tragicità dell'evento che sta per riportare:

ز بطن , مام زاده بخت تمعکوس  
 بریده دایه نافش را بافسوس  
 بمهد , محنت او را دایه دهر  
 بجائ شیر میداده مگر زهر

*Sin da quando era nel ventre della madre il destino le era avverso, peccato che la balia le abbia  
 tagliato il cordone ombelicale!*

conosciuta dalla famiglia:<sup>544</sup> si allude quindi al fatto che i genitori hanno scelto per il ragazzo la figlia di loro conoscenti, appartenente probabilmente ad una classe sociale affine.

Qāne' procede con la descrizione della preparazione della sposa: la giovane è talmente agitata che sembra quasi voler fuggire e riescono ad indossarle la veste ed i gioielli con molta fatica. Il poeta giustifica tale atteggiamento sostenendo che la ragazza fosse consapevole del destino che stava per manifestarsi, ma probabilmente, se la giovane tentò realmente di fuggire, poiché si potrebbe trattare di un semplice artificio poetico, lo fece per paura, impreparata alla nuova vita che le aspettava. La sposa indossò una veste con filamenti dorati ed argentati, mentre le mani ed i piedi furono decorati con lo *ḥennā*; le furono messi anche molti gioielli: orecchini, bracciali, una collana e cavigliere.<sup>545</sup> La descrizione della sposa continua in un secondo momento, quando la ragazza si appresta a vedere il suo sposo: in tal caso il poeta si concentra essenzialmente sui capelli e sul trucco. La ragazza procedeva con lo sguardo rivolto verso il basso, lasciando intravedere l'ombretto blu, mentre le sue guance erano state truccate di rosa. Anche in tale sede si ricorda che le mani ed i piedi della sposa erano stati finemente decorati con lo *ḥennā*, che "sarebbe perdurato anche l'indomani".<sup>546</sup> Con questo inciso il poeta intende forse alludere allo *ḥennā* come simbolo della sofferenza che dovrà patire la sposa, perché quelle decorazioni, che durano diversi giorni, le faranno ricordare questo giorno per lei terribile.

La descrizione dello sposo è molto più concisa rispetto a quella della sposa: si afferma solo che indossava una veste fermata da una cintola, mentre in testa portava un turbante.<sup>547</sup>

L'autore fornisce alcuni dettagli relativi anche alla festa nuziale: gli invitati, per quell'occasione, indossavano i loro abiti migliori, danzavano e giravano tra gli altri ospiti, mentre i cantanti eseguivano i canti tipici dei banchetti nuziali, accompagnati dal suono del *tanbūr* e del *ney*:

---

*Magari che, quando era nella culla, la balia le avesse dato del veleno al posto del latte!*

Cfr. Idem, p. 25.

<sup>544</sup> Idem, p. 25.

<sup>545</sup> Idem, p. 26.

<sup>546</sup> Idem, p. 28.

<sup>547</sup> Idem, p. 27.

دهل زن داشته آهنگ پر سور که می کرده غم , ایام را دور<sup>548</sup>

*Il suonatore di tamburo eseguì una melodia così festosa che allontanò la tristezza quotidiana*

Si tratta quindi di un momento di intensa gioia, in cui gli invitati, almeno per una giornata, si distraggono dalla quotidianità dura e sofferente. Anch'essi sono però ignari della tragedia che sta per consumarsi:

اجل در راه استقبال , او کرد بمنت آن شبش مهلت دگر کرد

قضا از بهر , عقد , آن دو مهجور بساعت آمده در محفل , سور<sup>549</sup>

*La morte lo colse nella via dell'incontro con lei, il piacere di quella sua notte fu rinviato*

*Il destino abbandonò quei due nel momento dell' 'aqd, giunse in tempo in quella compagnia in festa*

Non si comprende, tuttavia, la circostanza che ha portato alla morte del giovane sposo ed anche il poeta s'interroga sulle possibili cause, senza però fornire alcuna ipotesi plausibile. Dalla descrizione dei fatti, sembra che il giovane sia stato colto da un malore che gli è costato la vita. Non appena il ragazzo viene a mancare, il clima di gioia di quella festa nuziale si trasforma improvvisamente in un momento di profondo lutto: tutti gli ospiti, attoniti, si radunarono attorno al letto del giovane sposo, che era diventato la sua camera ardente ed iniziarono a pronunciare i lamenti funebri. Ben presto, però, la tragedia si ampliò ulteriormente poiché i genitori del giovane macellaio non riuscirono a sopportare la morte del loro figlio adorato ed anche loro perirono prematuramente. L'ultima parte del *masnawī* è interamente dedicata alla descrizione della sofferenza della giovane, che conferisce all'opera un carattere ancora più drammatico: la sposa, ormai con i capelli scarmigliati per la sofferenza e l'agitazione, non fa altro che piangere ed il suo cuore arde per la separazione.<sup>550</sup>

---

<sup>548</sup> Idem, p. 28.

<sup>549</sup> Idem, p. 29.

<sup>550</sup> Idem, p. 32.

Il poeta ha voluto ricorrere a questa vicenda realmente accaduta per fornire un ammonimento ed un insegnamento morale inerente la forza del destino, che può manifestarsi nella sua atrocità anche nei momenti di massima gioia e felicità:

نباشد چاره با تقدیر حق چون      صبوري شد دواي قلب محزون<sup>551</sup>

*Non esiste rimedio contro il destino, che è come la Verità: l'unica cura per il cuore addolorato è la pazienza*

Qāne' è il primo autore del Sindh che ha saputo ricostruire magistralmente un fatto di cronaca in forma di *masnawī*, mettendone in evidenza la tragicità e la drammaticità. Il poeta accosta quindi una tematica nuova, ossia un evento realmente accaduto, con una tecnica compositiva classica quale il *masnawī*. Questo fenomeno letterario era però già emerso nell'ambiente indo-persiano, come si può riscontrare, ad esempio, nel *Sūz wa gudāz* di Muhammad Rizā Nau'ī Khabūshānī (m. 1609), il primo *masnawī* a trattare il tema della *satī*.<sup>552</sup> Le due opere, infatti, mostrano alcuni aspetti comuni: oltre a trattare un fatto di cronaca che suscitò molto stupore, entrambe descrivono la realtà dei ceti meno abbienti della popolazione. Inoltre, in nessuno dei due casi è indicata una presentazione geografica puntuale<sup>553</sup>, né sono indicati i nomi dei protagonisti, quasi a voler intendere un carattere di universalità agli eventi che vengono riportati. I fatti accaduti non devono interessare solo chi li ha vissuti direttamente, ma sono elevati a modello di insegnamento da trasferire anche ai posteri: per questo motivo devono presentare un'inclinazione piuttosto generale.<sup>554</sup>

---

<sup>551</sup> Idem, p. 32.

<sup>552</sup> Il *Sūz wa gudāz*, risalente alla fine del XVI secolo, è un *masnawī* di 492 *beyt* che racconta la vicenda di una donna hindū la quale, alla morte del marito, decide liberamente di compiere *satī*: non compie tale gesto né per motivi sociali, né per motivi religiosi, ma semplicemente poiché spinta dall'amore. L'opera fu composta in onore di Dāniyal, figlio dell'imperatore Akbar, il quale interviene in prima persona nella vicenda riportata in quanto tentò di dissuadere la donna dal compiere *satī*. Il poeta, tuttavia, si riserva dal fornire considerazioni personali su questo fenomeno molto diffuso nell'ambiente hindū. Va ricordato che le miniature che furono realizzate per raffigurare quest'opera rappresentano le prime immagini sulla *satī* (Cfr. Lewis & Sharma (2007), p. 264).

<sup>553</sup> Nel caso di Qāne', si indica che i fatti si svolgono a Thatta, ma non viene fornita nessuna ambientazione più precisa.

<sup>554</sup> Nemmeno Nau'ī precisa i nomi dei protagonisti, quasi a voler presentare una coppia hindū idealizzata.

## Conclusioni

In considerazione della limitata attenzione posta fino ad oggi sulla produzione letteraria indo-persiana limitata all'area del Sindh, si è condotta un'analisi su un particolare aspetto di tale attività che dimostra il superamento della concezione del Sindh come area distaccata ed isolata dal resto del Subcontinente.

L'indagine si è concentrata sull'analisi dei *masnawī* che riproducono i racconti tradizionali della narrativa *sindhī*: nonostante la circoscrizione delle fonti esaminate si è potuto mettere in luce come tale genere letterario, che implica l'utilizzo del veicolo linguistico persiano, si sia rivelato di fondamentale importanza per la diffusione della cultura *sindhī* all'interno del mondo indo-persiano. Tale forma letteraria ha inoltre permesso un arricchimento del materiale narrativo proprio del Sindh, come ha dimostrato l'esempio del percorso di ricezione ed appropriazione del racconto di Hīr e Rānjhā.

In carenza di dati recenti e, in alcuni casi, in mancanza di qualsiasi tipo di informazione sulla trasposizione dei racconti della narrativa *sindhī* in forma di *masnawī*, si è progettato un lavoro di indagine che ha voluto prendere in esame tutti i racconti inerenti le coppie di amanti di questa tradizione.

In tutte le opere analizzate gli autori hanno dichiarato l'intenzione di permettere, attraverso i propri versi, una maggiore diffusione di questi racconti dal carattere tragico. Idrakī Bayglār, elencando i possibili fruitori della sua opera, indica solo per ultimo il nome del sovrano: egli infatti si rivolge principalmente sia ad un pubblico generale, data la diffusione che il racconto di Līlā e Chanīsar già riscontrava nel territorio, sia ad un pubblico erudito, dato anche il contenuto mistico della vicenda. Anche gli autori delle varie versioni della storia di Hīr e Rānjhā manifestano la volontà di espandere la conoscenza di questo racconto tanto che, ad esempio, già l'autore della sua più antica versione in lingua persiana, Bāqī Kulābī, invitava il suo pubblico a memorizzarlo e a diffonderlo. Le quattro versioni composte in epoca Tālpūr, ispirate tutte principalmente dalla versione di Yektā, hanno permesso una diffusione capillare di questa vicenda all'interno di tutto il Sindh, consentendo, quindi, anche il passaggio alla sua resa in lingua *sindhī* grazie principalmente ai versi di Sachal Sarmast.



A proposito del grado di diffusione di questi racconti, Reẓā'ī è, tra gli autori analizzati, quello che si mostra più esplicito, affermando di voler sì riportare un racconto della propria terra, ossia il Sindh, ma di intraprendere questa attività utilizzando un canone linguistico e letterario più diffuso, ossia il *masnawī* persiano, poiché la lingua *sindhī*, secondo l'autore, non era molto diffusa. Questa dichiarazione mette quindi in evidenza la volontà e l'intenzione dell'autore di permettere una maggiore circolazione di questa vicenda dal carattere tragico.

Per permettere questa circolazione, le coppie di amanti della tradizione *sindhī* sono state associate anche alle più celebri coppie di amanti della classicità persiana, soprattutto per quanto riguarda la descrizione fisica dei vari protagonisti, sia maschili che femminili. Tra i *masnawī* analizzati, il *Zībā-Negār* è sicuramente quello che include maggiori riferimenti espliciti alle coppie di amanti persiane, in particolare Shīrīn-Farhād e Yūsuf-Zulaykhā: Negār è infatti paragonato a Farhād, mentre la scena in cui Zībā s'immerge nella fonte ricalca completamente il più famoso bagno di Shīrīn.

I vari racconti presi in esame hanno anche permesso di ricavare molte informazioni per quanto riguarda l'ambiente sociale e le tradizioni del Sindh, in riferimento a tutti gli ambiti della sfera sociale. Oltre alla descrizione di numerosi banchetti e cerimonie nuziali, i vari racconti affrontano temi quali la critica alle autorità rappresentative dell'ortodossia islamica, l'ostacolo di un amore di fronte alle convenzioni sociali, l'amore extra-coniugale, le principali attività svolte dalle donne all'interno della corte, le cerimonie in occasione della nascita di un bambino e la denuncia delle misere condizioni di vita delle classi sociali meno abbienti, rappresentata dalla categoria dei lavandai nel caso del racconto di Sassī e Punhū.

Alcuni dei *masnawī* presi in esame evidenziano anche dei fatti storici realmente accaduti: il caso più evidente è sicuramente quello di Vālī Moḥammad Laghārī, che ha premesso al racconto di Hīr e Rānjhā il tentativo di attacco afghano del Sindh. Nel caso del *Chanīsar Nāme* si accenna invece a delle battaglie condotte dal sovrano Chanīsar in difesa del proprio regno, mentre il *Masnawī-ye qaṣṣāb nāme* è incentrato su un fatto di cronaca che suscitò molto scalpore e che viene riproposti in tono altamente drammatico.

Da quanto è emerso dalle analisi presentate nei capitoli precedenti, si può constatare che il *masnawī* indo-persiano di carattere epico prodotto in Sindh rappresenta la più antica forma scritta del repertorio narrativo tipico di questa realtà culturale. Questo genere letterario diventa quindi espressione e si fa portavoce della diffusione della cultura propria di un territorio all'interno di un'area molto più vasta del Subcontinente. L'analisi delle fonti ha quindi messo in luce un aspetto diverso dell'ambiente socio-culturale del Sindh, portando al superamento della concezione di isolamento e distacco della regione ed al suo riconoscimento come provincia dal carattere cosmopolita. I vari poeti persofoni del Sindh hanno infatti adattato e riproposto dei racconti tipici di una località circoscritta attraverso un modello poetico largamente riconosciuto, comprensibile ed apprezzato in ogni angolo del mondo persofono, consentendo in questo modo una più ampia circolazione di tale materiale narrativo. Questo cosmopolitismo si manifestava anche per la prassi di molte corti della regione di ospitare eruditi ed uomini di lettere provenienti dall'Asia Centrale molti dei quali, inizialmente intenzionati a dirigersi in zone più interne del Subcontinente e quindi solo di passaggio in Sindh, decidevano di fermarsi anche per l'accoglienza e l'apprezzamento ricevuti dai vari sovrani e governatori (la varietà dei luoghi di provenienza dei poeti di corte è evidente anche nel *Maqālāt al-sho'rā* di Mīr 'Alī Shī Qāne').

Il presente studio intende essere un punto di partenza per indagini successive che possono riguardare sia un maggiore approfondimento sulle fonti di ogni singolo racconto della narrativa sindhī qui trattato, sia un'analisi più dettagliata sui rapporti tra i repertori narrativi di altre realtà vicine al Sindh, in particolare quella panjābī. L'intero patrimonio letterario indo-persiano prodotto in Sindh necessita in realtà di un'indagine piuttosto approfondita, poiché fino ad oggi si è limitata all'edizione di alcune opere, di carattere prettamente storiografico e poetico, precedute da brevi introduzioni le quali, essendo tali, non risultano affatto esaustive. Risulta quindi necessario superare la concezione, dettata soprattutto dalle idee nazionalistiche di gran parte degli studiosi sindhī, della passata produzione letteraria persiana come qualcosa di esterno che non ha niente a che vedere con la realtà culturale della regione. Queste fonti furono infatti composte in funzione della promozione e preservazione di molti

aspetti della cultura sindhī anche tra i posteri e costituiscono parte integrante della letteratura della regione: non prendendo in considerazione tali opere significa escludere volontariamente, e quindi dimenticare, un aspetto fondamentale del passato di questo territorio.

Un primo passo verso il superamento di queste concezioni consiste nella preservazione fisica delle fonti in forma manoscritta, che versano in un pessimo stato di conservazione: se le istituzioni governative e culturali nazionali e regionali non provvedono al più presto ad una digitalizzazione (ed eventuale successiva edizione) di tali opere, in pochi anni si rischierebbe di perdere per sempre buona parte di questo immenso patrimonio letterario, parte integrante dell'eredità storica, culturale ed identitaria del Sindh.

## Bibliografia

### Fonti primarie

Āfarīn, *Hīr wa Rānjhā* (Ms.), London, British Library, Or. 348.

Āzād (1957), *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, in *Maṣnawiyāt-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi.

‘Azīm al-dīn “‘Azīm” Thattawī (1957), *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, in *Maṣnawiyāt-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi.

Baloch, N. B. (1999), *Qāzī Qādan jō Risālō*, Jamshoro.

Bāqī Kūlābī (Ms.), *Maṣnawī dar biyān-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi, National Museum, NM.1957.9751.

Bāqir, M. (ed.) (1909), *Masnavī-i Yakta, or Dāstān-i Hīr u Rānjhā*, Lahore.

Bayglār Idrakī (1956), *Chanisar Nāme*, Karachi.

Bayglār Idrakī (1980), *Bayglār Nāme*, Hyderābād.

Burton, R. F. (1851a), *Sindh and the Races that Inhabit the Valley of the Indus*, New Delhi.

Burton, R. F. (1851b), *Scinde or the Unhappy Valley*, London.

Burton, R. F. (1877), *Sind Revisited*, London.

Khalīl, M. M. I. (1958), *Takmilē-ye Maqālāt al-sho‘arā*, Karachi.

Kincaid, C. A. (1922), *Tales of Old Sind*, Bombay.

Laghārī, Moḥammad Khān “Valī” (1957), *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, in *Maṣnawiyāt-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi.

Laghārī, Moḥammad Khān “Valī” (Ms.), *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, su gentile concessione di Imdad ‘Ali Laghārī in data 03-04-2012.

Laṭīf, S. A. (1986), *Shāh jō Risālō*, Sindhi Adabi Board.

Moḥammad Ma‘šūmī, *Tārīkh-e Sind*, Sindhi Adabi Board.

Moḥammad Moḥsen Thattawī (1963), *Diwān-e Moḥsen Thattawī*, Hyderabad.

Mirak, Y. (1962), *Mazhar-e Shāhjahānī*, Karachi.

Qāne‘, Mīr ‘Alī Shīr (1957), *Maqālāt al-sho‘arā*, Karachi.

Qāne‘, Mīr ‘Alī Shīr (1961), *Maṣnawīyāt wa qeṣṣāyed-e Mīr ‘Alī Shīr Qāne‘ Thattawī*, Karachi-Hyderabad.

Qāne‘, Mīr ‘Alī Shīr (1971), *Toḥfat al-kerām*, Hyderabad (Sindh).

Qāne‘, Mīr ‘Alī Shīr (2006), *Toḥfat al-kerām*, traduzione urdu ad opera di Razwī, A., Hyderabad (Sindh).

Rezā‘ī, *Zibā wa Negār* (Ms.), London, British Library, Or. 337.

Rezā‘ī, *Zibā wa Negār* (Ms.), Sindh Provincial Museum, Hyderabad Sindh, 634 P.

Sadarangani, H. I. (1956), *Persian Poets of Sind*, Hyderabad (Sindh).

Şāheb, Khalīfe ibn Bakhsh (Ms.), *Dāstān maṣnawī-ye sīrāikī Sassī Punhū*, Karachi, Sindh Archives.

Sarmast, S. (1933), *Sachal jō Risālō* (ed. Sufi, A.), Shikarpur .

Thattawī, Sayyid Ṭaher Moḥammad Nesyanī (1964), *Tarīkh-e Ṭāherī*, Hyderabad.

Ziyā al-dīn “Ziyā” Thattawī (1957), *Maṣnawī-ye Hīr wa Rānjhā*, in *Maṣnawīyāt-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi.

### **Fonti secondarie**

‘Abbāsī, T. (2010), “Shāh Laṭīf kī shā‘erī men samājī taraqī kā taṣvir, in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, pp. 111-150.

Abichandani, P. (1997), “Medieval Sindhi Literature”, in Panicker, K. A. (ed.), *Medieval Indian Literature: An Anthology*, vol. I, pp. 489-511, New Delhi.

Advani, K. B. (1990), *Sami*, New Delhi.

Advani, K. B. (1997), *Sachal Sarmast*, New Delhi.

- Agha, M. Y. (2004), *Shah jo Risalo – Alias Ganj Latif*, Karachi.
- Agha, S. (2007), *Melodies of Shah Abdul Latif Bhitai*, Karachi.
- Ahmad, A. (1964), *Studies in Islamic Culture in the Indian Environment*, Oxford.
- Ahmad, F. (1972), “The National Question in Sind”, in *Pakistan Forum*, September 1972.
- Ahmad, Z. (1967), *Pākestān men fārsī adab*, Tehran.
- Ahmad, Z. (2006), *Tarīkh-e adab-e fārsī dar pakestān*, Tehran.
- Ajwani L. H. (1994), *History of Sindhi Literature*, New Delhi.
- Alam, M. (2003), “The Culture and Politics of Persian in Precolonial Hindustan”, in Pollock, J. (ed.), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley-Los Angeles.
- Ansari, S.F.D. (1992), *Sufi Saints and State Power: The Pirs of Sind 1843-1947*, Cambridge.
- Aryanpur, A., Aryanpur, M. (2008), *Persian-English Dictionary*, Tehran.
- Asani, A.S. (1996), “In Praise of Muḥammad: Indigenizing the Arabic Qasida in Urdu and Sindhi Literatures”, in Sperl, S., Shackle, C., *Qasida Poetry in Islamic Asia & Africa*, vol.1, Leiden, pp. 351-361.
- Asani, A. S. (1998) Sufi Poetry in the Folk Tradition of Indo-Pakistan, in *Religion & Literature*, vol.20, n. 1, pp. 81-94.
- Asani, A. S. (2000) “Qāzī Qādan: A Pioneer Sindhi Poet”, in Offredi, M., *The Banyan Tree: essays on Early Literature in New Indo-Aryan Languages* (proceedings of the seventh International Conference on Early Literature in New Indo-Aryan languages. Venice, 1997), volume 1, New Delhi, 2000, pp. 3-13.
- Asani, A. S. (2003), “At the Crossroads of Indic and Iranian Civilizations: Sindhi Literary Culture”, in Pollock, J. (ed.), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley-Los Angeles.

Assayag, J. (1999), "How Can One be Hindu and/or Muslim? The Resources of the Hagiographic Exemplar in South India", in *The Resources of History. Tradition, Narration and Nation in South Asia*, Paris-Pondicherry.

Ayāz, S. (2010), *Risālō Shāh 'Abd al-Latīf Bhitā'ī* (traduzione urdu), Karachi.

Bachtin, M. (1988), *L'autore e l'eroe*, Torino.

Baloch, N.B. (1952), "The Most Probable Site of Debal the Most Historical Port of Sind", in *Islamic Culture*, vol. 26, n. 2, 1952, pp. 35-49.

Baloch, N. A. (2004), *Sindh – Studies Cultural*, Hyderabad.

Bascom, W.R. (1953), "Folklore and Anthropology", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 66, No. 262 (Oct. - Dec., 1953), pp. 283-290.

Bascom, W. R. (1955), "Verbal Art", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 269 (Jul. - Sep., 1955), pp. 245-252.

Bascom, W. R. (1965), "The Forms of Folklore: Prose Narratives", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 78, No. 307 (Jan. - Mar., 1965), pp. 3-20.

Bauman, R., Briggs, C.L. (1990), "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", in *Annual Review of Anthropology*, vol. 19, pp. 59-88.

Bausani, A. (1968), *Le letterature del Pakistan*, Milano.

Bausani, A. (1970), *Le lingue inventate*, Roma.

Bayard, S. P. (1953), "The Materials of Folklore", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 66, No. 259 (Jan. - Mar., 1953), pp. 1-17.

Beeston, A. F. L. (1954), *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani and Pushtu Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford.

Ben-Amos, D. (1971), "Toward a Definition of Folklore in Context", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 84, No. 331, Toward New Perspectives in Folklore (Jan. - Mar., 1971), pp. 3-15.

Betteridge, A. H., Javadi, H., "Aqd", in *Encyclopaedia Iranica*, edizione online, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)

- Blochet, E. (1905), *Catalogue des manuscrits persans*, Paris.
- Blumhardt, J. F. (1879-1895), *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*, London.
- Blumhardt, J. F. (1893), *Catalogues of the Hindi, Panjabi, Sindhi, and Pushtu Printed Books in the Library of the British Museum*, London.
- Blumhardt, M. A. (1905), *Catalogue of the Marathi, Gujarati, Bengali, Assamese, Oriya, Pushtu, and Sindhi Manuscripts in the Library of the British Museum*, London.
- Boccaccio, G. (2010), *Decameron*, a cura di Romualdo Marrone, Roma.
- Boivin, M. (2007), “Shivaite Cults and Sufi Centres: A Reappraisal of the Medieval Legacy in Sindh”, in Boivin M. (ed.), *Sindh Through History and Representations. French Contributions to Sindhi Studies*, Oxford University Press.
- Brohi, A.A. (1986), *History on Tombstones – Sind and Baluchistan*, Jamshoro.
- Bunting, E.J.W., *Sindhi Tombs and Textiles. The Persistence of Pattern*, Albuquerque, 1980.
- Burnes, J. (1831), *A Narrative of a Visit to the Court of Scinde*, Edinburgh.
- Caprettini, G.P. (1980), *Aspetti della semiotica. Principi e storia*, Einaudi, 1980.
- Carbone, R. (1986), *Mito/Romanzo. Semiotica del mito e narratologia*, Roma.
- Chattopadhyaya, B. (1998), *Representing the Other? Sanskrit Sources and the Muslims*, New Delhi.
- Coletti, A., Coletti Grünbaum (1978), H., *Dizionario Persiano Italiano*, Roma.
- Cousens, H. (1929), *The Antiquities of Sind, with Historical Outline*, Calcutta.
- Deol, J. (2002), “Sex, Social Critique and the Female Figure in Premodern Punjabi Poetry: Varis Shah’s Hir”, in *Modern Asian Studies*, 36, 1, pp. 141-171.
- Duarte, A. (1932), *The Beggar Saint of Sehwan and other sketches of Sind*, Karachi-Lahore.



Dulai, S. S. (1990), "The City in History and Literature of the Punjab", in *Journal of South Asian Literature*, Vol. 25, No. 1, (Winter, Spring 1990), pp. 139-159.

Dulai, S. S. (1998-9), "Varis Shah's "Hir": An Introduction", in *Journal of South Asian Literature*, Vol. 33/34, No. 1/2 (1998/1999), pp. 1-5.

Duranti, A. (2000), *Antropologia del Linguaggio*, Roma.

Eaton, R.M. (1974), "Sufi Folk Literature and the Expansion of Indian Islam", in *History of Religions*, vol.14, n.2, pp. 117-127.

Eaton, R. M. (2000) *Essays on Islam and Indian History*, New Delhi.

Eco, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano.

Elias, J.J. (2009), "Sufi Poetry of the Indus Valley: Khwāja Ghulām Farīd", in Renard, J. (ed.), *Tales of Good Friends: Islamic Hagiography in Translation*, Berkeley – Los Angeles.

Emdād, S. (2010), "Shāh Laṭīf ke do 'azīm 'elāmatī kardār – Marūī aur Sassī", in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, Siraiki Adab Board, 2010, pp. 414-423.

Ethé, H. (1937), *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, 2 voll., London.

Fatimi, S.Q. (1981), "The Twin Ports of Daybul – A Study in the Early Maritime History of Sind", in Khuhro, H. (ed.), *Sind Through the Centuries*, Oxford-Karachi.

Fayzī, *Nal-o Daman*.

Flood, F.B. (2009), *Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter*, Princeton-Oxford.

Gargi, B. (1967), "Punjabi Folk Poetry", in *Asian Folklore Studies*, vol. 26, n.1, 1967, pp. 53-62.

Gentzler, E. (2001), *Contemporary Translation Theories*, Revised 2nd Edition, Toronto-Sydney.

Ghafur, M.A. (1978), *The Calligraphers of Thatta*, Karachi.

Ghani, M.A. (1941), *Pre-Mughal Persian in Hindustan*, Allahabad.

- Grewal, G.S, "Bullhe Shah", in [www.apnaorg.com](http://www.apnaorg.com) (consultato il 21-01-2011).
- Hanaway, W. (1993), "Iranian Identity", in *Iranian Studies*, Vol. 26, No. 1/2 (Winter - Spring, 1993), pp. 147-150.
- Hanif, N. (2000), *Biographical Encyclopaedia of Sufis (South Asia)*, New Delhi.
- Hermansen, M.K. (1997), "Religious Literature and the Inscription of Identity: The Sufi Tazkira Tradition in Muslim South Asia", in *Muslim World*, vol. 87, n. 3-4, pp. 315-329.
- Hewson, L., Martin, J. (1991), *Redefining Translation - The Variational Approach*, London.
- Hobsbawm, E.J., Ranger, T. (1987), *L'invenzione della tradizione*, Torino.
- Hudson, C. (1966), "Folk History and Ethnohistory", in *Ethnohistory*, vol. 13, n. 1/2, pp. 52-70.
- Hussain, F. (1996), *Shāh Latīf kī shā'erī men 'aurat kā rūp*, Hyderabad.
- Hussain, F. (2006), *Sindh. Past, Present and Future: Research Papers*, Karachi-Jamshoro.
- Iraj, A. (2003), "Book Translations as a Cultural Activity in Iran 1806-1896", in *Iran*, Vol. 41, pp. 279-289.
- Islam, R. (1948), "The Rise of Sammas in Sind", in *Islamic Culture*, vol. XXII, n. 4, 1948, pp. 359-382.
- Islam, R. (1978), "A Seventeenth Century Account of Sind", in *Journal of the Pakistan Historical Society*, vol. XXVI, part II, 1978 pp. 143-155.
- Jackson, P. A. (2003), "Space, Theory, and Hegemony: The Dual Crises of Asian Area Studies and Cultural Studies", in *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia*, Vol. 18, No. 1 (April 2003), pp. 1-41.
- Jatoi, S. (1986), "Historical Forts of Sind Province", in *Sindhological Studies*, pp. 73-86.

Jotwani, M. (1996), *Sufis of Sindh*, Publications Division, Ministry of Info and Broadcasting Gov. of India.

Kakar S., Ross J.M. (1986), *Tales of Love, Sex and Danger*, New Delhi.

Kazi, E. (2005), *Shah jo Risalo*, edizione in e-book a cura di Jamshaid, J., Larkana (www.archive.org).

Khan, G. M. (1930), *Persian Literature in the Indo-Pak Subcontinent*, Lahore.

Khashek, M.Y. (2010), “Dhahā‘ī so baras qabl sindh men ‘aurat kī āzādī ke ‘elmbardār shā‘er”, in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, pp. 432-440.

Kirmani, W. (1984) *Dreams Forgotten: An Anthology of Indo-Persian Poetry*, Aligarh.

Kiernan V. (1991), “Persian Poetry and its Cosmopolitan Audience”, in Schakle (ed.), *Urdu and Muslim South Asia. Studies in Honour of Ralph Russell*, New Delhi.

Kubičková, V. (1959), *Persian Miniatures*, London.

Lakho, M. G. (2007), “Sind-Iran Relations during the Talpur Period”, in *Sindhological Studies*, vol. 23, n. 1-2, pp. 27-36.

Lari, S. Z. (1994), *A History of Sindh*, Hyderabad.

Lari, Y. (1989), *Traditional Architecture of Thatta*, Karachi.

Lewis, F., Sharma, S. (ed.) (2007), *The Necklace of the Pleiades*, Amsterdam & West Lafayette, Indiana Usa.

Lotman, J.M. (1972), *La struttura del testo poetico*, Milano.

Marcellesi, J.-B., Gardin, B. (1979), *Introduzione alla sociolinguistica*, Bari.

Marek, J., Knížkova, H. (1963), *The Jengiz Khan Miniatures from the Court of Akbar the Great*, traduzione a cura di Kuthanova, O., London.

Markel, S. (1988), “Drowning in Love’s Passion: Illustrations of the Romance of Sohni and Mahinval”, in Pal P. (ed.), *A Pot-Pourri of Indian Art*, Bombay.

- Markovits, C. (2007), “Urban Society in Colonial Sindh (1843-1947)”, in Boivin M. (ed.), *Sindh Through History and Representations. French Contributions to Sindhi Studies*, Paris-Pondicherry.
- Marzolph, U. (1998), “What Is Folklore Good for? On Dealing with Undesirable Cultural Expression”, in *Journal of Folklore Research*, Vol. 35, No. 1, Special Issue: International Rites (Jan. -Apr., 1998), pp. 5-16.
- Marzolph, U. (2012), “Cultural Property and the Right of Interpretation: Negotiating Folklore in the Islamic Republic of Iran”, in *Journal of Folklore Research*, Vol. 49, No. 1 (January/April 2012), pp. 1-24.
- Mathani, B. B. (2003), *Shār aur Sachal jo taqābalī abhiyās*, Mumbai.
- Matringe, D. (1988), *Hīr Vāris Śāh, poème Panjabi du XVIIIe siècle: Introduction, transliteration, traduction et commentaire*, Pondicherry.
- Matringe, D. (1992), “Kṛṣṇaite and Nāth elements in the poetry of the eighteenth-century Panjabi sūfī Bullhe Shah”, in McGregor, R.S. (ed.), *Devotional Literature in South Asia: Current Research, 1985-1988*, Cambridge.
- Meisami, J. S. (1987), *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton.
- Memon, A. M. (2003), *Sindh jī Tarīkh (Moqālā aur Mazmūn)*, Shikarpur.
- Memon, A.R. (2006), *Sindhi-Sindhi-English Dictionary*, Hyderabad (Sindh).
- Mounin, G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, 1965.
- Munzawī, A. (1983-1997), *Fihrist-i mushtarak-i nuskhahā-yi khaṭṭī-yi fārsī Pākistān*, 14 voll., Islamabad.
- Naim, C.M. (1991), “Poet-audience interaction in Urdu musha’iras”, in Schakle (ed.), *Urdu and Muslim South Asia. Studies in Honour of Ralph Russell*, New Delhi.
- Narang, G. C. (1966), “Some Social and Cultural Aspects of Urdu Masnawīs”, in *Mahfil*, Vol. 3, No. 2/3, pp. 55-64.
- Naushahī, S.A. (1983), *Catalogue of the Persian Manuscripts in the National Museum of Pakistan at Karachi*, Karachi.

Orsini, F. (2002), "Introduction. Śṛṅgāra, 'Ishq, Love: The Many Meanings of Love in South Asia", in *Modern Asia Studies*, 36, 1, pp. 99-102.

Panhwar, M.H. (1973), "Causes of Decline of Persian Language in Sindh", (text of the speeches delivered in the Seminar on the Causes of Decline of Persian in Pakistan and remedy there of the 6<sup>th</sup> Festival of Art and Culture organized by Iran Cultural Centre Hyderabad Sindh Pakistan on 17<sup>th</sup> November, 1973/1352 AH), consultato su [www.panhwar.com](http://www.panhwar.com) in data 12-10-2011.

Panhwar, M. H. (2003), *An Illustrated Historical Atlas of Soomra Kingdom of Sindh (1011-1351 AD)*, Karachi.

Panhwar, M. H., "How to write a History of Sindh? Some Suggestion", consultato su [www.panhwar.com](http://www.panhwar.com) in data 15-11-2012.

Panhwar, M. H., "Heroic struggle of Sindh against feudalism (1500 AD to 1843 AD)", consultato su [www.panhwar.com](http://www.panhwar.com) in data 15-11-2012.

Panhwar, M. H., "Methodology of research into History of Sindh", consultato su [www.panhwar.com](http://www.panhwar.com) in data 15-11-2012.

Pathan, M. A. (1969), "The Ruins of Bhambhor and its Identification with al-Daybul, the Arab Seaport of Sind", in *Islamic Culture*, vol. XLIII, n. 4, 1969, pp. 297-304.

Pathan, N.M. (2010), "Shāh 'Abd al-Laṭīf kī neẓar men 'aurat kī 'eẓmat", in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, pp. 456-460.

*PAYAM-E-LATIF - A collection of articles to commemorate the 219<sup>th</sup> anniversary of Shah Abdul Latif of Bhit*, Karachi, 1971.

Pithawalla, M.B. (1938), *Identification and Description of some Old Sites in Sind and Their Relation with Physical Geography of the Region*, Karachi.

Platts, J.T. (2006), *A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English*, New Delhi.

Pollock, J. (2000a), "Introduction", in *Public Culture*, vol. 12, n. 3, pp. 577-589.

Pollock, J. (2000b), "Cosmopolitan and Vernacular in History", in *Public Culture*, vol. 12, n. 3, pp. 591-625.

Pollock, J. (2003), "Introduction", in Pollock, J. (ed.), *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley-Los Angeles.

- Postans, T. (1843), *Personal Observations on Sindh*, London.
- Pritchett, F. W. (1985), *Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi*, New Delhi, 1985.
- Propp, V.J.A. (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino.
- Propp, V.J.A. (1972), *Le radici storiche dei racconti di fiabe*, Torino.
- Pūrī, H. H. (1957), “Moqaddame”, in *Maṣnawiyāt-e Hīr wa Rānjhā*, Karachi.
- Qamber, R. (2008), “Formulating Religious Identity in Pakistan and Abroad”, in *Pakistan Vision*, vol. 9, n.1.
- Qasemi, S. H. (2008), *A History of Indo-Persian Literature 1220-1274 AH / 1806-1857 AD*, New Delhi.
- Quddusi, E. (2007), *Sindh ji Tarīkh*, Shikarpur.
- Rahman, T. (1999), “Language, Politics and Power in Pakistan: The Case of Sindh and Sindhi”, in *Ethnic Studies Report*, Vol. XVII, n.1, pp. 21-34.
- Rahman, T. (1998), “Language, Religion and Identity in Pakistan: Language-Teaching in Pakistan Madrassas”, in *Ethnic Studies Report*, vol. XVI, n.1.
- Rahman, T. (2001), “Islamic Texts in the Indigenous Languages of Pakistan”, in *Islamic Studies*, Vol. 40, No. 1 (Spring 2001), pp. 25-48.
- Rāshedī, M.A. (2010), “Shāh Laṭīf aur ‘aurat kī ‘azmat”, in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, pp. 231-236.
- Reiff, R. (1959), *Indian Miniatures – The Rajput Painters*, Tokyo.
- Rieu, C. (1881), *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*, 3 voll., London.
- Rosenthal, F. (1968), *A History of Muslim Historiography*, Leiden.
- Sachau, E., Ethé, H. (1899-1954), *Catalogue of Persian, Turkish, Hindūstānī and Pushtū Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford.

Sadarangani, H. I. (1976), *Parsīguyān-e hend wa send*, Tehran.

Ṣadīqī, A. (2010), “Shāh Laṭīf Bhitā‘ī aur ‘aurat kī ‘azmat”, in Tunsawī, T., *Laṭīf Shenāsī*, Multan, pp. 191-199.

Salīm, A. (2010), *Sachal sach hae sārā*, Karachi.

Schimmel, A. (1961), “The Activities of the Sindhi Adabi Board, Karachi”, in *Die Welt des Islam*, vol. 6, 1961, pp. 223-243.

Schimmel, A. (1964), “Neue Veröffentlichungen zur Volkskunde von Sind”, in *Die Welt Des Islams*, New Series, vol. 9, n. 1/4, 1964, pp. 237-259.

Schimmel, A. (1969), “Shāh ‘Ināyat Shahīd of Jhōk, a Sindhi Mystic of the early 18<sup>th</sup> Century”, in *Studies in the History of Religions*, n. 17, 1969, pp. 151-170.

Schimmel, A. (1971), “Sindhi Literature”, in *Mahfil*, vol. 7, n. 1-2.

Schimmel, A. (1974), *Sindhi Literature*, Wiesbaden.

Schimmel, A. (1975), *Classical Urdu Literature from the Beginning to Iqbāl*, Wiesbaden.

Schimmel, A. (1976), *Pain and Grace. A Study of Two Mystical Writers of Eighteenth-Century Muslim India*, Leiden.

Schimmel, A. (1980), *Islam in the Indian Subcontinent*, Leiden-Köln.

Schimmel, A. (1983), *Makli Hill – a center of Islamic Culture in Sindh*, Karachi.

Schimmel, A. (1992), “Islamic Calligraphy”, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Summer 1992.

Schimmel, A. (1997), *My Soul is a Woman – The Feminine in Islam*, New York, 1997.

Schimmel, A. (1999), “The vernacular Tradition in Persianate Sufi Poetry of Mughal India, in Lewisohn L., Matringe D., *The Heritage of Sufism, Volume III: Late Classical Persianate Sufism (1501-1750)*, Oxford, 1999, pp. 417-434.

Sekhon, S. S. (1992), *History of Panjabi Literature*, Patiala.

Sekhon, S. S. (1992), *History of Panjabi Literature*, Patiala.

- Serebryakov, I. (1968), *Punjabi Literature*, Moscow.
- Shackle C. (1992), “Transition and Transformation in Vāriṣ Shāh’s Hīr”, in Shackle, C., Snell, R. (ed.), *The Indian Narrative*, London.
- Shackle, C. (1999), “Persian Poetry and Qādirī Sufism in Later Mughal India: Ghanīmat Kunjāhī and his Mathnawī-yi Nayrang-i ‘ishq”, in Lewisohn, L., Matringe, D., *The Heritage of Sufism, Volume III: Late Classical Persianate Sufism (1501-1750)*, Oxford, 1999, pp. 435-463.
- Shackle, C. (2002), “Beyond Turk and Hindu. Crossing the Boundaries in Indo-Muslim Romance”, in Gilmartin, D., Lawrence, B.B., *Beyond Turk and Hindu: Rethinking Religious Identities in Islamicate South Asia*, New Delhi.
- Sharda, S.R. (1974), *Sufi Thought. Its Development in Panjab and its Impact on Panjabi Literature*, New Delhi.
- Siddiqi, M.I. (1963), *Thatta*, Karachi.
- Siddiqi, S. A. (2006), *Khazīne al-makhtūṭāt*, 2 voll., Hyderabad.
- Sila-Khan, D. (2007), “Jhulelal and the Identity of Indian Sindhis”, in Boivin M. (ed.), *Sindh Through History and Representations. French Contributions to Sindhi Studies*, Paris-Pondicherry.
- Sindhi, H. (1982), *Sur Lilā Chanīsar*, Hyderabad (Sindh).
- Singh Bedi, S. (1971), *Folklore of the Punjab*, New Delhi.
- Singh, C. (1988), “Centre and Periphery in the Mughal State: The Case of Seventeenth-Century Panjab”, in *Modern Asian Studies*, vol. 22, n. 2, pp. 299-318.
- Sorley, H. T. (1984), *Shah Abdul Latif of Bhit: His Poetry, Life and Times*, New Delhi.
- Stack, G. (1853), *A Grammar of the Sindhi Language*, Bombay.
- Steingass, F. (1996), *Comprehensive Persian-English Dictionary*, New Delhi.



Stewart, T.K. (2001), "In Search of Equivalence: Conceiving Muslim-Hindu Encounter through Translation Theory", in *History of Religions*, vol. 40, n. 3, 2001, pp. 260-287.

Sundermann, W. (2009), "Mani", in *Encyclopaedia Iranica*, edizione online, [www.iranicaonline.org](http://www.iranicaonline.org)

Talbot, C. (1995), "Inscribing the Other, Inscribing the Self: Hindu-Muslim Identities in Pre-Colonial India", in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, n.4, 1995.

Temple, R.C. (1899), "The Folklore in the Legends of the Panjab", in *Folklore*, vol. 10, n.4, pp. 384-445.

Thornton, T.H. (1885), "The Vernacular Literature and Folklore of the Panjab" in *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, New Series, vol. 17, n. 3, pp. 373-414.

Thundy, Z. P. (1981), "Courtly Love and Ancient India", in *Journal of South Asian Literature*, Vol. 16, No. 1, Part I(Winter, Spring 1981), pp. 45-59.

Trumpp, E. (1986), *Grammar of the Sindhi Language*, New Delhi.

Usborne, C.F., Lajwanti, K.R., Luther, A.R. (1982), *Bullah Shah*, Lahore.

Uther, H.J. (1997), "Indexing Folktales: A Critical Survey", in *Journal of Folklore Research*, Vol. 34, No. 3 (Sep. - Dec., 1997), pp. 209-220.

Utley, F. L. (1958), "The Study of Folk Literature: Its Scope and Use", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 71, No. 280 (Apr. - Jun., 1958), pp. 139-148.

Utley, F.L. (1961), "Folk Literature: An Operational Definition", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 74, No. 293 (Jul. - Sep., 1961), pp. 193-206.

Vološinov, V.N., Bachtin, M. (1980), *Il linguaggio come pratica sociale*, Bari.

Von Grunebaum, G. E. (1955), "The Problem: Unity in Diversity", in Grunebaum, G.E. (ed.), *Unity and Variety in Muslim Civilization*, Chicago, pp. 17-37.

Waqar, A. (2009), "The "Lover" Archetype in Punjabi Classical Poetry", in *Pakistan Journal of History and Culture*, vol. XXX, n.1.

Watanmal, L. (1987), *The Life, Religion and Poetry of Shah Latif*, Lahore.

Wilks, J. M. (2001) “The Persianization of Kōroğlu - Banditry and Royalty in Three Versions of the Kōroğlu Destan”, *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, No. 2 (2001), pp. 305-318.

Yarshater, E. (ed.) (1988), *Persian Literature*, New York.

Yarshater, E. (ed.) (2009), *General Introduction to Persian Literature*, New York.

Yarshater, E. (ed.) (2010), *A History of Persian Literature, Volume XVIII: Oral Literatures of Iranian Languages: Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian and Tajik*, New York.

Zajadacz-Hastenrath, S. (1992), “Some Remarks on the Historical Development of Makli Hill Necropolis and its Stone Monuments”, in Maxwell, T.S. *Eastern Approaches. Essays on Asian Art and Archaeology*, New Delhi.

Zardari, M. L. (1996), *History of Sindh*, Islamabad.

## Sitografia

[pahnwar.com](http://pahnwar.com)

[www.apnaorg.com](http://www.apnaorg.com)

[www.archive.org](http://www.archive.org)

[www.iranica.com](http://www.iranica.com)

[www.sindhiaadabiboard.org](http://www.sindhiaadabiboard.org)

[www.sindharchives.gov.pk](http://www.sindharchives.gov.pk)

[www.sindhila.org](http://www.sindhila.org)

[www.sindhology.com](http://www.sindhology.com)

[www.usindh.edu.pk/academics/institute-of-sindhology](http://www.usindh.edu.pk/academics/institute-of-sindhology)

## Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare il Prof. Stefano Pellò per i preziosi insegnamenti e per il supporto che mi hanno permesso di crescere in questi anni di studio.

Ringrazio il Prof. Paolo Biagi per l'indispensabile appoggio nell'organizzazione del viaggio in Sindh, permettendomi di entrare in diretto contatto con la University of Sindh ed il Consolato Pakistano si Milano.

Intendo inoltre ringraziare Ghulam Muhammad Bhutto, Registrar presso la University of Jamshoro, il Dott. Muhammad Qasim Makka, direttore dell'Institute of Sindhology, il Dott. Sharjeel Inam Memon, direttore del Sindh Archives, il signor A.D. Vighio del Sindhi Adabi Board ed il personale del Sindhi Language Authority e del Sindh Provincial Museum. Ringrazio anche il Sig. Imdād 'Alī Laghārī per avermi accolto nella propria abitazione ed aver concesso di realizzare una copia digitale del manoscritto ad opera del suo antenato Vālī Moḥammad Laghārī.

Vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine a Mīr Ghulām Rasool Tālpūr, Ḥassan Imām e Nazeer Thahim per avermi ospitata nelle loro case come un vero e proprio membro di famiglia e per aver provveduto ad organizzare e ad accompagnarmi in tutti gli spostamenti all'interno del Sindh.

Infine vorrei ringraziare con affetto i miei genitori per essermi stati vicini in questi anni e mio marito Simone per l'aiuto, l'appoggio e l'incessante sostegno che sono stati fondamentali in questo periodo di studio.

## **Estratto per riassunto della tesi di dottorato**

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: D'ESTE ALESSANDRA

matricola: 800344

Dottorato: LINGUE, CULTURE E SOCIETA'

Ciclo: XXV

Titolo della tesi : LA PROVINCIA COSMOPOLITA: LA NARRATIVA SINDHĪ NEL CONTESTO LETTERARIO INDO-PERSIANO (SEC. XVII-XIX)

Abstract:

Tra il XVII ed il XIX secolo il Sindh ha conosciuto una notevole attività letteraria in lingua persiana che, finora, è stata analizzata in parte solo per quanto riguarda la produzione storiografica, mentre resta ancora da esaminare un immenso patrimonio letterario che rappresenta parte integrante della realtà culturale del passato di quest'area. La ricerca si è focalizzata sulla produzione dei *masnawī* che ripropongono i più importanti racconti tradizionali sindhī, mettendo in evidenza come le più antiche testimonianze scritte sul repertorio narrativo sindhī siano in lingua persiana. L'obiettivo della ricerca è di esaminare, attraverso l'analisi delle fonti letterarie indo-persiane prodotte in Sindh, l'importanza del genere letterario del *masnawī* non solo come fonte secondaria di reperimento di informazioni utili alla ricostruzione dell'ambiente socio-culturale del passato del Sindh, ma soprattutto come veicolo di diffusione ad ampio raggio di alcuni aspetti della tradizione propria del Sindh, rendendo quest'area del Subcontinente spesso considerata isolata una provincia dal carattere cosmopolita.

Between 17th and 19th century there was in Sindh a huge literary activity in Persian language which, till the present day, has been analyzed only for what concerns the historiographical production. A great literary heritage has still to be examined and it represents an integrant part of the cultural environment of the past of this region. This research has focused on the composition of *masnawīs* which repropose the most important Sindhī traditional tales, pointing out the fact that the most ancient written evidence about the Sindhī narrative repertoire is in Persian language. The objective of this research is to examine, through the analysis of the Indo-Persian literary sources produced in Sindh, the importance of the *masnawī* literary genre not only as a secondary source for useful information about the reconstruction of the social and cultural environment of the past of Sindh, but also and most of all as a vehicle of a great spread of some aspects of the Sindhī proper tradition, rendering this area of the subcontinent often considered isolated a cosmopolitan province.

Firma dello studente