00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 22/10/24 12:13 Pagina 1

Il Novissimo Ramusio

49

00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 22/10/24 12:13 Pagina 2

00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 26/01/25 15:39 Pagina 3

ISMEO – ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE DI STUDI
SUL MEDITERRANEO E L'ORIENTE

Stefano Pellò

Microcosmografie

Mīrzā Bīdil e la natura nel Seicento indo-persiano

ISMEO

00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 22/10/24 12:13 Pagina 4

Questo volume è stato pubblicato con un contributo del Progetto MUR "Storia, lingue e culture dei paesi asiatici e africani: ricerca scientifica, promozione e divulgazione".

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ISBN 978-88-66872-74-0
ISSN 2975-0571

© 2024 Scienze e Lettere S.r.l.
Via Alessandro Malladra, 33 – 00157 Roma
Tel. 0039/06/4817656 – Fax 0039/06/48912574
e-mail: info@scienzeelettere.com
www.scienzeelettere.com

© 2024 ISMEO Ass. Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente
www.ismeo.eu

Layout by Paola Borioni

00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 26/01/25 15:41 Pagina 5

Microcosmografie. Mīrzā Bīdil e la natura nel Seicento indo-persiano *di Stefano Pellò, che qui presentiamo, è la prima monografia apparsa in una lingua occidentale sulla poetica e sulla filosofia della natura di uno dei maggiori rappresentanti della cultura indo-persiana dell'età mughal, Mirza Abda-al-Qader Bidel ("together with Shaikh Aḥmad Serhendī and Šāh Walī-Allāh, one of the three pivotal figures in the intellectual history of Mughal India", cf. Moazzam Siddiqi, BĪDEL (BĒDIL), MĪRZĀ ʿABD-AL-QĀDER,* Encyclopaedia Iranica*, Vol. IV, 1989, pp. 244-246).*[1]

L'autore, che è stato allievo diretto di Gianroberto Scarcia e della sua scuola veneziana (si veda nella sua Introduzione *in particolare la menzione di un corso veneziano sui ghazal di Bidel tenuta da Riccardo Zipoli), studia una figura emblematica di quello che Scarcia ha chiamato il "lungo Seicento" della persofonia, inserendosi in una tradizione dove l'accademia italiana, soprattutto con Alessandro Bausani e, successivamente, Gianroberto Scarcia, è stata all'avanguardia fin dai primi anni '50 del Novecento ("Note su Mīrzā Bīdel" di Alessandro Bausani fu pubblicato nel 1957), anticipando di molti decenni un recente interesse del mondo culturale anglo-americano, alla continua ricerca di aree di ibridazione culturale.*

Il lavoro si occupa di Bidel e della cultura letteraria e filosofica in cui la sua opera si è sviluppata, proponendo, al contempo, una nuova interpretazione letteraria e storico-intellettuale della modernità nel mondo di lingua persiana (assai più vasto dell'attuale stato dell'Iran) oggi noto in lingua inglese come "Persianate".[2]

[1] Il fatto che ci si riferisca a questo autore sia come Bidèl che come Bedìl dipende dalla circostanza se si preferisca la pronuncia iraniana (Bidèl) o quella indo-pakistana (Bedìl). L'accento cade in entrambi i casi sull'ultima sillaba.

[2] "Most of this vast area came to be dominated by Persian-speaking Muslim ruling classes of what may be called (after Hodgson [*The Venture of Islam*, Chicago] 1974) 'Persianate culture', a culture that was associated since the Achaemenians with Iran" (H.F. Schiffman, *Language Policy and anguage Conflict in Afghanistan and Its Neibgbors*, Leiden-Boston 2012, p. 95).

00 Front+prime pagg+Prefaz 1-6.qxp 26/01/25 15:41 Pagina 6

Microcosmografie. Mīrzā Bīdil e la natura nel Seicento indo-persiano *riprende il tema scarciano della "Persia barocca" con l'obiettivo di superarne gli aspetti puramente impressionistici ed estetizzanti: una delle principali novità del volume è la lettura comparata della filosofia naturale di Bidel con autori come Bruno e Campanella, per la cui ricezione nel mondo di lingua persiana si tracciano inediti percorsi nel viaggio dei testi, dal regno di Napoli all'India mughal attraverso l'Iran safavide. Da questo punto di vista, il lavoro di Stefano Pellò è un rilevante contributo alla ricostruzione degli interscambi culturali all'interno della vasta area euro-asiatica avvenuti certo a partire dall'affermarsi del mondo moderno, e probabilmente anche molto prima.*

Il volume guarda, al contempo, all'opera bideliana nel suo proprio contesto sudasiatico, con attenzione agli addentellati estetici e culturali con il mondo di lingua e di cultura sanscritica, incluso quello hindu di dizione persiana, e alla tradizione filosofica brahmanica tradotta dal sanscrito al persiano dalla fine del '500 in poi.

Penso infine sia importante far notare anche che il volume contiene una notevole quantità di materiale testuale persiano (in prosa e in poesia, spesso tradotta da manoscritti inediti e rare litografie indiane) tradotto e analizzato per la prima volta, non solo a firma di Bidel ma anche di autori cruciali per la "Persia barocca", come Sa'eb-e Tabrizi, e di importanti figure della scuola bideliana che mettono in relazione in modo originale la sua poetica filosofica con i territori del pensiero e della devozione indiana.

ADRIANO V. ROSSI
Presidente di ISMEO

01 INTRODUZIONE 7-16.qxp 22/10/24 12:14 Pagina 7

INTRODUZIONE
IL POETA DELLE PIEGHE

Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Più esperto piega del salice i rami
chi le radici del salice cura.*

"Poeta degli specchi" (*shāʿir-i āyinahā*) è il titolo di uno dei più influenti contributi iraniani del XX secolo sulla poetica e lo stile di Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (ʿAẓīmābād/Patna 1644-Delhi 1720), il maggior rappresentante della cultura letteraria indo-persiana (Shafīʿī-Kadkanī 1987-8). Muḥammad Riżā Shafīʿī-Kadkanī, autore del volume e figura fondamentale per la rivalutazione della poesia di Bīdil e lo sviluppo di una nuova corrente di studi bideliani in Iran, dove il grande scrittore e filosofo mughal era stato a lungo trascurato, si riferisce – com'è evidente a chiunque sia anche superficialmente familiare con questa letteratura – a quella che viene spesso percepita come l'immagine chiave della produzione poetica dell'autore indiano, appunto lo "specchio". Il titolo contiene, tuttavia, anche un altro riferimento, meno evidente e legato a un livello ancora più profondo dell'estetica filosofica che dà forma unitaria all'insieme degli scritti, in versi come in prosa, del maestro di Patna: il suffisso del plurale *-hā*. Bīdil è, in effetti, un poeta della pluralità e del molteplice, e il suo specchio è uno specchio infranto o, meglio, geometricamente ordinato in forma caleidoscopica e frattale, come la tipologia decorativa detta *āyīnakārī* che proprio dal Seicento in poi inizia a diffondersi dentro e fuori i confini del-

* Reiner Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I, 6; trad. Giaime Pintor in R. M. Rilke, *Poesie*, Torino, 1942, p. 39.

l'Iran safavide (Sims 1984). Lo specchio di Bīdil, come vedremo, non si propone cioè come essenza ma solo come pratica continua e molteplice di riflessione sulle tinte (*rang*) infinitamente cangianti del reale: così, analogamente, ciascuno degli specchietti veneziani che vanno a ricoprire le volte arcuate degli *īwān* e i saloni (*tālār*), in quel vasto mondo di connessioni che Gianroberto Scarcia chiamava giustamente la Persia barocca,[1] restituisce un'immagine frammentata e unica dello spazio circostante. Del resto, come ha fatto notare, ormai quasi trent'anni fa, lo stesso Scarcia, l'uso intensificato – che caratterizza tanto la poesia di Bīdil quanto quella di molti altri autori dello stesso periodo – di forme plurali, soprattutto sostantivi astratti e infiniti verbali, dialoga di fatto con una temperie filosofica che sposta la propria attenzione dal discorso sulle "essenze" a quello sull'"esistenza" (Scarcia 1997: 92-95). L'"esistenzialismo" della grande filosofia safavide del secolo XVII, o *aṣālat al-wujūd* "preminenza dell'essere", si traduce cioè, nella poesia di quello che un tempo veniva chiamato lo "stile indiano" (*sabk-i hindī*) della poesia persiana – e che è in realtà modernità cosciente di sé (e come "modernità del dire", *tāzagūyī*, si auto-definisce)[2] – in un'ossessione compositiva per il fluire atomico, instabile, inarrestabile dei fenomeni. Lo ha sottolineato, in un contributo più recente e che richiameremo spesso in queste pagine, un altro grande studioso iraniano della poesia mughal-safavide, Maḥmūd Futūḥī, che proprio di "atomismo" *(ẕarragirāyī*) e di esplorazione del "ribollire della sostanza dell'esistenza" (*jūshish-i gawhar-i hastī*) parla in quella che egli stesso definisce una lettura sadriana di quel corpus lirico (Futūḥī Rūdmaʿjanī 2021).

[1] "L'Oriente di cui ci s'occupa", scriveva Scarcia anticipando di molti anni il discorso sulla modernità "Persianate" oggi così in voga nell'accademia anglofona globale, "è persiano, che vuol dire anche turco e indiano: la 'loro' koinè umanistica, la 'loro' Firenze più Fontaineblau più Salisburgo, altra isoglossa a noi cara. Perché anche questo è poi vero, che nonostante tanto nostro andar navigando intorno a lucide perigliose Cicladi, ricerchiamo pure, tra Costantinopoli e Delhi, la nostra infanzia stessa, e quella stessa accademia che ci accolse in fasce, nutrice avida e scontata, limitante ed inesausta, che sempre ci accompagna e ci segue in tutte le nostre peregrinazioni" (Scarcia 1983a: 9-10). Anche le recenti proposte comparative di Harrison, Mikkelson (2023) si inseriscono, come il presente volume, nella scia dei contributi in qualche modo eredi (diretti o indiretti) delle intuizioni scarciane.

[2] Utilizzo, programmaticamente, l'aggettivo "moderno" per rendere il persiano *tāza*, spesso tradotto in inglese, nel composto *tāzagūyī*, con le parole "new", "anew" o il meno felice "fresh". *Tāza*, nel suo comune uso avverbiale, è infatti comparabile all'avverbio latino *modo*, "proprio adesso, or ora" da cui, com'è ben noto, deriva l'aggettivo *modernus*: *tāzagūyī* è quindi, da questo punto di vista, letteralmente la "dizione dei tempi attuali", o "dizione moderna".

Bīdil è dunque, nella prospettiva appena delineata, anche e soprattutto un "poeta della piega", o, meglio, "delle pieghe". Il richiamo, qui, è al noto studio di Gilles Deleuze su Leibniz e il Barocco: la piega (*pīch*) di Bīdil, che è anche utilizzata come *radīf*, ossia come ritornello significante che marca tutti i fine-verso di un componimento, in un *ghazal* del suo canzoniere lirico,[3] *im-plica* insieme, per utilizzare le immagini sovrapposte del filosofo francese e di quello tedesco, i ripiegamenti della materia e quelli dell'anima, in un *continuum* di corrispondenze tra due labirinti del molteplice che "vanno all'infinito" (Deleuze 1990: 5-7; Leibniz 1967: 293). Come scrive lo stesso Deleuze in apertura del suo saggio, d'altra parte, "[I]l Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa. Il Barocco produce di continuo pieghe": è questo, in sostanza, il senso di quella che percepiamo come modernità della poetica filosofica di Bīdil e di molti suoi contemporanei, all'altro capo dell'ecumene eurasiatica, dove un'immagine del turbinio e del turbamento, come il "tornado" (*girdbād*) della "follia inquieta" (*shūr-i junūn*) di un altro seicentesco quale Kalīm-i Kāshānī (labirinto dinamico, appunto, della materia e dell'anima) può diventare il segno di un programma insieme estetico e concettuale (Shams-i Langarūdī 1987-8); e anche quell'"attorcersi su se stessa" della poesia persiana del lungo XVII secolo, espressione che Rashīd Yāsimī e la critica classica coniavano come segno di decadenza (Bausani 1958: 55), si colora in questa prospettiva di una luce inattesa. Non a caso, d'altronde, così come le pieghe e le complicazioni di Luis de Góngora y Argote (1561-1627) furono rilette da Garcia Lorca e dagli altri della "generazione del '27" in quanto chiave di modernità, le spirali linguistiche e i ripiegamenti materici di Bīdil e dei suoi contemporanei persografi sono state tra le basi del rinnovamento letterario persiano del Novecento, con la generazione contemporanea della "Poesia Nuova" (da Nīmā Yushīj a, soprattutto, Suhrāb Sipihrī[4]).

Sullo sfondo, dunque, di una poetica fatta di metafore che si avvolgono su se stesse e intrecci analogico-concettuali che ripercorrono lo spazio del reale in un'inedita geografia linguistica, si intravede nel Sei-

[3] Così recita il verso d'apertura del *ghazal*, che descrive in maniera plastica il senso dell'esplorazione di Bīdil sulle forme: *az baski khwurda-am ba kham-i zulf-i yār pīch/ṭūmār-i nāla-am hama jā rafta mārpīch* "Da tanto m'avvolgo fra pieghe pensando alle pieghe dei riccioli belli:/oggi è un rotolo questo mio pianto, una serpe di pieghe che striscia dovunque" (Bīdil 1997: I, 767).

[4] Esemplare, in questo senso, è il lavoro comparativo di Ḥusaynī (1988-9), che è poi il modo in cui Scarcia legge proprio Sipihrī traducendolo a quattro mani con Riccardo Zipoli (Zipoli 1995).

cento persiano quella che altrove abbiamo chiamato una "poetica dell'inorganico" (Pellò 2023a) e che qui preciseremo meglio, delineandola come una vera e propria fisica dell'immagine: una ricerca insieme microscopica e caleidoscopica, richiamando ancora il Leibniz di Deleuze, sulle pieghe della materia, dall'arricciarsi delle onde all'emergere delle bolle, dal turbinare dei vortici all'incrinarsi delle venature della pietra, dal circolare del respiro al pulsare del battito cardiaco. Non a caso il *tamṯīl*, cioè la *mise-en-scène* dinamica delle analogie, è il procedimento logico-retorico principe di questa forma di vita letteraria, dove i poeti sono, negli eloquenti composti dei critici coevi, *rangīnkhiyāl* "dotati di immaginazione variopinta" e *maʿnīyitāzayāb* "scopritori di nuovi significati" (p.e. Sarkhwush 1951:3): non solo e non tanto una similitudine e un rispecchiamento tra un fenomeno "in natura" (o esterno) e un fenomeno "in anima" (o interno), come è stato spesso descritto e come può descriversi solo per approssimazione funzionale (a patto che "anima", cioè percezione, cognizione, pensiero, sentimento, soffio vitale, ψυχή, non si colori di vaghe trascendenze), ma la dimostrazione plastica, tramite lo scalpello della sovrapponibilità figurativa, che il rapporto analogico non è tra due "essenze" diverse ma tra due punti della stessa spirale logica ed esistenziale – o, ancora con Leibniz-Deleuze, tra due labirinti coincidenti. Lo stesso Alessandro Bausani, in un'antologia di osservazioni quantomai pertinenti al tema della piega barocca e bideliana che si affronta qui, aveva del resto già notato, nel 1982, come quella che egli chiama la "circolarità" dell'essere in Ibn ʿArabī, e che noi proponiamo qui di definire meglio come "curvatura", sia un'idea rilevante per orientarsi nella concezione di natura (*ṭabīʿa*) nel pensiero di uno dei personaggi chiave del sufismo speculativo, fondamentale tanto per Mullā Ṣadrā quanto per Bīdil (Bausani 1982: 61-68[5]).

Vari contributi recenti provenienti dall'accademia anglo-americana, che aveva fino a pochi anni fa sostanzialmente ignorato il tema bideliano, si sono aggiunti oggi a una lunga tradizione di studi che ha avuto, nel corso del Novecento, i suoi centri principali in Sudasia (Pakistan e India), Afghanistan e Unione Sovietica, con alcuni significativi apporti europei continentali, soprattutto italiani, e un sostanzioso interesse ira-

[5] Bausani nota, in quel saggio, l'assenza dell'idea di labirinto nel contesto islamico (assenza da cui trae conclusioni teologiche forse un po' troppo generiche e *trenchant*) e pensa giustamente a questa immagine come linea retta segmentata, dunque priva di circolarità (Bausani 1982: 65), ma a noi interessa, qui, non la finalità dei percorsi del labirinto ma appunto il moltiplicarsi delle sue pieghe, cioè la dominanza estetica delle sue curvature.

niano dal periodo post-rivoluzionario in poi.[6] Tra questi ultimi apporti scientifici si segnalano, in modo particolare, i numerosi lavori di Prashant Keshavmurthy, Hajnalka Kovacs e Jane Mikkelson, che hanno avuto, tra le altre cose, il merito di richiamare l'attenzione degli studiosi anglofoni di cultura indo-persiana sulla portata e le implicazioni storico-intellettuali di un'estetica filosofica e cosmologica che, focalizzata sulla topica vorticosa dell'"immaginazione creatrice" di corbiniana memoria,[7] dialoga tanto con Ibn ʿArabī e Avicenna quanto con il *vedānta* persianizzato dell'età mughal: la figura emblematica di Bīdil, la cui ricezione transregionale, nota da tempo (sull'Asia centrale, per esempio, Ayni 1954: 108-110; sull'Afghanistan, Ḥabīb 1984-5), è stata ribadita con nuovi argomenti da Kevin Schwartz (2016), può in effetti, in questo senso, mettere a tema quello che è stato recentemente definito un "Indo-Persian self", biografico e concettuale (Rizvi, Keshavmurthy 2020: 3-12). Il problema della fisica di Bīdil, cioè la sua disamina poetica delle pieghe della natura, della materia e del fenomeno a partire dall'osservazione *dal basso* di "ciò che nasce", è rimasta però, tutto sommato, ai margini di questa nuova ondata di studi: eppure, come osservava ancora Bausani in un breve scritto del lontano 1965 su questo tema (le sue *Note sulla natura in Bēdil*, su cui ritorneremo più volte nel corso del volume), Bīdil presenta in tal senso un'originalità specifica, su cui le migliori e più sistematiche osservazioni rimangono, per ora, quelle del compianto studioso afghano Asadullāh Ḥabīb (1988-9). Più recentemente, riprendendo le suggestioni bausaniane e stimolato dalla pubblicazione della traduzione italiana del poema più naturalistico di Bīdil, il *Ṭūr-i maʿrifat* ("Il Sinai della conoscenza", Bidel 2018), chi scrive ha riaperto la discussione in una serie di contributi (Pellò 2020, 2021, 2023b): qui, il tema della *physis* di Bīdil (ma potremmo dire, senza soluzione di continuità, anche *prakṛti*, dato il contesto sudasiatico da cui scaturisce la sua opera, *summa* filosofica già globale) è stato declinato in prospettiva fenomenologica e comparativa e messo in diretta relazione, come sopra anticipato, con le prerogative della percepita "modernità" di questo autore.

[6] Una bibliografia ragionata e selezionata dei più importanti studi "classici" su Bīdil e lo stile poetico della modernità mughal-safavide si trova in Bidel (1997: 197-201). Per gli ultimi decenni si rimanda alla bibliografia riportata in Mikkelson (2019) e a quella riportata nel presente volume. Sono utili, per gli studi in persiano, i repertori di Afżalī (2009) e Qurradāghī, Ḥusaynī (2009).

[7] Il riferimento è al noto saggio *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, del 1958.

La fisica del poeta delle pieghe, infatti, non può che essere letta sullo sfondo della storia intellettuale connessa di un "mondo nuovo" che va dall'India planetaria di Sanjay Subrahmanyam (2014) alle esplorazioni ottomane di Giancarlo Casale (2010), dal neoplatonismo cosmopolita di Jos Gommans e Said Reza Huseini (2022) alle "meraviglie" iberico-sudasiatiche di Jorge Flores (2007). Un "mondo nuovo" (*yangdunyā*) che, peraltro, è presente già anche come immagine poetica nell'ipertesto indo-persiano dal XVI secolo in poi: allusione – non diversamente dagli affreschi omonimi di Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza e a Ca' Rezzonico sul Canal Grande – tanto all'America, nella lessicografia indo-persiana coeva "una grande isola scoperta in tempi recenti dai Franchi" (Bahār 2001: 2170), quanto alle nuove illusioni di una realtà in rapida trasformazione (il poeta indo-persiano settecentesco Qizilbāsh Khān Ummīd parla, in questo senso, di un "dolce mondo nuovo", *yangdunyā-yi khwush*: Bahār 2001: 2170).

Intendiamo tracciare, dunque, un profilo poetico dell'idea di natura in Mīrzā Bīdil sulla base della sua fenomenologia testuale, in relazione innanzitutto alla coeva temperie estetico-filosofica della modernità mughal e safavide, ma ispirati anche da una serie di quadri concettuali contemporanei, dal già più volte ricordato Gilles Deleuze a Pierre Hadot (2006), da Gaston Bachelard (1957) a Jean-Luc Marion (2007), da Maurice Merleau-Ponty (1995) alle recenti riflessioni su metamorfosi, materia e panteismo di Emanuele Coccia (2018) ed Emanuele Dattilo (2021). Il che non è, per noi, solo comparativismo e attualizzazione: la costante riflessione di Bīdil sulla *physis/prakṛti* come totalità trasformativa, sul rapporto microcosmo-macrocosmo, sul bisticcio tra soggettivo e oggettivo, sulla realtà sorgiva e immanente dell'istanza principiale e così via, infatti, permette una lettura della prassi estetica e teorica del maestro di Patna in quanto *philosophia naturalis*, che trova sorprendenti connessioni, come vedremo, con alcune specifiche prospettive europee (italiane in particolare) rinascimentali e seicentesche. In questo senso, nel riconoscere il naturalismo di Bīdil come uno degli aspetti chiave della sua fertile modernità (toccheremo anche altre realtà letterarie coeve e successive alla sua opera), intendiamo quindi riaprire la discussione sulla Persia barocca: non più soltanto come suggestione di richiami formali ma anche come reale prospettiva di continuità fatta di incontri concettuali, di atmosfere condivise, di estetiche connesse, che non possiamo pensare limitate al campo architettonico e figurativo recentemente esplorato in vari contributi (dal barocco ottomano studiato da Unver Rustem [2019] agli "occidentalismi" safavidi e mughal indagati, rispettivamente, da Mika Natif [2018] e Habibi [2018], allo scambio sto-

rico-artistico dei "doni" imperiali messo a tema da Sinem Arcak-Casale [2023] ecc.). In generale, su uno sfondo dove domina la medesima "astrazione metaforica" e lo stesso "lussureggiante repertorio iconico" che Claudio Sensi legge come ingredienti base della "filosofia per immagini" del barocco napoletano Giacomo Lubrano (Sensi 1982: 177), questo volume sarà soprattutto una lettura guidata della topica bideliana sulla natura: va intesa così, come selezione e messa in rilievo di un repertorio iconografico-concettuale, l'abbondanza di materiale testuale originale, spesso tradotto qui per la prima volta in una lingua occidentale, che accompagna i singoli capitoli del libro; pur concentrandoci, in gran parte, sulle due opere più significative di Bīdil in tema di fenomenologia della *physis*, il poema *Ṭūr-i maʿrifat* (ca. 1688) e l'autobiografia filosofica *Chahār ʿunṣur* (completata nel 1704), ritorneremo spesso anche sulle meditazioni liriche dei *ghazal*, con riferimenti occasionali, quando necessario, alle altre sue opere.

Il libro è pensato come un progetto sulle "microcosmografie" di Bīdil: vogliamo rielaborare, con questo termine, non solo un'originale immagine di Gianroberto Scarcia,[8] ma anche richiamare le radici classiche dell'indagine fisiologica indo-persiana, e in particolare il trattato *Della natura dell'uomo* (Περί φύσιος ἀνθρώπου) attribuito a Ippocrate o a suo genero Polibo (Klibansky, Panofsky, Saxl 1983: 12), in un contesto che, si noti bene, guarda parallelamente anche alle tradizioni sudasiatiche dell'*āyurveda* (Speziale 2018a, 2018b). Leggiamo, dunque, i versi e le metafore bideliane sia come cosmografie in miniatura, frammenti (auto-)descrittivi della natura, sia, al contempo, come singolari scritture del microcosmo umano che vi si riflette come in uno specchio. Ricorrendo, così, allo schema quadripartito della *physis* empedoclea, che è anche quello perseguito dall'autobiografia bideliana, e includendovi – come suggestione ma anche come modalità operativa – il tema correlato delle crasi e delle simpatie, suddividiamo il volume in sei capitoli, tutti dotati di una relativa autonomia.[9] Il primo, collegato all'ele-

[8] Il riferimento, qui, è a "Microcosmogonia", espressione con cui Scarcia intitola la sua traduzione di uno degli episodi più significativi dell'autobiografia bideliana, il triplice incontro iniziatico con il maestro Shāh-i Kābulī, il "signore di Kabul" (Scarcia 1983b). Alludiamo però anche, volutamente, alla *Microcosmographia* (in greco nel titolo dell'edizione originale, Μικροκοσμογραφία, del 1615) del fisiologo inglese Helkiah Crooke, in una prospettiva programmaticamente comparativa e connessa.

[9] Per ragioni di natura argomentativa, l'ordine di successione dei quattro elementi nel nostro volume (acqua, terra, aria e fuoco) differisce da quello seguito da Bīdil nella sua autobiografia (fuoco, aria, acqua e terra).

mento acqua e focalizzato soprattutto sul già menzionato *Ṭūr-i maʿrifat*, legge la poetica bideliana del monsone attraverso lo studio di un'immagine, la nuvola (*abr*), che diventa paradigma della metamorfosi, insieme ad altri oggetti testuali correlati come la bolla (*ḥabāb*) o l'onda (*mawj*), in un'ottica di comparazione connessa: si guarda al Seicento italiano ed europeo ma soprattutto al contesto sanscritico, con l'analisi della nube monsonica (immagine di Krṣṇa) nella traduzione versificata persiana del X libro del *Bhāgavata Purāṇa* a opera di un discepolo hindu dello stesso Bīdil, Amānat Rāy (1733).[10] Il secondo capitolo, che mettiamo in relazione all'elemento terra, è un'indagine sul concetto ontologico e gnoseologico di *taḥqīq*, ossia "verifica" e "realizzazione" – in quanto riconoscimento e manifestazione dell'identità tra "ciò che sta fuori" e "ciò che sta dentro" – nella fenomenologia poetica della natura proposta da Bīdil, nel *Ṭūr-i maʿrifat* ma anche nei *Chahār ʿunṣur* e in altri testi; nel quadro di una rilettura della modernità bideliana, il capitolo contiene, in continuità, come vedremo, con la rivisitazione della logica akbariana del *taḥqīq* proposta da Bīdil, anche una prima analisi della teoria della materia-immaginazione, come originale modello della mente, del maestro di Patna. La comparazione, in questo caso, è principalmente con il contesto speculativo di Tommaso Campanella e Giordano Bruno (ma con vari addentellati poetici, da Marino a Lubrano), della quale individuiamo, grazie all'opera persiana di un missionario calabrese, Paolo Piromalli, tracce di connessioni dirette, filologicamente ricostruibili, con l'ambito safavide e mughal: si tratta di temi che vengono discussi qui per la prima volta in assoluto, e che costituiscono alcune delle novità più importanti di questo libro.[11] Il capitolo terzo, consacrato all'aria, riprende e sviluppa due precedenti contributi di chi scrive (Pellò 2017a e 2023c), e si focalizza sull'analisi della teoria del linguaggio delineata

[10] Il capitolo è parzialmente basato, con modifiche e integrazioni sostanziali, su Pellò (2020 e 2021).

[11] Alcuni dei temi presenti nel capitolo sono anticipati in Pellò (2023b) ma soprattutto sono stati discussi da chi scrive, con ampio dettaglio, in tre relazioni presentate ad altrettanti convegni (nello specifico: "Poesia, scoperta del vero, e philosophia naturalis nella Persia barocca: leggere Bīdil con Bruno e Campanella", *VI Convegno bolognese di iranistica,* Bologna, 20-21 ottobre 2022; "The Four Elements: Macrocosm, Microcosm and Matter between Naples and Delhi in the Long 17th Century", *India in the Making of the Global Esoteric*, Leiden University, 15-16 giugno 2023, e "Unigenita Materia: On the Travels of Italian Natural Philosophy to Isfahan and Delhi", *The Inexorable Conversation: Islamo-Christian Contacts and Contests in Early Modern Eurasia*, Università Ca' Foscari Venezia, 12 ottobre 2023.

da Bīdil nella seconda sezione della sua autobiografia filosofica (quella, appunto, dedicata all'elemento aereo): con riferimenti teorici che vanno da Suhrawardī a Mullā Ṣadrā, da Vico a Wittgenstein, mostriamo come questa trattazione della sostanza del *sukhan*/*logos* sia la chiave di volta di tutto il discorso di Bīdil sul mondo fisico. Il quarto capitolo, dominato dal fuoco, è un inedito percorso di lettura nei meandri dell'autobiografia di Bīdil, della quale vengono messi in risalto (e in buona parte proposti per la prima volta in traduzione, ciò che vale anche per i passaggi studiati nei capitoli 2 e 3) alcuni brani significativi relativi alla sua infanzia e adolescenza e ai suoi incontri formativi, *in primis* quello con il derviscio errante Shāh-i Kābulī: l'indagine sulla "vera natura" di Bīdil passa qui attraverso il filtro narrativo di un testo – una peculiare *tazkira* filosofica – che è, a tutti gli effetti, una riflessione sulla materia (del) vivente e un'esplorazione del rapporto di continuità tra mondo della *physis* e linguaggio-immaginazione. Il capitolo quinto studia una serie di inedite "combinazioni" tra le prospettive poetiche bideliane sulla natura e il paesaggio geografico e culturale dell'India del nord, come declinato in alcuni testi indo-persiani settecenteschi di matrice non islamica: dal villaggio natale di Amānat Rāy al Gange di Matan Lāl Āfarīn, dalle forme dell'acqua di Bīgham Bayrāgī alla cascata montana di Khalīq Singh, la fantasia poetica (e teoretica) lasciata in eredità dal maestro di Patna si fa strumento per interpretare, all'alba dell'era britannica, nuove forme di vita intellettuali e nuovi paradigmi storici e identitari, dove la riflessione sulla natura acquisisce i tratti di una vera e propria antropotecnica alternativa, ben presto sommersa dai dominanti modelli coloniali; anche in questo caso, quasi tutti i testi persiani sono tradotti e analizzati qui per la prima volta in assoluto. Il capitolo sesto, infine, che è di fatto un'appendice antologica, raccoglie una serie di "corrispondenze" fra due autori cardinali e tre immagini poetiche della realtà fenomenica dell'acqua, elemento dominante nello sguardo bideliano sulla natura: otto *ghazal* di Bīdil, quattro sull'"onda" (*mawj*), e quattro sulla "bolla" (*ḥabāb*), preceduti da quattro *ghazal* sul "mare" (*daryā*) del "safavide" Ṣā'ib-i Tabrīzī (1592-1676), altra figura chiave del Seicento persiano che anticipa appena – di circa cinquant'anni più anziano – e prefigura Bīdil con i suoi studi lirici sulle dinamiche instabili e vorticose del divenire nella *physis*. Si tratta di meditazioni versificate, mai presentate prima a un pubblico occidentale, con l'ossessione per il visivo, il fotogrammatico o, per utilizzare un termine preso a prestito dagli studi sul cinema, il "mostrativo": concettosità che alludono costantemente al fluire cangiante e proteiforme dell'esistenza. Sono queste, pensando alle

Soledades di Góngora (1613), culmine del Barocco iberico, le massime "solitudini" del Barocco persiano.

Molte delle idee e delle suggestioni che stanno alla base di questo studio provengono dalle discussioni intrattenute con il Professor Gianroberto Scarcia a partire dall'a.a. 1996-97, quando chi scrive era uno studente di lingua e letteratura persiana all'Università "Ca' Foscari" di Venezia; le nostre conversazioni sul tema non si sono, da quel momento, mai più interrotte, fino alla scomparsa del Maestro nel 2018. Il corso monografico sui *ghazal* di Bīdil tenuto dal Professor Riccardo Zipoli nell'a.a. 1999-2000 è stato decisivo per avviare e nutrire di sostanza filologica un dialogo parallelo e complementare, tuttora in corso. Vorrei ricordare qui, con affetto e riconoscenza, anche i consigli e le sollecitazioni ricevute molti anni fa, a Venezia, dal Professor Asadullah Habib e, in India, dai Professori Syed Amir Hasan Abidi, Abdul Wadud Azhar Dehlavi, Syed Muhammad Yunus Jafari e Naiyer Masud, che oggi non sono più con noi. Ringrazio, per i preziosi suggerimenti, il sostegno e l'aiuto su diversi punti specifici i colleghi e amici Abbas Siyavash Abkenar, Hamid Ali, Alberto M. Cacopardo, Piero Capelli, Francesco Calzolaio, Giancarlo Casale, Rebecca Ciattini, Jorge Flores, Paolo Lucca, Luca M. Olivieri, Francesca Orsini, Federico Squarcini e Antonio Rigopoulos. Un ringraziamento speciale va, infine, al Professor Adriano V. Rossi per aver voluto includere il mio lavoro in questa prestigiosa collana.

Nota

Tutte le traduzioni dal persiano sono opera originale di chi scrive. Il sistema di trascrizione dei termini persiani e arabi è quello adottato per la lingua persiana dall'American Library Association/Library of Congress (1997), con tre variazioni: *ż* anziché *ẓ* per ض, *w* anziché *v* per و consonantica (e nel digramma خو) e *ā* anziché *á* per l'*alif maqṣūra*. Le traduzioni dal *Corano*, ove non diversamente segnalato, sono tratte da *Il Corano*, a cura di A. Bausani, Firenze, 1955.

02 CAP 1_17-44.qxp 22/10/24 12:15 Pagina 17

1. ACQUA

NUVOLE, RICCIOLI, ELEFANTI: LE METAMORFOSI MONSONICHE DI BĪDIL

Alla fine degli anni Ottanta del Seicento, probabilmente nell'estate del 1688, Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil intraprende un viaggio nell'area di Bairat (Viratnagar), nell'odierno Rajasthan, circa duecento chilometri a sud-ovest di Delhi e meno di novanta a nord-est di Jaipur. Il poeta, che all'epoca aveva circa quarantaquattro anni e, dopo essersi trasferito definitivamente da Mathura a Delhi, era già una voce importante nell'ambiente intellettuale della capitale di Awrangzeb, è ospite del suo amico e patrono *nawāb* Shukrullāh Khān (m. 1697), che aveva terminato di reprimere, nel 1687, la rivolta del locale clan Rajput dei Naruka.[1] Motivo principale della visita di Bīdil, che si svolge durante la stagione del monsone, è la particolare bellezza paesaggistica dei luoghi e la straordinaria realtà climatica che si incontra, nei mesi umidi, fra quelle alture, situate nella regione storica di Mewāt e dominate dalla bassa catena montuosa degli Aravalli, antichissima formazione orografica che arriva alla massima elevazione di 1722 metri nelle sue propaggini più meridionali (monte Guru Shikhar in Gujarat) ma non supera, nella zona, gli 800 metri di altitudine. La villeggiatura di Bīdil fra queste rosse elevazioni tondeggianti, ora verdi per le abbondanti piogge stagionali e cosparse di singolari formazioni rocciose frutto di antichissime erosioni, ricche di sorgenti, miniere e importanti testimonianze archeologiche e artistiche,[2] ha come risultato la composizione di un *maṯnawī* di

[1] Le notizie intorno ai contesti di composizione del poema sono desunte principalmente da Abdul Ghani (1960: 194-205).

[2] Menzionata nel *Mahābhārata* come capitale dei Matsya e luogo dove il re Virāta accolse i Pāndava durante il loro esilio, la zona è nota in particolare per due

1228 versi nel metro *hazaj-i musaddas-i maḫẕūf,*[3] significativamente intitolato *Ṭūr-i maʿrifat* (Sinai della conoscenza) e alternativamente noto come *Gulgasht-i ḥaqīqat* (Giardino della verità), espressione usata dallo stesso Bīdil sia nel testo sia nelle sue lettere per riferirsi a quest'opera.[4] Le peculiarità del poema, tradotto non molto tempo fa in italiano (Bidel 2018) e oggetto di alcuni studi specifici negli ultimissimi anni,[5] sono state notate già alla metà del '900, tra gli altri, da Abdul Ghani, che gli dedicò undici dense pagine nel già menzionato *Life and works of Mirza 'Abd al-Qadir Bidil* (1960) e, dieci anni prima, un articolo sulla rivista urdu *Makhzan* (ʿAbd al-Ghanī 1950).[6] Lo studioso sudasiatico osserva come l'atteggiamento descrittivo di Bīdil nei confronti dello scenario naturale di Bairat non possa essere ricondotto ai modelli convenzionali della poesia persiana, si tratti di "Firdausi (d. 416/1025-6), Minuchihri (d. 433/1041), Niẓami of Ganja (d. 599/1202-3), Sa'di (d. 1291 A.D.) and others [who] have described Nature in their own way in their works" (Abdul Ghani 1960: 205). Secondo Abdul Ghani, al contrario, il poema mostra "a highly developed and comprehensive landscape sense" e, nel contesto della storia letteraria persiana pre-moderna, è "almost the only Mathnawī whose theme is Nature-

editti su pietra e una colonna dell'imperatore Aśoka (III sec. a.C.), e i resti di un complesso monastico buddhista (Sahni 1937); particolarmente interessanti per comprendere il valore culturale del luogo – nella percezione di uno scrittore mughal come Bīdil – sono però soprattutto le pitture murali Rajput del periodo di Akbar, giudicate da Goetz un documento cruciale "for the Hindu features of Mughal painting" (Goetz 1954: 118).

[3] v---/v---/v--(v). Si tratta dello stesso metro del *Ṭilism-i ḥayrat* (Il talismano di stupore) dello stesso Bīdil, composto circa vent'anni prima del *Ṭūr-i maʿrifat*.

[4] Il titolo appare all'inizio del poema (Bīdil 1964a: 1): si noti, preliminarmente, come lo spazio *osservato* del "giardino" (*gulgasht*) di Bairat sia in sé il luogo della manifestazione della "verità" (*haqīqat*), "realizzata" (in senso insieme ontologico e conoscitivo) attraverso il metodo del *taḥqīq*, la "realizzazione" ontologico-coscienziale di cui si dirà diffusamente nel capitolo 2. Per le occorrenze delle espressioni in questione nelle lettere di Bīdil si veda Abdul Ghani (1960: 195).

[5] Si vedano, in particolare, Pellò (2020, 2021 e 2023b) e Keshavmurthy (2023), dove si trovano ulteriori riferimenti bibliografici.

[6] Sempre nel contesto sudasiatico, l'importanza e le peculiarità del discorso naturale nel poema bideliano furono notate, negli stessi anni, anche da Khwāja ʿIbādullāh Akhtar, che gli dedica sedici pagine nella sua monografia su Bīdil (1952: 199-215); qui, tra le altre cose, Akhtar segnala la lettura e lo studio diretti, databili al 1231 dell'Egira (1815-1816) del *Ṭūr-i Maʿrifat* da parte di un giovane Mīrzā Ghālib (1797-1869), testimoniati tra l'altro da versi elogiativi lasciati dal grande poeta sul manoscritto (contenente anche il *maṯnawī Muḥīṭ-i aʿẓam*) oggi conservato presso la Punjab University Library (Akhtar 1952: 199).

poetry" (*ibid.*). Un lustro dopo, anch'egli evidenziando l'assoluta novità dell'opera, Alessandro Bausani è più acuto nell'inserirla nella più ampia prospettiva di riflessione sulla natura (*ṭabīʿat*) che caratterizza il lavoro poetico-filosofico di Bīdil nel suo complesso, soprattutto nella sua fase più matura e che si può riassumere preliminarmente qui come una spiccata propensione all'osservazione e alla testualizzazione del paesaggio naturale e dei fenomeni fisici e biologici, visti nella loro dimensione cognitiva e analogica.[7] Più che un'opera isolata, romanticamente "spontanea", e solo occasionalmente "filosofica" come sembra suggerire Abdul Ghani (1960: 195; 205), il *Ṭūr-i maʿrifat* è un manifesto "per immagini" della *philosophia naturalis* o poetica della natura (che per noi, qui, è lo stesso) di Bīdil, che si trova espressa con una certa sistematicità, per esempio, nell'ambizioso poema filosofico *ʿIrfān* "Conoscenza" (1712) o in quello che Gianroberto Scarcia chiamava il suo "Zibaldone di pensieri" (Scarcia 1997: 93), l'autobiografico *Chahār ʿunṣur* "Quattro elementi" (concluso nel 1704).[8] È da notare, a riprova della progettualità bideliana nella riflessione poetica sulla natura, che il *Ṭūr-i maʿrifat* venne composto proprio mentre le due opere appena menzionate erano in corso di elaborazione e che, come segnala lo stesso Bausani, in taluni manoscritti il testo del poema compare come "quinto elemento" dei *Chahār ʿunṣur* (Bausani 1954-56: 176).

Scritto circa vent'anni dopo la traduzione italiana del *De rerum natura*, trasposto in endecasillabi sciolti da Alessandro Marchetti (1633-1714) intorno al 1668,[9] il poema "lucreziano" di Bīdil è dunque un affaccio privilegiato su uno degli assi portanti – forse quello principale – di tutta la riflessione poetica dello scrittore di Patna: una ricerca sulla *physis/ṭabīʿat*, osia sulla dimensione lussureggiante della molteplicità fenomenica (*kaṯrat*), condotta attraverso gli strumenti conoscitivi dell'immaginazione (*khiyāl*) e della verifica/realizzazione (*taḥqīq*),[10] che

[7] Bausani tratta del *Ṭūr-i maʿrifat* nel contesto di un più ampio discorso sulla natura nella poetica filosofica del maestro di Patna (Bausani 1965). Nonostante qualche imprecisione di carattere storico-geografico (per esempio, Bairat è collocata erroneamente in Nepal), le riflessioni bausaniane rimangono, a oggi, tra gli spunti più fertili in materia e saranno costantemente tenute presenti in questo volume.

[8] Una traduzione integrale dell'opera (la prima in una lingua europea), con ampio apparato critico, è attualmente in preparazione a cura dello scrivente.

[9] Si veda l'introduzione critica di Mario Saccenti in Lucrezio (1975: XIV).

[10] Il termine, della cui ricezione bideliana, come detto, si discuterà ampiamente nel secondo capitolo, è usato da Bīdil stesso all'inizio della sua introduzione per descrivere il suo viaggio di conoscenza a Bairat, definito un'"indagine di verifica (*taḥqīq*)" nella "terra nera" (*sawād*) che mostra i "segni della potenza" (*qudratāyāt*) (Bīdil 1964a: 1).

si dispiega in tutta la sua opera, tanto nelle speculazioni in prosa quanto nei poemi filosofici e in quelle meditazioni liriche che sono i suoi *ghazal*, lasciando infine eterogenee tracce anche nell'opera dei suoi numerosi allievi. Allo stesso tempo, l'attenzione narrativa per il paesaggio dell'India settentrionale, che si ritrova costante, oltre che nel *Ṭūr-i maʿrifat*, anche nei *Chahār ʿunṣur* – essi pure leggibili come un *safarnāma* filosofico ambientato nel vasto territorio tra il Panjāb e l'Orissa – configura un rapporto specifico tra il caleidoscopio linguistico-analogico con cui Bīdil osserva la dimensione fisica e le peculiarità delle preesistenti codifiche estetiche del paesaggio naturale dello Hindustan, tanto nel canone indo-persiano quanto in quello sanscritico.

Uno studio sistematico della *philosophia naturalis* (ma potremmo forse meglio parlare, pensando al suo metodo d'esplorazione per via iconico-analogica, di *phantasia naturalis*, in una prospettiva non dissimile da quella della fantasia bruniana[11]) di Bīdil e, in generale, della poetica della *physis* nella persosfera della prima modernità, tra mondo safavide e mughal, è ancora mancante, nonostante le geniali intuizioni di Bausani e i più recenti scavi di studiosi afghani e iraniani, tra i quali risalta senza dubbio il lavoro di Asadullāh Ḥabīb.[12] Le ampie prospettive di indagine vanno dalle implicazioni climatico-ambientali del discorso sul paesaggio[13] a quelle mediche e scientifico-naturali della storia intellettuale mughal-safavide[14] all'intreccio con gli ambiti poetico-filosofici e iconografici della tradizione sanscritica in via di persianizzazione, inclusa la poetica "stagionale" multilingue del genere *bārahmāsā* (il canto dei dodici mesi) descritta da Charlotte Vaudeville

[11] Pensiamo, soprattutto, alla trattazione del concetto proposta da Nicoletta Tirinnanzi nel suo lavoro sul Nolano (2000a); se ne discuterà qui, in termini comparativi, nel secondo capitolo.

[12] Mi riferisco, in modo particolare, alla sua monografia sui quattro elementi naturali in Bīdil, che guarda con attenzione anche all'autobiografia bideliana dal titolo omonimo (Ḥabīb 1988-9. Molto più modesto, soprattutto dal punto di vista teorico, è l'apporto di alcuni contributi iraniani degli ultimi anni come Karīmīniyā et al. (2019) e Āẕarmakān, ʿAbd al-Ṣamadī (2020-1), che sono comunque validi repertori di loci testuali rilevanti. Sul tema dei quattro elementi naturali nella poesia lirica di Bīdil esiste anche una preliminare analisi italiana, focalizzata sul lessico, d'impronta strutturalista (Miraglia 1988-9).

[13] Si pensi, per esempio, ai possibili intrecci tra la descrizione pittorica delle acque correnti, l'estetica del pellegrinaggio nei luoghi santi di Kṛṣṇa e gli eventi climatici della cosiddetta "piccola era glaciale" (PEG) nella regione del Braj intorno al 1560, esplorati da Sugata Ray (2016).

[14] Si possono citare, in questa prospettiva, alcuni lavori esemplari di Fabrizio Speziale (2018a e 2018b).

(1965) e ripensata da Francesca Orsini (2010).[15] Nel contesto di uno studio teso a indagare questi spazi e a tracciarne i reticoli di senso nella pratica letteraria,[16] in questo capitolo ci concentreremo su uno specifico oggetto fisico studiato da Bīdil nel *Ṭūr-i maʿrifat*, la nuvola (*abr*)[17] e, anche se solo tangenzialmente, sulla connessa immagine della bolla (*ḥabāb*), e sulla sua ricezione nell'opera di un suo allievo devoto di Kṛṣṇa, Amānat Rāy Amānat (m. dopo il 1751). Centrali, come molti altri fenomeni legati al ciclo metamorfico dell'acqua, nella scienza atmosferico-poetica di Bīdil e non solo,[18] nuvola (sanscr. *megha*) e bolla (sanscr. *budbuda*, ma anche *phena* "spuma") sono, com'è ben noto, protagoniste altresì del paesaggio intellettuale, filosofico, devozionale, poetico e visuale del Sudasia sanscritico (la menzione del celebre *Meghadūta*, il "Nuvolo messaggero" di Kālidāsa, suona quasi superflua), ma anche dell'estetica concettuale del Barocco italiano ed europeo. L'obiettivo principale di questa lettura guidata[19] è, dunque, aprire la discussione sulla poetica della *physis* nella prima modernità persofona, in un contesto cosmopolita dove, per esempio, un testo come il *Laghuyogavāsiṣṭha* veniva commentato in persiano dal filosofo sciita iraniano Mīr Findiriskī e traduzioni persiane di Cartesio e Gassendi circolavano già tra il Bengala e Isfahan.[20]

[15] Nel contesto indo-persiano, già Masʿūd-i Saʿd Salmān (m. 1130) mostra interessanti aspetti di interazione con la convenzioni sanscritiche sulle stagioni, come suggerito da Sharma (2000: 116-123 e *passim*); quasi superfluo è, in questo senso, ricordare che già con Amir Khusraw di Delhi (1253-1325), il canone indo-persiano ha acquisito e integrato il monsone e il paesaggio sudasiatico (si pensi, per esempio, alla testualizzazione del clima e delle stagioni indiane nel celebre *Nuh sipihr* (Amir Khusrau 1949: 151-161; 367-380; 403-409).

[16] Da un punto di vista radicalmente diverso, Sunil Sharma ha indagato vari aspetti arcadici della "poesia pastorale" mughal in alcuni studi di grande rilievo (Sharma 2016 e 2017).

[17] Si noti che, oltre che della sezione del *Ṭūr-i maʿrifat* che studiamo in questo capitolo, la nuvola (*abr*) è al centro anche di uno studio lirico-filosofico nel *dīwān* di Bīdil, dove viene usata appunto come *radīf* in un *ghazal* finora mai analizzato nel dettaglio (Bīdil 1997: 257).

[18] Ancora fondamentale, per lo studio della formazione del discorso poetico persiano sulla natura (e dunque anche sul contesto acquatico), è de Fouchécour (1969). Per qualche interpretazione comparativa sul tema delle acque nel canone persiano mughal-safavide si può vedere Pellò (2011: 199-205).

[19] Buona parte delle osservazioni relative all'immagine della nuvola in Bīdil e Amānat Rāy sono basate su Pellò (2020).

[20] Si vedano Ganeri (2011: 16) e Mujtabai (2006), e soprattutto, per quanto concerne la fortuna dello *Yogavāsiṣṭha* in traduzione persiana, la monografia di Nair (2020).

Suddiviso in 26 capitoli d'argomento naturalistico più due di carattere più prettamente filosofico, il *Ṭūr-i maʿrifat* ruota intorno all'osservazione di vari fenomeni e oggetti naturali, dalla pietra alla bolla, dalla scintilla alla goccia, dall'arcobaleno alla montagna, con una netta predominanza dell'elemento acquatico (Bidel 2018: 128-131). Alla luce della metodologia scientifico-poetica sopra evocata, il testo si può descrivere come un flusso ininterrotto di immagini analogiche volte alla comprensione dei fenomeni: un intreccio di *tamṯīl* analitici, in altre parole, con riferimento al procedimento retorico cardine della poetica di Bīdil e della grande letteratura mughal-safavide in generale, ossia un rispecchiamento sistematico tra i fenomeni del piano osservato e quelli del piano dell'osservatore, che li esplora attraverso la facoltà immaginativa e ne dispone la "messinscena".[21] Il paesaggio naturale è dunque costantemente svelato dall'immaginazione (*khiyāl*) – mi appoggio qui alla lettura che Pierre Hadot fa dei neoplatonici e poi di Boehme (2006: 13-85) – attraverso l'osservazione della fenomenologia metamorfica dell'essere (*wujūd*), esplicantesi materialmente nella realtà fisica come un "vapore" (*bukhār*) onnipervadente, secondo la teoria bideliana articolata nei *Chahār ʿunṣur* di cui si dirà nel secondo capitolo e che, come vedremo, si può leggere in sorprendente parallelo con la *magia naturalis* di Giordano Bruno (1548-1600) e con le visioni seicentesche di Tommaso Campanella (1568-1639) e Francis Glisson (1597-1677). Bīdil insiste, nella sua introduzione, sul valore intrinseco del caleidoscopio dei fenomeni naturali: non "simboli" o "allegorie" ma infinite articolazioni di un rispecchiamento cosmico ripercorso nel linguaggio (poetico), che include senza soluzione di continuità anche il mondo figurativo dell'interiorità che osserva (appunto lo "specchio",

[21] Per caratterizzare la natura peculiare del *tamṯīl* nel contesto della "nuova" poetica safavide e mughal, Riccardo Zipoli ha parlato protocolli metaforici "analogico-situazionali" (1983: 127). Sul *tamṯīl* in generale, e soprattutto sulla sua centralità nel cosiddetto "stile indiano" della poesia persiana, si veda l'ottima presentazione, in persiano, di Āhan (2000: 36-54). Correttamente, Āhan sottolinea come la procedura logica del *tamṯīl*, che espone la continuità ontologica della realtà tangibile/percepita (*maḥsūs*) con quella intangibile/pensata (*nāmaḥsūs*), sia il pilastro stilistico e concettuale di autori come Ṣā'ib e Bīdil, dove dunque entrambe le dimensioni diventano allo stesso modo "naturali" e perdono di fatto la distinguibilità essenziale. In questa prospettiva, il *tamṯīl* è il corrispettivo retorico del procedimento ontologico e gnoseologico insieme del *taḥqīq* di cui discuteremo nel capitolo 2, come "realizzazione" dell'identità tra ciò che sta "dentro" e ciò che sta "fuori". Anche in questo caso, rimandiamo alle riflessioni sul tema che proponiamo qui nel capitolo secondo e in quelli successivi, in modo particolare nel terzo e nel quarto.

āyīna):[22] il *tamṯīl* è del resto, in una prospettiva come quella bideliana dove, come vedremo meglio nel capitolo terzo, ogni realtà osservata è puro "discorso", una procedimento di simulazione analogica non tanto tra fenomeni interni ed esterni oggettivamente esistenti come tali, ma tra rappresentazioni codificate, assonanze semantiche visualizzate nel testo. La natura osservata è dunque, nell'atto tautologico dell'osservazione, l'unica "Verità" esperibile (Scarcia 1997: 94): in essa siamo irrimediabilmente immersi come schermi riflettenti, in un divenire che evoca il concetto fondamentale dell'esistenzialismo sadriano, l'infinita "modulazione dell'essere" (*tashkīk al-wujūd,* su cui si veda la monografia di Sajjad Rizvi 2009) che si manifesta nel *continuum* fenomenico del "movimento sostanziale" (*ḥaraka jawhariyya*) dell'essere tutto, sempre spumeggiante di immagini nuove (*jūshish-i jawhar-i hastī*).[23] Proprio a questa effervescenza fenomenica fa riferimento, del resto, lo stesso Bīdil nei versi d'apertura del suo poema più maturo (il già menzionato *ʿIrfān*, del 1712):

qulzum-i kāyināt u harchi dar ū-st
jūsh-i bītābī-yi ḥaqīqat-i ū-st
ẓāhir u bāṭin-ash ḥudūs u qadam
ṣūrat u maʿnī-ash wujūd u ʿadam

L'oceano degli enti e ogni cosa sia in esso
è spumeggiare inesausto di quella sostanza.
Manifesto l'evento, nascosto l'eterno:
l'essere è forma ed assenza il concetto.

Come scrive Emanuele Dattilo utilizzando un paradosso che può essere applicato al discorso portante di tutto questo volume e, in modo particolare, alla persistente descrizione dell'essere unitario bideliano in quanto "assenza" (*ʿadam*): "Non esiste l'Uno, ma esiste ciò che dà unità alle diverse cose, ciò che gli dà forma [...] Dio non è forma, ma non lo possiamo pensare come qualcos'altro dalla forma" (Dattilo 2021: 126).[24] A questo proposito,

[22] Riprendo e rielaboro qui alcune osservazioni di Bausani (1965: 220-222), in modo particolare la messa in evidenza dell'anti-simbolismo bideliano, per inquadrare il quale Bausani menziona una quartina dove Bīdil invita testualmente ad abbandonare, parlando della natura (*az ṭabīʿat*), interpretazioni simboliche e allegoriche (*ta'wīl u taṣarruf*).

[23] Come vedremo ripetutamente nel corso del volume, le lucide osservazioni che Maḥmūd Futūḥī fa a proposito della sorprendente contiguità tra vari aspetti della filosofia di Mullā Ṣadrā e Ṣā'ib-i Tabrīzī possano essere estese con successo anche all'ambito bideliano (cf. Futūḥī Rūdmaʿjanī 2021).

[24] L'osservazione è posta a commento di un'anonima interpretazione ebraica (di ambito probabilmente francese meridionale, del XIII secolo) a un versetto del profeta Osea.

può essere utile leggere uno dei molti *ghazal* a tema acquatico-dinamico di Ṣā'ib-i Tabrīzī (il principale poeta lirico dell'età safavide, 1592-1676), modello formale per eccellenza del Seicento persiano e autore cruciale per comprendere la traslazione poetica della filosofia sadriana, non solo in Iran, come ha brillantemente mostrato Maḥmūd Futūḥī nel suo già citato studio del 2021.[25] Il tema, in questo caso, è il movimento dell'onda:

ān ganj-i khafī dar dil-i wīrāna zanad mawj
ān baḥr dar īn gawhar-i yakdāna zanad mawj
ʿāshiq kunad ījād zi khwud ḥusn-i galūsūz
az shamʿ ki dida-st ki parwāna zanad mawj
pīshānī-yi daryā-yi karam chīn napaẕīrad
chandān ki gadā bar dar-i īn khāna zanad mawj
juz chashm-i siyāh-ash ki farangī-st nigāh-ash
dar kaʿba ki dida-st ki butkhāna zanad mawj
dil yak nafas az fikr u khiyāl-i tu tuhī nīst
paywasta dar īn qāf parīkhāna zanad mawj
zinhār majūyīd zi kas dīda-yi bīdār
dar khwābgāh-i dahr ki afsāna zanad mawj
dast az du jahān shustan u āsūda nishastan
sahl-ast agar girya-yi mastāna zanad mawj
dar sīna-yi mā dāgh-i junūn lāla-yi khwudrū-st
dar dāman-i īn dasht siyāhkhāna zanad mawj
fayż-i saḥar az dīda-yi khūnābfashān-st
shīr az kashish-i girya-yi ṭiflāna zanad mawj
dar sadd-i sikandar bitawān rakhna fikandan
gar dāʿīya-yi himmat-i mardāna zanad mawj
ṣad parda galūgirtar az mawj-i sarāb-ast
bazm-ī ki dar ū subḥa-yi ṣad dāna zanad mawj
ānjā ki shawad khāma-yi ṣā'ib guharafshān
dar shūrazamīn gawhar-i yakdāna zanad mawj (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: II, 1113, *gh.* 2275)

È in rovina, il mio cuore, e vi freme un tesoro nascosto, così come l'onda:
qui dentro quest'unica perla somiglia ad un mare increspato dall'onda.

[25] La centralità del discorso sulla realtà fenomenica dei quattro elementi naturali nei ghazal di Ṣā'ib è stata sottolineata, da un punto di vista diverso, anche da Heideh Ghomi, che ne ha evidenziato, senza però approfondire il tema, la stretta connessione con la rappresentazione poetica dell'"estinzione" (*fanā*) del soggetto nel flusso indistinto dell'essere (Ghomi 2007: 510-517). Tra i vari contributi iraniani dedicati alla concettualizzazione dei vari elementi naturali in Ṣā'ib-i Tabrīzī ci limitiamo a segnalare qui le monografie di Mūsawī (2016) e Ḥasanī (2014).

Bellezza dolcissima brucia la gola e dal nulla dà vita ai suoi amanti:
le vedi le mille falene che emanano fuori dal cero, così come un'onda?
Non fa neanche una piega, l'oceano infinito di grazia, sul volto,
eppure s'addensano mille imploranti alla porta, e ti sembrano un'onda.
Se non i suoi occhi color della notte che lanciano sguardi infedeli europei
un tempio idolatra fin dentro la Kaʿba chi ha visto agitarsi nell'onda?
Sempre ti pensa il mio cuore, e ti sogna, e non vuole lasciarti un istante:
freme, una casa di fate, su questa montagna del Qāf, come un'onda.[26]
Ascoltami bene: non serve cercare, nel mondo, uno sguardo veggente,
poiché è un gran dormitorio, la terra, e le fiabe vi infuriano come le onde.
Dei due mondi lavarsi le mani e cercare lontano un ritiro sereno
è assai facile cosa, se ebbrezza di pianto imperversa così come l'onda.
Il marchio di nostra follia è un tulipano che cresce spontaneo nel cuore:
tenda nera che fluttua nel vento di questo deserto, così come un'onda.[27]
Sempre sorge, la grazia d'aurora, da un occhio che lacrima rosso:
stimolato dal pianto del bimbo ecco il latte che monta, simile all'onda.[28]
Persino nel vallo che fece Alessandro possiamo scavare una crepa,
se ci sprona un impegno virile che insiste tenace così come l'onda.[29]
È cento volte più aspro e più triste dei flutti che vedi nei vani miraggi
quel banchetto ove rotea devoto il rosario e somiglia ad un'onda.
Quando il tuo calamo sparge dintorno, Ṣāʾib, le sue gemme preziose,
persino nell'arida terra la perla indivisa ecco s'agita, simile all'onda.

[26] Il mitico monte Qāf, che segna i confini del mondo, è sede di creature immaginarie, come le fate che vi hanno la loro dimora (*parīkhāna*), e dunque della stessa immaginazione (*khiyāl*) che produce l'illusione del mondo fenomenico.

[27] Il "marchio della follia" (*dāgh-i junūn*) è il punto nero che segna, allo stesso modo, la parte più intima dei petali del fiore, simbolo di passione e di martirio, e del cuore; il marchio stesso diventa qui, per sineddoche, il tulipano e, nel secondo emistichio, si trasforma nell'immagine, molto evocativa, di una tenda di nomadi che fluttua nel vento (da noi aggiunto, interpretativamente, in traduzione) di una pianura desolata.

[28] L'antico tema medico (si veda Pedrucci 2013) del latte come trasformazione del sangue, ossia come passaggio dal rosso al bianco, qui rappresentato dal tema parallelo del crepuscolo vermiglio che precede il candore dell'alba, verrà sviluppato da Bīdil nella propria autobiografia, in un brano dedicato proprio all'allattamento che traduciamo per intero nel capitolo 4.

[29] A partire della narrazione coranica (*Corano* XVIII, 93-97), il metallico vallo di Alessandro (*sadd-i iskandar*) costituisce, nella tradizione perso-islamica, una barriera impenetrabile contro Gog e Magog. Si noti, a questo proposito, che l'immagine dell'onda, che qui rappresenta la costanza di un impegno in grado di aprire un varco alla visione dell'unità dell'essere, è presente proprio nel *Corano* nel versetto immediatamente successivo a quello del racconto appena citato, dove Alessandro stesso profetizza, tra l'altro, l'escatologica distruzione del vallo da parte di Dio (*Corano* XVIII, 100).

L'onda di Ṣā'ib è, a tutti gli effetti, il paradigma lirico di quell'inarrestabile movimento intrinseco alla sostanza della manifestazione, qui esplorata, tra le altre cose, nelle dimensioni microcosmiche dell'occhio, del cuore, della penna che scrive riproducendo appunto i movimenti circolari dei marosi. Il metodo è quello descritto da Nullo Minissi a proposito della forma dell'immaginazione barocca, dove "la circolarità è un processo che ha per funzione la fusione-identificazione delle immagini" e la contrazione dei concetti nel significato logico dei termini conduce a una "identificazione totale dell'oggetto con la sua metafora" (Minissi 2000: 288-289; si vedano, per il "concettismo" nella poesia persiana d'età moderna e nel più ampio contesto islamico, le suggestioni comparative di Zipoli 1984 e Reinert 1990). In Bīdil però, a differenza che in quel maestro di allusioni nucleari e sottili "crepe" rivelatrici[30] che è Ṣā'ib, lo studio del fluire dei fenomeni sullo schermo dell'immaginazione si fa progetto filosofico. Non stupisce quindi che, in una prospettiva volta a esplorare le regolarità di questo fluire, i vari stati fisici e le diverse incarnazioni atmosferiche dell'acqua svolgano un ruolo preponderante nel *Ṭūr-i maʿrifat*, a partire proprio dalla nuvola (*abr*): a questo fenomeno atmosferico, già peraltro immagine dell'assoluta potenzialità trasformativa nella fenomenologia dell'esistenza nelle *Futūḥāt al-makkiya* "Le rivelazioni meccane" di Ibn ʿArabī di Murcia (m. 1240),[31] è dedicata la sezione più lunga (45 *bayt*) in assoluto tra le varie identità idrologiche singolarmente descritte nel poema. Così inizia la descrizione della nube monsonica di Bīdil:

chi abr āyīna-yi nāz-i gul u mul
bahār-i ṣad shabistān zulf u kākul
walī zulf-ī ki dar yak junbish-i bād
hazārān dil tawānad karda ījād
junūnpaymāna chashm-ī giryaāhang

[30] Sulla "crepa nel muro" di Ṣā'ib, immagine evocata anche in questo *ghazal* come fessura nel vallo di Alessandro, che permette di accedere alla visione di una realtà ulteriore e dunque di superare i limiti convenzionali del sapere, si può leggere Zipoli (1978). È evidente, nella prospettiva del nostro volume, come anche la crepa sia un potente indice metaforico che allude, coscientemente, all'incipiente "mondo novo" della modernità a misura planetaria nella quale operano i nostri autori.

[31] Nelle parole di William Chittick, la nube primordiale, onnicomprensiva, descritta da Ibn ʿArabī (*ʿamā*) è "identical with Nondelimited Imagination considered as the very substance within which all things in the cosmos take shape [...]. The cloud – like all clouds – undergoes constant transformation in the outward form, though its substance remains the same" (Chittick 1989: 126-127).

siyahmast-ī shikasta shīsha dar chang
sipihr-ī rīzish-i sayyāra kharman
shabistān-i chirāghān zīr-i dāman (Bīdil 1964a: 11)

Non è nuvola: è specchio di vino e di ricci vezzosi,
è un tempio fiorente di cripte, fra boccoli e spire,
e i suoi ricci, per ogni folata di vento,
sanno mettere al mondo miriadi di cuori.
È un occhio piangente, una coppa d'insania, un'ebbrezza
nera, che stringe nel pugno i frantumi di un fiasco.
È un cielo che versa un raccolto di molti pianeti,
una cripta che cela lanterne, velate da un drappo.

Un accumulo di pieghe deleuziane[32] domina il paesaggio: la perturbazione fatta di volute del cielo nuvoloso e rossastro è lo specchio del turbamento intimo dell'osservatore, e viceversa. Coesistono e interagiscono diversi ordini di grandezza metaforici, esplorati conoscitivamente attraverso il *takhyīl*, la capacità di far apparire l'immagine allo spettatore: le gocce di pioggia sono "pianeti" e "cuori", le volute del cumulonembo – i suoi scuri "boccoli e spire" – sono le volte e le nicchie di un tempio (*bahār* < sanscr. *vihāra*, ma anche, per un noto caso d'omonimia, "primavera"), luogo di meditazione illuminato da lanterne velate, cioè i lampi coperti dal "drappo" della nube. Bīdil esplora, immediatamente dopo, i contorni irrequieti delle nuvole monsoniche, focalizzandosi sull'immagine di Majnūn, i cui capelli neri e scompigliati sono l'origine stessa della nuvola, attraverso un inedito *ḥusn-i taʿlīl*, o eziologia fantastica:

rasānda dūd-i sawdā-ī ba gardūn
bulandīhā-yi mūy-i farq-i majnūn (Bīdil 1964a: 11)

[la nube] è un fumo di melanconia, portato nel cielo
dai lunghi capelli drizzati sul capo del folle Majnūn.

La nuvola diviene poi Majnūn stesso (*hamān dīwāna-yi zhūlīdamūy-st*).[33] Gli ultimi due versi della sezione su Majnūn mostrano chiaramente il fuzionamento dello "svelamento" della *physis* attraverso l'immaginazione, cui ci siamo riferiti sopra:

[32] Il riferimento è al testo, decisivo, sulla "piega" barocca di Leibniz, già citato nella nostra Introduzione (Deleuze 1990).

[33] Va notato come il nesso tra nuvola e Majnūn riprenda anche, direttamente, l'immagine della nuvola-Kṛṣṇa di cui si dirà più avanti: per Bīdil e altri autori indo-persiani, infatti, Majnūn è, in quanto amante in disperata attesa dell'oggetto d'amore, una figura dichiaratamente sovrapposta a quella delle giovani mandriane (*gopī*) in attesa di Kṛṣṇa (cf. Pellò 2014a: 35, 40-41).

dam-ī k-az bīkasī dūd-i dimāgh-ash
shawad ṣarf-i siyāhīhā-yi dāgh-ash
bishūyad chashm-i tar khwāhī nakhwāhī
ba mawj-i ashk az dāgh-ash siyāhī (Bīdil 1964a: 11)

Solitaria e raminga, se il fumo che ha dentro il cervello
poi prende la forma di un marchio di tenebre nere,
volente o nolente, ecco, l'umido occhio dilava
quel nero dal marchio, con l'onda del pianto.

Bīdil sottolinea la natura ugualmente involontaria dei due eventi (*khwāhī nakhwāhī*), mostrando anche una sottile osservazione fisologica, che mette in relazione una volta di più dimensione macrocosmica e microcosmica: i due fenomeni naturali del pianto e della pioggia sono dovuti del resto alla medesima ragione, un accumulo di energia tensiva, e hanno lo stesso effetto di schiarire pensieri neri e cieli cupi. Il cervello e le nuvole mostrano cioè, per usare un'espressione cara alla filosofia della natura rinascimentale e barocca, una reciproca "simpatia" dovuta alla loro forma comparabile, così come l'occhio e la nuvola, rotondi produttori di inesorabili gocce. Si è tentati di pensare, comparativamente, alle dimensioni "psicologiche" del nembo temporalesco descritto negli endecasillabi toscani del sopra menzionato Lucrezio seicentesco di Alessandro Marchetti:

Inoltre assai sovente un nembo oscuro,
Quasi di molle pece un nero fiume,
Tal dal cielo entro al mar cade nell'onde
E lungi scorre, e di profonda e densa
Notte caliginosa intorno ingombra
L'aria, e trae seco a terra atra tempesta
Gravida di saette e di procelle (Lucrezio 1975: 256-57)

Guardando al contesto estetico della poesia barocca, dove, per il caso francese, Jean Rousset parla nel dettaglio di *nuages* (ma anche, significativamente, di *arc-en-ciels* e *bulles*, altre immagini centrali nel poema bideliano e non solo[34]) proprio nella sua disamina tematica su incostanza, movimento e trasformazioni,[35] le suggestioni comparative,

[34] Come alla bolla, di cui si dirà nelle pagine seguenti, anche all'arcobaleno (*qaws-i quzaḥ*) è dedicata una sezione specifica del *Ṭūr-i maʿrifat*, di 41 versi, dove, tra le altre cose, il fenomeno della rifrazione dello spettro luminoso è descritto in termini quasi scientifici come "linee di prova del colore della potenza (*khuṭūṭ-i imtiḥān-i rang-i qudrat*)" tracciate "dal pennello della natura pittrice (*khāma-yi naqqāsh-i fiṭrat*)" (Bīdil 1964a: 15-16).

[35] Tra le altre cose Rousset riporta, tra i vari testi esemplificativi delle tematiche secentesche della "vie fugitive" e del "monde en mouvement" (quest'ultima particolarmente

com'è evidente, si potrebbero moltiplicare all'infinito. Un caso particolarmente interessante, da affiancare alla poesia scientifica del Marchetti, è senza dubbio rappresentato da questo più classico sonetto del marinista ascolano Marcello Giovannetti (1598-1631), dove le metamorfosi della nube/chioma riecheggiano quelle viste poco sopra nei versi di Bīdil, pur in un contesto d'atmosfera amorosa:

> Chiome, qualor disciolte in foschi errori
> da la fronte vi miro in giù cadenti
> e velate al mio Sol gli aurei splendori,
> siete nubi importune, ombre nocenti.
> Ma s'in groppo accogliete i vostri orrori,
> nera cote sembrate, ove pungenti
> rende Amor le saette; e l'ambre e gli ori
> vincete d'ogni crin, chiome lucenti.
> Escon da' vostri torbidi volumi,
> come lampo talor da nube impura,
> verso il mio cor d'accese fiamme i fumi;
> ch'arte fu, non error, se diè natura,
> quasi pittor che mesce l'ombre ai lumi,
> de la fronte al candor la chioma oscura. (Getto 1954: 201-202)

Vedremo, nel secondo capitolo, per quali vie si possa parlare di un "barocco internazionale" fatto di connessioni testuali in grado di collocare in una prospettiva meno impressionistica, filologicamente e filosoficamente, tali sorprendenti consonanze stilistiche in fatto di poetica della *physis*. Concentriamo invece il nostro sguardo, qui, sul nembo bideliano nel suo immediato panorama sudasiatico, e analizziamo un'altra metamorfosi complessa descritta nei quattro versi successivi a quelli sopra citati, dove le nuvole diventano elefanti (con un *topos* che è sia del *kāvya* sanscrito sia già della poesia ghaznavide, per esempio usato dal Farrukhī-yi Sīstānī, m. 1037-8,[36] al quale Bīdil sembra qui rispondere da *muta'akhkhir*, o moderno):

significativa per la nostra riflessione comparativa), alcuni versi di Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnadière (1610-1663), dove nel panorama delle nuvole al tramonto riluce il medesimo sfondo instabile e cangiante del poema bideliano: "...ces grands rideaux à fond vermeil/dont l'or pétille dans la nue/sont d'une étoffe peu connue/au pays où va le soleil...La purpre qui luit sous ses pas/en l'air s'escarte en mille pointes,/où parfois deux coleurs sont jointes/et parfois ne se joignent pas..." (Rousset 1954: 129-134).

[36] Farrukhī ne fa uso, per esempio, all'inizio di una delle sue *qaṣīda* più famose (Farrukhī-yi Sīstānī 1970: 1). Altri esempi, nel contesto di un ricco repertorio di temi relativi alla nuvola nella poesia ghaznavide, si trovano in de Fouchécour (1969: 105-115).

nagūyam abr mastīnash'a fīl-ī
ba gardūn mawjzan daryā-yi nīl-ī
walī fīl-ī ki tā jūshīd mayl-ash
bipīchad kūh-rā kharṭūm-i sayl-ash
chunān fīl-i ki tā shud fitnamāyil
falakhā-rā chu kaf rīzad ba sāhil
ʿaraq bāshad guwāh-i mastī-yi fīl
tamawwujhā dalīl-i shūrish-i nīl (Bīdil 1964a: 11)

Non è un nembo, ma un ebbro elefante,
un Nilo che assale anche il cielo con l'onda.
Elefante che in preda all'ebbrezza schiumante
la proboscide avvolge sul monte, in diluvio.
Elefante che colto da furia violenta sospinge
i cieli alla riva, come fossero spuma di mare.
Sull'elefante son segno d'ebbrezza, le stille:
sono segno d'un Nilo irruente i marosi.

Il mondo dell'organico e quello dell'inorganico, rappresentati rispettivamente dall'elefante e dalla nuvola/fiume, sono in perfetta continuità fenomenologica (ossia non distinti), secondo la teoria evolutiva antidualista di Bīdil.[37] Non solo forme e colori, ma anche dinamiche e stati indicano la sostanziale identità tra i fenomeni: il violento tumulto della nuvola monsonica è identico alla violenta agitazione dell'elefante maschio in stato di *musth*, ed entrambi, nuvola ed elefante, sono produttori di dense gocce (la pioggia e la particolare secrezione dell'elefante, nota come temporina) e inondazioni (l'esondazione dei fiumi e il getto d'acqua della proboscide). Seguendo le stesse procedure analogiche per costruire il suo elaborato paesaggio metaforico, Bīdil continuerà a sovrapporre la nuvola e i fenomeni connessi su altri oggetti e situazioni, dalle macchie sul manto del leopardo che si trasformano in scaglie di pesci alle bolle (*ḥabāb*) vaganti sull'acqua che diventano occhi umidi e sferici di gazzelle fuggitive. L'ultima immagine richiama lo strumento concettuale dello specchio che, dice Bīdil, "lava via l'aridità dall'immagine riflessa (*timṯāl*) quando si copre d'umidità" (Bīdil 1964a: 12). L'esistenza del mondo fenomenico è un'immagine osservata in uno specchio, vivificata dalla sostanza dell'acqua. In una sequenza esemplare, così, cielo e terra si rispecchiano e vivificano a vicenda:

[37] Ne discutiamo, in modo particolare per quanto concerne i *Chahār ʿunṣur*, nel capitolo 4; se ne trovano comunque descrizioni riassuntive in Bausani (1965: 179-182) e, soprattutto, Ḥabīb (1988-9: 106-126).

ba ān dūd-ī ki az ṭabʿ-i zamīn jast
hawā ṭarḥ-i zamīn-i dīgar-ī bast
ki rīzad ʿishq ānjā tukhm-i ījād
kunad sarsabzī-yi āfāq bunyād (Bīdil 1964a: 12)

La natura dell'umile terra ora leva un vapore:
d'un'altra terra, così, traccia l'aria il disegno:
è là che riversa, l'amore, semenza di ciò che sarà,
e mette le basi a quel verde che vedi dovunque.

Il vapore acqueo è letteralmente un "fumo" (*dūd*) prodotto dalla natura fisica (*ṭabʿ*) del terreno: dai corrugati disegni tracciati da quello nel cielo, le nuvole fanno ritornare sulla terra le gocce della pioggia, che questa volta sono i "semi" dell'esistenza e della vita. Non è un caso che proprio una riflessione sul seme come "contenitore" del fenomeno vegetale si trovi nell'apertura dei *Chahār ʿunṣur*, accompagnata da una riflessione parallela sul punto come "contenitore" del tracciato grafico:

> L'immobilità del seme, quando abbandona il raccoglimento immaginoso della radice (*taṣawwur-i jamʿiyat-i rīsha*), si fa fiore: la manifestazione delle qualità è una preziosa primavera da ammirare. L'imperturbabilità del punto, quando dice addio alla sua potenzialità pensosa (*andīsha-yi tamkīn*), si fa scritto: sono queste ispirazioni un testo pieno di verità da contemplare (Bīdil 1965: 8).

Come per molti altri aspetti del ricamo concettuale di Bīdil, si potrebbero chiamare in causa alcune riflessioni di Emanuele Coccia, peraltro basate sul già menzionato fisiologo inglese seicentesco Francis Glisson, a proposito del paradigma vegetale del seme.[38] Basti ricordare, per il momento, che *ījād* è un termine filosofico chiave (spesso reso come "esistenziazione") usato a piene mani da Bīdil in tutti i suoi scritti, a indicare l'"emersione" del fenomeno dallo stato seminale/puntiforme – irrimediabilmente trasferito e percepito, nel caso bideliano, nel linguaggio e nella sua cristallizzazione grafica.[39] Più che al "punto" del gesuita

[38] "Quello che la materia percepisce è, dunque, la forma del vivente stesso. L'esempio di questa sensibilità elementare è un chicco di grano capace di percepire la forma della pianta che da esso si svilupperà. Come se, grazie al seme, il vivente riuscisse a percepire se stesso. [...] Nell'immanenza del seme, ogni forma non è più un fatto estetico o materiale, ma la testimonianza di uno psichismo sotterraneo, di una psicologia incosciente e materiale" (Coccia 2019: 133). Si confrontino queste osservazioni di Coccia con il lungo passaggio di Bīdil sulla metamorfosi coscienziale della materia tradotto nel capitolo secondo.

[39] "Ogni immagine che vedi", scrive Bīdil in un passaggio giustamente famoso "è una parola che ascolti" (*har naqsh-ī ki mībīnī ḥarf-ī-st ki mīshinawī,* Bīdil 1965: 193),

napoletano Giacomo Lubrano (1619-1693), "indivisibile smunto, meschino, tignuola degl'ingegni speculativi, folletto perturbatore delle scuole, stampa del difetto, gemello del niente" (Lubrano 1703: 575), che come segnala Claudio Sensi è "emblema dell'inafferrabile, della pura astrazione che la realtà fisica non accoglie" (1982: 201), conviene pensare, comparativamente, alla potenzialità temporale del punto di Giordano Bruno, per il quale, ne *Gli eroici furori*, "quel che abbiamo vissuto è nulla, quel che viviamo è un punto, ma può essere un punto, il quale insieme sarà e sarà stato" (Bruno 1958: II, 1116). Vedremo, nel secondo capitolo, come il discorso bruniano sulla seminalità e lo "sviluppo" del progetto esistenziale possa aiutare a illuminare, in un'ottica di connessioni, vari aspetti del discorso di Bīdil sulla "realizzazione" (*taḥqīq*) ontologica e coscienziale (e viceversa). Ci limitiamo a notare, qui, che il ciclo dell'acqua è osservato proprio con l'occhio rivelatore di quel processo conoscitivo (il *taḥqīq* appunto), che riconosce l'assoluta identità della "realtà/verità" (*ḥaqīqat*) interiore ed esteriore e dunque l'illusoria distinzione tra i due presunti piani ontologici. Nei versi conclusivi della sezione Bīdil torna sulla questione, con due versi che non lasciano spazio a dubbi:

ta'ammul kharman-i jamʿiyyatārā-st
taḥayyur ḥāṣil-i kisht-i tamāshā-st
gar īn abr-ast bāyad āb gardī
w-agar gīsū-st yaksar tāb gardī (Bīdil 1964a: 12)

Riflessione è un raccolto che adorna la concentrazione,
ed è, lo stupore, la messe del campo dell'osservazione:
se questa è una nube tu adesso trasformati in acqua,
se è ricciolo, invece, trasformati subito in piega.

Per Bīdil la nuvola è, come ogni altro fenomeno cognitivo, un'occasione (*furṣat*, per usare il suo lessico filosofico) atta a riconoscere la fondamentale identità dell'osservatore (*nāẓir*) con l'oggetto osservato (*manẓūr*): il vedente deve scoprire e lucidare la propria natura di specchio, in un contesto colorato da chiare tonalità di transizione con l'ambito del *vedānta* persianizzato dell'età Mughal.[40]

iniziando la riflessione sulla natura del linguaggio alla quale è dedicata il capitolo 3 di questo volume.

[40] Si pensi, per esempio, al corpus vedantico persiano a attribuito Banwālī Dās Walī, recentemente studiato da Cappello (2021) e Gandhi (2020). Sul *vedānta* mughal, osservazioni più generali si trovano, per esempio, in Gandhi (2014) e soprattutto in D'Onofrio (2010), oltre che nell'apparato critico, a cura dello stesso D'Onofrio e di Fabrizio Speziale, della traduzione italiana del *Majmaʿ al-baḥrayn* di Dārā Shikoh (Dārā Šikoh 2011).

Va messo in evidenza qui, in tema di immagini vedantiche, come tra le varie dinamiche acquatiche studiate da Bīdil nel *Ṭūr-i maʿrifat* risalti, per la sua connessione con l'immaginario filosofico-poetico sanscritico, quella della bolla (come abbiamo già visto *budbuda*, ma anche *phena*, "spuma", in sanscrito), legata direttamente alla nube – in quanto unione dei due elementi acqua e aria ma anche come esito della pioggia battente sulla superficie dell'acqua stessa – che abbiamo già incontrato come immagine dell'occhio sferico e lucido della gazzella fuggitiva. Alla bolla Bīdil riserva un passaggio specifico del *Ṭūr-i maʿrifat* (di 22 versi) dopo la descrizione del nembo monsonico (nuvola e bolla sono separate, significativamente, dai diciassette *bayt* dedicati alla goccia, *qaṭra*), ma anche quattro *ghazal* del suo *Dīwān* dove la bolla/*ḥabāb* è studiata come *radīf* (47 versi in totale, tutti tradotti nell'antologia del sesto capitolo di questo volume), più un'infinità di occorrenze sparse dovunque nella sua opera. Tema chiave della poetica bideliana[41] che trova, anche in questo caso, evidenti paralleli nel barocco europeo (il poema latino *Bulla* di Richard Crashaw – 1612-1649 – è l'esempio più eclatante, ma non l'unico[42]), della bolla si osserva – come in uno specchio – non solo la fugacità e la vacuità ma anche la connessione, tra le altre cose, con l'occhio e lo sguardo (*chashm, nigāh*, per la forma e la trasparenza riflettente), il silenzio (*khāmūshī*), il pudore (*ḥayā*, in quanto "velata"), l'orma (*naqsh-i pā*) e, soprattutto, con il respiro (*dam, nafas*). In quest'ultimo caso, è interessante notare che il mondo stesso, analizzato come composto dei quattro elementi, è descritto in un verso "monsonico" di Bīdil come una "bolla" fatta essenzialmente d'acqua e di aria (evocando peraltro un interessante distico, "The world's a

[41] La sua importanza era stata notata già dallo stesso Bausani, che include la trascrizione e la traduzione integrale del passaggio dedicato alla bolla nelle sue note sulla natura in Bīdil (Bausani 1965: 225-227); lo stesso Abdul Ghani aveva, d'altra parte, dedicato un consistente studio specifico alla bolla di Bīdil in un articolo originariamente apparso tra il 1963 e il 1964, recentemente ripubblicato in una miscellanea di lavori del grande studioso pakistano (ʿAbd al-Ghanī 2019). Un utile lavoro sulla logica metaforica della bolla come icona poetica in Bīdil è Ṭabāṭabā'ī (2014). Anche la ricezione colta, non necessariamente accademica, di Bīdil (nel caso specifico, tra Afghanistan e Pakistan) mostra un certo interesse per questa immagine, che è oggetto di una delle meditazioni mistiche ed estetiche sul repertorio di immagini bideliane raccolte in Maḥjūr (1998: 33-35).

[42] Si vedano, tra le altre cose, le riflessioni e i vari esempi forniti da Rousset (1954: 133-139). Come nota giustamente Claudio Sensi, l'immagine della *bulla* è, peraltro, già patristica (1982: 194). Un punto di vista metaletterario sulla bolla latina di Crashaw si trova in Guy-Bray (2009).

bubble and the life of man/less than a span", attribuito fin dal 1629 a Francis Bacon[43]):

> *zamīn u āsmān-ash yak ḥabāb-ast*
> *ki har sū mīkharāmī bād u āb-ast*
>
> La sua terra e il suo cielo non sono che bolla:
> acqua e vento tu incontri, dovunque tu inceda. (Bīdil 1964a: 8)

Molto più che un mero contraltare poetico sudasiatico a uno dei temi preferiti della pittura fiamminga di *vanitas* (si pensi, su tutti, al "Cupido che soffia bolle di sapone" di Rembrandt, 1634), l'immagine poetica della bolla come respiro è un indice iconico che richiama, sull'asse paradigmatico, la rete di connessioni tra la cultura letteraria persiana e la riflessione indiana sul "soffio" (*prāṇā* ma anche *svara*), in un contesto dove già Shams al-Dīn Muḥammad Āmulī (m. 1353) aveva incluso un capitolo specifico dedicato alla "scienza del respiro" (*ʿilm-i dam*) nella sua celebre enciclopedia *Nafāʾis al-funūn* (prima metà del XIV secolo).[44] Pensando, tra le altre cose, al ruolo teorico del "soffio" nell'ambito medico sudasiatico persianizzato (cf. p.e. Speziale 2018a: 114-118), va notato, *en passant*, come il "respiro" (*dam* o *nafas* in persiano, e tema centrale anche della lirica bideliana[45]) sia, infatti, luogo di esperienza tecnica e concettuale – diciamo pure addestramento propriocettivo – che mostra una complessa articolazione di relazioni, nel Sudasia premoderno, tra diversi ambiti "islamici" e "hindu", ai quali tendiamo oggi a far corrispondere linearmente e univocamente lo spazio teleologico del sufismo e dello yoga (C. W. Ernst 1996, 2003, 2005, 2006; Hatley 2007; D'Silva 2018). Il discorso poetico di Bīdil sulla bolla va letto sullo sfondo di un vasto spazio di riflessione, nel contesto indo-persiano, sulle relazioni materiali cogenti tra macrocosmo e microcosmo, una vera e propria "scienza dei materiali" del vivente che ha nel soffio/*spiritus* la

[43] Come scrive James Lancaster, i versi, che riprendono il tema, già varroniano, dell'*homo bulla* – si armonizzano bene con il pensiero di Bacone, il quale scrive nel *Sylva sylvarum* (1626) che le bolle sono strani oggetti fisici "in the form of a sphere; air within, and a little skin of water without: and it seemeth somewhat strange, that the air should rise so swiftly while it is in the water; and [yet] when it cometh to the top, should be stayed by such a weak cover as that of the bubble is" (si veda Lancaster 2015: 9-10).

[44] Un'analisi introduttiva e una traduzione inglese del passaggio si trova in C. W. Ernst (2011).

[45] Il respiro (*nafas*) è studiato, come *radīf*, in ben sei *ghazal* del *dīwān* di Bīdil (1997: II, 292-295; 297; 302).

chiave di lettura fondamentale, nel senso immersivo descritto dal poco fa citato Emanuele Coccia.[46] Già nel 1318, d'altra parte, uno dei più grandi autori della letteratura indo-persiana, il poeta e sufi della confraternita Chishtiya Amīr Khusraw di Delhi (1253-1325), faceva riferimento alle particolari capacità "respiratorie" degli yogi. Parlando delle *siddhi* – le "perfezioni" acquisite dagli asceti indiani – Amīr Khusraw scrive:

> Un'altra strana caratteristica è che gli indiani sono in grado di prolungare la vita in molti modi diversi. Questo avviene perché ciascuno ha una specifica quota assegnata di respiri (*nafas*). Chi ottiene il controllo sul proprio respiro (*dam*) vivrà più a lungo, diminuendo il numero dei propri respiri. Lo yogi (*jūgī*) che trattiene il proprio respiro in un tempio potrà vivere più di cinquecento anni. Ed è un fatto prodigioso che gli indiani possano prevedere il futuro discernendo tra i respiri che escono ed entrano dalle due narici: essi traggono auspici dall'osservazione dei soffi (*nafas*) che escono dalla narice destra e sinistra. Ancora, essi sono in grado di inviare, attraverso la loro sapiente pratica (*fann*), il loro spirito vitale (*rūḥ*) in altri corpi. Molti di loro vivono nelle grotte fra le montagne del Kashmir (Amir Khusrau 1949: 193)

Abbondanti riferimenti di questo tipo, più o meno dettagliati o esotizzanti, possono trovarsi nella letteratura dossografica arabo-persiana relativa al subcontinente indiano sia prima sia, soprattutto, dopo Amīr Khusraw, dallo storico Gardīzī (XI secolo), che definisce *parī* ("geni") gli asceti dotati di questi poteri, al ministro mughal Abu 'l-Fażl (1551-1602) – autore chiave per comprendere la temperie culturale mughal nella quale Bīdil è immerso – che fornisce descrizioni dettagliate delle pratiche yogiche nel suo *Ā'īn-i Akbarī*. In quest'ultimo caso, le informazioni riguardanti lo *yogadarśana* sono particolarmente accurate per ciò che concerne l'ambito tematico del "soffio" e del "respiro". Dopo aver descritto brevemente *yama, niyama* e *āsana*, Abu 'l-Fażl si dedica infatti a un'analisi più approfondita di *prāṇāyāma*, che viene definito come un metodo di "controllo volontario del respiro", suddiviso in tre momenti: l'inspirazione attraverso la narice destra con la narice sinistra

[46] "Nel respiro, in un attimo, il vivente e il cosmo si ricongiungono, e sigillano un'unità diversa da quella che segna l'essere o la forma. [...]Respirare è conoscere il mondo, penetrarlo, e farsi penetrare da lui e dal suo spirito. [...] Il mondo è respiro e tutto ciò che esiste in lui esiste in quanto tale. L'esistenza del mondo non è un fatto d'ordine logico: è una questione pneumatologica" (Coccia 2019: 76-77).

tenuta chiusa con il mignolo, il trattenimento del respiro che, per alcuni asceti, può durare anche "dodici anni", e l'espirazione con la narice sinistra, tenendo la destra ostruita dal pollice. Se sostenuti da un maestro esperto, scrive Abu 'l-Fażl, queste pratiche conferirebbero "serenità del cuore e conoscenza perfetta", in un contesto dove il soffio, estensione del soggetto che respira, occuperebbe uno spazio circostante – un'aura, si direbbe, percettiva e cognitiva – di "sedici dita, o secondo alcuni venti" (Abul Fazl-i Allámí 1894: III, 184-186). Che i viventi siano, così come il "mondo" visto poco fa, nient'altro che involontari microcosmi pneumatici apparentemente separati dal tutto (nel quale sono invece immersi) da fragili membrane composte d'acqua appare chiaro in Bīdil, per esempio, dai versi seguenti, che paiono guardare in modo critico alle tecniche del "controllo del respiro" (*ḥabs-i dam*) diffuse in ambito yogico-sufi:

> *ki-rā-st żabṭ-i ʿinān ʿarṣa-yi girawtāzī-st*
> *barāmada-ast sawār-i nafas ba zīn-i ḥabāb* (Bīdil 1997: II, 497)
>
> In quest'arena di corse a scommessa, chi stringe nel pugno le briglie?
> È un cavaliere, il respiro, e la sella è soltanto una bolla.
>
> *kasī ba żabṭ-i ʿinān-i nafas chi pardāzad*
> *sawār-i kashtī-yi bīlangar āmada-st ḥabāb* (Bīdil 1997: II, 501)
>
> Perché mai sforzarsi e tirare le redini al nostro respiro?
> Su una nave senz'ancora arriva quaggiù questa bolla.

Concetti simili, ancora più nettamente correlati all'aspetto fisiologico, sono espressi nel verso seguente, dove la bolla è connessa direttamente alla nuvola attraverso la costruzione di un campo analogico, sullo sfondo di un gioco di riflessi tra i due fenomeni fisici e il vivente che li osserva (e dunque si osserva) nello specchio del linguaggio poetico:

> *saḥāb mazraʿa-yi iʿtibār-i munfaʿil-ī-st*
> *tu ham nam-ī zi ʿaraqrīz bar zamīn-i ḥabāb* (Bīdil 1997: II, 497)
>
> La nuvola è un fertile campo che incombe, cosparso d'esempi:
> tu sei solo umidore che stilla, ed è, la tua terra, una bolla.[47]

La bolla di Bīdil è, non diversamente da quanto scrive Sarah Tindal Kareem riferendosi alla sua ubiquità nella filosofia naturale europea del

[47] La nostra dinamica fisica, cioè, non è altro che quella d'un po' d'acqua piovuta dal cielo e condensata su un respiro, esattamente come quella della bolla che ci rispecchia.

diciassettesimo secolo, “a formal unit for conceptualizing matter”; per il suo “liminal status, materially between water and air, spatially between ground and sky, temporally between inflation and bursting”, essa è immagine e modello fisico della categoria spazio-ontologica del “between” (Kareem 2015: 87-88, che si appoggia alla teoria delle microsfere di Peter Sloterdijk 1998). Così come nel Seicento e nel Settecento europeo, il modello ontologico e semiotico della bolla è ubiquo, nel medesimo periodo, anche nel contesto indo-persiano. A introduzione di quanto si dirà fra poco sulla particolare ricezione della nuvola bideliana nell’opera di Amānat Rāy, è utile ricordare qui che tracce della poetica atmosferica del maestro di Patna si trovano sparse nell’opera di molti suoi allievi, come si vede, per esempio, nel seguente *ghazal* dello hindu Shīvrām Dās Ḥayā, anch’esso una meditazione lirica sulla bolla:

dīd ṣad mawj-i khaṭar dar baḥr-i hastī tā ḥabāb
langar-i tamkīn nadārad chūn guhar īnjā ḥabāb
kulba-yi purbād dārad harki khālīkīsa-ast
az tuhīchashma zanad pā bar sar-i daryā ḥabāb
sāghar-i may ham tawānad manʿ-i dil az nāla kard
gar zanad muhr-i khamūshī bar lab-i daryā ḥabāb
az gudāz-i dil dihad chashm-i tar-i ʿāshiq khabar
mīkunad dar parda rāz-i baḥr-rā ruswā ḥabāb
kay futad tabkhāla bar lab gar nabāshad jush-i dil
mīshavad bī shūrish-i daryā kujā paydā ḥabāb
az jahān u alqāb-i kārhā-yi ū mapurs
naqsh-i pā dar baḥr paydā gasht u dar ṣaḥrā ḥabāb
āshnāyān-i muḥīṭ-i maʿrifat hamʿājiz-and
k-īnqadar pīchish chirā har mawj dārad bā ḥabāb
khīrachashmīhā-yi sāghar nīst ā’īn-i ḥayā
mīkunad sharm-i parī ījād dar mīnā ḥabāb (Ḥayā MSa: 13v-14r)

Nel mare dell’essere ha visto, la bolla, insidiose infinite le onde.
Non è una perla, la bolla, e non sa d’ancoraggio sicuro.
Si vive in un vano ricolmo di vento, se è vuota la borsa:
dalla fonte del nulla s’eleva, la bolla, sul capo del mare.
Una coppa di vino può certo bloccare il lamento del cuore:
così appone, la bolla, un sigillo silente sul labbro del mare.
L’occhio bagnato ti svela se il cuore d’amante si scioglie:
mette a nudo, la bolla, il segreto del mare, coperta da un velo.
Non appare la febbre sul labbro, se il cuore non pulsa agitato:
non si mostra, la bolla, se il mare non entra in subbuglio.
Non chiedermi nulla del mondo e del suo trasformarsi:
nel deserto ora appare la bolla, oggi l’orma si vede nel mare.

Il sapere è un oceano: neppure gli esperti ti sanno spiegare
perché mai sulla bolla infierisce, contorta, ogni onda.
Ha sguardi impudenti la coppa, e non sono il costume di Ḥayā:[48]
sullo smalto palesa, la bolla, evidente vergogna di fata.

La poetica bideliana è qui filtrata attraverso un *jawāb* a un *ghazal* di Ṣā'ib-i Tabrīzī,[49] e acquisisce dichiarate tonalità vedantiche, per esempio, nell'immagine della bolla perduta "nel mare dell'essere" (*baḥr-i hastī*).[50] Rimandando, per più approfondite osservazioni sulla ricezione dei paesaggi bideliani, al capitolo 5, ci limitiamo qui a notare il contestuale interesse, anche questo di taglio bideliano, dello stesso Shīvrām Dās per il paesaggio dell'India del nord: è significativo, in questo senso, che Ḥayā abbia composto un'opera intitolata *Gulgasht -i bahār-i Iram* "Il roseto della primavera/tempio di Eram", dedicata alle bellezze paesaggistiche e naturali del Braj (la regione dei luoghi santi *vaiṣṇava* di Mathura e Vṛndāvana) e modellata, come riportano già le *taẕkira* coeve, sui *Chahār ʿunṣur* dello stesso Bīdil.[51]

Un'interessante reincarnazione testuale della nuvola bideliana – accompagnata, anche in questo caso, da abbondanti bolle e altri *avatāra* acquatici – si trova nell'opera di un altro allievo di retroterra *vaiṣṇava* del maestro, Amānat Rāy (m. dopo il 1751), anch'egli interessato al paesaggio naturale e devozionale del Braj Mandal. Il testo in questione, intitolato *Jilwa-yi ẕāt*, "Epifania dell'essenza", è una versione persiana completa, sotto forma di *maṯnawī* inframmezzato da *ghazal* e quartine, del decimo libro (*skandha*) del *Bhāgavata Purāṇa* (si veda Pellò 2018), dedicato nelle sue porzioni più significative proprio alle gesta dell'*avatāra* Kṛṣṇa e ai suoi amori con le mandriane della foresta di Vṛndāvana, le *gopī*. Nei 33 *bayt* con in quali Amānat riscrive, "doppiandoli" nel codice espressivo convenzionale persiano, i 49

[48] Si noti che il significato del takhalluṣ del poeta, appunto *ḥayā*, è "modestia": *ā'īn-i ḥayā* è, dunque, anche il "costume della modestia".

[49] Si tratta del componimento di Ṣā'ib il cui *maṭlaʿ* è *nīst baḥr-i pāk-i gawhar-rā khuṣūmat bā ḥabāb/az hawā-yi khwud khaṭar dārad dar īn daryā ḥabāb* "Mare puro, la perla, non ha ostilità per la bolla:/in questo mare soltanto da sé ha da temere, la bolla" (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 427, gh. 870).

[50] Basti pensare, per esempio, alla celebre immagine degli infiniti "mondi" che salgono alla superficie dell'essere e di dissolvono, che si trova nell'*Ātmabodha* śaṃkariano [Śrī Śaṃkarācārya 1991: 8, 171]).

[51] Si veda, sulla questione, Pellò (2014a: 16-17; 37). Va notato, altresì, che *Gulgasht-i bahār-i Iram* sembra essere una risposta proprio al titolo alternativo del *Ṭūr-i maʿrifat*, ovvero *Gulgasht-i ḥaqīqat*, già segnalato in precedenza.

śloka del ventesimo capitolo (*adhyāya*) del testo sanscrito[52] – capitolo dedicato nella sua interezza all'arrivo del monsone a Vṛndāvana – Amānat si concentra esclusivamente su uno dei vari elementi che popolano il paesaggio poetico dell'originale: la nuvola. Il contenuto della versione persiana è descritto esplicitamente nel titolo del capitolo come una "illustrazione della nuvola" (*ṣifat-e abr*) che viene paragonata all'"occhio dell'amante" (*dīda-yi ʿāshiq*), evocando al contempo le giovani mandriane (*gūpiyān*) che "piangono per la separazione (*hijr*) da Kṛṣṇa (*Kirishn*)".[53] Il primo verso è una chiara evocazione del discorso bideliano sulla bolla, qui specchio metaforico del linguaggio poetico:

> *qadaḥnūsh-i sukhan hamchūn habāb-ī*
> *bad-īn sān bar rukh-i maʿnī zanad āb-ī* (Amānat MS: f. 82r-v)
>
> Innalza la coppa, poesia, e così come fosse una bolla
> sul volto del significato profonde un po' d'acqua lucente.

La parola poetica (*sukhan*) è come una bolla (*ḥabāb*) che rende visibile il significato (*maʿnī*), cospargendo d'acqua il suo volto trasparente: la bolla, come visto sopra, rende visibile, in quanto fenomeno, il vuoto, l'aria, il respiro, il senso. Su questo sfondo concettuale, immediatamente dopo, la nuvola monsonica appare all'orizzonte:

> *ki ayyām-i tamūz āmad ba pāyān*
> *siyah abr-ī zi har sū shud numāyān*
> *zi āghāz-i hawā-yi barshakālī*
> *rawān shud āb chūn shiʿr-i zulālī*
> *zamīn az sabza-yi dilkash ba har jā*
> *chu rūy-i nawkhaṭān shud ḥasratafzā*
> *zi har tār-i rag-i abr-i surūd-ī*
> *birūn mījast hamchūn zindarūd-ī* (Amānat MS: f. 82r-v)
>
> Era giunto alla fine Tamūz, e i suoi giorni:
> agli orizzonti appariva una nuvola nera.
> La stagione iniziava, era giunto il monsone:

[52] Si fa riferimento sempre a Bhāgavata Purāṇa 1996 [1971].

[53] Le *gopī,* giovani mandriane della regione del Braj, sono celebrate nella tradizione vaishnava per la loro incondizionata devozione a Kṛṣṇa. Simbolo dell'amore assoluto, esse sono, com'è ben noto, protagoniste di alcuni episodi emblematici della letteratura classica sanscrita: nel *Bhāgavata Purāṇa*, è celebre il passaggio nel quale esse abbandonano case e mariti per raggiungere l'amato Kṛṣṇa nelle foreste lungo il fiume Yamuna (X, 29), qui evocato da Bīdil.

come un limpido verso ora l'acqua fluiva.
La terra, coperta dovunque da un verde grazioso
come un giovane volto ispirava passione crescente.
Da ogni corda, ogni brano di nube veniva
ora un canto, e sembrava un torrente vivace.

La fine del mese siriano di Tamūz, lemma colto usato per indicare il picco di calore della stagione secca e che riassume tutti i riferimenti alla "sete della terra" del testo sanscrito (*śloka* 5 e 7), annuncia l'arrivo dell'umido clima monsonico (*hawā-yi barshakālī* < hindi *barshkāl*). La nuvola della pioggia è, canonicamente, blu scura (cf. sanscr. *nīla* in *śloka* 4) e risuona dei "canti" (*surūd*) dei tuoni (cf. sanscr. *savidyutstanayitnubiḥ* "con lampi e tuoni" di *śloka* 4). Nel verso successivo, la bellezza del Kṛṣṇa assente (Nandlāl, "amato di Nand") è rispecchiata dalla scura bellezza della nascente verzura, che parla di lui con la sua "lingua (*zabān*)", introducendo quindi le attese lacrime delle nubi:

chu jism-i ʿāshiqān abr-i guharbār
nabūd az girya fārigh dar gham-i yār
gah-ī saylāb-i ashk az dīda mīrīkht
gah-ī az nāla shūr-i maḥshar angīkht
numāyān qaws-i gardūn shud dar āfāq
ba dil burdan chu abrūy-i butān ṭāq (Amānat MS: f. 82v)

Come corpo d'amante, la nube che sparge le perle
non cessava il suo pianto, bramando il suo amore.
Un diluvio versava, talora, dagli occhi,
o coi forti lamenti causava una fine del mondo.
Agli orizzonti sorgeva, poi, l'arcobaleno:
sopracciglio ricurvo di statua idolatra, rapiva ogni cuore

Nel contesto di una generale personificazione del panorama del cielo, le lacrime della nuvola, esplicita metafora del desiderio doloroso degli amanti (l'umidità delle nuvole piangenti allude chiaramente al corpo erotico, *jism*, delle giovani mandriane), sono giustapposte alla bellezza vezzosa dell'arcobaleno. A differenza della nuvola che piange, l'arcobaleno appare anche nel testo sanscrito, come arco (*dhanuḥ*) di Indra (*śloka* 18); il potere delle qualità immateriali di quest'ultimo è qui sostituito dalla bellezza sovrumana delle sopracciglia ricurve dell'idolo (*but*) cosmico, un'immagine ultra-classica continuamente rimodulata da Amānat per accomodare la devozione *vaiṣṇava* all'interno delle convenzioni persiane (cf. Pellò 2018: 96-

101).[54] Dopo due *bayt* dedicati alla personificazione delle acque correnti di cascate e ruscelli, il testo mette finalmente la nuvola in relazione diretta con Kṛṣṇa:

> *numāyān barq bar abr-i siyahfām*
> *ba rang-i gūpiyān gird-i harisiyām* (Amānat MS: f. 82v)
>
> Apparivano, i lampi, di fianco a quel nembo nerastro
> col colore che aveva la *gopī* vicino a Hari Śyāma.

Kṛṣṇa, menzionato qui con l'epiteto Hari Śyāma (*harīsiyām*), il "signore dalla carnagione scura", viene paragonato, secondo la convenzione sanscrita, alla nuvola nera per il colore della sua pelle, e le più chiare *gopī* ai lampi luminosi che la circondano. Il procedimento analogico verrà sviluppato nei quattro versi successivi, dove Kṛṣṇa è identificato direttamente con la nuvola: il suo apparire nella foresta di Vṛndāvana (cf. *Bhāgavata Purāṇa* X, 20: 26-31) è descritto infatti da Amānat come la manifestazione di una nuvola che fa piovere perle (*guharbār*) e la cui pioggia è fatta di grazia (*saḥāb-i makramatbār*), di fronte alla quale le altre nuvole perdono il respiro (*pīsh-ash saḥāb natawānist dam zad*). Il mondo è così coperto dall'ombra della sua benevolenza e canta collettivamente un *ghazal*:

> *mawsim-i abr u hawā bādafurūsh-ast imrūz*
> *harki az khwud birawad ṣāḥib-i hūsh ast imrūz*
> *chashm har jā ki futad nīst baḥr ʿālam-i āb*
> *har rag-i abr chu fawāra ba jūsh-ast imrūz*
> *har ṭaraf abr-i siyāh bar falak az jilwa-yi barq*
> *chūn siyahcharda tan ba dala pūsh-ast imrūz*
> *girya chūn chashm-i man az baski kunad abr-i bahār*
> *sayl-i ṭūfān-i qiyāmat ba khurūsh-ast imrūz*
> *hamchu abr-i siyah ārām nadārad hargiz*
> *harki chūn zulf-i butān khānabardūsh-ast imrūz*
> *qaṭra-yi āb-i ḥayāt az lab-i ū khwāham yāft*
> *nāla-yi chābuk-am az dūr ba gūsh-ast imrūz*
> *ghulghul-i abr amānat khabar az waṣl-i kasī-st*
> *gūsh kun gūsh ki az ghayb surūsh-ast imrūz* (Amānat MS: ff. 82v-83r)
>
> È stagione di nube, ed è l'aria un commercio di vino, quest'oggi:
> lasciare se stessi e ragione significa avere intelletto, quest'oggi.
> È un mondo d'acqua, più grande d'un mare, dovunque si guardi:
> come fosse una fonte ogni brano di nube zampilla, quest'oggi.

[54] Per varie osservazioni sul *but* e la funzione testuale dell'idolatria nel Settecento indo-persiano si può vedere oggi Pellò (2023d).

La nuvola nera nel cielo, ogni volta che manda i suoi lampi,
è un corpo scuro che veste ermellino, quest'oggi.
In primavera la nuvola piange così, e mi ricorda i miei occhi,
e mi pare che sia Apocalisse, il tifone che esplode quest'oggi.
Non ha pace, la nuvola nera, e neppure hanno pace coloro
che sembrano riccioli d'idoli e sono raminghi, quest'oggi.
Dalle sue labbra io voglio una goccia dell'acqua di vita:
di lontano mi giunge all'orecchio una dolce canzone, quest'oggi.
La nube gorgoglia: è questo l'annuncio, Amānat, di un'unione.
Dall'invisibile, ascolta, ti giunge un messaggio quest'oggi.

Il canto della gente di Vṛndāvana celebra la bellezza e la generosità di Kṛṣṇa, il cumulonembo nero, illuminato questa volta dai lampi come un corpo scuro avvolto in una chiara pelliccia. La suggestione è quella classica del lessico concettuale del sufismo akbariano: abbandonare la costruzione fuorviante dell'ego per perdersi nella totalità indistinta dell'eros, ben rappresentata dall'oceano/*muḥīṭ*, ossia il "mondo d'acqua" (*ʿālam-i āb*) in cui il paesaggio inondato si è trasformato. Il capitolo si concluderà poi con l'arrivo dei cieli limpidi dell'autunno, benedetti dalla freschezza lasciata dalle nuvole monsoniche: il cielo appare ancora come uno "specchio appare da sotto la ruggine" (*barāmad āyīna az zīr-i zangār*) e la luna torna a brillare tra le stelle, "come Kṛṣṇa tra i membri della dinastia degli Yadu" (*Jādūn*) (immagine, quest'ultima, che è la traduzione letterale di *śloka* 44).

Qual è dunque la relazione tra le due nuvole passeggere di Amānat e del suo antico maestro Bīdil? I due testi trattano il proprio oggetto meteorologico da punti di vista molto diversi: uno fenomenologico in Bīdil, che è interessato in un nuovo *taḥqīq* sugli aspetti rivelatori della natura (incluse le nuvole) e uno devozionale in Amānat, il cui obiettivo è osservare i nembi del monsone nella prospettiva di una loro identificazione con la bellezza e il potere erotico di Kṛṣṇa. Le due prospettive, per noi complementari, saranno oggetto delle discussioni dei prossimi capitoli; possiamo comunque fare, qui, alcune osservazioni comparative preliminari. In primo luogo, Amānat fa costantemente uso di lessico e immagini bideliane: basti pensare alla bolla di cui si è detto diffusamente sopra. Si può identificare, addirittura, un vero e proprio *jawāb* completo di Amānat a un verso di Bīdil: la rima e il *radīf* del *ghazal* cantato dalla gente di Vṛndāvana ricalcano effettivamente un verso del maestro di Patna.[55] Gli

[55] Il verso, che si trova nel *Ṭūr-i maʿrifat*, è il seguente: *ki hāṣilhā dar āghūsh-ast imrūz/saḥāb-i fayẕ guljūsh-ast imrūz* "L'abbraccio contiene raccolti, quest'oggi:/la nube di grazia spumeggia fiorita, quest'oggi (Bīdil 1964a: 12).

esempi si potrebbero moltiplicare; è più utile, però, suggerire, in conclusione, come la nuvola-Kṛṣṇa di Amānat sia in qualche modo già presente nel nembo nero della stagione delle piogge bideliana. Allo stesso modo in cui Bīdil può usare direttamente l'allusione all'amore di Majnūn per Laylā, senza bisogno di didascalie, per rappresentare (quasi doppiandola, in senso cinematografico) la storia delle *gopī* e di Kṛṣṇa in alcuni versi dedicati a Mathura nei *Chahār ʿunṣur*,[56] Amānat può in effetti leggere la nuvola nera di Bīdil direttamente come Kṛṣṇa, anche in questo caso percorrendo un asse paradigmatico trans-estetico oggi difficile da riconoscere, in un contesto di tradizioni poetiche e linguistiche artificialmente separate su linee nazionalistiche. D'altra parte, è Bīdil stesso che implica già l'*avatāra* dalla pelle scura nelle infinite pieghe della sua analisi analogica della nuvola-cosmo: il Nilo di Bīdil (*daryā-yi nīl-ī*) allude anche, omograficamente, a un oceano blu scuro (*daryā-yi nīlī*), lo stesso colore della nuvola-Kṛṣṇa di Amānat, in un paesaggio testuale di sovrapposizioni persiano-sanscrite dove l'elefante-nuvola evoca insieme, e senza contrasto, il *Ṛṭusaṃhāra* attribuito a Kālīdāsa e le *qaṣīda* dei grandi autori ghaznavidi, e dove i neri occhi ridenti e fuggitivi delle gazzelle, bolle che scorrono sulle acque, sono quelli umidi delle *gopī* desideranti, e così via all'infinito.

[56] Il passaggio è tradotto, in questo volume, all'inizio del capitolo 4; come abbiamo già osservato altrove, l'identificazione dell'amante-Majnūn con l'identità collettiva delle *gopī* e dunque, di conseguenza, dell'amata-Laylā con Kṛṣṇa non è solo una suggestione bideliana, bensì un'equazione diffusa nel comparativismo letterario indo-persiano del Settecento, da Āzād-i Bilgrāmī a Lakhshmī Narāyan Shafīq (Pellò 2012: 188-190 e 2014a: 40-41).

02 CAP 1_17-44.qxp 22/10/24 12:15 Pagina 44

2. TERRA

DI SEMI E DI GERMOGLI: NATURA E IMMAGINAZIONE TRA BĪDIL, BRUNO E CAMPANELLA

Il mondo è il libro dove il senno eterno
scrisse i proprii concetti, e vivo tempio
dove, pingendo i gesti e 'l proprio esempio,
di statue vive ornò l'imo e 'l superno,

perch'ogni spirto qui l'arte e 'l governo
leggere e contemplar, per non farsi empio,
debba, e dir possa: – Io l'universo adempio,
Dio contemplando a tutte cose interno.

Ma noi, strette alme a' libri e tempii morti,
copiati dal vivo con più errori,
gli anteponghiamo a magistero tale.

O pene, del fallir fatene accorti,
liti, ignoranze, fatiche e dolori:
deh, torniamo, per Dio, all'originale! (Campanella 2013: 25-26)

Come già chiarito da Giovanni Gentile più di un secolo fa, l'idea che il mondo sia il libro di Dio non era certamente considerata una novità da Tommaso Campanella (1568-1639), l'autore di questo celebre sonetto, composto, probabilmente, prima del 1603.[1] Lo stesso Gentile, però, sottolinea che, pur trattandosi di immagine tutt'altro che inedita, senz'altro rivoluzionario era il suo uso in chiave naturalistica, in chiara continuità con la nuova *philosophia naturalis* inaugurata da un altro

[1] Così suggerisce Franco Giancotti nella sua introduzione (Campanella 2013: 25).

grande calabrese, Bernardino Telesio (1509-1588).[2] D'altra parte, il sonetto si intitola, significativamente, *Modo di filosofare*, e viene commentato così dallo stesso Campanella:

> In questo sonetto mostra che 'l mondo è libro e tempio di Dio, e che in lui si deve leggere l'arte divina ed imparare a vivere in privato e 'n pubblico ed indrizzare ogni azione al Fattor del tutto; e non studiare i libri e tempii morti delli uomini, ch'anteponghiamo al divino empiamente, e ci avviliamo l'animo, e cadiamo in errori e dolori e pene, le quali ormai doverebbono farci tornar all'original libro della Natura, e lasciar le sètte vane e le guerre gramaticali e corporali. E di ciò scrisse nel libro *Contra Macchiavellisti.* (Campanella 2013: 26)

Nel contesto anti-aristotelico della *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Stilla* (1622), affermazioni come queste concernono tanto il discorso teoretico quanto quello poetico: nel secondo componimento della raccolta, per esempio, i poeti contemporanei sono apertamente accusati di preferire "finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze", mentre, ancora con Campanella, "son più stupende di natura l'opre" e degne d'essere descritte, dal momento che conducono a scoprire ogni verità (Campanella 2013: 11). Come annunciato nel proemio, del resto, il compito del poeta-filosofo è proprio quello di leggere "il mondo" e abbandonare "le seconde scuole", che Campanella stesso, nelle sue note, definisce "quelle che non da Dio nella natura imparano, ma da' libri degli uomini [...]" (Campanella 2013: 9).

Ci concentreremo, in questo capitolo, non sulla poesia di Campanella ma sulle dialettiche incrociate tra la nozione ontologico-gnoseologica di *taḥqīq* ("realizzazione", ma anche "scoperta del vero", concetto legato tanto alla natura epistemica dell'indagine scientifica quanto, a partire da Ibn ʿArabī, alla fenomenologia propriocettiva del reale),[3] e la

[2] Si vedano le osservazioni di Gentile (Campanella 1915: 261-262).

[3] La mia lettura della nozione di *taḥqīq* è, in ultima analisi, simile a quella proposta da Ilker Evrim Binbaş (2016: 96-104) e, soprattutto, William C. Chittick, che chiarisce come il *taḥqīq* sia, da un lato, il contrario di *taqlīd* (l'imitazione del passato e il pedissequo adeguarsi all'autorità), e dall'altro, la descrizione dello stato "of the great gnostics, those who have verified the truth (*ḥaqīqa*) of their knowledge through unveiling and direct vision" (Chittick 1989: 166): in sostanza, un farsi immediatamente presente dell'essere al soggetto, che, in questo senso, "realizza" la propria identità (e dunque "si realizza" come identità) con esso, in un processo di rispecchiamento perfetto tra ciò "che sta fuori" e ciò "che sta dentro", al quale si perviene per via di conoscenza "verificata" e non imitativa. Una bibliografia aggiornata su questo concetto, oggi oggetto di vivace dibattito storiografico e filosofico nel contesto degli studi sulla prima modernità islamica, si trova in

nuova osservazione della natura materiale dei fenomeni nella prospettiva bideliana. Cionondimeno, l'episodio testuale italiano appena descritto – e che potremmo facilmente tradurre, seguendo la strada di Matthew Melvin-Kouchki, all'interno della polarità epistemica islamica dei concetti di *taḥqīq*, appunto, e di *taqlīd* (imitazione, ripresa)[4] – ci aiuta a collocare i dettagli della nostra discussione nella più vasta e connessa prospettiva di ciò che Jonardon Ganeri ha descritto come una "early modern philosophical globalisation" (Ganeri 2011: 16), il cui centro ideale era costituito proprio dalla persosfera mughal-safavide. D'altra parte, ben prima che almeno alcuni degli scritti dei filosofi francesi Pierre Gassendi e René Descartes, come già accennato nel primo capitolo, fossero resi accessibili in persiano grazie alla mediazione del viaggiatore, medico e pensatore François Bernier,[5] sappiamo che alcune opere di Campanella già circolavano nell'impero safavide: Alessandro Orengo, in particolare, ha mostrato come gli scritti grammaticali latini inclusi nella *Philosophia rationalis* di Campanella, probabilmente proprio grazie alla mediazione del missionario calabrese Paolo Piromalli, furono adattati in armeno da un discepolo di quest'ultimo, Oskan Erewancʿi, nativo proprio di Nuova Giolfa, il quartiere armeno della "nuova" Isfahan (Orengo 2020: 123-142 e *passim*).[6] In questo contesto, diventa per noi particolarmente rilevante il fatto che lo stesso Piromalli, diretto discepolo del Campanella, abbia composto un trattato cristologico direttamente in persiano alla corte di Shāh ʿAbbās II (r. 1642-1666): si tratta della *Risāla dar bayān-i iʿtiqādāt wa maẕhab-i kalimatullāh-i ʿīsawī*, indirizzata al dotto ministro safavide Sayyid Ḥusayn Khalīfa Sulṭān e poco dopo tradotta in latino e pubblicata a Vienna nel 1656 con il titolo *Θεαντροπολογεία, seu Œconomia Salvatoris nostri*.[7] Il trattato, al quale Khalīfa Sulṭān

Casale (2023, che introduce una raccolta di saggi dedicati a diverse declinazioni della funzione epistemica di *taḥqīq* in vari ambiti storico-culturali della prima modernità eurasiatica).

[4] Mi riferisco qui, nello specifico, alle provocatorie osservazioni sulle articolazioni delle "Renaissances" della prima modernità in Melvin-Kouchki (2018).

[5] È lo stesso Bernier a ricordarlo in una lettera da Shiraz datata 4 ottobre 1667 (Bernier 1981: 47).

[6] Si noti anche, *en passant*, ma con attenzione alle modalità della circolazione delle idee in ambito eurasiatico nella prima modernità, che, com'è noto, proprio Gassendi è in diretto contatto con Campanella, con il quale ha un dialogo epistolare e con il quale discute di atomismo nel 1634 in Provenza (G. Ernst 2009).

[7] Una descrizione schematica della figura di Piromalli missionario nell'impero safavide si trova in Halft (2017). Paolo Lucca, a cui devo il mio primo incontro con la

avrebbe risposto con una confutazione,[8] contiene, nel capitolo sullo Spirito Santo (*dar bayān-i iʿtiqādāt-i mā dar bāra-yi rūḥ al-quds*) una lunga discussione dedicata ai limiti della conoscenza, alle scienze e alla filosofia della natura, finora passata completamente inosservata tra gli studiosi (Piromalli MS: 22v-35r). Seguendo gli insegnamenti di Campanella, Piromalli critica qui il tradizionale approccio aristotelico, sostenendo la necessità di osservazione diretta, elogiando le nuove scoperte scientifiche e accennando alle teorie galileiane. Vi si trova adombrata, tra le altre cose, l'*Apologia pro Galileo* dello stesso Campanella (1622), dalla quale Piromalli riprende alcuni passaggi sulla cosmologia islamica tradizionale:[9] questa, pur criticata per vari suoi aspetti (quelli in linea con la teoria cristiana classica), viene elogiata in relazione alla teoria dell'infinità dei mondi creati da Dio, tema quest'ultimo che, peraltro, sembra pervenire a Piromalli dalla "contemplazione circa l'infinito universo e mondi innumerabili" del *De l'infinito, universo et mondi* di Giordano Bruno (1584):

> Sappiamo anche, e ne abbiamo le prove, che il sommo Dio è Potente (*qādir*) e crea centinaia di migliaia di mondi, allo stesso modo in cui ha creato questo. I sapienti (*ʿulamā*), negando che alcunché possa provenire dal niente (*hīch*), non hanno mai capito come questo possa accadere. Si tratta di problemi difficili – e a noi sembrano, effettivamente, cose impossibili – ma l'essenza (*ẕāt*) di Dio è infinita (*nāmutanāhī*) e tutto quel che aspiriamo a capire di quell'essenza è ugualmente infinito, mentre il nostro intelletto (*ʿaql*) è modesto e la sua comprensione di quelle realtà è limitata (*az ān qāṣir*). Appare chiaro, di conseguenza, che tutto ciò che è legato all'essenza dell'essere necessario (*ẕāt-i wājib al-wujūd*), e che pur conosciamo attraverso una serie di indizi, è per noi difficile da capire: tanto più lo sarà tutto ciò su cui non possediamo alcuna indicazione. (Piromalli MS: f. 30r-v)[10]

figura di padre Piromalli, ha recentemente pubblicato uno studio molto dettagliato sull'opera missionaria di Piromalli in Armenia e sulle sue strategie di persuasione (2022). Il trattato di Piromalli è stato oggetto di una tesi di laurea magistrale, completata sotto la mia guida (Masolo 2023).

[8] Il testo è noto come *Radd ʿalā 'l-naṣāra*: cf. Halft (2017: 586-587).

[9] Si confrontino, per esempio, i ff. 28v- 30v del trattato di Piromalli con Campanella (1622: 8, 29, 34 e *passim*).

[10] Si confronti, sul rapporto tra l'infinità di Dio e quella dell'universo (e la finitezza delle "parti" di quest'ultimo), il seguente passaggio di Bruno: "Io dico Dio "tutto infinito" perché da sé esclude ogni termine, et ogni suo attributo è uno et infinito; e dico Dio "totalmente infinito" perché tutto lui è in tutto il mondo, et in ciascuna sua parte infinitamente e totalmente; al contrario dell'infinità de l'universo, la quale è totalmente in tutto,

Si tratta di tematiche che, con ogni evidenza, ben si inseriscono nel panorama filosofico safavide: in questo caso, nello specifico, parendo rispondere alla complessa questione del rapporto tra Dio/eterno/infinito e mondo/temporaneo/finito (*ḥudūs̱ dahrī*, *ḥudūs̱ al-ʿālam*) così come declinata, per esempio, da Mīr Dāmād (m. 1631) e Mullā Shamsā Gīlānī (m. ca. 1654),[11] – proprio alla nozione di *ḥudūs̱*, del resto, lo stesso Bīdil dedica uno studio poetico in un interessante *ghazal*.[12] Ancora Giordano Bruno fa capolino nel seguente passaggio, dedicato alla presenza di Dio nel mondo, "tutto in ciascuna delle sue parti":

> Sappiamo dunque, con prove (*dalīl*) sicure, che Dio è tutto (*tamām*) in tutto il mondo e tutto in ciascuna delle sue parti (*ḥiṣṣa*), e allo stesso tempo completamente al di fuori del mondo (*bīrūn-i ʿālam*). La nostra capacità di comprendere arriva sin qui. Quando parliamo di capacità (*gunjāyish*), sia chiaro, non parliamo di qualità (*guftār-i chigūnagī nīst*). Infatti, normalmente, se diciamo che un ente è completamente esterno, non c'è parte di esso che sia interna, e viceversa, se diciamo che un ente è completamente interno, non c'è parte di esso che sia esterna: com'è dunque possibile che qualcosa sia completamente interna e, allo stesso tempo, completamente esterna? (Piromalli MS: ff.29v-30r)

In questo caso, tra i testi di riferimento c'è senz'altro anche il *De la causa, principio et uno*, che per certi versi sembra quasi parafrasato nel trattato persiano. Si pensi, per esempio, a questo passaggio tratto dal dialogo quinto del testo bruniano che, anche per le evidenti assonanze con il discorso bideliano sulla sostanza della manifestazione (si veda *infra* in questo capitolo), riportiamo qui per intero:

e non in queste parti (se pur referendosi all'infinito possono esser chiamate parti), che noi possiamo comprendere in quello" (Bruno 1958: I, 382). Si veda la discussione in merito di Salvatore Carannante (2018: 58-66), assai rilevante nella nostra prospettiva.

[11] Come scrive Fazlur Rahman, il pur essenzialista Mīr Dāmād, "holds that it is not in the temporal nature of events but rather in their nature as contingents that the true source of real is to be sought, thus departing from the traditional view of contingency" (1980: 144). Per una visione complessiva del problema si vedano gli studi di Sajjad Rizvi (2011 e 2015).

[12] Il poema in questione (Bīdil 1997: I, 764), di nove versi, è letteralmente costruito sul concetto di *ḥudūs̱*, che vi appare come *radīf*: si tratta di un impiego, a mia conoscenza, senza precedenti e, molto probabilmente, di un *unicum* nel corpus testuale persiano (in generale, il termine non è impiegato con frequenza nel canone lirico persiano; si veda comunque il passaggio nel quarto *daftar* del *Maṯnawī* di Rūmī, certamente noto a Bīdil, dove un filosofo definito *dahrī* (< *dahr*, "tempo", "eternità", normalmente usato col valore di "materialista") discute della questione (Rūmī 1996: 602-604).

> Sì che questo mondo, questo ente, vero, universo, infinito, immenso, in ogni sua parte è tutto, tanto che lui è lo stesso *ubique*. Laonde ciò che è ne l'universo, al riguardo de l'universo (sia che si vuole a rispetto de li altri particolari corpi) è per tutto secondo il modo della sua capacità; perché è sopra, è sotto, infra, destro, sinistro, e secondo tutte le differenze locali, perché in tutto lo infinito son tutte queste differenze e nulla di queste. Ogni cosa che prendemo ne l'universo, perché ha in sé quello che è tutto per tutto, comprende in suo modo tutta l'anima del mondo (benché non totalmente, come abbiamo già detto); la quale è tutta in qualsivoglia parte di quello. Però, come lo atto è uno, e fa uno essere, ovunque lo sia, cossì nel mondo non è da credere che sia pluralità di sustanza e di quello che è veramente ente (Bruno 1958: I, 325-326).

Al di là della facile leggibilità di tali posizioni nell'ambito intellettuale safavide, in modo particolare rispetto al ben noto discorso sull'esistenza (*wujūd*) proposto da Mullā Ṣadrā (m. ca. 1635-6) nel *Kitāb al-mashāʿir* e negli *al-Asfar al-arbāʿa*, è importante sottolineare qui come l'intero discorso del domenicano calabrese sembri dialogare, tra le altre cose, anche con uno dei trattati più decisivi del filosofo di Stilo, il *Del senso delle cose e della magia*.[13] Nel suo discorso sulla filosofia naturale, seguendo Campanella, Piromalli insiste in effetti sui temi principali di quello studio rivoluzionario, compresa la necessità di una nuova osservazione del mondo, a partire dai misteri della sua materialità fisica:

> È un fatto incontrovertibile che esistano, nel cosmo e nei pensieri (*dar āfāq wa anfus*), realtà che noi vediamo e percepiamo (*mībīnīm wa lams mīnumūʾīm*), ma di cui non sappiamo spiegare la vera natura. (Piromalli MS: f. 22v)

Si pensi, in questa prospettiva, all'articolato discorso sulla magia naturale (ossia su "li secreti della natura") proposto da Campanella nel libro quarto del suo testo, dove si dice, tra l'altro, che "tutto ciò che si fa dalli scienziati imitando la natura o aiutandola con l'arte ignota, non solo alla plebe bassa, ma alla comunità degli uomini, si dice opera magica. [...] [F]inché non s'intende l'arte, sempre dicesi magia: dopo è volgare scienza" (Campanella 2007: 176-177); come vedremo, si tratta di un atteggiamento per molti versi comparabile a quello assunto da Bīdil

[13] Sulla travagliata storia del testo, che deriva da una pubblica disputa e dalle conversazioni avute dall'autore con Giovan Battista Della Porta e vede una prima stesura in italiano, già, probabilmente, nel 1604, si veda la nota di Germana Ernst in Campanella (2007: 27-34).

nella quarta sezione della propria autobiografia, che, peraltro, dialoga col testo campanelliano soprattutto dal punto di vista del "senso" (ossia sensibilità) connaturato alla materia universale (cf. G. Ernst in Campanella 2007: VII-IX). Più in generale, la lunga sezione dedicata da Piromalli alla scienza e alla filosofia naturale è degna di nota per un approccio di carattere empirico, dove il metodo della "verifica" svolge un ruolo centrale, e può essere facilmente letto attraverso il filtro proprio della categoria perso-islamica di *taḥqīq*. Piromalli guarda ripetutamente agli aspetti fenomenologici della conoscenza, con un atteggiamento che richiama da vicino la lezione bruniana e campanelliana:

> Così dicono i sapienti, e anche noi lo sperimentiamo (*imtiḥān mīkunīm*), che niente è razionalmente comprensibile (*ma ʿqūl*) se prima non è stato percepito sensorialmente, e tuttavia i sensi afferrano solo il porsi accidentale (*ʿarż*; ma anche l'"accidente" *tout court*, *ʿaraż*) di qualcosa, non la sua sostanza (*jawhar*): la vista distingue i colori, l'udito i suoni, il gusto i sapori, l'olfatto gli odori, il tatto il caldo, il freddo, la durezza e la morbidezza. Ma queste sono proprietà fenomeniche, non sostanze: l'intelletto (*ʿaql*), dunque, non conosce la sostanza di un oggetto, ma la sua presenza e il suo aspetto. (Piromalli MS: f. 33v)[14]

Se letto sullo sfondo delle connessioni intellettuali sopra menzionate, dove idee come quelle campanelliane sulla percezione e la sensibilità come proprietà intrinseche della realtà fisica possono essere agevolmente discusse alla corte safavide,[15] l'onnipresente discorso bi-

[14] Si confronti, per esempio, il seguente passaggio del *De la causa*, dove la presa di coscienza dell'inconoscibilità del principio primo diventa occasione di apertura dello sguardo al mondo: [D]alla cognizione di tutte cose dependenti non possiamo inferire altra notizia del primo principio e causa che per modo men efficace che di vestigio, essendo che il tutto deriva dalla sua volontà o bontà, la quale è principio della sua operazione, da cui procede l'universale effetto. Il che medesmo si può considerare ne le cose artificiali, in tanto che chi vede la statua, non vede il scultore; chi vede il ritratto di Elena, non vede Apelle, ma vede lo effetto de l'operazione che proviene da la bontà de l'ingegno d'Apelle, il che tutto è uno effetto degli accidenti e circostanze de la sustanza di quell'uomo, il quale, quanto al suo essere assoluto, non è conosciuto punto" (Bruno 1958: I, 226-227).

[15] Un aspetto che merita uno studio approfondito, in questo senso, è l'evidente discendenza campanelliana del discorso di Piromalli sulle "emanazioni" (*ṣudūr*), dove la conoscenza sensoriale è descritta come (auto-)manifestazione cosmica della "sapienza" divina (*ʿilm*, con cui nel trattato viene identificato il Cristo). Piromalli scrive, per esempio, che "L'emanazione (*ṣudūr*) della Sapienza (*ʿilm*) ha luogo in noi allorché l'intelletto (*ʿaql*), per mezzo del servigio dei sensi, ispeziona la forma degli oggetti percepiti all'esterno" (Piromalli MS: f. 39r).

deliano sui segreti della natura, del corpo e delle qualità della materia (*hayūlā* < ὕλη) acquisisce una dimensione inattesa. D'altra parte, che si trattasse di interessi scientifico-filosofici a misura eurasiatica lo suggerisce anche il fatto che il primo libro italiano a essere tradotto direttamente in persiano fu, com'è noto, l'*Idea del giardino del mondo,* un trattato sui fenomeni naturali e sulla fisiologia medica scritto nel 1586 dal *fisico* di Ravenna Tommaso Tomai (autore, peraltro, di una famosa *Meteorologia*), e tradotto negli anni '50 del '600 come *Ḥadīqa-yi ʿālam* da un personaggio di nome Muḥammad Zamān *farangīkhwān* ("il conoscitore di lingue franche"), durante un viaggio dall'Iran all'India in compagnia di alcuni missionari europei.[16] Oltre alla particolare attenzione che il traduttore riserva alla realtà chimico-fisica degli elementi e alla precisione con cui vengno riportati in persiano non solo gli autori del passato (come Plinio, *Balīnās*, o Esiodo, *Haṣyūd*) ma anche quelli medievali e contemporanei (come Alberto Magno, *Albirṭūs*, o Girolamo Fracastoro, *Jīrūlāmūs*)[17], colpisce, anche in questo caso, la connessione con la *nova filosofia* del tardo Cinquecento: secondo Germana Ernst, il perduto *Dei segni de' tempi* – il più antico lavoro di Giordano Bruno di cui si abbia notizia, composto a Venezia nel 1577 – conteneva osservazioni sui fenomeni meteorologici (come la pioggia, il vento, la neve, la grandine ecc.) e le "novità" del tempo. Non si trattava di un'opera isolata: al contrario, l'almanacco bruniano doveva inserirsi in una serie di altre opere comparabili – per esempio il *De verissimis temporis signis* di Agostino Nifo (Venezia, 1540) – che testimoniano un rinnovato interesse per i *Meteorologica* di Aristotele.[18] L'*Idea del giardino del mondo* di Tomai, dunque, pubblicato circa dieci anni dopo il *Dei segni de' tempi* di Bruno e contenente molti paralleli con il libro di Agostino Nifo (il presunto modello di Bruno) è parte dello stesso gruppo di testi, e la sua traduzione persiana a opera di Muḥammad Zamān indica un'inattesa circolazione di idee tra Italia e India nella prima modernità. In questo contesto di continuità effettiva e leggibilità reciproca non stupisce, quindi,

[16] Si veda, per qualche osservazione aggiornata sul personaggio e una bibliografia completa, Calzolaio, Pellò (2021, specialmente 146-150).

[17] I quattro nomi qui indicati (a puro titolo esemplificativo) si trovano tutti nel capitolo dedicato alle "acque, e virtù sue; e qual sia la buona" (Tomai 1586: 124-128; Zamān MS: 46r-49v).

[18] Si veda sulla questione G. Ernst (1992). Colpisce anche, in questa nuova prospettiva meteorologica e se comparata con l'attenzione mostrata da Bīdil a un fenomeno atmosferico "estremo" come il monsone, la parallela diffusione di una poetica dei disastri naturali nel barocco italiano (su cui si veda Perrone 2022).

che la convergenza teorica si manifesti anche (e forse soprattutto) nella dimensione topica delle costruzioni metaforiche, con immagini "fisiche" sorprendentemente simili. Nel sonetto 5 delle sue *Poesie filosofiche*, per esempio, Campanella rappresenta l'assoluta non-distinzione, onnipervasività e aderenza/continuità ontologica tra l'essere illimitato e il fenomeno con questi versi:

> Dunque immagin sono io del Padre immenso,
> che gli enti, come il mar li pesci, cinge,
> e sol è oggetto dell'amante senso (Campanella 2013: 24)

Immagini decisamente sovrapponibili si ritrovano in uno dei *ghazal* di Ṣā'ib-i Tabrīzī sul mare (*daryā*) come paradigma della fluttuante totalità dell'esistenza, testo che doveva essere certamente noto a Bīdil:

> *zi ʿādat parda-yi ghaflat shawad asbāb-i āgāhī*
> *ki māhī bistar u bālīn kunad az āb dar daryā*
> *khiyāl-i yār-rā dar dīda-yi ʿāshiq tamāshā kun*
> *ki dārad shūr-i dīgar partaw-i mahtāb dar daryā*
> *ḥarīm-i waṣl-rā ḥayrāniy-ī dar parda mībāshad*
> *ki shawq-i āb māhī-rā kunad qullāb dar daryā* [...]
> *gharīq-i ʿishq bar gird-i sar-i har qaṭra mīgardad*
> *ki māhī-rā buwad har mawja-ī miḥrāb dar daryā* (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 233-234, *gh.* 471)[19]
>
> Trasforma il fresco risveglio in un velo d'opaca incoscienza, abitudine:
> s'apprestano i pesci, con l'acqua, un giaciglio e un cuscino nel mare.
> Tu l'immagine bella d'amato la devi guardare nell'occhio d'amante:
> il bagliore lucente del chiaro di luna ha un tumulto diverso, nel mare.
> L'incontro d'amore è un recesso inviolato che cela stupore tra veli:
> la passione per l'acqua è quell'amo che afferra ogni pesce nel mare.[...]
> Annegàti in amore si vortica e turbina intorno a ogni goccia:
> per i pesci è un *miḥrāb*, è una nicchia devota ogni onda nel mare.

Su questo sfondo interconnesso di convergenze e assonanze, tracciamo dunque il profilo della nozione di *taḥqīq* (un metodo scientifico rivelatore che come accennato è, anche etimologicamente, un *presentarsi del vero* all'osservatore) nel *Ṭūr-i maʿrifat*, testo sul quale ritorniamo qui osservandolo da un punto di vista diverso da quello già affrontato nel primo capitolo. Raccogliamo innanzitutto e analizziamo brevemente tutti i luoghi dove compare il termine *taḥqīq* nel testo in

[19] Il *ghazal* e la sua traduzione integrale si trovano nell'antologia del capitolo sesto di questo volume.

questione, al fine di mostrare come la "verifica/realizzazione", appunto, sia un termine chiave per leggere e comprendere il metodo di osservazione di Bīdil e insieme la sua declinazione della rappresentazione analogica detta *tamṯīl*: tecnica di osservazione che utilizza l'immaginazione (*khiyāl*) come strumento per svelare il lussureggiante esplicarsi della *physis* (*ṭabīʿat*) nella sua molteplicità (*kaṯrat*). Un metodo che è, allo stesso tempo, poetico e filosofico ed è esplicitamente collegato alla diffusa idea di "immaginare la novità", diffusa nel panorama tanto poetico quanto critico-filologico del Seicento e del primo Settecento indo-persiano.[20] È una modalità poetica che, d'altra parte, non si discosta troppo da come la realizzazione della verità (*verum*), attraverso lo studio della natura, viene immaginata da Campanella: una sfida nuova e difficile, sia nel linguaggio metaforico delle sue poesie sia in quello simbolico-iconografico delle imprese, per esempio in quella che appare sul frontespizio della *Philosophia, sensibus demonstrata* (1591), dove si vede un monaco (evidentemente lo stesso Campanella) che nuota, in un mare senza sponde, verso un globo galleggiante illuminato dai raggi del sole, con la chiarificatrice didascalia latina *verum, quod sponte recepto, submergi haud potuit* (Campanella 1591: frontespizio). La manifestazione del *verum* e la conoscenza dello stesso sono, quindi, fenomeni "naturali", rispecchiantisi l'uno nell'altro: ecco illuminarsi di universalità, sul versante islamico, il senso radicale del processo di "realizzazione" del *taḥqīq*, ben espresso in questa breve voce di un'enciclopedia indiana del sapere del XVIII secolo, il *Kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn* di ʿAlī al-Tahānawī (1745):

> *al-Taḥqīq*: Nel linguaggio tecnico degli scienziati è l'accertamento della questione attraverso la prova, come lo scrutinio (*tadqīq*) è la verifica della prova con un'ulteriore prova […] e presso i sufi è la manifestazione della verità nelle forme dei nomi divini [...]. (al-Tahānawī 1996: I, 392)

È significativo, alla luce della temperie filosofica sin qui descritta, che il *Ṭūr-i maʿrifat* si apra, per così dire, proprio nel nome del *taḥqīq*. La prima menzione del termine appare all'inizio del poema, nell'intestazione della sezione introduttiva, come ad annunciare un manifesto metodologico:

[20] Il processo di "canonizzazione" della tecnica bideliana dell'immaginario in relazione alla novità dello "stile moderno" (*tāzagūyī*) della poesia persianaè discusso in Keshavmurthy 2016: 90-150.

āghāz-i bayān-i sayr-i bayrāt
taḥqīq-i sawād-i qudratāyāt

Inizia il racconto che illumina un'esplorazione a Bairat,
uno studio su questa contrada ove appaiono i segni dell'Onnipotenza. (Bīdil 1964a: 1).

Il poema è dichiaratamente, allo stesso tempo, una "realizzazione" contemplativa del paesaggio di Bairat, tramite la sua esplorazione (*sayr*, termine che viene comunemente usato anche per indicare lo studio approfondito di un testo scritto) e la sua conseguente elucidazione poetica (*bayān*, che echeggia la "chiara espressione", appunto *bayān*, che Dio insegna all'uomo nel versetto 4 della sura *al-Raḥmān*, ma anche la pratica retorico-linguistica della *ʿilm-i bayān*, la "scienza dell'espressione figurata" arabo-persiana). La terra, o contrada (*sawād*), menzionata nel secondo emistichio è anche, del resto, una scrittura, secondo un diffuso *īhām* o anfibologia, che viene qui peraltro rinforzata dalla presenza dei "segni" (*āyāt*, una chiara allusione ai versetti del *Corano*). Come nei versi di Campanella, la Natura è un libro da leggere e studiare, e le parole scelte dal filosofo calabrese per commentare uno dei suoi madrigali possono illuminare anche gli intenti bideliani:

> Dio, Primo Senno, mirando nelle sue idee, fece tutti gli enti. La Natura, ch'è arte divina inserta nelle cose, è figlia del Senno; e però, mirando all'idee di quello, essa fa le cose naturali. L'arte nostra, ch'è natura estrinseca, fa le cose artificiali, mirando all'idee espresse dalla Natura sua madre, insegnata dal Senno, suo avo, che fece tante arti, cioè naturali e postnaturali. Talché ogni ente naturale conosce se stesso ed ama se stesso di conoscimento ed amore interno e segreto, e poi ama le altre cose e le sente, in quanto sente se stesso mutato in quelle; perché il sentire è passione, secondo Aristotile e 'l Telesio. Ma Aristotile vuol che sia total informazione; Telesio poca immutazione: donde si giudica il tutto poi per sillogismo subitaneo. L'autore vuol che sia essere, e che 'l patire e l'immutarsi servano a far che la virtù conoscente sia esso oggetto, e così lo conosce e giudica. E, perché non si fa del tutto quello, però debolissima è la conoscenza nostra, corta e lontana. (Campanella 2013: 63)

Ancora più dell'immagine ubiqua del "libro della natura", Campanella segnala qui un tema che è altrettanto centrale in Bīdil, ossia l'identità di essere e sentire. Si tratta, per il maestro di Patna, della natura isomorfica di testo, linguaggio, immaginazione e fenomeni, secondo la sua teoria semiotica che vede l'universo come manifestazione di un "discorso" assoluto (teoria fondata su Ibn ʿArabī e che mostra, peraltro, in-

teressanti paralleli con quella di Bruno):[21] se il mondo fenomenico è il dispiegarsi sintattico dei nomi di Dio, *taḥqīq* significa qui testualizzare quel mondo secondo verità. Tali premesse verranno approfondite pochi versi più avanti:

> *zi Ṭūr-i maʿrifat maʿnīsarāy-am*
> *ba chandīn kūh mīnāzad ṣadā-y-am*
> *zi gulgasht-i ḥaqīqat tarzabān-am*
> *ba ṣad minqār mībālad bayān-am*
>
> Io sono il cantore dei significati nascosti in un Sinai di scienza:
> la mia voce riecheggia orgogliosa fra molte montagne.
> La mia lingua è freschissima, in questo roseto dell'essere vero,
> e si vanta, il mio dire, d'avere miriadi di becchi. (Bīdil 1964a:, 1)

Le montagne di Bairat sono un indice visibile del *Ṭūr* coranico – solitamente identificato con il Sinai biblico – il luogo della manifestazione di Dio: la conoscenza, o scienza, (*maʿrifat*), coincide con il loro paesaggio naturale (e, dunque, il loro paesaggio naturale è scienza in sé). Obiettivo del poeta è cantare il loro "significato" (*maʿnī*), accompagnato e riecheggiato da infiniti altri "cantori": la voce degli uccellini è la dimensione sonora del paesaggio stesso (o, detto altrimenti, il paesaggio come suono e discorso) e le loro canzoni sono intercambiabili con quella di Bīdil – la cui voce, infatti, è riecheggiata dalle montagne e, come si vedrà, fusa in esse. È evidente come, qui, si possano tracciare numerose reminiscenze dell'ipertesto persiano classico, dalla *Ḥadīqat al-ḥaqīqa* di Sanā'ī Ghaznawī (m. ca. 1131) al *Manṭiq al-ṭayr* di ʿAṭṭār Nīshāpūrī (m. ca. 1221) al *Gulshan-i rāz* di Maḥmūd Shabistarī (m. ca. 1320) ecc., ma la novità dell'investigazione di Bīdil a Bairat appare chiara: la sua lingua è "fresca" (*tar*) perché egli è deciso a verificare e elucidare (*taḥqīq* e *bayān*, appunto) quello che potremmo chiamare, prendendo a

[21] Si veda, a proposito della teoria in oggetto, la disamina relativa nel capitolo 3. Nell'esaminare le parallele teorie bruniane Salvatore Carannante parla, molto a proposito, dell'universo come "verbo divino" (Carannante 2018: 49-89). Nel contesto perso-islamico, è evidente anche come questi temi si armonizzino con la teoria, elaborata tra gli altri anche da Mullā Ṣadrā, dell'identità tra soggetto dell'intellezione (e, nel nostro orizzonte estetico, della percezione, *ʿāqil*) e oggetto delle stesse (*maʿqūl*) (Rahman 1975: 236-244; Kalin 2010: 159-165). Quanto all'ontologia bruniana della *phantasia* e dell'immaginazione, oltre alle nostre osservazioni comparative *infra* in questo capitolo, si veda Klein (1956: 18-36), Tirinnanzi (2000a: 243-292) e, soprattutto, Ellero (2000), il cui punto di vista sull'estetica bruniana è quantomai adatto a illuminare molti aspetti del nostro discorso sul concetto bideliano di materia e fantasia.

prestito l'espressione di un grande paesaggista e botanico francese, Gilles Clément, un *jardin planétaire* (1995), dove la realtà dell'essere (*ḥaqīqat*) si dispiega come un fiore nell'atto di sbocciare. Ritroviamo anche qui, in questo caso in un passaggio dell'*Adone* di Giovan Battista Marino (1569-1625), un parallelo barocco italiano di grande interesse, dove l'"animetta picciola" degli uccellini appunto è (e non *assomiglia* a) suono, vento e paesaggio, in una chiave sinestetica analoga a quella di Bīdil:

> Chi crederà che forze accoglier possa
> animetta sì picciola cotante?
> E celar tra le vene e dentro l'ossa
> tanta dolcezza un atomo sonante?
> O ch'altro sia che da liev'aura mossa
> una voce pennuta, un son volante?
> E vestito di penne un vivo fiato,
> una piuma canora, un canto alato? (Marino 2018: VII, 37)

La nuova "meraviglia" del Marino, che peraltro evoca qui anche un altro tema molto familiare al contesto della modernità persiana, cioè l'infinitamente piccolo che riflette l'esistenza nella sua totalità,[22] trova in Bīdil un contraltare non solo stilistico ma anche epistemologico. Il maestro di Patna sottolinea chiaramente come il suo *taḥqīq* sui fenomeni naturali sia innanzitutto una pratica di osservazione acuta, caratterizzata da un dichiarato abbandono del sapere ereditato, del *taqlīd*. Un accento particolare è infatti posto sulla nozione chiave di "sguardo" (*nigāh*), strettamente collegata a un'icona centrale della poetica bideliana, ovvero lo specchio (*āyīna*). In un passaggio dal tono intimistico, per esempio, descrivendo se stesso come un talismano fatto dei quattro

[22] Si pensi al tema, ubiquo, dell'infinità delle particelle (o "atomi", *ẕarra*) di pulviscolo atmosferico che riflettono, ciascuno, l'"assoluto" del sole (come fa notare Bausani, il "pulviscolo", *haba'* in arabo, indica in Ibn ʿArabī proprio gli atomi ed è identificato dal pensatore di Murcia come una delle quattro entità fondamentali che "sembrano prodursi dall'Uno [...]. Le altre sono Intelletto, Anima e Natura" [Bausani 1982: 68, che rimanda a Bausani 1979: 209]). È evidente, qui, la leggibilità reciproca con il discorso bruniano sul valore assoluto della "minuzzaria" (Ciliberto 1990: 6), su cui torneremo fra breve. È significativo che lo stesso Marino commenti i propri versi con una riflessione perfettamente intonata all'argomento, che può applicarsi anche al nostro discorso indopersiano: "Mirabil arte in ogni sua bell'opra,/ciò negar non si può, mostra Natura;/ma qual pittor, che 'ngegno e studio scopra/vie più che 'n grande in picciola figura,/ne le cose talor minime adopra/diligenza maggiore e maggior cura./Quest'eccesso però sovra l'usanza/d'ogni altro suo miracolo s'avanza" (Marino 2018: VII, 37).

elementi,[23] l'autore lamenta la prevalenza (nel proprio composto esistenziale) dell'elemento statico e freddo della terra (*khāk*) ai danni del fuoco (*nār*), l'elemento connesso all'attività, all'apprendimento e alla trasformazione:

> *ki ay ʿunṣurmatāʿ-i mulk-i ījād*
> *ṭilism-i āb u khāk u ātash u bād* […]
> *fisurd az āb u khāk-at juzw-i nār-ī*
> *chu sang az wahm pāmāl-i waqār-ī* […]
> *ṣafā-y-at gasht maḥw-i parda-yi zang*
> *sharār-at khāk shud dar khalwat-i sang*
>
> O tu che sei nato dai quattro elementi
> talismano di acqua, di terra, di fuoco e di aria […].
> la tua parte di fuoco s'è spenta con l'acqua e la terra
> sei una pietra schiacciata dal peso dei sogni […].
> La tua purezza si è persa in un velo di ruggine
> la scintilla si è fatta di pietra nel cuore del sasso. (Bīdil 1964a: 2)

Alla fine di tali considerazioni, il realizzarsi del *taḥqīq* appare direttamente connesso proprio al fuoco e allo sguardo:

> *kasān-ī rā ki bar taḥqīq rāh-ast*
> *nafas chūn shamʿ mawqūf-i nigāh-ast*
>
> Il respiro di quanti hanno preso la via della vera ricerca
> perdura finché c'è lo sguardo, così come quello del cero. (Bīdil 1964a: 2)

Il tema del microcosmo materiale, decisivo in Bīdil, rievoca e rielabora, del resto, la poetica già incontrata dei *radīf* "materiali" di un altro maestro della Persia barocca come Ṣā'ib-i Tabrīzī. Si considerino, per esempio, questi straordinari versi dedicati al processo di rispecchiamento nella medesima immagine del "sasso" sopra evocata da Bīdil;[24] più precisamente, Ṣā'ib parla della sua venatura, *rag-i sang*:

[23] È un tema comune in Bīdil: si ricordi, a questo proposito, che uno dei *maṯnawī* di Bīdil, dedicato proprio alla struttura e al funzionamento del microcosmo umano, si intitola significativamente proprio *Ṭilism-i ḥayrat* "Il talismano di stupore" (1669). Si noti, nella nostra prospettiva di comparazione connessa, come temi e descrizioni simili siano sviluppati da Campanella nel poco sopra menzionato *Del senso delle cose e della magia,* dove, come scrive Germana Ernst, il corpo si configura come una mirabile statua animata (Campanella 2007: X, 38).

[24] Un'eccellente discussione delle "funzioni" della pietra nelle *petrose* dantesche, molto utile a leggere i nostri testi in una prospettiva comparativa inedita, è quella proposta

shud zi tardastī-yi man baski tawāngar rag-i sang[25]
gasht sīrābtar az laʿl sharar dar rag-i sang
pāy dar dāman-i taslīm u riżā kash ki kashīd
laʿl dar rishta-yi taskhīr zi langar rag-i sang[...]
sang-rā mūm numāyad nafas-i khūngarmān
chi ʿajab lāla agar rīsha kunad dar rag-i sang
ʿishq dar sang kunad rīsha ki chūn tīr-i shahāb
shud zi sūz-i dil-i farhād munawwar rag-i sang
tā zi āwāza-yi farhād tuhī shud kuhsār
mīgazad bīshtar az mār ma-rā har rag-i sang[...]
pīsh-i chashm-ī ki zi kān laʿl birūn āwarda-ast
mīkunad jilwa-yi mawj-i may-i aḥmar rag-i sang[...]
garchi parwarda ba ṣad khūn-i jigar khwurshīd-am
hast chūn laʿl ma-rā bālish u bistar rag-i sang
chūn tan-i zār-i man az ḥādiṯa sālim mānad
nīst āsūda dar īn ʿahd zi ṣarṣar rag-i sang
mumkin-ast az dil-i man āh barāyad ṣā'ib
gar rawad dar jigar-i sang sarāsar rag-i sang

La mia mano capace risveglia la forza potente che corre nel sasso:
più lucente d'un rosso rubino ora è questa scintilla che corre nel sasso.
L'abbandono sereno è una veste che devi portare con ferma eleganza:
è una ferma cintura che abbraccia rubini, la vena che corre nel sasso.[...]
Chi brucia d'amore ha un respiro che plasma la pietra facendone cera:
l'anemone affonda, lo sai, le radici laggiù nella vena che corre nel sasso.
L'amore ha radici possenti, fin dentro le rocce: è una stella cadente
che splende all'ardore di chi la scolpisce, la vena che corre nel sasso.
Ma se il nome dei grandi scultori d'amore scompare dai monti scoscesi
diventa una serpe, e mi morde crudele, ogni vena che corre nel sasso.[...]
Minatori, quegli occhi che portano su dal profondo rubini preziosi:
è un rosso torrente di vino, per loro, la vena che corre nel sasso.[...]
M'ha cresciuto, severo, tra ripide valli di pianti e di lacrime il sole:
è un guanciale per me, come per il rubino, la vena che corre nel sasso.
Il mio corpo che soffre non può rimanere al riparo da tanta sventura:
la tempesta quest'oggi aggredisce, violenta, la vena che corre nel sasso.
Da questo mio cuore, poeta, è possibile, forse, che s'oda un lamento,
se persino in un cuore di pietra dilaga la vena che corre nel sasso.
(Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: V, 2520-2521, *gh.* 5231)

da Nella Coletta, che dialoga in maniera originale, tra le altre cose, proprio con le letture corbiniane di Ibn ʿArabī e le sue teorie sulla dimensione immaginale (Coletta 2020: 243-459).

[25] -v--/vv--/vv--/vv-(v)(*ramal-i muṯamman-i makhbūn-i maḫẕūf*).

Il fluire delle immagini è qui un susseguirsi di configurazioni logiche dove la potenzialità della materia è traslata sul piano testuale attraverso un procedimento di accumulo; la densità della pietra saebiana e la sua potenzialità trasformativa, ben rappresentata dalla "scintilla" che la pietra contiene in sé come radice di movimento, o dalla venatura stessa come movimento rappreso, sono, del resto l'elemento dominante anche nelle sezioni dedicate alla "frazione terrena" del *Ṭūr-i maʿrifat* stesso.[26] Colpisce, tra le altre cose, anche l'attualizzazione della figura classica di Farhād (lo sfortunato scalpellino innamorato di Shīrīn della tradizione romanzesca persiana medievale), che si trasforma in pretesto per riflettere sulla vicissitudine fisica della pietra, anticipando il discorso bideliano sulla preminenza e immediatezza narrativa del fenomeno naturale vista nel primo capitolo. Il tema della non-dualità tra fenomeno interno ed esterno (e dunque la sostanziale negazione della dicotomia dentro/fuori), che come abbiamo osservato più volte è la radice dei metodi paralleli del *taḥqīq* e del *tamsīl*, traspare, nel *ghazal* appena letto come in quello che segue, soprattutto nell'analisi fisiologica implicata nel testo. La pietra e il corpo, cioè, sono microcosmi sovrapponibili l'uno all'altro (la "vena" è in effetti declinata nei versi saebiani come in tema squisitamente medico), anche per gli aspetti sensoriali:

mīzanam garm zi bas tīsha-yi khwud bar rag-i sang[27]
mīzanad pīch u kham-i mūy bar āzar rag-i sang
tā shud az surma-yi waḥdat naẓar-i man rawshan
rishta-yi shamʿ-i tajallī-st ma-rā har rag-i sang
bīsutūn-rā man-am ān kūhkan-i ātashdast
ki shuda-ast az ʿaraq-am rishta-yi gawhar rag-i sang
nīst rawshanguhar az sakhtī-yi dawrān diltang
khūn-i yāqūt hamān jūsh zanad dar rag-i sang
shakwa az sakhtī-yi ayyām zi kamẓarfīhā-st

[26] Si vedano soprattutto, nel poema in questione, le descrizioni specifiche della scintilla e della pietra, dove, tra le altre cose, si dice che dalla pietra, ossia dalla materia (coincidente con la "terra", *khāk*, del discorso di Bīdil sulla dinamica evolutiva della *physis*, su cui si veda *infra*), scaturiscono l'acqua, il fuoco e l'aria (i "tifoni", *ṭūfānhā*, nel testo) e che bisogna vergognarsi di pensare che la pietra non abbia sensibilità, dato che da questa nascono germogli, rumori, sorgenti, fuochi, sia a livello macrocosmico che microcosmico, ossia fisiologico (Bīdil 1964a: 18-20). Si noti anche che, nel canzoniere lirico del maestro di Patna, la pietra (*sang*) ricorre come *radīf* in tre *ghazal* (Bīdil 1997: II, 378-379); la "venatura del sasso", *rag-i sang*, invece, a differenza che in Ṣā'ib, è un sintagma concettuale raro, che occorre in meno di dieci contesti in totale.

[27] -v--/vv--/vv--/vv-(v)(*ramal-i musamman-i makhbūn-i maḥzūf*).

jūy-i shīr-ast ma-rā pīsh-i naẓar har rag-i sang
ki digar dast bar āward ba shīrīn kār-ī
ki shud az jūsh-i ḥalāwat nayshakkar rag-i sang
shud ba farhād zi kayfiyat-i ḥusn-i shīrīn
bīsutūn raṭl-i girān u khaṭ-i sāghar rag-i sang
az dil-i sakht muḥāl-ast bīrūn āyad āh
dar kaf-i sang buwad ʿājiz u mużtar rag-i sang
az dam-i tīsha-yi ātashnafas-i man karda-ast
ʿalam-i angusht ba zinhār mukarrar rag-i sang
tīgh-i kuhsār dar āyad ba naẓar jawhardār
bas ki pīchīda zi sūz-i dil-i man har rag-i sang
nīst az zakhm-i zabān sangdilān-rā parwā
nagushāyad dahan-i shakwa zi nishtar rag-i sang
ān qadar gūsh ba afsāna-yi ghaflat dādam
ki shud az khwāb-i garān-am muzha-yi tar rag-i sang
khūn-i farhād muḥāl-ast ki pāmāl shawad
ki ba khūnkhwāhī-yi ū basta kamar har rag-i sang
bīsutūn bas ki shud az kushtan-i farhād ghamīn
muzha-yi ashkfishān-ast sarāsar rag-i sang
dil makhwur dar ṭamāʿ-i muzd ki sāzad zi sharār
dahan-i tīsha-yi farhād pur az zar rag-i sang
narm kun narm rag-i gardan-i khwud-rā zinhār
ki zi sakhtī nashawad rishta-yi gawhar rag-i sang
Ṣā'ib az shawq-i guhar jūsh-i nashāṭ-ī dāram
ki rag-i abr-i bahār-ast ma-rā har rag-i sang
(Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: *gh.* 5230)

Con ardore colpisco con questo piccone la vena del sasso,
e come un capello sul fuoco si torce e si piega la vena del sasso.
Da quando riluce il mio sguardo al collirio dell'unica essenza
è per me lo stoppino del cero d'un'epifania, ogni vena del sasso.
A Bisotun oramai sono io il tagliapietra dal braccio capace:
trasformò, il mio sudore, in un filo di perle la vena del sasso.
La durezza dei tempi non turba un'essenza perlacea di luce:
è un sangue, il rubino, che sempre ribolle là dentro la vena del sasso.
Uno spirito piccolo piange e si lagna dei giorni malvagi:
al mio sguardo è un ruscello di latte ogni vena del sasso.
Qualcuno ha iniziato a occuparsi di dolci faccende:
è una rorida canna da zucchero, adesso, la vena del sasso,
Per Farhād, a causa di quella bellezza perfetta che aveva Shīrīn
Bisotun era un calice grande e una linea di coppa la vena del sasso.
Non può venir fuori, da un cuore di pietra, un sospiro:
in mano alla roccia è impotente e turbata la vena del sasso.
Il mio respiro è una lama tagliente dal fiato infuocato:

ha indicato più volte col dito il gran rischio, la vena del sasso
Intricata e tagliente si mostra alla vista la cresta dei monti:
per l'ardore di questo mio cuore si attorce ogni vena del sasso.
Ho troppo prestato l'orecchio alle favole belle d'ignara incoscienza:
sono ciglia bagnate, per questo mio sonno pesante, le vene del sasso.
Le ferite che infligge la lingua non teme, chi ha il cuore di pietra:
se la incidi col bisturi no, non apre la bocca al lamento la vena del sasso.
Da che Bisotun s'attristò all'assassinio del prode Farhād
sembrano ciglia che spargono lacrime ovunque le vene del sasso.
È impossibile che il sangue di Farhād venga umiliato:
si cinge la vita a cercarne la giusta vendetta la vena del sasso.
Non consumarti cercando la tua ricompensa: con cento scintille
riempie d'oro la bocca al piccone del prode Farhād, la vena del sasso.
Devi rendere morbida, attento, la vena che passa nel collo:
non si tramuta in un filo di perle, con quella durezza, la vena del sasso.
La mia sostanza è passione, poeta, e in me è un ribollire di gioia:
per me è come una vena di nube in aprile, ogni vena del sasso.

In Ṣā'ib, la "vena del sasso" diventa occasione iconica per rivelare, nei singoli fotogrammi di ogni *bayt*, il rispecchiamento tra materia osservata e materia osservante (in qualche modo anticipando il discorso scientifico-filosofico di Bīdil a proposito di materia e coscienza, che vedremo fra poco). Nel poema bideliano, le dinamiche sostanziali dei quattro elementi sono però funzionali anche a configurare il *taḥqīq* come un modo fondamentale dell'essere: il senso dell'effimera occasione che chiamiamo vita (qui incarnata per sineddoche dal respiro, *nafas*), dipende dalla capacità di osservare la realtà nello stesso momento in cui la si illumina, come fa la candela accesa. Il *taḥqīq*, come verificarsi, nell'essere e nella conoscenza, della struttura profonda del reale (*ḥaqīqa*), non può che avere luogo nell'occhio che osserva e che studia:

chi khaffāshī-st ay maḥrūm-i jāwīd
ki az chashm-i tu panhān māND khurshīd
dil-at ā'īna wa ʿālam nadīdan
nigāh-at bāda wa ghaflat kashīdan [...]
hamīn chashm-ī ki shāyān-i tajallī-st
chu gardad basta zindān-i tajallī-st

Sei davvero una nottola, tu, sei l'escluso in eterno:
di fronte ai tuoi occhi rimane celato anche il sole.
Il tuo cuore è uno specchio, ma tu il mondo non vedi;
come vino è tuo sguardo, ma sorseggi incoscienza.
Proprio l'occhio, che è il luogo più degno per l'epifania
se rimane serrato, diventa prigione per l'epifania. (Bīdil 1964a: 2)

Il linguaggio ordinario, o, meglio, la lettura del mondo attraverso il filtro di schemi semiotici preacquisiti è ciò che impedisce all'osservatore di vedere davvero. Nel parlare del linguaggio nei *Chahār ʿunṣur*, Bīdil insisterà su questa nozione, dicendo chiaramente in un verso utilizzato a commento delle sue riflessioni che egli non si fida della parole "rosa" e "primavera" (in quanto essenializzazioni, etichette preordinate dal linguaggio), ma desidera soltanto l'effimera immediatezza percettiva del colore e del profumo (*rang u bū*) (Bīdil 1965: 157).[28] Il *taḥqīq* si realizza dunque nell'occhio aperto, interiorizzato come lo specchio del cuore, mentre l'orecchio diventa il luogo del *taqlīd*, appunto, sede di cose solo orecchiate e non osservate. Si insiste ripetutamente nel poema sui limiti dell'orecchio (*gūsh*) e dell'ascolto (*shinīdan*), causa ultima di cecità, come in questi versi:

dar īnjā ẕarra khurshīdāshiyān-ast
sarāb āghush-i baḥr-i bīkarān-ast
hamānā kurī-ast ay hūshdushman
ki dīdanhā-t gum shud dar shinīdan

La particella, quaggiù, fa il suo nido nel sole,
ed abbraccia, il miraggio, l'oceano infinito.
La tua è cecità, o nemico del senno:
nell'ascoltare si sono perduti i tuoi molti vederi. (Bīdil 1964a: 4)

Seguendo una pratica significativa del "dire moderno" (*tāzagūyī*) della poesia persiana, il suffisso del plurale *-hā* viene aggiunto all'infinito *dīdan*, vedere, che si trasforma in molti "vederi", ossia singoli, irripetibili, de-idealizzati atti di sguardo: si rimarca, così, la distanza da qualunque essenializzazione (Gianroberto Scarcia parla, in questo senso, di contrasto tra l'infinita varietà degli *energein*, le azioni, contro la "fissità singolare degli ergon, o *virtus* statiche") (Scarcia 1997: 95). In una prospettiva analoga, Bīdil elabora la necessità di liberarsi della schermatura delle "fiabe" (*afsāna*) che sono apertamente accusate, in un verso successivo, di "graffiare l'orecchio del cuore (*gūsh-i dil*)" e "impedire allo sguardo di vedere la manifestazione sempre presente (*jilwa*)": gli oggetti testuali canonicamente correlati, nel repertorio poetico classico, alla rivelazione della verità, come lo specchio di Alessandro (*āyīna-yi Iskandar*) o il fuoco del Sinai (*ātash-i Ṭūr*), diventano così – in quanto articolazioni del *taqlīd* – paradossali ostacoli alla rivelazione stessa.

[28] Si veda *infra* la discussione relativa nel capitolo 3.

Così, invece di affaticarsi a cercare di immaginare l'ormai lontana e irreperibile montagna di Bisotun (scenografia del leggendario amore sfortunato di Farhād per la principessa Shīrīn), dice Bīdil, conviene meditare sull'evidenza, reperibile ovunque, di qualsiasi mattone (fatto della polvere di infiniti amanti): mattone che diventa, dice il poeta, un luogo di pellegrinaggio (*ziyāratgāh*) in sé. Come scrive, esplicitamente, Bīdil, il mondo e il mito non possono che coincidere:

> *agar hūsh āshnā-yi dars-i maʿnī-st*
> *jahān yak nuskha-yi majnūn u laylī-st*
>
> Se il senno imparasse le cose che il significato gli insegna,
> [saprebbe] che il testo del mondo trabocca di Layle e di Majnūn.
> (Bīdil 1964a: 4)

Le dimensioni frattali del mondo fenomenico, le sue lussureggianti metamorfosi, sono dunque il luogo privilegiato per osservare, infinitamente rispecchiata, l'iconica storia d'amore di Laylā e Majnūn, come del resto – lo abbiamo ribadito poco sopra – ogni favola (*afsāna*) del passato. Torna alla mente, senza dubbio, il dettato della poetica filosofica di Campanella evocato all'inizio del capitolo; ma colpisce soprattutto, rimanendo nell'immediato contesto indo-persiano, che una delle immagini "rivelatorie" poco fa elencate, quel "fuoco del Sinai" così centrale nella teoria estetica bideliana,[29] si ritrovi esattamente con lo stesso significato in alcuni manoscritti della tradizione dello *Yogavāsiṣṭha* persiano (*Jūg-bashist*) letto alla corte di Dārā Shukūh a metà Seicento.[30]

Sono immagini che, in generale, vanno lette non troppo diversamente da come Giordano Bruno intende, negli *Eroici furori*, la visione *facies ad faciem* di Diana da parte del "furioso" cacciatore Atteone (interpretabile, nei nostri termini indo-persiani, come un *muḥaqqiq*, il soggetto agente del *taḥqīq*): non il principio assoluto (l'Apollo del mito

[29] Al di là dell'evidenza rappresentata dal titolo stesso del *Sinai della conoscenza*, dove peraltro l'immagine del *Ṭūr* ricorre in sei occasioni, sempre connessa all'idea del *taḥqīq* come illuminazione (Bīdil 1964a: 1, 4, 5,, 37, 41, 49), si noti anche che "Sinai di ammonimento" (*Ṭūr-i ʿibrat*), ossia luogo dove appare la vera conoscenza, è l'espressione utilizzata da Bīdil per definire la nitidezza della sua teoria semiotica secondo la quale, come già accennato, "ogni immagine che vedi è una parola che ascolti" (Bīdil 1965: 193), sulla quale si veda il capitolo 3 (dove il brano in questione è tradotto per intero).

[30] *Chashm-i har kas* [o: *nargis*] *ki shud az surma-yi ʿirfān rawshan/ātash-i ṭūr zi har sang tawān dīdan* "L'occhio di colui [o: del narciso] che si è fatto luminoso col collirio della scienza/può vedere il fuoco del Sinai in ogni pietra" (Tara Chand, Abidi 1968: 123).

bruniano) ma, appunto, la "Monade natura" rappresentata dalla dea sua emanazione (Ellero 2005: 126). Ancora Ṣā'ib-i Tabrīzī condensa questo approccio al fenomeno in un *bayt* straordinariamente iconico, utilizzando proprio l'immagine della pietra (*sang*), in questo caso "segno" (*nishān*, ossia *facies*) dell'inaccessibile Kaʿba, che qui prende il posto del fuoco del Sinai:

> *bīnishān-rā ba nishān garchi khabar natawān yāft*
> *khabar-i kaʿba zi har sang(-i) nishān bāyad just* (Ṣā'ib 1985-1995: II, 781, *gh.* 1578)
>
> Non possono, i segni, portarci notizia di quello che è assenza di segno, ma noi della Kaʿba, da tutte le pietre, dobbiamo cercare ugualmente notizia.

Il verso può essere letto, significativamente, sia con sia senza il nesso di determinazione tra la "pietra" (*sang*) e il "segno" (*nishān*): se letto con il nesso di determinazione, *sang-i nishān* è, tecnicamente, un'indicazione stradale, ossia la "pietra miliare" che indica la via; ma, nell'ottica anfibologica del verso, eliminando il nesso determinativo ogni pietra diventa *in sé* indice della Kaʿba, che è del resto essa stessa, metaforicamente, una pietra e, soprattutto, contiene incastonata nella sua struttura la sua stessa radice, ossia la cosiddetta "pietra nera" (ar. *al-ḥajar al-aswad*; pers. *sang-i siyāh*): in ogni pietra bisogna cercare, insomma, un "indice" della Kaʿba. In questo quadro dialogico, dunque, la prossimità della natura, l'(auto-)osservabilità dei suoi fenomeni (come da parte di un osservatore implicito), è ciò che la rende un oggetto privilegiato per un *taḥqīq* volto alla de-idealizzazione del mondo. Bīdil insiste ripetutamente sui poli dialettici della vicinanza e della distanza, e sulla relativa direzionalità (avanti/indietro) del movimento dell'osservazione. Non differentemente dall'orecchio, egli scrive, l'occhio che guarda indietro (*dar qafā*) non conosce altro che favole già narrate, e non riesce a vedere i prati (*chaman*) che gli stanno di fronte: di conseguenza, l'intelletto (*hūsh*) preferisce le illusioni (*wahm*) rispetto alla scienza (*maʿrifat*) (Bīdil 1964a: 5). Il processo di de-idealizzazione della realtà/*ḥaqīqat*, ora riflesso nello specchio lucido dello sguardo osservante, e la sua attualizzazione oltre le reti semiotiche di etichette pre-codificate richiama una dimensione immersiva, di pura adiacenza:

> *ba dūrān gar rasīdanhā-st mushkil*
> *zi nazdīkān nabāyad būd ghāfil*
> *agar taḥqīq-i maʿnī nuskhaārā-st*
> *ba har jā chashm wā gardad tamāshā-st*

kunūn dar kūh-i bayrāt āb u rang-ī-st
ki har sang-ash ba dil burdan farang-ī-st

Se raggiungere ciò che è lontano è difficile impresa
non bisogna ignorare le cose che sono vicine.
Se la ricerca dei veri concetti abbellisce lo scritto,
una visione contempli dovunque si schiudano gli occhi.
Sul monte di Bairat v'è adesso freschezza e colore:
come franca bellezza ogni pietra è una ladra di cuori. (Bīdil 1964a: 5)

Il presente storico, identificabile, percettivo dello scenario naturale di Bairat è dunque il luogo preposto al *taḥqīq* scientifico-poetico di Bīdil, il terreno ideale per la sua indagine fenomenologica. Si può dire che Bīdil sia interessato, per usare un'espressione usata da Sanjay Subrahmanyam e Muzaffar Alam proprio a proposito dei resoconti di viaggio di un sodale del poeta, il *munshī* hindu Anand Rām Mukhliṣ (m. 1751), in un'esplorazione, estetica e filosofica, di "ciò che è familiare" nei paesaggi naturali dell'India settentrionale (Alam-Subrahmanyam 1996). Negli stessi anni, proprio a Delhi, il poeta e sufi Afżal al-Dīn Sarkwhush esprime dal canto suo un atteggiamento comparabile, riferendosi al presente interconnesso dell'età tardo-mughal nell'introduzione della sua *taẕkira Kalimāt al-shuʿarā* (1682): diversamente da coloro che lo hanno preceduto, scrive Sarkhwush descrivendo le novità del proprio lavoro, egli parlerà solo dei poeti del tempo presente, dal momento che non c'è niente di buono nel riportare ciò che è già noto e viene dal passato (*naql*, termine strettamente correlato al *taqlīd* visto prima) (Sarkhwush 1951: 2-3); ricerca, nella modernità indo-persiana di Sarkhwush e di Bīdil, significa insomma, innanzitutto, osservare ciò che è vicino, rielaborando il presente (socio-testuale o fisico-empirico che sia) in forme nuove e adeguate.

Da questo punto di vista, la trasformazione delle pietre di Bairat in "franche bellezze"[31] – chiara allusione alla diffusione della pittura europea e dei suoi motivi nel mondo Mughal-Safavide – va letta come un'emersione testuale del presente empirico nel quale è dichiaratamente collocato il *taḥqīq* di Bīdil: così come la realtà immediata, meteorologica del monsone di Bairat è l'oggetto della sua ricerca, allo stesso modo i referenti analogici atti a descriverla sono cercati all'interno della stessa temporalità, dello stesso presente. D'altra parte, nella ben nota storia del

[31] A proposito della rappresentazione dell'Europa e degli europei (*farang, farangī*) nell'opera di Bīdil si veda Rouhbakhshan (1995-1996).

proprio ritratto raccontata da Bīdil, l'autore dichiara in maniera esplicita la transizione dagli immaginari centri dell'arte pittorica del passato classico (la Grecia e la Cina delle convenzioni letterarie) verso quelli contemporanei dell'Europa/*Farang* e dell'India/*Hindūstān*. È in questa prospettiva che il pittore Anūp Chhatr, ritrattista di Awrangzeb, prende il posto dei mitologici Mani e Bihzād, sul più ampio sfondo di una riflessione molto Seicentesca sull'evanescenza fenomenica (Bīdil 1965: 282).[32] Il discorso bideliano sulla preminenza dello spazio-tempo presente come laboratorio del proprio *taḥqīq* continua, come si vede, in questi versi:

maraw jāy-i digar jāy-i tu īnjā-st
tamāshā-yi tapishhā-yi tu īnjā-st
ba ʿayshābād-i īn maḥfil rasīdan
may-i taḥqīq-i jām-ash nāchashīdan
zi ahl-i iʿtibār-i hūsh dūr-ast
agar hūsh-ī-st taftīsh-ī żarūr-ast

Non cercare un altrove, ché è questo il tuo luogo:
è qui che contempli il teatro del tuo palpitare.
Raggiungere il vivo simposio di quest'assemblea
e non bere alla coppa del vino che dà la ricerca
è cosa lontana per chi riconosce il valore del senno:
se c'è un intelletto, dev'esserci anche un'indagine seria. (Bīdil 1964a: 17)

Si tratta di una descrizione piuttosto precisa di ciò che è stato spesso descritto, per quanto vagamente, come uno dei principali motivi concettuali di Bīdil, l'"occasione"/*furṣat* rappresentata dall'esistenza fenomenica dell'osservatore. La connessione strutturale tra questa *furṣat* – che è tutto tranne un *carpe diem* fatalistico[33] – e la ricerca/realizzazione del *taḥqīq* è

[32] Sulla storia del ritratto nell'autobiografia di Bīdil, che evocava a Bausani il *Dorian Gray* di Wilde o *La peau de Chagrin* di Balzac, si possono leggere gli studi specifici di Keshavmurthy (2015) e Pellò (2017b). A proposito di atmosfere moderne condivise, in tema di concettualizzazione dell'immagine dipinta del soggetto, abbiamo già notato, nel nostro studio appena menzionato, la leggibilità del dialogo "pittorico" tra Bīdil e Anūp Chhatr in continuità comparativa con quello tra Giovan Battista Marino e Caravaggio (2017b: 25-27); aggiungiamo, qui, che interessanti paralleli sull'evanescenza del soggetto fenomenico in quanto "immagine" che stinge – come nel caso del racconto bideliano – si ritrovano per esempio nel sonetto *Quid est homo* dell'urbinate Giovan Leone Sempronio (1603-1646), dove l'uomo è appunto "...pittura/di fugaci colori ornata e cinta,/che in poca tela e in fragil lin dipinta/tosto si rompe, e tosto fassi oscura (Getto 1954: II, 207).

[33] Bausani ne parla come di un "atto creativo" (Bausani 1965: 218).

qui chiaramente teorizzata: il farsi presente dell'essere nell'osservazione dei fenomeni corrisponde all'occasione di percepire, allo stesso tempo e senza contrasto, il microcosmo interno (i "palpitari" del vivente), dove questa "realizzazione" si riflette, appunto come in uno specchio (e qui non possiamo non pensare, nella nostra ottica connessa, al motivo del "cuore di cristallo" nell'atmosfera neoplatonica degli *Asolani* di Pietro Bembo, del 1505, ma anche all'estetica sanscrita della tradizione dello "Specchio del cuore", o *Hṛdayadarpaṇa*, di Bhaṭṭa Nāyaka, teorico della letteratura attivo intorno al X secolo).[34] Lo svelamento della natura, ossia il dispiegarsi della sostanza (*ḥaqīqat*, *jawhar*) dell'essere (*wujūd*) dipende dall'implicita presenza dell'intelletto (ma anche "coscienza", significato chiaramente espresso, per esempio, nell'espressione canonica *bī-hūsh,* appunto "incosciente"), dal quale discende lo "scrutinio" dell'indagine scientifica (*taftīsh*).

Il *taḥqīq* appare direttamente altre quattro volte nel testo, invariabilmente connesso a icone concettuali e eventi metaforici legati alla sfera della vista, dell'epifania/rivelazione e dell'osservazione. In un caso, lo "specchio del *taḥqīq*" (*āyīna-yi taḥqīq*) rivela la natura dell'eco che si ode fra le montagne; un grido, scrive Bīdil, può in effetti funzionare come un "esperimento" (*imtiḥān*):

> *agar bāwar nadārī nāla bardār*
> *naẓar kun tā chi mībālad zi kuhsār*
> *zi bas ki āyīna-yi taḥqīq ṣāfī-st*
> *barāy-i imtihān yak nāla kāfī-st* (Bīdil 1964a: 23)

> Se poi non ci credi, tu prova a gridare,
> e osserva che cosa si leva dai monti.
> È un purissimo specchio, il *taḥqīq*,
> e un grido ti basta per farne esperimento.

Altrove, la "durezza" (*durushtī*) della roccia viene letta come rifiuto della possibilità di conoscere; Bīdil parla dell'atto negativo di "non aprire le palpepre" e, quindi, essere "i nemici del *taḥqīq*" (come nel caso precedente, l'autore sta esplorando il repertorio di immagini legate alle pietre delle montagne (*kuhistān*):

[34] Sullo "specchio del cuore" della tradizione sanscrita si veda l'illuminante lettura ermeneutica di Pollock (2010). Per quanto concerne Bembo, ci riferiamo, innanzitutto, allo studio di Lina Bolzoni sul motivo e sulla sua connessione con la dimensione ecfrastica nella novella visuale del Bembo, dove la fusione narcisistica serve a costruire il discorso del "cuore di cristallo" – cioè lo specchio, il vetro limpido che mostra la superiore unione/identità di interno ed esterno, volto e cuore, amante e amato (Bolzoni 2010: p.e. 122).

durushtī chī-st muzhgān nāgushūdan
zi ghaflat dushman-i taḥqīq būdan (Bīdil 1964a: 24)

Che cos'è la durezza? È lasciare le ciglia serrate,
del *taḥqīq* diventare nemici, per sciocca insipienza.

In un terzo contesto, la "via del *taḥqīq*" (*jāda-yi taḥqīq*) porta, seguendo le tracce del profumo, all'apparizione di un cespuglio di gelsomini "nell'occhio" (*dar dīda*), sullo sfondo di una serie di immagini legate al fuoco che attualizzano la manifestazione del roveto ardente del Sinai:

taraddud jāda-yi taḥqīq paymūd
ba ātashkhāna-ī pay burd az ān dūd (Bīdil 1964a: 44)

L'insistenza percorse la strada maestra di questo *taḥqīq*,
e seguendo quel fumo raggiunse quel tempio del fuoco.

In un'ultima occorrenza, infine, la "riflessione" (*ta'ammul*, termine che si potrebbe ben tradurre con il latino *studium* è identificata come "occhiale del *taḥqīq* degli enti" (*ʿaynak-i taḥqīq-i ashyā*[35]); la realizzazione del reale negli occhi del ricercatore necessita un'osservazione costante, rendendo possibile così la ricerca sulle innumerevoli manifestazioni (*ṣad jilwa*) e la loro presentificazione[36] all'osservatore:

ta'ammul z-īn adā ṣad jilwa dārad
ḥaq u bāṭil ta'ammul mīnigārad
ta'ammul ʿaynak-i taḥqīq-i ashyā-st
agar bāshad ta'ammul jilwa az mā-st (Bīdil 1964a: 44)

La riflessione, graziosa, fa sue epifanie a centinaia,
La riflessione contempla sicura ed il vero ed il falso.
La riflessione è l'occhiale del *taḥqīq* di tutti gli enti:
è tutta nostra, quest'epifania, se c'è riflessione.

La nozione metodologica chiave di *ta'ammul* è menzionata, in questo punto del poema, ben cinque volte in sette versi, e la centralità dell'idea di una nuova osservazione è rinforzata anche dall'uso contestuale

[35] Come si vedrà *infra* in questo stesso capitolo (nel brano sui gradi della manifestazione cosmica della materia-coscienza), l'universo è significativamente descritto da Bīdil come un *ta'ammulkada*, appunto un "teatro d'osservazioni/riflessioni", un luogo cioè che implica, nella manifestazione stessa, lo sguardo dell'osservatore che " verifica", in ultima analisi, la non-dualità.

[36] Penso qui all'uso che Edmund Husserl fa del termine tedesco *Vergegenwartigung* (su cui si veda Drost 1990).

del termine filosofico *taḥaqquq* (la "scoperta del vero" – un sinonimo, qui, di *taḥqīq* – che, dice Bīdil, ha aperto i suoi occhi sui "segreti dell'acqua e della terra" [*ramz-e āb u khāk*], ossia il mondo fenomenico della materia); in un altro passaggio, egli aggiunge che, grazie al suo studio poetico-scientifico, è divenuto certo (*yaqīn*) che "in ogni goccia d'acqua c'è vita", e che "un mondo intero (*jahān*) è nascosto in ogni pugno di terra (*kaf-i khāk*)", utilizzando un'immagine che, peraltro, si ritrova quasi identica in un verso conservato nella tradizione manoscritta del già menzionato *Yogavāsiṣṭha* persiano di Dārā Shukūh:[37]

> *yaqīn-am shud ki dar har qaṭra jān-ī*
> *nihān dar har kaf-i khāk-ī-st jahān-ī*
>
> Mi fu chiaro che c'è in ogni goccia la vita,
> che un mondo si cela in un pugno di terra. (Bīdil 1964a: 17-18)

Richiamando una volta ancora il mondo concettuale di Giordano Bruno,[38] il *taḥqīq* immaginativo di Bīdil appare come uno strumento per investigare la vicissitudine proteiforme del reale, o, alternativamente, per realizzare l'*explicatio*[39] della *natura naturans* che si fa *natura naturata*, come spiega bene Nicoletta Tirinnanzi, a livello tanto macroscopico quanto microscopico.[40] In Bīdil come in Bruno, in altre parole, l'infinita Vita-materia, per utilizzare un concetto sviluppato dal Nolano soprattutto nel *De la causa, principio et uno* (p.e. Ciliberto 1990: 6, 38-39), si riproduce in un'infinità di composti, sempre in trasformazione: ogni minima forma di esistenza individuale (la "minuz-

[37] *Har du ʿālam qaṭra-yi baḥr-i dil-ast/baḥr-i dil dar qaṭra-yi āb u gil-ast* "I due mondi sono una goccia del mare del cuore/e il mare del cuore è in una goccia d'acqua e di fango" (Tārā Chand, Abidi 1968: 114). La presenza della stessa immagine, come nel caso sopra visto relativo al "fuoco del Sinai", in un testo così decisivo nel discorso mughal sull'unità dell'essere, è un significativo indizio della diffusione capillare dei modelli teorico-metaforici impiegati da Bīdil nel contesto della prima modernità sudasiatica.

[38] Si pensi, in primo luogo, al tema – costante, come abbiamo visto, nel *Ṭūr-i maʿrifat* – del "tutto in tutto", così espresso dal Nolano, per esempio, nel *De immenso et innumerabilibus*: Haec itidem in se ipsis capiunt animantia quaeque/expresse, et plantae, et lapides [...]Non minus omne vehit totum per singula: namque/non eadem rerum facies, latet amplius uno in/subiecto quantum in reliquo magis explicitatur./Nec foecunda minus lapidis, pulvis, cinerisque/natura, ut subiectum plus informe, videtur (Bruno 1884: 146-147).

[39] Sulla natura rivelatrice dell'*explicatio* in Bruno si veda Carannante (2018: 62-66).

[40] Bruno, scrive Tirinnanzi, è relativamente poco interessato nell'astratta infinità del principio divino. Egli tende a evidenziare, al contrario, l'inestinguibile azione con la quale il principio divino stabilisce e determina la totalità degli esseri (Tirinnanzi 2000b: XCIX).

zaria" di Bruno[41] e la goccia di Bīdil) diventa preziosa per la sua specifica relazione con il differenziarsi dell'istanza unitaria nel molteplice. In Bīdil come in Bruno, se pure possiamo conoscere l'essere totale in "ombra e specchio",[42] la fantasia diventa uno strumento fondamentale per la ricerca sull'infinito modularsi del cosmo a partire dalla riflessione sulle realtà più semplici, eco fenomenologica della celebre formula sadriana *basīṭ al-ḥaqīqa kull al-ashyā'* ("ciò che è di semplice natura è tutte le cose") (Rahman 1975: 39-41; Rizvi 2009: 104-106; Esots 2021: 81), che trova, peraltro, un interessante parallelo nell'indagine bruniana sul "minimo".[43] Va sottolineato che, come nel brano di apertura dei *Chahār ʿunṣur* citato nel capitolo 1, dove lo sbocciare del seme in germoglio e del punto in scritto evocano l'articolarsi parallelo delle potenzialità fisiche e riflessive nel fenomeno (sia esso un vivente o uno scritto), già nel *Sigillus sigillorum* Giordano Bruno pensa a una forma seminale dell'"intelletto infuso e operante dall'interno" della materia (Carannante 2018: 179; Ciliberto 1990: 35-38), la cui morfogenesi è descritta chiaramente in un famoso passaggio del dialogo secondo del *De la causa*:

[41] Così dice Mercurio in un celebre passaggio dello *Spaccio de la bestia trionfante* (1584): "Ma te inganni, Sofia, se pensi, che non ne sieno a cura cussì le cose minime, come le principali, talmente sicome le cose grandissime e principalissime non costano senza le minime ed abiettissime. Tutto dunque, quantunque minimo, è sotto infinitamente grande providenza; ogni quantosivoglia vilissima minuzzaria in ordine del tutto ed universo è importantissima; perché le cose grandi son composte de le picciole, e le picciole de le picciolissime, e queste de gl'individui e minimi. Cossì intendo de le grande sustanze, come de le grande efficacie e grandi effetti" (Bruno 1958: II, 643). È evidente come il programma poetico bideliano e quello filosofico bruniano, anche qui, possano facilmente illuminarsi a vicenda.

[42] Balena per noi, nella "similitudine" dello specchio bruniano menzionato negli *Eroici furori*, il tema del *tamṯīl* così come declinato dalla modernità poetica persiana: "[La divinità] la è oggetto finale, ultimo e perfettissimo, non già in questo stato dove non possemo veder Dio se non come in ombra e specchio; e però non ne può esser oggetto se non in qualche similitudine; non tale qual possa esser abstratta ed acquistata da bellezza ed eccellenza corporea per virtù del senso; ma qual può esser formata nella mente per virtù de l'intelletto" (Bruno 1958: II, 99). Una lettura comparata del tema dello specchio e dell'ombra nei due autori, considerato soprattutto il ben noto ruolo chiave che lo "specchio" (*āyīna*) e la dimensione umbratile ha nella poetica concettuale bideliana, è quantomai auspicabile; acquisiscono in questa prospettiva un senso nuovo e forse più pieno, peraltro, i passati accostamenti quello, proprio in tema di specchio barocco, tra lo specchio di Ṣā'ib e quello del napoletano Baldassarre Pisani (1650-XVIII secolo) (Scarcia 1983a: 154).

[43] Come scrive Bruno nel *De triplici, minimo et mensura*: "Minimum potentissimum est omnium, quippe quod omne momentum, numerum, magnitudinem claudit atque virtutem. [...] In minimo, simplici, monade opposita omnia sunt idem, par et impar, multa

> Plotino lo dice padre e progenitore, perché questo distribuisce gli semi nel campo della natura, ed è il prossimo dispensator de le forme. Da noi si chiama artefice interno, perché forma la materia e la figura da dentro, come da dentro del seme o radice manda ed esplica il stipe; da dentro il stipe caccia i rami; da dentro i rami le formate brance; da dentro queste ispiega le gemme; da dentro forma, figura, intesse, come di nervi, le frondi, gli fiori, gli frutti; e da dentro, a certi tempi, richiama gli suoi umori da le frondi e frutti alle brance, da le brance agli rami, dagli rami al stipe, dal stipe alla radice. Similmente negli animali spiegando il suo lavore dal seme prima, e dal centro del cuore a li membri esterni, e da quelli al fine complicando verso il cuore l'esplicate facultadi, fa come già venesse a ringlomerare le già distese fila. (Bruno 1958: I, 233)[44]

Come messo in evidenza da Salvatore Carannante, è qui palese la rottura con la prospettiva del Plotino delle *Enneadi*: a differenza del demiurgo platonico, in Bruno l'intelletto universale non imprime le forme dall'esterno ma è coessenziale alla materia stessa che plasma (Carannante 2018: 179). Si illumina subito, nella nostra ottica di comparazione connessa, un passaggio dei *Chahār ʿunṣur* – che vedremo meglio nel capitolo 4 – dove Bīdil parla di sé stesso e di tutti i fenomeni come di un cosmico "contagio (*sirāyat*) della fantasia (*khiyāl*)"[45] nel "cervello

et pauca, finita et infinita; ideo quod minimum est, idem est maximum, et quidquid inter haec (Bruno 1889: 146-147).

[44] Anche il "punto" (*nuqṭa*) bideliano trova un corrispettivo bruniano nel "centro" (*centrum*) del *De triplici, minimo et mensura*, che si esplica e poi si riassorbe come nell'immagine nella tela del ragno: "Quare solum per individuam animae substantiam sumus id quod sumus, quam circum veluti centrum quoddam ubique totum atomorum exglomeratio fit et agglomeratio. Unde per nativitatem et adolentiam spiritus architector expanditur in haec qua consistimus molem, et a corde diffunditur, in quod tandem veluti telae istius stamina complicans sese recipiat ut ex eadem per quam processerat viam intraveraque portam, recedat demum et egrediatur (Bruno 1889: 143). Come nel caso del paradigma seminale, quello che più conta in questa descrizione è l'idea della "sostanza indivisibile dell'anima" (*individuam animae substantiam*), equivalente al *nafas* bideliano (che diventa un "vapore", *bukhār*, nella sua teoria cosmologica che vedremo tra poco) come "spirito ordinatore" (*spiritus architector*) interno alla materia in divenire.

[45] Traduciamo anche noi come "contagio", seguendo la proposta di Scarcia (1983b: 77), il termine di origine araba *sirāyat*, da una radice che indica originariamente un "procedere notturno" e quindi il "diffondersi" invisibile di qualcosa, come l'onnipervasività di un effetto (*aṯar*) o di un'influenza (*taʾṯīr*) (Shād 1956-n.d.: s.v. *sirāyat*): il suo campo semantico si estende, significativamente, anche alla circolazione del sangue e della corrente elettrica. La fantasia cosmica di cui parla Bīdil, ossia la dinamica emanativa che

(*maghz*) immaginante del cosmo"; contagio che, in quanto "sguardo" (*nigāh*), apre "il velo della realizzazione (*taḥqīq*)" (Bīdil 1965, 170-171). La materia, insomma, non è più semplice sostrato passivo-ricettivo ma sostanza attiva della stessa produzione di forme, che è a tutti gli effetti un processo cosmogonico infinito. Su questo sfondo di analogie, nel quale il *taḥqīq* bideliano acquisisce i tratti delle "figurazioni" della mnemotecnica bruniana, dominio che concerne tanto l'ontologia (la natura del reale) quanto la gnoseologia (la natura della sua conoscenza) (Ciliberto 2008: 25-28), la fantasia/*khiyāl* appare a tutti gli effetti come una proprietà intrinseca alla materia (e viceversa).[46]

Risulta decisivo, a questo punto, per comprendere meglio l'"ontologia della riflessione" bideliana, leggere nel dettaglio la teoria fisico-evolutiva di Bīdil sulla fenomenologia della Vita-materia: applichiamo, così, il concetto bruniano al discorso del maestro di Patna, per il quale si potrebbe anche parlare, in alternativa, di Immaginazione-materia. Si tratta di un lungo passaggio, molto denso, che si trova all'inizio del quarto elemento (la "terra") dei *Chahār ʿunṣur*, la sezione del testo dedicata, come scrive lo stesso autore, alla riflessione sulle "potenzialità" infinite e stupefacenti della "natura" (*imkān-i ṭabīʿat*), nella sua totalità un "luogo di percezione" (*mashʿar*) dei segreti della volontà divina (Bīdil 1965: 253):

> Caratteristiche dello spirito in sé[47] (*rūḥ-i muṭlaq*)
>
> In quel teatro d'osservazioni (*ta'ammulkada*) che è la genesi (*takwīn*) degli enti (*aʿyān*), lo spirito assoluto è una qualità (*kayfiyat*) intrinseca (*mutażamman*) al velo dell'aria (*hawā*), e sostanza materiale (*ḥaqīqat-ī mādda*) della messa-in-esistenza (*ījād*) e della permanenza [nell'esi-

segna la fabbrica dei composti infiniti del reale ha, in effetti, le caratteristiche formali di un'epidemia inarrestabile.

[46] Si noti come, nella descrizione del microcosmo umano proposta da Bīdil nel *Ṭilism-i ḥayrat*, la fantasia sia il "settimo maestro" (*haftumīn ustād*), dopo i cinque sensi e il "senso condiviso" (*ḥiss-i mushtarak*) e prima della facoltà del "pensiero" (*mutafakkira*); essa, scrive tra le altre cose Bīdil, "ha il potere di tracciare le forme (*ṣūrat*) del possibile (*imkān*)" e i suoi "disegni" (*nuqūsh*) si vedono "chiaramente anche a occhi chiusi" (*chashm-i basta bīnad āshkār-ash*), dal momento che il "mondo" (*jahān*) non è che "un colore" (*rang-ī*) steso dal suo pennello di "grande pittore della natura" (*Mānī-yi iqlīm-i fiṭrat*) (Bīdil 1964c: 31-32).

[47] Come si vedrà, lo "spirito" di cui Bīdil rielabora qui quattro configurazioni fondamentali rimanda allo *spiritus* della tradizione ermetico neoplatonica, come "forza pneumatica che permea il cosmo intero e lo vivifica" (Gisondi 2020: 107), ma anche, nel contesto sudasiatico, alla parallela nozione di *prāṇa*.

stenza] (*baqā*). Si tratta di un vapore (*bukhār*) sottile (*laṭīf*) che emana dalla natura (*ṭabīʿat*) della terra (*khāk*) e attraverso uno sviluppo (*numuw*) graduale indossa la veste dei nomi e degli attributi:[48] alcuni lo chiamano "respiro del misericordioso" (*nafas-i raḥmānī*), altri invece "sostanza onnipervadente" (*ḥaqīqat-i sāriya*).[49] Dalle solitudini segrete della terra fino alle comunioni manifeste dei cieli, tutto ciò che si ipotizza essere privo di esso è falsa e vana nullità. Dalle dimensioni immaginarie più sottili del pensiero alle realtà sensibili degli elementi e dei regni naturali, la supposizione della sua assenza è pura contraddizione logica: si tratta, senza soluzione di continuità, della materia base di tutti i livelli dell'intangibile (*maqāmāt-i arwāḥ*) così come dei corpi (*ajsām*) e delle sembianze (*ashbāḥ*).

ān aṣl-i baqā ki būy-i raḥmān dārad
har sū nigarī jamāl-i tābān dārad
dar ṭaynat-i ẕarrāt chi paydā chi nihān dārad
bī ḥarakat-i ū nafas chi imkān dārad

Fondamento di questo restare, profuma di Misericordioso:
dovunque tu volga lo sguardo è splendore, bellezza raggiante.
Nella sostanza degli atomi tutti è visibile insieme e nascosta:
senza il suo movimento è impossibile il soffio del mondo.

Il dispiegarsi delle ali di quella fenice, che vola nell'assoluta inaccessibilità (*tanazzuh*), si modula nella costruzione del proprio nido, ossia nel legame con gli elementi: pur nella continuità della sua intrinseca autonomia, si appronta, nel manifestarsi delle caratteristiche dei tre regni naturali (*mawālīd*), la dinamica della necessità (*iḥtiyāj*). Il giro di coppa del suo essere senza bisogni si colora, dall'eterno (*lāyazāl*), di incessanti concatenazioni (*tasalsulpardāzī*); l'attività produttiva del suo laboratorio, privo in sé di determinazioni, in eterno si volge al disegno di spiriti e corpi. L'ascesa di questo vapore porta sempre in sé la frazione terrena (*juzw-i turābī*) e conduce

[48] Il riferimento, in sé abbastanza ovvio, è qui ai nomi (*asmā*) e agli attributi (*ṣifāt*) divini: si ricordi, però, che il discorso bideliano sulla realtà come articolazione linguistico-sintattica di un "lessico" (o, meglio, di una semantica) seminale, che parte da chiare premesse akbariane, si sviluppa in modo del tutto originale in quanto vera e propria filosofia strutturale del linguaggio, come vedremo anche nel capitolo 3.

[49] Il passaggio richiama da vicino la seconda "intuizione" (*mashʿar*) del *Kitāb al-mashāʿir* di Mullā Ṣadrā, dove il "respiro del misericordioso" e "la misericordia" (*raḥma*) che "abbraccia ogni cosa" (cf. *Corano* VII, 156) sono menzionate come espressioni utilizzate dai "sapienti" (*ʿurafā*) per riferirsi alla modalità attraverso la quale l'essere ingloba tutte le cose (Mollâ Sadra Shirazi 1964: 8 testo arabo).

quindi al movimento la sostanza dell'acqua e del fuoco, che nel velo della terra sono celate.

Caratteristiche dello spirito [nello stato] naturale (*rūḥ-i ṭabīʿī*)

Nel grado in cui gli effetti della sua potenza (*āṯār-i qadr-ash*) si descrivono con l'appellativo più universale (*ʿalam-i muṭlaq*), lo si chiama "spirito naturale": si verga su questo registro, così, la totalità del differenziarsi (*tafṣīl*) della sua perfezione. A questo livello, l'umidità (*ruṭūbat*) è in equilibrio con la terra, a tal punto che il loro rapporto rimane stabile e tutte le parti aggregate (*farāham āmada*) non si disperdono. Si ricordi che la parola *rūḥ* deriva da *rīḥ*, cioè "vento", e i movimenti del vento sono chiari ed evidenti a ciascuno. Nei corpi minerali (*jamād*), la potenza del suo movimento fa balenare l'acqua attraverso la lucentezza che traspare sulle gemme; e polisce quell'acqua come fosse uno specchio, indossando le tinte che fulgide brillano sui rubini e sulle corniole. Dal momento che nessun cambiamento di stato (*taghyīr-i wazʿ*), in nessuna cosa, si realizza senza l'intervento di un elemento agente (*muḥarrik*), l'apparire dell'acqua e dei colori sul volto della terra (*bar rūy-i khāk*) non ha luogo senza l'aiuto dell'aria. L'esuberanza dinamica (*ihtizāz*) dell'aria, in questo caso, non leva il capo fuori dal velo della natura (*ḥijāb-i ṭabīʿat*) e dal suo mondo celato (*ʿālam-i khafā*): non dispiega, qui, le ali della crescita e dello sviluppo se non come nella potenzialità dell'uovo. La frazione terrena domina ogni disposizione geometrica (*hay'at*), risolvendosi in pura cristallizzazione (*afsurdagī-yi tāmm*): il peso di questa sostanza (*jawhar*) [ossia la terra] impedisce all'aria ogni movimento. A questo livello, la vita, la scienza, la volontà, la potenza, l'udito, la vista e la parola,[50] che sono le matrici dei nomi e degli attributi (*ummahāt-i asmā wa ṣifāt*), sono in uno stato di assoluta semplicità e dunque prive di distinzioni specifiche: in conseguenza dell'immobilità dell'aria (*tamkīn-i hawā*) si estendono così, in quiete, l'una sull'altra, e le loro singolarità (*ʿayniyat*) coincidono. In queste strutture (*banā*), il tremore (*tazalzul*) si fa strada lentamente, e la disgregazione (*takhalkhul*), in questi composti (*tarkīb*), è un fenomeno lunghissimo. A ogni grado della manifestazione si osservano oggetti comuni e oggetti speciali, e si circoscrivono mancanze e perfezioni. Le realtà comuni, a questo livello [dello spirito naturale], sono le pietre (*aḥjār*),

[50] Sono i sette attributi (*ṣifāt*) di Dio proposti dalla teologia islamica classica, rispettivamente *ḥayāt*, *ʿilm*, *irādat*, *qudrat*, *samʿ*, *baṣar*, *kalām*: essi sono letti qui, sempre in chiave akbariana, come "radici" del manifestarsi del "discorso" materiale del reale; appare chiara, in Bīdil, la particolare insistenza sugli aspetti strettamente fisici e fenomenici di questo processo evolutivo.

quelle speciali le gemme (*jawāhir*) e i metalli (*filizzāt*). Questi ultimi, in particolare, sono considerati speciali perché in alcuni di essi si manifesta una forma di coscienza (*ʿilm*),[51] e in modo particolare il segno dell'affezione (*maḥabbat*), che è la sorgente da cui promana la sostanza (*ḥaqīqat*) stessa dell'esistenziazione (*ījād*). In particolare, se si prende in considerazione il rapporto tra ferro e magnete, alcuni guardano all'attrazione (*jaẕba*) propria del magnete, altri alla vivezza intrinseca (*ihtizāz*) del ferro; ma si pensi anche alla repulsione (*mubāyanat*), segno di rapporto di opposizione: il rifuggire del mercurio di fronte al fuoco, per esempio, può essere dovuto al fuoco che lo allontana da sé, o al mercurio stesso che si allontana dal fuoco.

tā faẓl u hunar āyinapardāz nashud
iqbāl-i dar-ash ba rūy-i kas bāz nashud
fūlād bar āhan sharaf az jawhar yāft
bī ʿilm ba jins-i khwīsh mumtāz nashud

Fino a che la sapienza e il talento non fanno da specchio
la sua porta non apre, il successo, di fronte a nessuno.
Nella propria sostanza l'acciaio ha ottenuto vittoria sul ferro,
ma senza sapienza giammai si sarebbe distinto da tutti i metalli.

La dinamica sperimentabile dei rapporti di forza, anche a questo livello, è segno di potenza o debolezza. Tali rapporti, a volte, sono evidenti a tutti, come la superiorità del ferro sugli altri metalli e sulle pietre; altri sono [celati nelle proprietà] naturali (*ṭabīʿī*), come l'infrangersi del diamante a contatto con il morbido piombo. Fra i veli della sensorialità si nasconde, in ogni natura, la cognizione (*idrāk*) del vantaggio e del danno; nei minerali (*jamād*), la capacità cognitiva si limita alla sensorialità tattile.

ān nash'a-yi kull ki sar ba sar āgāhī-st
dar har juzw-ash ẓuhūr-i ghaflatkāhī-st
harjā ba ta'ammul-ash girih mīgardīm
dar rishta-yi ifhām hamān kutāhī-st

Il fervore universale, che è coscienza nella sua totalità,
vede decrescere incoscienza in tutte le sue parti, una ad una.

[51] Traduciamo, qui e altrove in questo lungo passaggio, *ʿilm* con "coscienza", intendendola come "facoltà conoscitiva" implicita e al fine di evitare i possibili fraintendimenti legati all'uso di termini come "scienza" o "conoscenza", che possono alludere anche al contenuto della conoscenza stessa. Per Bīdil *ʿilm* è, fondamentalmente, la facoltà implicita di "colorarsi" nella percezione da parte della materia e dunque di "conoscere" attraverso la distinzione.

Ogni volta che fermandoci a osservarlo ci annodiamo su noi stessi, accorciamo, inconsapevoli, il filo continuo dell'autocomprensione.[52]

I segni della sua creazione sono evidenti a tutti i livelli dell'essere, ma, in quest'arena dove incessanti si distinguono le nature (*fiṭrat*) di tutti i singoli enti (*aʿyān*), l'esistenziazione (*ījād*) di gemme e metalli è l'esito di un movimento nascosto: la coscienza (*ʿilm*), qui, è indizio di vita e testimone di potenza tanto quanto il movimento.

Caratteristiche dello spirito [nello stato] vegetale (*rūḥ-i nabātī*)

Al livello in cui l'umidità di quel vapore (*bukhār*) prende il sopravvento sulla frazione arida, la qualità dello spirito vegetale polisce lo specchio della propria realizzazione (*taḥqīq*). Le forze (*quwwathā*) dei sette attributi, in questa esposizione di fenomeni (*maʿraż*), incrementano la propria vivacità, e i nomi (*asmā*) acquisiscono evidenti svelamenti, manifestandosi come segni. Quando il dispiegarsi del contenuto semantico (*maʿnī*) della sostanza universale (*jawhar*), senza alcuna soluzione di continuità, si dispone a vergare lo scritto della propria crescita (*numuw*), la penna della potenza (*qudrat* traccia innumerevoli proposizioni (*ʿibārat*), come in una scuola. La struttura geometrica (*hay'at*) dei narcisi apre gli occhi dal sonno del nulla (*ʿadam*), fino a che non prende forma, sulla pagina della manifestazione, il significato della vista (*baṣar*); i composti (*tarkīb*) dei rizomi e delle radici si arricchiscono di molteplici lingue, moltiplicando le decorazioni sulla materia (*mādda*) della realtà che appare. I segreti della vita (*ḥayāt*) respirano nelle ritmiche armonie delle piante profumate e la sostanza (*ḥaqīqat*) della parola (*kalām*) si esprime nel silenzioso concerto dei fiori che sbocciano.

[52] L'osservatore, attraverso la propria analisi distintiva, interrompe cioè il rapporto di continuità assoluta tra tutti i fenomeni, che costituiscono, nel loro insieme, quello che Bīdil chiama qui il "fervore universale" (*nash'a-yi kull*): la realtà dei singoli enti, in altre parole, esiste solo come punto di una retta infinita, che si fa comprendere (*ifhām*) proprio in quanto processo inarrestabile e mai come stabile organizzazione di essenze, la quale illusoriamente deriva, appunto, dalle delimitazioni poste dallo sguardo osservante, esso stesso parte inconsapevole del processo. Si noti come, nel *Kitāb al-mashāʿir*, Mullā Ṣadrā definisce le quiddità come contenuto mentale e "imitazione" (*ḥikāya*) delle cose, che siano dotate di realtà concreta (*ḥaqīqiya*) oppure no (*ghayr ḥaqīqiya*) (Mullâ Sadra Shirazi 1964: 7 del testo arabo). Come osserva Janis Esots con parole che possiamo applicare anche al discorso bideliano, "[i]n modern terms he might have described quiddity as a mental photography of the infinite flow of *wujūd*, or existence, which registers the parameters of the latter at a particular point/moment (Esots 2021: 113-114).

gar ba taḥqīq-i īn bahār-at naẓar-ī-st
har sabza zabān-i sharḥ u basṭ-i digar-ī-st
dar parda-yi gūsh-i gul u chashm-i nargis
ārāyish-i kārgāh-i samʿ u baṣar-ī-st

Se di questa primavera tu osservi il realizzarsi
in ogni verzura tu vedi un commento e una glossa diversa.
Sono tele, l'orecchio della rosa e l'occhio del narciso,
dipinte nel cantiere della vista e dell'udito.[53]

Per quanto qui, a causa della prevalenza della frazione acquatica (*juzw-i māyī*), il fuoco sia nascosto nell'aria e nella terra, e non possa esprimere la potenza della fiamma, la brillantezza del volto della primavera è una chiara prova della sua luce, e ancora più vive sono del resto le fiamme che emanano dalla natura del platano (*ṭabīʿat-i chinār*).[54] I riccioli dei narcisi mettono in scena le volute del fumo, e i marchi che si vedono sui tulipani sono specchi che abbracciano l'ardore. [...]
Il processo d'ascesa (*taṣāʿud*) di questo vapore non si realizza in una forma completa fino a che non si risolve in un punto d'arrivo, e la volontà naturale (*irāda-yi ṭabīʿat*) non esprime il proprio significato instrinseco (*maʿnī-yi muddaʿā*) fino a che non perviene a farsi indice (*ishārat*) e proposizione (*ʿibārat*). Nelle piante, le estremità dei rami sono come il cervello (*dimāgh*), ossia sono il luogo dove giunge a compimento quell'ascesa e dove appaiono alfine le qualità (*kayfiyāt*): è lì che sbocciano le rose e i tulipani; è lì che appaiono le gemme e i frutti. Il ricaccio dei polloni dalle radici è, in questa dimensione d'esistenza, lo sbocciare dei codici nascosti della potenza (*qudrat*), e la produzione dei semi e dei frutti è l'incessante creazione di una fabbrica di prodigi. Si possono vedere chiaramente, in alcuni casi particolari, i segni dell'animalità (*ḥaywānī*), come nel caso della palma da dattero; in altri casi si prefigurano, invece, le membra dell'uomo, come nella radice della mandragora (*mardumgiyā*).

[53] L'"udito" e la "vista", come la "vita" e la "parola" menzionate appena sopra, sono, ancora, alcuni dei sopra descritti attributi divini, espressi nelle forme e nelle dinamiche biologiche del regno vegetale: il mondo delle piante declina questi attributi come figure che si mostrano alla coscienza in qualità di metafore materiali (l'orecchio *che è* la rosa, l'occhio *che è* il narciso) o come processi che si dispiegano di fronte alla stessa (la traspirazione delle foglie delle piante aromatiche *in quanto* vita percepibile, lo sbocciare dei fiori *in quanto* semiosi discorsiva).

[54] Il riferimento, qui, è alla forma polilobata e al colore autunnale delle foglie del platano orientale (*platanus orientalis*), diffuso in Asia fino all'Himalaya e parte del canone letterario persiano già dal periodo ghaznavide, nonché alla marmorizzazione rossastra del suo tronco.

az harchi ba ʿarṣa-yi numuw mīyāyad
yā ānchi ba sāz-i guftugū mīyāyad
gar chashm kunī bāz jamāl-ash paydā-st
w-ar gūsh nihī ṣadā-yi ū mīyāyad

In ogni cosa che cresce nei campi,
in ogni cosa che parla in concerto,
la sua bellezza si mostra ai tuoi occhi
e ti giunge all'orecchio la sua voce.

Dall'erba al germoglio, la coscienza (*ʿilm*) appare dovunque in questo regno, dove domina una perfetta coordinazione di gusto e di tatto: il gusto, infatti, rifiuta di trarre a sé tutto ciò che risulta sgradito al tatto. Se in un dato luogo ci sono sia l'acqua sia il fuoco, le radici si dirigono esclusivamente verso l'acqua; se queste trovano davanti a sé un muro o un soffitto, vanno solo in direzione della finestra o della porta. Fra le piante, sono speciali (*khāṣṣ*) quelle che mostrano autonoma reattività coscienziale; la normalità fra di esse, invece, è l'assopimento dei sensi: gran parte degli alberi da frutto divenuti sterili, per esempio, ricominciano a fruttificare solo se minacciati con il flagello. [...] Nel mondo vegetale, tutte le specie che mostrano velocità nella crescita, come le leguminose e l'erba cipollina, sono caratterizzate da una dominanza dell'aria sull'acqua, e infatti durano piuttosto poco; quelle che invece mostrano lentezza nel loro sviluppo, come gli alberi e in particolare le palme, sono equilibrate quanto al rapporto tra la loro acqua e la loro aria, e di conseguenza tendono a permanere a lungo.

Caratteristiche dello spirito [nello stato] animale (*rūḥ-i ḥaywānī*)

Quando l'aspetto aereo di questo vapore prende il sopravvento sulla frazione acquatica e terrena, i segreti dello spirito animale squarciano il velo della propria significazione. Qui le matrici elementari degli attributi (*ummahāt-i ṣifāt*),[55] articolandosi nella semiosi creativa e nei ritmi variopinti di opere e azioni sempre diverse, acquisiscono la potenza generativa e si fanno concerto di manifestazioni. Il movimento ascendente (*ʿurūj*) della realtà aerea trasforma la sostanza dell'umidità in rossore di fuoco e la fa correre, sotto forma di sangue, in quei ruscelli che sono le vene e i nervi. Il rapporto tra il calore del sangue con il fuoco è di tutta evidenza: quando il sangue si rapprende, diventa scuro, e quando il fuoco si spegne, si risolve in nerezza. I movimenti della potenza, a questo livello esistenziale, organizzano le viscere tra loro e ordinano le membra principali, che

[55] Si tratta, anche qui, dei sette attributi teologici islamici classici.

sono il luogo di manifestazione delle qualità sostanziali (*ḥaqīqat-i chūnī*).

ramz-i mastūr sāz-i paydāyī kard
ījād-i marātib shināsā'ī kard
samʿ u baṣar imrūz muṣawwir gardīd
ān maʿnī-yi ẕihn khārijinshā'ī kard

È un codice segreto in un concerto manifesto,
che solo per gradi fa conoscere sé stesso.
Sono, quest'oggi, pittori, l'udito e la vista:
all'esterno si mostra il contenuto della mente.

Tramite il progetto dell'esofago, collegato alle viscere dell'apparato digerente, l'invisibile potere (*rubūbiyat*) può trovare entificazione manifesta: si realizza così, in una forma visibile, il significato del nutrimento (*parwarish*). I cibi, cioè, che sono la materia dell'esistenziazione (*ījād*) di nomi e attributi, dispiegano tramite questi organi tutte le forze delle predisposizioni naturali (*istiʿdād*), manifestando così le proprietà di ogni sostanza. Nelle stanze segrete di questo laboratorio prendono forma il cuore e la goccia di sangue che si trova nel suo ventricolo; è stata poi collocata, nella comunità organica (*anjumanistān*) di questo spettacolo da contemplare, una struttura cerebrale (*dimāgh*), e sono state aperte svariate stanze tutt'intorno, affinché il vapore che esala da quella goccia di sangue possa adornare le piane superfici delle diverse predisposizioni sensoriali (*istiʿdād-i ḥawāss*). A partire da qui [cioè dal dato percettivo], la facoltà intellettiva (*taʿaqqul*) determina poi da quale volontà dipendano i movimenti di quel vapore e a quale ragione siano dovute le perturbazioni di quell'aria.

chūn ẕāt ba jilwa āmad asmā bishumār
az bāda magū sāghar u mīnā bishumār
iżhār-i jawāriḥ u quwā bī rang-ast
fahm-ī kun u naqsh-i par-i ʿanqā bishumār

Se si manifesta, ecco, l'essenza, tu devi parlare dei nomi:
non parlare del vino, discorri soltanto di coppe e di smalti.[56]
L'apparire di membra e di forze non ha, in sé, alcuna tinta:
è come il disegno che sta sulle penne a fenice, capisci?

[56] L'autore invita a ripercorrere la manifestazione cosmica evocando un'immagine hafeziana (*jilwa-yi ẕāt*, appunto, la "manifestazione dell'essenza", Ḥāfiẓ 1983-84: 372, *gh.* 178), che darà poi il titolo alla principale opera del suo allievo vaishnava Amānat Rāy, già più volte menzionato (Pellò 2018): la prospettiva nella quale l'*avatāra* Kṛṣṇa viene letto nel circolo bideliano si fa, così, ancora più chiara.

La forma (*shikl*) dell'orecchio, così, è il luogo dove si manifesta la qualità dell'udito, e la composizione (*tarkīb*) dell'occhio è lo spazio dove si contempla la realtà della vista: la coscienza (*ʿilm*) riconosce, grazie a loro, le varie tipologie di bene e di male. La comparsa della bocca e della lingua permettono al gusto di distinguere l'acido e il dolce, e l'olfatto, con la strumentazione di naso e narici, invece, percepisce il profumo delle varie specie di fiori. La facoltà del linguaggio (*nāṭiqa*) si prepara a spiccare il volo dell'articolazione (*shuhratnawāyī*); quella tattile, diffusa in tutte le membra, si esercita in vista dell'uso delle dita. Le molteplici facoltà d'agire,[57] con l'aiuto delle mani e delle braccia, trovano strada verso l'esterno, libere dalle tasche della costrizione; i vari movimenti, appoggiandosi alle gambe e ai piedi, rendono possibile la scelta (*ikhtiyār*) di diverse direzioni. Fino a che, insomma, il significato (*maʿnī*) non prende forma di segno (*lafẓ*), non si svela il volto della realizzazione (*taḥqīq*): finché la persona (*shakhṣ*) non si vincola all'attributo (*ṣifat*) di una corpo (*paykar*), lo specchio della certezza resta opaco. [...]

La pulsione reattiva (*quwwat-i ghażabī*) permette a questo aggregato [che è l'animale] di sopravvivere, dandogli la possibilità di difendersi dai pericoli e dai danni; quella sessuale (*quwwat-i shahwānī*) è seme di riproduzione, e il godimento dei suoi piaceri, promessa di permanenza, è il sedimento finale dell'affezione (*shafaqat*), che si configura così come potenza assoluta (*rubūbiyat*); la tendenza naturale a lasciarsi addomesticare, invece, è il segno di un diffuso bisogno di sottomissione (*ʿubūdiyat*).[58] L'effettiva durata di stabilità e permanenza è commisurata alla salute dei sensi e delle forze; la salute dei sensi e delle forze, a propria volta, dipende dall'equilibrio nei movimenti dell'aria, ossia da ritmi respiratori quieti. A questo livello, la sostanza reale (*ḥaqīqat*) non ha bisogno di comprendere il proprio significato: intenta esclusivamente a riposare e a nutrirsi per sopravvivere, è assolutamente svincolata dal pensiero dell'origine e del destino. La disposizione delle membra, qui, è pura funzionalità strumentale, finalizzata alla stasi o alla corsa; e i concerti di voce e

[57] Bīdil parla qui, nel testo originale, di *qudrathā*, semplicemente "potenze" o "facoltà": il riferimento è alle molteplici facoltà di intervento sul reale che caratterizzano gli animali, incluso ovviamente l'uomo. Come nei casi analoghi visti sopra, *qudrat*, appunto la "potenza", è manifestazione di quella *qudrat* assoluta che pertiene a Dio, ossia all'istanza sorgiva, o esistenza in sé, come attributo (*ṣifat*) consustanziale.

[58] È qui enucleato, in termini di immaginazione fisico-materiale, il rapporto di dualità solo apparente tra il "Signore" (*rabb,* da cui deriva l'astratto *rubūbiyat*) e il "servo" (*ʿabd*, alla base dell'astratto *ʿubūdiyat*): entrambi gli aspetti si manifestano, come modalità comportamentali e non come essenze distinte, nell'*ethos* animale.

ascolto sono realtà sonore libere dalle costrizioni di un'articolazione fonetica codificata. È evidente come lo statuto di tutte queste facoltà sia sito, in potenza, nella natura di quell'aria (*hawā*), ma, nella realtà dell'atto, si manifesta in una gradazione infinita di forza e debolezza.

ān mihrqadam ki maḥw-i ẕarrāt-i khwud-ast
ā'īna-yi asmā'-i khwud u ẕāt-i khwud-ast
zinhār īnjā tu ham ghayr mabar
ham dar khwud u khallāq-i kamālāt-i khwud-ast

Incede con passo di sole, ed è tutto riflesso negli atomi suoi:
è sia nella sua essenza, sia riflesso nello specchio dei suoi nomi.
Tu t'illudi, ricordati bene, se pensi che qui ci sia un altro:
è tutto in sé stesso, il creatore e la propria creazione perfetta.

Caratteristiche dello spirito [nello stato] umano (*rūḥ-i insānī*)

Nella dimensione dove tutte queste forze giungono a combinarsi (*nash'a*) dando luogo a un equilibrio generale, prende forma di perfezione la sostanza dello spirito umano. In questo aggregato (*tarkīb*), la sostanza (*jawhar*) dell'acqua polisce lo specchio di un'armonica bellezza; la qualità (*kayfiyat*) dell'aria, in questo roseto, innalza la coppa che fa sorgere le attitudini morali; la terra, gettando le basi della compostezza (*ādāb*), appronta il tappeto di un'equanime concentrazione; il fuoco, infine, accende la candela del calore affettivo e tiene viva l'assemblea della presenza (*ḥużūr*). Le freschezze del mondo vegetale, in questo stadio, si declinano nelle stille di rugiada che rendono manifesta la vergogna; la catena infinita dei suoi aromi traspare nelle brezze leggere dell'armonia e della dignità. La fruttificazione dei rami e dei germogli si mostra nei modi del dono e dell'offerta; nella compassione e nella protettività, si intravede la benefica utilità degli alberi che danno ombra. L'immobile aridità del mondo minerale, qui, si proietta sotto forma di un grave portamento; il dominio delle alte montagne sulle pianure fa garrire la propria bandiera nello stabilirsi dei rapporti di potere.[59] Uniformi come il colore dei rubini e delle corniole, finalmente acquietate la fiamma della passione e la turbolenza dell'acqua, tutte le sostanze (*jawāhir*) si manifestano così in una garbata purezza interiore (*ikhlāṣ wa adab*): è questo un specchio che brilla come il sole.

[59] Le montagne, letteralmente, sono protagoniste di una serie di "conquiste di terre" (*zamīngīrīhā*): come in tutti gli altri casi analoghi descritti qui, le dinamiche strutturali del mondo osservabile sono, nel piano dell'osservazione stessa, infiniti atti di realizzazione semiotica, sullo sfondo di una realtà che l'immaginazione/fantasia mostra come invariabilmente isomorfica. È questo il senso del *taḥqīq* "scientifico" di Bīdil: il mondo delle pietre e delle piante è, innanzitutto, un repertorio di modelli-specchio nei quali appunto si può, sul piano linguistico come su quello ontologico (che a tutti gli effetti coincidono), "realizzare" il mondo.

ṣad qaṭra u mawj maḥw-i ṭūfān gardad
k-az daryā gawhar-ī numāyān gardad
fiṭrat ʿumr-ī kunad tak u tāz-i nafas
tā naqsh adab bandad u insān gardad

Miriadi di gocce e di onde s'annullano dentro il tifone:
fa mostra di sé, nell'oceano infinito, una perla.
La Natura (*fiṭrat*) è metamorfosi infinita del respiro (*nafas*)
fino a che si completa il disegno ed appare l'umano (*insān*).

[...] La coscienza (*ʿilm*), a questo punto, allestisce il laccio della verifica (*taḥqīq*) per catturare tanto i corpi (*ajrām*) e gli elementi (*ʿanāṣir*) quanto i pensieri (*nufūs*) e le cognizioni (*ʿuqūl*), dando un'ordine compiuto alla realtà di tutte le cose e collocandole sui diversi gradini della perfezione e della mancanza. Il linguaggio (*kalām*), in questa assemblea, distingue i nomi (*darajāt-i asmā*) per gradi e allestisce le scale articolatorie dell'apparato fonatorio, in modo che le caratteristiche dei diversi fonemi possano ascendere alla presenza della gloria (*jalāl*) e la bellezza (*jamāl*).
[...]
Si noti bene che la struttura del composto umano (*tarkīb-i insānī*) è una trappola potente che sola può prendere al laccio le essenze di mancanza e perfezione, dando loro sembianza coerente: è uno specchio di stupore e, senza le regole dei suoi voli espressivi, le gradazioni della perdita e del guadagno non possono trasformarsi in immagine leggibile. In questo tempio di manifestazioni (*tajallīkada*), la coscienza pura (*ʿilm-i muṭlaq*) si inebria di innumerevoli qualità e di attributi diversissimi, derivati dalla digestione e dall'assimilazione delle sostanze nutrienti fornite dai cibi e delle bevande. Dal momento che nella natura di ogni sostanza è presente un vapore (*bukhār*) e ciascun vapore configura uno specifico valore, la volontà assoluta (*irāda-yi ḥaqīqī*) fa apparire, in questo simposio, tutto ciò che vuole, risolvendolo in fatto percettibile attraverso l'esplicazione di proprietà (*khawāṣṣ*) intrinseche. Il cibo e le bevande, in altre parole, sono il meccanismo attraverso cui quelle realtà sottili vengono a manifestarsi in questa dimensione esistenziale: il giro di compasso della realizzazione (*taḥqīq*) si conclude, così, intorno a questo centro.[60]

[60] È evidente lo strutturale debito bideliano – ma con un netto spostamento del focus sulla realtà fisica e materiale – nei confronti dell'idea di "circolarità" (o curvatura, come abbiamo proposto nell'Introduzione) dell'essere così come declinata da Ibn ʿArabi, su cui si veda il già citato Bausani (1982) ma soprattutto Ebstein (2018), che ne mostra e interpreta le profonde radici ismailite e neoplatoniche.

man hawā-yi muṭlaq-am dar parda-yi nīrang-i jism
khwāh rūḥ-am wā shumār khwāhī nafas kun i ʿtibār
ʿālam-ī dar parda-am khwud-rā tamāshā mīkunad
man dar īn ā'īna juz ḥayrat nadāram hīch kār [...]

Io sono aria assoluta nel magico velo del corpo:
puoi darmi di spirito il nome, o chiamarmi soltanto respiro.
Io sono uno schermo ove un mondo contempla se stesso,
e stupore (*ḥayrat*) è il mio solo mestiere, qui dentro lo specchio.[61] [...]

Questo composto è insomma, nello specifico, il luogo di contemplazione (*tamāshāgāh*) della dimensione conoscitiva e coscienziale (*ʿālam-i ʿulūm*), a condizione che le sue forze vitali siano solide, perché la catena sensoriale è dipendente dalla salute del funzionamento di quelle forze. (Bīdil 1965: 256-264)

Bīdil propone qui, in maniera più matura e sistematica che nel *Ṭūr-i maʿrifat,* una teoria della materia che è anche un modello della mente, senza alcuna contraddizione o soluzione di continuità tra i due aspetti. Il testo dialoga, com'è evidente, con una lunga tradizione di idee cosmologiche, fisiologiche e mediche di carattere "evolutivo" che, nel contesto speculativo del sufismo, affondano le proprie radici, tra le altre cose, fino alla cosiddetta *Enciclopedia dei fratelli della purità* (*Rasā'il ikhwān al-ṣafā*, X sec.) e alla relativa ricezione di materiali ellenistici d'ambito pitagorico e neoplatonico; pensando al macrotesto poetico persiano, risuonano, com'è già stato fatto notare per esempio da Asadullāh Ḥabīb, visioni e immagini di Ḥakīm Sanā'ī (m. ca. 1131), Maḥmūd Shabistarī (m. ca. 1320) e, soprattutto, Mawlānā Rūmī (m. 1273) (si veda Ḥabīb 1988: 110-113). A differenza di quanto erroneamente suggerito, in passato, da Bausani (1954-56: 180)[62], il tema non è la descrizione dell'aria come ἀρχή (per quanto siano senz'altro in

[61] Ossia, come scrive Maurice Merleau-Ponty commentando il pensiero di Schelling, "[n]ous sommes le parents d'une Nature dont nous sommes les enfants. C'est en l'homme que les choses deviennent par elles-mêmes conscientes; mais le rapporte est réciproque: l'homme est le devenir consciente des choses. La Nature chemine, par une série de déséquilibres, vers la réalisation de l'homme qu'en devient le terme dialectique (Merleau-Ponty 1995: 68).

[62] Condividiamo l'osservazione critica con Asadullāh Ḥabīb, che nello stesso luogo (1988-9: 110) respinge anche le analoghe visioni di un altro studioso di scuola sovietica, l'uzbeco I. M. Mu'minov, la cui interpretazione della teoria bideliana su forma, materia e percezione si trova tradotta in persiano in Mu'minov (1984). Una disamina piuttosto critica del contributo di questo studioso, a partire da Mu'minov (1946), si trova in Ḥabīb (1986: 299-300).

qualche modo evocate, qui come nel *maṯnawī ʿIrfān*,[63] le discussioni sul principio naturale originario nel consesso dei filosofi greci descritto da Niẓāmī Ganjawī nel suo *Iskandarnāma*, all'alba del XIII secolo[64]), ma l'auto-modulazione della "materia coscienziale"[65] che Bīdil chiama *rūḥ* (lo "spirito" o "pneuma" che qui è, come l'autore stesso spiega, un "vapore" o "soffio" cosmico): egli lo identifica apertamente con il *nafas-i raḥmānī* akbariano e lo descrive come un fatto intrinseco alla "terra" (*khāk*), che qui vale come *summa* degli elementi. Fra i modelli cosmologici (inclusi quelli macrocosmici e microcosmici) parzialmente richiamati vi sono, senza dubbio, quelli appunto di Ibn ʿArabī e ʿAbd al-Karīm al-Jīlī (m. 1365) (si vedano Todd 2023 e Lory 2023), ma lo sguardo di Bīdil è qui esclusivamente fisiocentrico, volto solo al divenire della materia/natura sensoriale *come* coscienza e *nella* coscienza (e viceversa),[66] con vari addentellati vedantici (come già osservato da Ḥabīb 1988: 111) e richiami al "movimento sostanziale" (*ḥaraka jawhariya*) di Mullā Ṣadrā, la cui connessione con la diffusa nozione (in Europa come nel mondo islamico) di *scala naturae* è stata peraltro sottolineata da Janis Esots (2021: 127). Decisiva, nella nostra lettura, è soprattutto l'evidenza della sovrapponibilità e reciproca intelligibilità del testo con il Bruno del *De magia*

[63] È a questo testo, nello specifico, che Bausani fa riferimento diretto nell'interpretazione appena menzionata; si noti che, nel poema *ʿIrfān*, Bīdil concentra la sua attenzione proprio sulla "materia" universale, *hayūlā* (<ὕλη) e sui gradi del processo di evoluzione insieme ontologico e cognitivo-gnoseologico della stessa, approfondendo proprio le tematiche del passo dei *Chahār ʿunṣur* qui tradotto. Si noti che, proprio in apertura del poema (nel secondo verso), l'autore definisce l'uomo (*ādam*) definitiva "manifestazione della coscienza/cognizione" (*tajallī-yi idrāk*) (Bīdil 1964b: 1).

[64] La disputa in questione si trova, per la precisione, nel secondo dei due poemi che formano l'Alessandreide nezamiana, noto come *Iqbālnāma*: se ne veda la lettura datane da Alessandro Bausani (1977: 161-167) nel contesto di un più ampio discorso sugli aspetti filosofici dell'opera di Niẓāmī.

[65] Fazlur Rahman opportunamente parla, a proposito della ricezione sadriana del *nafas al-raḥmān* di Ibn ʿArabī, di "intelligible matter" (Rahman 1975: 12), nozione perfettamente applicabile anche a Bīdil.

[66] Come fa notare, del resto, Richard Todd parlando di al-Jīlī, con una riflessione che ci aiuta a capire anche la sostanza material-immaginaria della natura bideliana, "Like al-Qūnawī and Farghānī before him, al-Jīlī links the *ʿālam al-mithāl* to the cosmic function of nature, and in particular to the role that nature plays in bringing about the manifestation of sensorial entities: with regard to those realms that are inward and hidden, the world of exemplars, we are told, embodies the "capacity to become manifest" (*qābiliyyat al-ẓuhūr*)" (Todd 2023: 357).

naturali[67] e il Campanella del *Del senso delle cose* (ma anche il Francis Glisson del *De natura substantiae energetica*, del 1672, dunque perfettamente coevo a Bīdil):[68] in questo senso, il *taḥqīq* bideliano sulla natura è dunque un inesausto ripercorrere, attraverso l'ontologia retorica del *khiyāl*/fantasia, l'inarrestabile, lussureggiante vicissitudine morfogenetica del *rūḥ/spiritus*, come in una fisica dell'immaginazione capace di fare, con il suo "furore" poetico, un mondo nuovo.[69]

Non diversamente dai suoi corrispettivi italiani ed europei, del resto, il maestro di Patna è ben conscio della novità del suo approccio alla materia e all'immaginazione (o alla materia dell'immaginazione). Nei suoi *ghazal*, egli mette *taḥqīq* in diretto contrasto con *taqlīd*, e lo descrive come un'euforia (*nash'a*) inconoscibile all'imitazione (Bīdil 1997: I,

[67] Lo stretto parallelismo con Bruno appare chiaro leggendo la disamina che dell'idea di *spiritus* nella *physica magica* del Nolano è proposta da Giulio Gisondi (2020: 106-111). Come sottolinea Nicoletta Tirinnanzi, nella sua analisi dello "spirito universale che anima e vivifica tutti gli enti", Bruno accentua, rispetto alle sue fonti più immediate (Agrippa e Ficino), il tema della sensibilità dell'organismo cosmico (Bruno 2000: 297; il lungo passaggio di riferimento è Bruno 2000: 189-197). Quanto allo "spirito" (appunto il *rūḥ* bideliano) come "vapore", Bruno è piuttosto esplicito: "Sic ergo ab acqua ad vaporem, a vapore in aërem, ab aëre in tenuissimum et penetrativissimum aethereum corpus eiusdem substantiae et materiae fit immutatio, quam Aegyptii, Moises, Diogenes Apolloniates appellant spiritum [...]" (Bruno 2000: 204). Si vedano anche gli interessanti paralleli relativi alla realtà coscienziale e percettiva insita nella materia, come nel caso del magnete (Bruno 2000: 163) e della tendenza di tutti gli enti a "conservarsi nello stato presente" grazie a un "certo spirito interno, o senso" (*internum quendam spiritum, seu sensum*) "impresso" in essi dalla "natura" (*natura...impressit*), in base al quale vengono riconosciute e rifuggite le situazioni pericolose "anche nelle specie che sembrano essere prive di vita ed imperfette" (Bruno 2000: 180-181).

[68] Si veda, per approfondire la questione, Giglioni (1996). Come riportato da Emanuele Coccia, del resto, l'idea che il cosmo vivente sia "aria condensata" è ripensata anche nella biologia francese ottocentesca, come in questo passo di Jean-Baptiste Boussingault e Jean-Baptiste Dumas sulla vita delle piante e degli animali: "ciò che gli uni donano all'aria, gli altri lo prendono dall'aria, così che, considerando questi fatti dal punto di vista più ampio della fisica del globo, occorrerà dire che, considerando i loro elementi veramente organici, le piante e gli animali derivano dall'aria, sono aria condensata. [...] Le piante e gli animali provengono, dunque, dall'aria, e vi ritornano; sono vere e proprie *dépendances* dell'atmosfera" (Boussingault, Dumas 1842: 5-6, citato in Coccia 2019: 80).

[69] Evochiamo, qui, volutamente, gli *Eroici furori* di Giordano Bruno: come sottolineato da Luca Salza, anche per il Nolano, come per Bīdil, un mondo nuovo richiede un linguaggio nuovo che lo ripercorra e lo ricrei costantemente. Il "furore" è, da questo punto di vista, un fatto anche e soprattutto stilistico, fondato sulla capacità "eversiva" della metafora che – proprio come in Bīdil – "libera" la parola lasciando emergere la "Natura" nelle immagini poetiche, che si fanno così "simulacro" (Salza 2005: 98-104).

468); altrove, sempre nel *dīwān*, il *taḥqīq* si trasforma nella Kaʿba, dunque nella meta ultima (*kaʿba-yi taḥqīq*) e allo stesso tempo nella via per raggiungerla (*jāda*) (per esempio Bīdil 1997: II, 488, 750, 790, 862). Parallelamente, va notato anche che Bīdil pensa al *taḥqīq* come una via per guardare la natura con nuovi "occhiali" (*ʿaynak*), in ciò riferendosi alla "novità" rappresentata dal cosiddetto *ṭarz-i khiyāl*, lo stile dell'immaginazione dominante nell'India di fine Seicento, occhiali peraltro ben presenti anche nel panorama europeo ed italiano. Si pensi, per restare nel contesto italiano, al "berillo" di Campanella,[70] ma anche a questi versi dedicati all'"occhialino" del già menzionato Giacomo Lubrano:

> Con qual magia di cristallina lente,
> picciolo ordigno, iperbole degli occhi,
> fa che in punti d'arene un Perù fiocchi,
> e pompeggi da grande un schizzo d'ente?
> Tanto piacevol più, quanto più mente;
> minaccia in poche gocce un mar che sbocchi;
> da un fil, striscia di fulmine che scocchi;
> e giuri mezzo tutto un mezzo niente.
> Così se stesso adula il fasto umano,
> e per diletto amplifica gl'inganni,
> stimando un mondo ogni atomo di vano.
> Oh ottica fatale a' nostri danni!
> Un istante è la vita; e 'l senso insano
> sogna e travede eternità negli anni. (Getto 1954: 416-417)

Mentre in Lubrano, però, la "novità" della lente microscopica e la possibilità di vedere l'infinitamente piccolo dell'"atomo" come "un mondo" servono al poeta per ribadire una certa morale controriformata dell'effimero, nell'occhiale di Bīdil la prospettiva si dimostra, al contrario, scientifica e analitica, tutta volta ad articolare le innumerevoli possibilità di quella forma di vita che la verifica è; lo stesso Bīdil, del resto, riflette proprio sull'"occhiale" (*ʿaynak*) in una delle sue lettere

[70] Berillo, soprannome dato da Campanella al suo confessore (dunque "indagatore" interno), è probabilmente utilizzato dal filosofo calabrese, come già notò Giovanni Gentile, non tanto nel senso generico di "pietra preziosa" (βήρυλλος) ma in quello, più appropriato al contesto, di "occhiale", secondo il modello del *De beryllo* di Nicolò Cusano (si vedano le osservazioni di Giancotti in Campanella 2013: 241, che segnala anche l'opinione più scettica di Firpo). Nell'ottica della nostra lettura comparata del codice bideliano, in ogni caso, "occhiale" o "pietra preziosa", riferiti all'indagatore interno del *taḥqīq*, sono perfettamente equivalenti, in quanto segni di trasparenza, lucidità e luminosità della visione.

(*Ruqʿāt*),[71] dove, in un impressionante accumulo di lessico e immagini legati alla sfera semantica del vedere, scrive tra le altre cose che:

> l'occhiale dallo sguardo acuto (*ʿaynak-i tīzbīn*) è il narciso[72] del giardino della vista, la pupilla (*mardumak*) della pupilla (*ḥadaqa*) della luce (*rawshanā'ī*), il sole splendente dell'occhio (*dīda*) [...], la luce (*nūr*) delle facoltà visive (*abṣār*) di coloro che hanno lucido lo sguardo [...], cotone rovente per la cecità, specchio del testimone dello sguardo [...], capitale di lungimiranza (*dūrbīnī*), cavaliere regale del destriero dell'acume visivo (*tīzbīnī*): è grazie a quello che la sottigliezza di capello delle vite più sottili e la piccolezza delle bocche più minute possono diventare i tratti più belli sul volto della fantasia[73] (*chihra-yi khiyāl*) (Bīdil 2007a: 181)

Il metodo della verifica e dell'osservazione è, insomma, un fatto tanto stilistico quanto filosofico, in un contesto dove il "volto della fantasia" (*chihra-yi khiyāl*) è, come abbiamo visto, il teatro del reale nella sua totalità (inclusa, quindi, la realtà testuale): nella prassi poetica di Bīdil la nozione di *taḥqīq* ha un valore epistemico, e potrebbe ben essere il nome di quell'approccio atomico-microscopico (*ẕarragirāyī*) descritto dal più volte menzionato Futūḥī, con riferimento soprattutto alla poesia di Sā'ib-i Tabrīzī (Futūḥī Rūdmaʿjanī 2021).

Nell'analizzare il ruolo dell'immaginazione in Giordano Bruno come strumento dello svelamento della vicissitudo infinita della Vita-materia, Nicoletta Tirinnanzi scrive che "la tensione che spinge la fantasia a forgiare forme sempre in trasformazione è, in sé, un riflesso della vita universale. In questo senso, la *phantasia* può emulare il lavoro della natura, plasmando nuove immagini dell'universo destinate a scontrarsi con le vecchie concezioni e a far germinare nuove prospettive, trasformando così il volto delle civiltà" (Tirinnanzi 2000a: 292). Basta leggere questo straordinario brano tratto dal XII libro del già citato *Adone* di Marino, dedicato ai processi fisico-chimici dei cristalli nelle miniere e sorprendentemente paragonabile

[71] L'oggetto gli era stato donato e il pretesto per le riflessioni di Bīdil nella sua missiva è appunto la necessità di ringraziare l'autore del prezioso regalo.

[72] Si ricordi che il narciso, nel lessico metaforico convenzionale della poesia persiana classica, è normalmente utilizzato a rappresentare l'occhio grande e aperto della persona amata, dunque l'"occhio" per eccellenza.

[73] Si allude, nel brano, anche a una pratica esistenziale – ma qui dovremmo forse fare uso del termine *adab* – che fa coincidere l'atto dell'osservazione con quello della riflessione: l'occhiale permette a Bīdil di "vedere" le vite più sottili nella propria immaginazione, ossia anche di leggere i versi dei poeti che ne parlano, trasformandole in materia (quanto mai reale) di *phantasia*.

a un analogo passaggio di Bīdil nel *Ṭūr-i maʿrifat*[74] (ma si pensi anche ai *ghazal* saebiani sulla venatura del sasso citati sopra), per verificare come questa nuova fantasia sia direttamente collegata proprio allo sviluppo di una poesia scientifica, su entrambi i versanti della modernità eurasiatica:

> Vider pertutto in congelate gocce
> pender masse di vetro e di cristallo
> e fuso fuor de le forate rocce
> in varie vene spargersi il metallo,
> quanto ne purgan poi coppelle e bocce,
> nero, livido, rosso e bianco e giallo,
> e giallo e verde ancor, vermiglio e perso
> in ciascun mineral color diverso.
>
> Tra quelle spesse e condensate stille
> e quelle zolle a più color dipinte
> vedeansi sparse mille pietre e mille
> di varia luce colorate e tinte,
> ch'a guisa pur di tremule scintille
> o di fiaccole fioche e quasi estinte
> intorno e per la volta e per le mura
> faceano balenar la notte oscura. (Marino XII, 2018: 1244)[75]

Come per Tommaso Campanella e gli altri pensatori italiani della rivoluzione rinascimentale e barocca, e come per il Marino che qui esplora poeticamente le metamorfosi dei minerali, essere in grado di re-immaginare la natura e leggere l'immediatezza della meteorologia rappresenta, per Bīdil, il punto di partenza necessario per re-investigare la realtà del mondo e le stutture retoriche e linguistiche ereditate dal passato, che lo velano: ripartendo dalla solidità percettiva del presente meteorologico dei monti Aravalli settentrionali, il maestro di Patna, interprete del cosmopolitismo filosofico senza precedenti del Seicento Mughal, indossa gli occhiali della sua ricerca immaginativa, usandoli per svelare un intero assortimento di mondi nuovi e microscopiche utopie, dalle bolle ai boccioli.

[74] Il brano, dove il lavoro nelle miniere viene trasposto sul piano delle corrispondenze lirico-formali senza perdere alcun elemento della sua realtà tecnica (lo scavo con i picconi, le gallerie, le gemme di diverso colore, il sudore, lo zampillare dell'acqua per la rottura delle falde, l'uso del fuoco per ammorbidire la roccia più dura, i bambini che si infilano nei cunicoli più stretti ecc.) si può leggere in italiano nella traduzione di Riccardo Zipoli (Bīdil 2018: 85-99; testo originale in Bīdil 1964a: 25-34).

[75] Manlio Pastore Stocchi ritiene, giustamente, che Marino mostri, in questi versi, una precisione "quasi di scienziato", scoprendo con l'immaginazione poetica i processi fisico-chimici all'origine della varietà cromatica dei minerali (Pastore Stocchi 2003: 638).

3. ARIA

LA MATERIA INSCRITTA: BĪDIL E LA NATURA DEL LINGUAGGIO

Tra i numerosi pregi del già ricordato *The Lost Age of Reason* di Jonardon Ganeri (2011) risalta, non solo per chi si occupa della storia intellettuale dell'Islam sudasiatico e della cultura letteraria persiana d'India, la dimostrazione, perseguita in maniera non episodica, che solo attraverso una lettura in grado di mettere davvero in rete (filologica e concettuale) la produzione filosofica in sanscrito e in persiano della prima modernità è possibile pervenire a una visione adeguata delle linee di continuità e dei luoghi di rinnovamento in quel contesto speculativo. Si tratta di un ambito che, pur focalizzato nei centri dell'India settentrionale, tiene insieme, per l'evidente mobilità di persone e testi attraverso un *medium* linguistico transregionale, anche il resto del mondo che l'odierna egemonia linguistica chiama "Persianate": non solo l'Iran "globale" dei sopra ricordati Piromalli e Muḥammad Zamān, dove, come già accennato, alcuni autori connessi alla cosiddetta "scuola di Isfahan"[1] mostrano vivo interesse per le traduzioni interpretative sanscrito-persiane,[2] ma anche, per esempio, l'Europa sud-orientale, dove si diffondono le rese turco-ottomane di testi d'ambito yogico filtrati attraverso l'arabo e il persiano e i relativi paradigmi estetico-con-

[1] Varie questioni critiche relative all'idea e alla denominazione della "scuola di Isfahan", etichetta coniata da Henry Corbin e Seyyed Hoseyn Nasr per definire collettivamente la grande filosofia dell'Iran safavide, sono discusse autorevolmente in Rizvi (2007).

[2] Ben noto è il caso della lettura, da parte del filosofo safavide Mīr Findiriskī, del *Laghuyogavāsiṣṭha*: il testo è stato preliminarmente studiato da Fathollah Mujtabai (1976) e lo stesso Mujtabai ne ha curato un'edizione pubblicata in Iran (Findiriskī 2006).

cettuali.[3] L'Europa è, d'altra parte, a sua volta presente nel cuore dell'Hindustan filosofico del diciassettesimo secolo con alcuni dei suoi prodotti più rappresentativi, se è vero che, come abbiamo ricordato nel capitolo precedente, il medico e pensatore francese François Bernier fa circolare nell'entourage del nobiluomo persiano Dānishmand Khān, tra il 1658 e il 1671, elementi del pensiero di Gassendi e di Cartesio. Anche in questo caso, il tramite è il persiano letterario, e mentre il viaggiatore francese provvede a volgere in questa lingua la filosofia francese del suo secolo, nella stessa lingua legge le *Upaniṣad* fatte tradurre con il titolo collettivo di *Sirr-i Akbar* dal principe mughal Dārā Shukūh pochi anni prima – versione, quest'ultima, che sta, com'è noto, alla base della prima incarnazione europea del *vedānta*, l'*Oup'nekhat, id est, Secretum tegendum* di Anquetil Du Perron (1801-1802) ben presto letta da Arthur Schopenauer.

"With Gassendi's work rendered into Persian even before it was properly available in French, and the monistic pantheism of the *Upaniṣad*s and Dara Shukoh already in France and England years before Spinoza's *Ethics* were published, what more dramatic evidence could there be of intellectual globalization in the 1660s" (Ganeri 2011: 16). La formula di Ganeri, indiscutibile nel suo riassumere una situazione dove il *medium* del persiano letterario acquisisce la portata di un vero e proprio piano di scambio concettuale a misura continentale, è per noi anche uno stimolo a porci il problema della natura del linguaggio nell'economia del pensiero bideliano. Bīdil si muove, infatti, in un contesto dove il linguaggio poetico e i suoi protocolli metaforici e di genere esercitano una netta egemonia che si estende ben oltre la scrittura in versi: non solo nella prosa – che costruisce il proprio "campo" attraverso il ricorso continuo al codice poetico, nella storiografia come nella trattatistica – ma anche, per esempio, nell'educazione linguistica delle nuove classi urbane di segretari e amministratori (soprattutto *vaiṣṇava* appartenenti alle caste scribali dei Kayastha e dei Khatri) che si legano ai circoli dei più importanti maestri di poesia persiana e vi apprendono i moduli espressivi dell'estetica concettuale dominante.[4]

[3] C. W. Ernst segnala sette manoscritti e addirittura una copia a stampa (1912) per le due diverse recensioni turche della tradizione "islamizzata" dell'*Amṛtakunda*, lo "Stagno di nettare" che diventa, nella versione persiana del sufi della confraternita Shaṭṭāriya Muḥammad Ghawth Gwāliyārī (XVI secolo), il "Mare della vita" (*baḥr al-ḥayāt*) (2003: 219).

[4] Un caso esemplare è la lettura di Kṛṣṇa e del concetto dell'*avatāra* attraverso il filtro concettuale e poetico di Bīdil da parte di uno dei suoi allievi *vaiṣṇava*, Amānat Rāy, nella sua resa poetica persiana del *Bhāgavata Purāṇa* (si veda Pellò 2018). Sull'*ethos* "persofono" delle classi dirigenti hindu nel contesto mughal si rimanda a Pellò (2012) e Kinra (2015).

In un tale spazio, dove la speculazione filosofica non fa eccezione quanto al ricorso strutturale a un potente repertorio poetico-metaforico,[5] la riflessione sul linguaggio (soprattutto, va ribadito, linguaggio della poesia, in quanto grado zero del linguaggio stesso) diventa dunque un elemento decisivo per poter decodificare la semiosi sottostante al testo e l'ecologia stessa della modalità filosofica nella quale Bīdil e la sua scuola sono immersi. Quando Dārā Shukūh, per esempio, scrive nel *Majmaʿ al-baḥrayn* che "la relazione tra l'acqua e le sue onde è la stessa che intercorre tra corpo (*badan*) e anima (*rūḥ*) o tra *śarīr* e *ātmā*" (Dārā Shikūh 1929: 88 [testo persiano]; 45 [trad. inglese]) egli sta facendo riferimento, paradigmaticamente, alle meccaniche semantiche di una delle metafore concettuali più diffuse nella poesia persiana del suo tempo: studiata nei suoi minimi dettagli, come abbiamo accennato nel primo capitolo e come vedremo nell'antologia del sesto, da Ṣā'ib-i Tabrīzī e da Bīdil, la dinamica dell'onda è ubiqua, con le sue infinite variazioni, nella letteratura indo-persiana del Seicento e del Settecento proprio come protocollo analogico per *mettere in scena* la relazione tra individualità nel molteplice e unità nell'esistenza.[6] Si pensi anche, prendendo a prestito dal *dīwān* dello stesso Ṣā'ib un altro testo esemplare d'ambito marino, al segno "conchiglia" (*ṣadaf*) nel quale ha luogo, sul piano linguistico delle analogie concettuali che si susseguono l'una dopo l'altra in tutti i *bayt*, la manifestazione logica di questo nesso fondamentale:

ṣad girih dar dil zi baḥr-i talkhrū dārad ṣadaf
giryahā az āb-i gawhar dar galū dārad ṣadaf
rizq-i arbāb-i tawakkul mīrasad az khwān-i ġayb
nīst az daryā agar āb-ī ba jū dārad ṣadaf
sadd-i rāh-e rizq gardad chūn hunar kāmil shawad
ustukhwān az gawhar-i khūn dar galū dārad ṣadaf
nīst kār-ash khwudnumāyī pīsh-i daryā chūn ḥabāb
garchi maghz-ī hamchu gawhar dar kadū dārad ṣadaf
mīkashad khijlat hamān az dāman-i pāk-i muḥīṭ
garchi az āb-i gawhar dāyimwużūʿ dārad ṣadaf
tangchashmī bīn ki bar khwān-i muḥīṭ-i bīkarān
har du dast-i khwud zi khissat bar galū dārad ṣadaf

[5] Discutendo dell'uso della poesia da parte di Mullā Ṣadrā, Sayeh Meisami ha mostrato come "the poetic method also facilitates an imaginative understanding of the unity of the knower and the known that defies the subject-object dichotomy of Peripatetic epistemology on the grounds of the graded unity of existence." (Meisami 2020: 73).

[6] Uno studio, del tutto preparatorio, sulle metafore marine e le loro stratificazioni semantiche nel contesto letterario di riferimento è Pellò (2011, soprattutto pp. 199-205). Si vedano, nel presente volume, i *ghazal* tradotti nell'antologia del capitolo sesto.

dar ḥużūr-i talkhrūyān lab namībāyad gushūd
bih ki pīsh-i baḥr pās-i lab-ī rū dārad ṣadaf
az rafū-yi sīna maṭlab nīst juz ḥifẓ-i gawhar
raft chūn gawhar chi parwā-yi rafū dārad ṣadaf
ṣad yatīm-i bīpidar-rā dar kinār-i marḥamat
bā wujūd-i khushkmaghzī tāzarū dārad ṣadaf
az hunar dar kār mīyuftad hunarwar-rā shikast
sanghā az gawhar-i khwud dar sabū dārad ṣadaf
bā wujūd-i pākī-yi gawhar dar īn daryā-yi quds
az khijālat har du dast-i khwud ba rū dārad ṣadaf
dar ṭalab sustī makun Ṣā'ib ki dar daryā-yi talkh
āb-i shīrīn dar qadaḥ az justujū dārad ṣadaf (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: V, 2484-2485, *gh.* 5159)[7]

La conchiglia ha miriadi di nodi nel cuore, per colpa del mare accigliato:
la conchiglia trattiene le lacrime in gola, gocciante di liquide perle.
Dalla mensa d'arcano proviene, per quanti hanno fede, sicura vivanda:
la conchiglia non prende dal mare quel grano suo d'acqua preziosa.
Può intralciare la via al nutrimento, ogni arte che giunge a eccellenza:
la conchiglia ora ha un nocciolo in gola, ed è fatto di sangue di perla.
Non somiglia alla bolla che al mare dà mostra di sé, la conchiglia:
la conchiglia, però, nel suo guscio, sostanza di perla purissima avvolge.
E per quanto si faccia abluzioni infinite con acqua argentata di perle,
la conchiglia, di fronte a quel candido grembo del mare, è pudica.
La cucitura che abbiamo sul petto ci serve soltanto a serbare la perla:
la conchiglia non pensa a serrarsi, una volta che uscita è la perla.
Quando incontri persone rabbiose non devi dischiudere il labbro:
la conchiglia, di fronte all'oceano, fa bene a restare in silenzio.
D'ingordigia è l'emblema lampante: alla mensa del mare infinito
la conchiglia, che è avida ed avara, si porta le mani alla gola.
Cento orfani privi di padre, ecco, stringe in abbraccio affettuoso
la conchiglia: pur aridi in cuore, hanno il volto assai fresco e lucente.
È proprio il valore a mandare in frantumi chi ha il bene nel cuore:
la conchiglia, natura di perla preziosa, di pietre ha ricolma la coppa.
Immacolata è la perla che questo santissimo mare ti dona:
la conchiglia è pudica, però, e con le mani si copre la faccia.
Non mostrare, Ṣā'ib, debolezza su questa tua strada: nel mare salato
la conchiglia, in ricerca perenne, ha nel calice un'acqua dolcissima.

Ben più che una semplice allegoria del corpo o del mondo, la conchiglia di Ṣā'ib è anche e soprattutto immagine del linguaggio come re-

[7] Il metro del *ghazal* è il *ramal-i muṯamman-i maqṣūr* (-v--/-v--/-v--/-v-(v)).

altà "fisica" nella quale si manifesta, per gli autori di questo Barocco persiano internazionale, la vicenda fenomenica: a differenza della bolla, la conchiglia, come scrive Ṣā'ib al verso 4, è indissolubile dalla perla, ossia, anticipando le tematiche bideliane, è il suo *lafẓ*, il suo contenitore significante. A partire da questi assunti introduttivi, nelle pagine che seguono ci occuperemo proprio di alcuni modi di pensare la questione del linguaggio e della sua relazione con la postulata dimensione dell'ipseità assoluta (*ẕāt-i muṭlaq*) nella prospettiva bideliana.[8]

Per illustrare preliminarmente la centralità del discorso sul linguaggio, in chiave simultaneamente poetica e speculativa, nel contesto intellettuale indo-persiano della seconda metà del Seicento che fa da sfondo all'opera di Bīdil e della sua scuola, partiamo dalle note introduttive che il già citato Afżal al-Dīn Sarkhwush antepone alla sua *taẕkira Kalimāt al-shuʿarā*, completata, come ricordato, nel 1682-3:

> Il Verbo (*sukhan*) non ha inizio ed è eterno, poiché la Parola (*kalām*) è uno dei sette attributi (*ṣifāt-i sabʿa*) di Dio. Dal momento che l'essenza non ha inizio ed è eterna, i suoi attributi devono, di conseguenza, essere eterni e senza inizio. (Sarkhwush 1951: 1)

Si tratta, com'è evidente, di notazioni generiche che fanno propria la tradizionale posizione ashʿarita e non aggiungono nulla di nuovo all'ormai millenario, nel decimo secolo dell'Egira, dibattito teologico sulla coeternità degli attributi divini – tra i quali, appunto, il *kalām-logos* il cui corrispettivo persiano *sukhan*-parola inaugura il discorso di Sarkhwush, che proprio alla parola-*kalima* dedica il titolo del suo lavoro. Immediatamente dopo, però, le riflessioni introduttive della *taẕkira* prendono una direzione precisa nel definire quale sia il campo linguistico di riferimento:

> Fino a quando fiorirà la primavera della facoltà del linguaggio (*nuṭq*), ogni lingua sarà un venditore di fiori, con le sue espressioni variopinte; e nell'insieme delle bocche e delle lingue, la dignità delle parole dotate di metro e della poesia saranno sempre superiori alle parole prive di metro e alla prosa. [...] La relazione tra i munifici poeti e i profeti – su di loro la pace – è di estrema vicinanza. Sia gli uni sia gli altri, infatti, sono costantemente in contatto con la fonte originaria d'ogni grazia (*mabda'-i fayyāż*) e con il mondo dell'assenza (*ʿālam-i ghayb*). (Sarkhwush 1951: 1-2)

[8] Due studi che mettono a tema, da prospettive diverse, vari elementi connessi alla presente discussione, sono la ricerca sulla cosmologia bideliana di Hajnalka Kovacs (2013) e, soprattutto, l'illuminante lavoro di Jane Mikkelson sulla poetica avicenniana del "volo dell'immaginazione" (2020).

In formale contraddizione con il dettato coranico (XXVI, 221-227) secondo cui i poeti, ossessionati dai demoni della parola, "errano per ogni valle e dicono quello che non fanno" (cioè dicono come *non* stanno le cose), Sarkhwush avvicina i poeti (*shuʿarā*) ai profeti (*anbiyā*) proprio in nome della loro particolare relazione di contiguità con lo specifico attributo divino del linguaggio e, specularmente, per la loro capacità di "riferire" del divino stesso – o, più precisamente, di riferire dell'agire del divino nella sua unica manifestazione accessibile, ossia il variopinto caleidoscopio del mondo fenomenico. Nello specifico, egli fa qui degli autori di versi una sorta di estensione sinonimica della categoria antropologico-sociale degli *awliyā* (gli "amici" di Dio, termine spesso reso in maniera insoddisfacente con "santi" o "mistici"), con i quali Farīd al-Dīn ʿAṭṭār di Nishapur aveva inaugurato il genere stesso della *taẕkira* sufi persiana alla fine dell'epoca selgiuchide e ai quali proprio il succitato Dārā Shukūh aveva dedicato due raccolte agiografiche, la *Safīnat al-awliyā* (1640) e la *Sakīnat al-awliyā* (1643). Anche in questo caso, la tradizione è antica e diffusa, sia per quanto concerne la concezione del linguaggio metaforico-poetico e della connessa ontologia dell'"immaginazione" (*khiyāl, takhayyul*) come mezzo cognitivo e creativo privilegiato (si pensi in primo luogo alla cosiddetta "metafisica dell'immaginazione" di Ibn ʿArabī,[9] ma anche, per menzionare un'icona proverbiale, alla diffusa descrizione di un poeta canonico come Ḥāfiẓ di Shiraz quale *lisān al-ghayb*, "lingua dell'occulto/dell'assenza"), sia per quanto riguarda la saldatura semiotica tra il codice dominante della letteratura poetica persiana e i fondamenti delle concezioni estetiche di quel vasto fenomeno speculativo e sociale che va sotto il nome di sufismo. Rimanendo nel contesto post-timuride, per esempio, il principe Sām Mīrzā (1517-1566) definisce, nell'introduzione della sua *Tuḥfa-yi Sāmī* (la prima grande *taẕkira* safavide, composta alla metà del XVI secolo), i poeti come i "prescelti" (*barguzīda*) alla "corte divina" (*dargāh-i ilāhī*) e descrive la loro essenza come "ipostasi della luce infinita" (*mahbiṭ-i anwār-i nāmutanāhī*), in un contesto dove l'ordine (*niẓām*) del mondo stesso è pensato come la struttura versificata (*naẓm*) di una *qaṣīda* e la poesia è la "perla/sostanza" (*gawhar*) della "miniera dell'essere (*kān-i wujūd*) (Sām Mīrzā Ṣafawī 2005: 1, 3)[10]; e ancora, sempre

[9] L'espressione evoca volutamente il titolo, *Metaphysics of Imagination*, di un importante lavoro di W.C. Chittick (1989), già più volte citato.

[10] Si noti anche che gli stessi versi (di Niẓāmī Ganjawī) citati da Sarkhwush sull'eccellenza dei poeti come immediati successori, nelle file della "grandezza" (*kibryā*), dei profeti (*anbiyā*), si trovano già proprio nella *Tuḥfa-yi Sāmī* (cf. Sarkhwush 1951: 2 e Sām Mīrzā Ṣafawī 2005: 3).

nel parallelo contesto iraniano safavide, Mīrzā Muḥammad Ṭāhir Naṣrābādī parla, nella sua *taẕkira* composta più o meno contemporaneamente a quella di Sarkhwush,[11] dei poeti come di cavalieri (*farisān*) che inseguono con la penna la "preda" (*ṣayd*) del "significato" (*maʿnī*), che come una gazzella frequenta le inaccessibili pianure della "santità" (*taqaddus*), in un panorama dove la poesia si configura come un monile di perle nella "conchiglia" (*ṣadaf*) della pagina scritta (Naṣrābādī s.d.: 2-3).

Conta osservare, al di là dei numerosi esempi possibili, come nella modernità estetica[12] che fa da sfondo alle prospettive di Sarkhwush e degli altri, l'elemento discriminante fondamentale sia la facoltà creativa dell'immaginazione linguistica, in un periodo nel quale la produzione poetica è caratterizzata proprio dalla diffusione senza precedenti dei "discorsi di coloro che hanno immaginazione variopinta (*rangīnkhiyālān*) e che inventano concetti inediti *(maʿnīyitāzayābān*)" (Sarkhwush 1951: 2). È un'immaginazione linguistica che, in nome della sopra ricordata contiguità con il piano della rivelazione, si fa addirittura carne agiografica,[13] dal momento che "meditare sulle vicende terrene e prestare ascolto ai versi di queste nobili nature" scrive ancora Sarkhwush conferendo un carattere performativo al proprio lavoro "non sarà cosa priva di utilità generale e di perfetto giovamento" (Sarkhwush 1951: 2); parafrasando l'autore di Delhi, la poesia, sostanza del linguaggio logico (*nuṭq*) che distingue la specie umana dagli altri viventi, è d'altronde una delle "meraviglie" (*ʿajāyib*) connaturate al corpo umano (*badan-i ādamī*), che si esprime tramite un ritmo metrico (*wazn*) proprio come fa con il battito del polso (*nabż*) (Sarkhwush 1951: 2).

È questo il genere di discorsi che fa da sfondo alla teoria naturale del linguaggio che Bīdil elabora nella propria autobiografia filosofica, i

[11] La *Taẕkira-yi Naṣrābādī* venne composta, per la precisione, tra il 1670 e il 1679.

[12] Come osservava Scarcia, nella temperie filosofica del Seicento persiano estetica va intesa sostanzialmente come discorso sulla "verità del bello" (1997: 92).

[13] Se, infatti, per Ibn ʿArabī, i poeti che si riferiscono a figure di bellezza come le classiche "donne amate" Zaynab o Laylā "consumano le proprie parole scrivendo su tutte queste cose esistenti senza sapere, mentre gli gnostici (*ʿurafā*) non sentono mai nessun verso, nessun indovinello metrico, nessun panegirico né nessuna poesia d'amore che non sia a proposito di Lui, nascosto sotto il velo delle forme" (Chittick 1989: 116) per Sarkhwush non solo i poeti agiscono in modo analogo agli *ʿurafā* ma sono essi stessi gli *ʿurafā* per eccellenza e addirittura i rappresentanti per eccellenza del genere umano, se è vero che la facoltà del linguaggio (*nuṭq*) – di cui la poesia è il punto più elevato – spetta solo alla specie umana (Sarkhwush 1951: 1).

Chahār ʿunṣur "Quattro elementi", iniziata dal maestro di Patna nello stesso anno in cui Sarkhwush completa la sua *taẕkira* dei "moderni" e di cui si dirà diffusamente nel quarto capitolo di questo volume. Alcune osservazioni generali si trovano già nell'introduzione del testo, che si apre proprio con la descrizione dell'inadeguatezza del linguaggio:

> Signore! La lingua (*zabān*) è costretta a modulare parole vuote: tu accetta le scuse di chi, come noi, sproloquia invano. L'espressione (*bayān*) è obbligata a intonare motivi sconvolti: non biasimare chi, come noi, ignaro discorre. Il respiro, che incessante scioglie le sue redini, non ha altra scelta che mandare al galoppo l'immaginazione: è lo spiegare le ali d'una colomba sull'altare del sacrificio. (Bīdil 1965: 1).

La natura autoreferenziale e necessaria del linguaggio-immaginazione, che è *obbligato* (*maʿẕūr, majbūr, nāguzīr*) a percorrere le strade ricorsive di descrizioni tanto fallaci quanto ineluttabili, è chiaramente espressa, e immediatamente messa in relazione con la natura, altrettanto necessaria e incondizionata, del respiro-movimento (*nafas*) che la pre-implica (come per Sarkhwush il battito del polso (*nabż*) pre-implicava, l'abbiamo appena visto, il ritmo della forma metrica). Qualche riga dopo, Bīdil ricorre a una serie di metafore in negativo:

> Non sei il mare, sì che con l'immersione del pensiero si possa riportare su dal fondo la tua perla; non sei il cielo, sì che con la potenza dello sguardo si possano contare le tue stelle. Non hai preso colore, sì da poterti conoscere come primavera; non emani raggi, sì da poterti chiamare sole. (Bīdil 1965: 1)

La capacità semiotica della metafora si dispiega proprio nella simultanea negazione della sua referenzialità: valida nel pensare l'emersione della "bellezza" fenomenica – unica "verità" esperibile – secondo il ben noto portato del sufismo e, al contempo, palesemente vana nel riferirsi all'essere in sé (non tanto per una sua anodina "trascendenza", ma soprattutto in quanto precedente la semiosi linguistica, come si vedrà meglio). Bīdil sembra suggerire che ogni correlazione sia un fatto interno alla produzione di significato, in quanto implicata dal pensiero-immaginazione:

> Passeggiamo nel roseto degli attributi (*ṣifāt*), con lo sguardo già arrossato di immaginazioni; galoppiamo nell'arena della realizzazione dell'essenza (*taḥqīq-i ẕāt*), avendo già sollevato una coltre di polvere nella riflessione. [...] Tutto quanto abbiamo capito degli attributi non

> è altro che enunciato contingente (*ʿibārāt-i imkānī*) da noi stessi prodotto; tutto quanto abbiamo capito dell'essenza non è altro che supposizione di significato (*maʿnī-yi mawhūmī*) da noi stessi immaginata.

Immediatamente dopo, Bīdil commenta le sue proprie parole con questi versi, che costituiscono una visualizzazione meditativa dell'autoreferenzialità:

> *mā-rā ki zi khwud bar āmadan nīst*
> *muskhil ba ḥaqīqat-at rasīdan*
> *ashk-i guhar-īm u khūn-i yāqūt*
> *dārīm ba rūy-i khwud chakīdan*
>
> A noi non è dato venir da noi stessi al di fuori:
> per noi, ardua impresa è raggiungere il tuo vero.
> Siamo lacrima di perla, noi, siamo sangue di rubino:
> su noi stessi soltanto possiamo gocciare. (Bīdil 1965: 1-2)

Tanto l'"enunciato" linguistico (il termine impiegato in persiano è *ʿibārat*, che può fare riferimento sia al tropo sia alla proposizione tecnicamente intesa) quanto il contenuto semantico (*maʿnī*, il "significato"[14]), messi in parallelo, rispettivamente, con il piano degli attributi divini (*ṣifāt*) e con quello dell'essere in sé, sono prodotti della potenza immaginativa e fanno riferimento soltanto a se stessi, come i tropi reciproci "perla e lacrima" e "rubino e sangue". In questo contesto, parola e silenzio sono le facce complementari di una medesima medaglia:

> Se tacciamo, rimaniamo sospesi nell'inettitudine; se parliamo, siamo un grido di impotenza. Qui, tacere non è altro che riavvolgere quel tappeto ove si fa mostra di una merce di enunciati (*barchīdan-i dukkān-i ʿibāratfurūshī*); e parlare altro non è che il palpitare infinito del silenzio che viene immolato.[...] Il silenzio non mostra, su questa soglia, alcuna credenziale di autorità; il linguaggio non vanta, in questa corte, nessun onore di relazione. Il silenzio è l'anello poggiato immobile là fuori sulla porta; il linguaggio è la polvere inconsistente che si leva all'esterno della soglia. (Bīdil 1965: 3)

Altrove nei *Chahār ʿunṣur*, come si vedrà, al silenzio (*khamūshī*) verrà conferito, nel contesto della prassi esistenziale, un valore perfor-

[14] Altri lo traducono tecnicamente con "contenuto mentale": si vedano per esempio, le osservazioni su questo tema nella filosofia del linguaggio nel contesto arabo-islamico in Adamson, Key (2015: 74-98). Si veda, per un'analisi approfondita delle teorie arabe classiche sul tema del "significato", molto rilevante per la nostra lettura di Bīdil, anche Key (2018).

mativo anche superiore a quello del linguaggio (*sukhan*); e alla parola stessa verrà attribuita, in certe condizioni, una capacità di intervento trasformativo sul reale materiale e fenomenico, oltre al fondamentale valore *creativo* di semantizzazione dell'immanenza. Per quanto riguarda l'analisi del rapporto con la realtà ultima dell'esistenza, tuttavia, come si vede da questo passaggio, i due aspetti sono simmetrici ed equivalenti. Bīdil sembra linguisticizzare qui, per quanto solo allusivamente, alcune argomentazioni che sono già dello *shaykh al-akbar* Ibn ʿArabī. Come osserva Aydogan Kars nel suo studio comparativo dell'apofatismo in Maimonide e Ibn ʿArabī, per quest'ultimo "[f]rom the lens of transcendence [...] the Absolute remains infinitely hidden in those very appearances (not as the invisible veiled behind the visible, but as the invisible of the visible)" (Kars 2013: 273). Simmetricamente, dal punto di vista dell'immanenza assoluta, non c'è altro che la manifestazione di Dio, in continuità con la visione ermetico-neoplatonica rielaborata dalla filosofia illuminativa (*ishrāqī*) di Shihāb al-Dīn Suhrawardī (m. 1191), poi integrata, appunto, con il sufismo speculativo di Ibn ʿArabī, la tradizione peripatetica e le principali correnti teologiche dalla grande filosofia del Seicento safavide. Kars propone, per comprendere il discorso di Ibn ʿArabī, la soluzione di una doppia semantica dove la funzione razionale del *tanzīh* (la dottrina della trascendenza che parla di Dio attraverso la negazione/silenzio) e quella intuitiva del *tashbīh* (la dottrina dell'immanenza che parla di Dio attraverso la parola/immaginazione) vengono unificate secondo la logica binoculare del paradosso, che le rende complementari l'una all'altra: in un mondo esperibile che è la manifestazione temporalmente e spazialmente finita (*tajallī*) di un essere illimitato, "who veils Himself through His manifestation and manifests Himself through His veil", come scrive William Chittick, "all things are neither/nor, both/and, but never either/or" (Chittick 2005: 96; Chittick 1989: 29). Né la parola né il silenzio, né l'affermazione né la negazione, hanno valore dal punto di vista del *tanzīh*, sembra ribadire qui Bīdil a partire dalla prospettiva linguistica, di fatto inserendosi nel solco di quella "liberazione" akbariana dell'esistenza dalla delimitazione della stessa concezione umana di non-delimitazione: soluzione formale, si potrebbe dire, ma che nella logica anti-dualistica dei *Chahār ʿunṣur* serve ad aggirare il problema dell'essere in sé, in quanto soglia assente (*ghayb* e *ʿadam*, appunto "assenza", sono termini chiave di tutta la poetica bideliana).

Ma quali sono, una volta integrate *apophasis* e *kataphasis* in questa doppia lente, le modalità del *tashbīh*, del manifestarsi linguistico e im-

maginativo, positivo o negativo che sia? Qual è, in altri termini, il rapporto tra linguaggio (e silenzio) e realtà fenomenica? La questione, che informa di sé la totalità dei *Chahār ʿunṣur* in quanto esperimento di *svolgimento* linguistico proprio della facoltà immaginativa (*takhayyul*), è affrontata da Bīdil in modo diretto in un lungo passaggio di cui già Alessandro Bausani aveva notato, *en passant*, la crucialità teorica (Bausani 1954-56: 173). Si tratta di pagine particolarmente impegnative sia dal punto di vista speculativo sia da quello linguistico e stilistico, che si trovano collocate all'inizio della terza parte o terzo "elemento" (corrispondente allo στοιχεῖον fisico dell'acqua) del lavoro bideliano, come prima delle sei composizioni in prosa frammista a versi che costituiscono l'insieme dell' *ʿunṣur* in oggetto.

Il pezzo, che come di regola nel testo svolge il ragionamento attraverso enunciati metaforici formati da proposizioni coordinate parallele che forniscono punti di vista complementari sui contenuti e si susseguono come una spirale ascendente (si ritorna via via sul punto precedente, ogni volta con una nozione, teorica o descrittiva, in più), utilizzando i versi in funzione di commento esplicativo, inizia con un "Ricordo dei trapassati" (*yād-i raftagān*). Si tratta di un pretesto compositivo che ha l'importante funzione di indicare la non-distinzione della forma di vita linguistica rispetto al piano del vissuto etico, emotivo, biologico:

> Nel ricordare i trapassati, dalle fondamenta della riflessione si levava una volta sui compagni una polvere di malinconia, e la ricerca delle orme perdute dei defunti adornava quei volti, intenti a mordersi le mani. Un dito non poteva spuntare da una manica senza cadere nel pensiero di lacerarsi le vesti, e uno sguardo non poteva lasciare l'abbraccio delle ciglia senza gettare fuoco nella casa dell'immaginazione. Alcuni, nel rimembrare gli amati snelli come cipressi, affidavano le redini dell'arbitrio alla delicatezza dei sospiri; altri, rimpiangendo le maniere eleganti del loro incedere, muovevano simili a lacrime i passi. Il serrarsi delle palpebre, d'un tratto, era come di mani che si uniscono nello sconforto, all'estinguersi d'ogni possibile occasione di vedere, e il pulsare dei respiri aveva all'improvviso i tratti sconvolti di una capigliatura sciolta nel lutto d'una speranza ormai perduta. [...] Fu così che sul volto dell'immaginazione di costoro, che vagavano perduti nell'angoscia, gli abbracci del rimpianto presero dovunque il sopravvento, e la casa di specchi del pensiero aprì le gabbie al volo immaginario di questi pappagalli. Vagabondi sulla scia di carovane passate accendevano focolari di disperazione e bruciavano, marchiati dal rimpianto per le perdute candele dei simposi ormai trascorsi. (Bīdil 1965: 193)

Un gruppo di sodali del poeta sta dunque ricordando, rimpiangendolo, chi non c'è più. Rivolgendosi a uno di loro, Bīdil interviene, come racconta egli stesso, postulando l'identità tra le forme della natura e le parole:

> Io mi rivolsi allora a un amico che era tra i sensibili che sanno intendere i segni del Sinai dell'ammonimento: "Ogni immagine (*naqsh*) che vedi", gli dissi, "è una parola (*sukhan*) che ascolti". All'udire quella frase il suo entusiasmo giunse al culmine, e la scoperta di questo stato di cose lo fece pervenire alla pienezza dell'estasi. L'esultanza della sua natura mi condusse ad articolare per esteso questa sintetica verità: era necessario, da questo condensato di vera certezza, svolgere un rotolo di spiegazione. Grazie al plettro del suo desiderio puro venne così a ribollire, dallo strumento della natura, un canto di unità, che si fece più chiaro grazie alla molteplicità delle variazioni melodiche delle argomentazioni. (Bīdil 1965: 193-194)

La reazione entusiasta del compagno spinge Bīdil a svolgere in modo discorsivo il suo assunto apodittico. Viene introdotto così il denso passaggio teorico che Bīdil intitola significativamente *naghma-yi waḥdat* "Il canto dell'unità" – risuonano qui, per restare nel contesto indo-persiano del Seicento, le osservazioni di Aḥmad Sirhindī sull'essere come "unica parola immodificata" nella dimensione dell'eternità che necessariamente pare modificarsi, coniugarsi, declinarsi nell'inevitabile infinità sintattica del tempo linguistico e fenomenico, del prima e del dopo.[15] Che Bīdil intenda ripercorrere analiticamente la topografia linguistica dell'esistenza è d'altra parte dichiarato espressamente nella chiusa di questa introduzione: "il canto dell'Unità" intonato dallo "strumento della natura" (*sāz-i fiṭrat*), infatti, si fa mappa ritmica leggibile grazie alla "molteplicità delle variazioni melodiche delle argomentazioni" (*kaṯratāhangī-yi tamhīdāt*). Ecco, dunque, come si apre l'analisi bideliana:

> *Il canto dell'unità*
>
> *īn jūshukhurūsh-ī ki ba ʿālam paydā-st*
> *az khumkada-yi nash'a-yi bīchūnuchirā-st*
> *aʿyān naghmāt-i maḥfil-i bīrang-and*
> *bīpardagī-yi āyīna wahm-i ashyā-st*

[15] "[L]e nozioni di passato e di futuro hanno gettato molti nella confusione: il precedere o il seguire del significante (*dāll*) spingono a considerare come precedente o successivo anche il significato (*madlūl*). Ma la confusione in realtà non esiste, poiché passato e futuro sono attributi specifici di una durata solo apparente dovuta al dispiegamento di quell'unico istante. Al livello del significato, laddove quell'istante sussiste così com'è in realtà, non essendovi alcun dispiegamento, passato e futuro non hanno luogo" (Sirhindī 2003: 87).

> Questo grande clamore che ovunque s'effonde nel mondo
> risuona dall'ebbra cantina ove il come e il perché non ci sono.
> Sono canti, le singole essenze, intonati ove regna l'assenza di tinte:
> sono tutte le cose illusorie soltanto uno specchio privato del velo.
>
> L'esistenza reale (*wujūd-i ḥaqīqī*) è una materia (*māda*) di percezione uditiva (*samʿ*) e di articolazione linguistica (*nuṭq*), che non può che modulare in perpetuo il sussurro della propria unità, e non può che ascoltare in eterno i canti della propria immensità. La realizzazione (*taḥqīq*) della sostanza (*jawhar*) dell'articolazione logico-linguistica (*nuṭq*) non si attualizza senza lo specchio della percezione uditiva (*samʿ*) e la certezza (*yaqīn*) della qualità (*kayfiyat*) della percezione uditiva non trova realizzazione senza la manifestazione dell'articolazione logico-linguistica. (Bīdil 1965: 194)

Bīdil si fonda qui sul discorso akbariano sull'esistenza che, in quanto *wujūd* (la radice araba WJD indica appunto il "trovare" e il "trovarsi) "si trova", sia in senso oggettivo, locativo, sia in senso soggettivo, di essere a sé stessi.[16] Questo "trovarsi" dell'assoluta coscienza è, in principio, per Bīdil, materia (*māda*) linguistico-percettiva, un *logos* autoreferenziale che si ascolta, "realizzandosi"[17] nel proprio stato di perfetta attualizzazione (anche in questo caso, il termine chiave impiegato, *taḥqīq*, è tanto il dispiegarsi quanto l'accertarsi del reale; l'insistenza sulla "verifica" è marcata dalla presenza, nella proposizione complementare parallela, del termine *yaqīn* – appunto, la "certezza" – nella medesima posizione sintattica). Come sottolineerà ripetutamente, Bīdil postula dunque il linguaggio come *jawhar* (la "perla", cioè la sostanza fondamentale) dell'esistenza, utilizzando un termine fortemente codificato nel canone poetico persiano che nella poetica del Seicento persiano ha, però, anche un significato tecnico riferito alla materialità metallica sottostante alla superficie riflettente dello specchio.[18] In un'ottica anti-dualistica, Bīdil sta parlando del linguaggio come "struttura profonda" del reale, come si vedrà meglio in seguito e come

[16] Come scrive William C. Chittick, "to speak of *wujūd* is to speak of finding and what is found, and finding is meaningless without knowledge and consciousness. *Wujūd*, then, is that which finds and is found" (1998: xix; la discussione prosegue nelle pagine seguenti. Un agile riassunto della prospettiva akbariana sul tema si trova in Chittick 2005: 36-37).

[17] Sulla portata epistemica del concetto di *taḥqīq*, qui impiegato da Bīdil, si rimanda alla discussione del precedente capitolo.

[18] L'immagine è, tra l'altro, connessa con la "moderna" circolazione eurasiatica dei nuovi specchi veneziani di vetro nel Seicento, e diventa oggetto di metafore dal carattere tecnico e scientifico negli autori di versi persiani di questo periodo (cf. Zipoli 1983: 133-134).

già lui stesso aveva postulato in precedenza, per esempio nel *maṯnawī Muḥīṭ-i aʿẓam* (Bīdil 1964d: 237).[19] Basti ricordare, per ora, che anche nel discorso sulla sostanza binaria di *nuṭq/samʿ*, Bīdil si appoggia alla tradizione dello *shaykh al-akbar*, nella cui cosmogonia parola e ascolto sono i due principi fondamentali dell'esistenziazione[20] (*ījād*: nome verbale della forma causativa della stessa radice da cui deriva *wujūd*). Dopo aver brevemente accennato al processo dell'*ījād* come dispiegarsi (*ʿarż*) dei nomi di Dio e della natura (*asmā-yi ilāhī wa kiyānī*),[21] Bīdil continua:

> Per quanto i codici (*rumūz*) di questa perfezione si mostrino in un modo peculiare da dietro il velo di ciascun ente individuato e si manifestino in una guisa particolare da dietro la cortina di ciascun oggetto specificato, dallo specchio dell'ipseità umana (*ẕāt-i insānī*), luogo dell'epifania del nome "Colui che riunisce" (*jāmiʿ*), si palesano compiutamente nel silenzio assoluto, strappando civettuoli il loro velo.
>
> *gar ḥarf-i yaqīn u gar gāmān mīshnawī*
> *az ʿālam-i bī nuṭq u zabān mīshnawī*
> *khāmūsh shaw u bibīn ki bī guft u shinūd*
> *chīz-ī mīgūyī u hamān mīshnawī*

[19] Tra le altre cose, Bīdil scrive qui che "se il mondo muore, il linguaggio è sempre vivo/ perché il linguaggio è vita che persiste, non parola./ Il linguaggio, anzi, è il creatore della vita:/ sono questi, e nient'altro, i respiri del Misericordioso" (*jahān gar bimīrad sukhan zinda-ast/ sukhan nīst īn jān-i pāyanda-ast// chi jān balki jānāfarīn-ast u bas/ nafashā-yi raḥmānī īn-ast u bas*). L'importanza dei versi in questione, dove il linguaggio (*sukhan*) è già identificato con la nozione di *nafas-i raḥmānī* (il "respiro del Misericordioso", che per Bīdil è, come abbiamo visto, lo spirito universale), era stata già notata da ʿAbd al-Ghafūr Ārizū come chiave per leggere la poetica del maestro di Patna (Ārizū 1999-2000: 32-34).

[20] Come segnala Chittick, la cui traduzione riportiamo qui, nelle *Futūḥāt al-makkiya* Ibn al-ʿArabī scrive per esempio che "There is nothing but speech and listening. There can be nothing else.[...] Through Speech we move about, and as a result of Speech, we move about in listening" (Chittick 1989: 213).

[21] Bīdil chiama in causa, in questo contesto, la nozione cosmogonica del "respiro del misericordioso" (*nafas-i raḥmānī*) come mezzo fondamentale di emanazione: si ricordi che, per Bīdil, questo "respiro" è da identificarsi con *l'anima mundi* o "spirito universale", come abbiamo visto al capitolo 2, in una prospettiva di assoluta unità fisica del reale: per il maestro di Patna, infatti, il soffio che struttura il cosmo *nella sua totalità* (inclusi, quindi, i fenomeni sensoriali, mentali, linguistici, metaforici, grafici) è un "vapore" (*bukhār*) intrinseco alla materia. Le reminiscenze contenute in questi passi sono innumerevoli: anche nel *Majmaʿ al-baḥrayn*, per esempio, Dārā Shukūh ricorda l'identificazione del *nafas-i raḥmānī* con l'elemento "aria" (Dārā Shikūh 1929: 39, 82); a questo proposito non vanno dimenticate, per la loro diffusione in ambiti socio-testuali non di corte, le teorie esposte nel trattato *Jām-i jahānnumā* del poeta e sufi persiano del XIV secolo Shams-i Maghribī, recepito in modo particolare dalla tradizione sudasiatica della confraternita Shaṭṭāriya e negli spazi letterari anche vernacolari dell'India del nord (Behl 2012: 237 ff.).

> Che tu ascolti parola sicura o soltanto la voce del dubbio
> da un mondo ti giungono, queste, che è privo di lingua e discorsi.
> Tu taci un momento e vedrai che pur senza scambiare parola
> tu dici una cosa e la cosa medesima ascolti. (Bīdil 1965: 194)

Già Alessandro Bausani, il quale Bīdil sta descrivendo la creazione come "il discorso di un Io", aveva notato l'importanza dei due versi posti a commento del passaggio, dove viene introdotta la questione della natura verbale del pensiero umano e della coscienza (Bausani 1954-56: 173-174). Pensando linguisticamente, l'uomo ripercorre la creazione in un processo dichiaratamente speculativo (l'ipseità dell'uomo, *ẕāt-i insānī*, infatti, non è altro che uno specchio, *āyīna*): è in questo senso che l'uomo può essere definito come la manifestazione del nome divino *al-jāmiʿ*, "Colui che riunisce", ovvero il culmine della creazione stessa nella peculiare logica neoplatonica che fa da sfondo al discorso bideliano.[22] L'analisi di questa ontologia linguistica della coscienza continua nel paragrafo seguente:

> Nel grado (*martaba*) dell'assenza, la concezione (*fahm*) di questi due attributi [*nuṭq* e *samʿ*] dipende solo dalla pura volontà (*irāda-ye maḥż*), e non fa capolino dal colletto della separazione e della distinzione; quando invece si mostrano all'esterno, il filo della realizzazione (*taḥqīq*) è legato al suo ascolto e alla sua parola esteriori, e la catena dell'attualizzazione (*wuqūʿ*) è legata alla sua lingua e al suo udito. In verità il mondo sottile di cui si parla (*ʿālam-i laṭīf*) è un cenno al significato dei suoi cenni, e il mondo grossolano (*jahān-i kaṯīf*) di cui si racconta è un enunciato dello sbocciare dei suoi enunciati. (Bīdil 1965: 194)

Ogni soluzione di continuità tra la dimensione detta "sottile" (che sia noetica, spirituale, mentale, psicologica eccetera) e quella detta "materiale" è dunque apparentemente rimossa. Al di fuori del paradosso necessario dell'Assenza, qualsivoglia "dimensione" ontologica consiste nel proprio indicarsi, o denominarsi, e la fenomenologia del *logos* bideliano è un *continuum* di segni discorsivi pensati nel silenzio, espressi nella *phonè*, testimoniati nell'icona:

[22] In termini simili si esprime un altro personaggio chiave del Seicento indo-persiano, Aḥmad Sirhindī (in generale su posizioni alquanto distanti da quelle bideliane) che parla dell'uomo come "copia onnicomprensiva" e del cuore – lo "specchio" per eccellenza della tradizione poetica persiana – come "realtà onnicomprensiva" (*ḥaqīqat-i jāmiʿa*) (Sirhindī 2003: 111).

> Per quanto la veste della sua inattingibilità (*tanazzuh*), nel ripostiglio di strumenti del silenzio (*ta ʿalluqkada-yi sāz-i khamushī*), sia al riparo, pur con tutti i bagagli del dire e dell'ascoltare (*guftushinūd*), dalla polvere di esplicitazioni e gesti (*īmā*), nel luogo ove si sussurrano (*zamzamaābād*) le melodie dell'espressione essa leva veli variopinti di suoni e di voci, e, nel sito di testimonianze della scrittura, fa capolino nel tessuto di innumerevoli immagini e tratti (*nuqūsh wa ṣuṭūr*). Per esplicitare questi segreti non si può concepire nessuna immagine nella mente che non si mostri, nello stesso momento, all'esterno, e non si può far balenare nessuna qualità nell'immaginazione (*khiyāl*) che, nello stesso momento, non si riversi fuori dalla coppa dell'enunciato (*ʿibārat*).
>
> *ān ramz ki samʿ u nuṭq daryāfta-ast*
> *natawān guftan bā ṣarra nashkāfta-st*
> *shamʿ-i ki muqīm-i khalwat-i fānūs-ast*
> *chūn wā nigarī jumla birūn tāfta-st*
>
> Quella cifra che voce ha trovato ed ascolto
> non puoi dire non mostri sé stessa nei suoni.
> La candela che abita il lume silente in ritiro
> è tutta chiarore, se guardi, brillato al di fuori. (Bīdil 1965: 194-195)

Si potrebbe ipotizzare, ricorrendo al linguaggio del Wittgenstein del *Tractatus Logicus-Philosophicus*, che Bīdil stia descrivendo la realtà come l'*immagine* dei fatti nelle proposizioni;[23] di certo, poco dopo, egli stesso insisterà sulla semiosi come fatto eminentemente riflessivo, interno al linguaggio: "è nell'espressione (*bayān*) che quella stessa parola trova la propria comprensione integrale (*ijmālī*)" (Bīdil 1965: 195). Il processo di formazione linguistica della realtà è descritto, di seguito, così:

> Volgendosi alla realizzazione (*taḥqīq*) della propria qualità, quel soffio puro polisce la potenza riflettente dello specchio delle rappresentazioni (*āyīna-yi miṯāl*), e quel volgersi alle rappresentazioni, compiendosi nella stabilità, produce il disegno d'acqua e tinte delle

[23] Penso qui alla famosa frase *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit* "La proposizione è un'immagine della realtà" del *Tractatus logicus-philosophicus*, 4.01. È evidente, come scrive giustamente Kristóf Nyíri, che le opinioni di Wittgenstein sulla rappresentazione non sono "così semplici come suggerisce l'opinione comune"; tuttavia, nonostante le necessarie sfumature, resta difficile negare che, nel tardo Wittgenstein, "le immagini sono asservite alle parole", in un senso non banale (Nyíri 2006: 322-324).

forme: come la sostanza (*jawhar*) dell'aria, che muovendosi accumula umidità e ammassando le particelle d'umidità produce l'acqua.[24] Quindi l'espressione "mondo delle immagini" (*ʿālam-i miṯāl*) è il nome che si dà alla riflessione delle istanze pneumatiche (*ta'ammul-i arwāḥ*) in quanto acquisizione di immaginazione cosciente (*taṣawwur-i āgahī*); il mondo delle forme e dei corpi è, a sua volta, la stabilizzazione di quella riflessione in quanto comprensione oggettivata (*fahm-i kamāhī*).

mā rūḥ-i muṭlaq-īm chi ṣūrat kudām jism
bīrangī-y-īm ānsūy-i idrāk-i nawʿu qism
būy-i gul-īm u nāla-yi bulbul bahār-i mā-st
z-īn rang basta-īm ba sūy-i hawā ṭilism
bā īn khalā pur-ast jahān az khurūsh-i mā
z-īn bīshtar chi siḥr furūshad ẓuhūr-i ism

Quello spirito siamo, assoluto: l'immagine, il corpo che cosa mai sono? Noi siamo l'assenza di tinte al di là del concetto di specie e di parte. L'usignolo che canta è per noi primavera: noi siamo un profumo di rosa e un gran talismano, con questo colore, noi abbiamo legato nell'aria. Non siamo che assenza, ma il mondo si riempie del nostro vociare: l'apparire del nome può forse mostrare un incanto più grande di questo? (Bīdil 1965: 195)

Nella prospettiva dell'ontologia linguistica di Bīdil, il concetto-chiave di *ʿālam-i miṯāl* (che qui traduciamo come "mondo delle immagini")[25] può intendersi innanzitutto come un modo di descrivere la dimensione dei procedimenti figurativo-analogici interni al linguaggio come produttore di senso (*āgahī* "coscienza" è, in quest'ottica, un termine fondamentale), nel panorama metamorfico di quel *rūḥ/spiritus* che, come abbiamo visto nel cap. 2 e come vedremo meglio fra poco, è struttura profonda del tutto. Di conseguenza, la "realtà" percepita dai sensi ("il disegno d'acqua e di tinte delle forme") ne è l'oggettivazione stabilizzata: non troppo diversamente dai *Prolegomena* del linguista danese

[24] Anche qui, il parallelismo con Giordano Bruno è stupefacente: proprio l'immagine del vapore (in senso speculare, dal denso verso l'etereo, è utilizzata nel *De magia naturali* per descrivere, come fa qui Bīdil, l'articolazione semiotica della materia-vita infinita (Bruno 2000: 205).

[25] Bīdil propone qui una lettura materico-fisiologica della realtà "mesocosmica" nota nella tradizione speculativa islamica come *ʿālam-i mithāl* (il famoso *mundus imaginalis* di Henry Corbin) nozione importante tanto in Ibn ʿArabī quanto, soprattutto, in Mullā Ṣadrā, che si può peraltro far risalire in ultima analisi a Porfirio (si veda Rahman 1964 e 1975: 11-13).

Louis Trolle Hjelmslev, dove la sostanza di espressione e contenuto appare "per il fatto che la forma è proiettata sulla materia, come una rete aperta getta la sua ombra su una materia indivisa sottostante" (1953: 36). In questo senso, l'analogia con il fenomeno fisico della condensazione del vapore che si materializza come "acqua" dall'impalpabilità dell'aria, attraverso lo stato intermedio di "umidità", va intesa come indice dell'isomorfismo di fondo che caratterizza la visione fisico-immaginativa bideliana: ritorna, qui, applicato all'elemento aereo, lo stesso termine *jawhar* (ossia, qui, "sostanza", "struttura sottostante") già applicato sopra, come abbiamo visto, alla nozione base di articolazione linguistica (*nuṭq*).

Il paragrafo successivo definisce, quindi, gli stati estatici codificati nel sufismo con i termini *fanā* "estinzione" e *baqā* "permanenza [nell'estinzione]" come indebolirsi di quel processo di riflessione (*ta'ammul*) che sta alla base della produzione delle forme:

> Quando l'energia di quella riflessione si risolve in debolezza, l'esistenza si chiama estinzione (*fanā*), e quanto più il colore della stabilità (*istiqāmat*) versa la polvere della determinazione, ecco che ne deriva la permanenza (*baqā*). Questa estinzione (*fanā*) e questa permanenza (*baqā*) immaginate (*khiyālī*), però, non toccano la sua potenza senza bisogni (*quwwat-i bīniyāzī*) e la sua persona di unità (*shakhṣ-i yaktā'ī*), che sono immuni da crescita e decrescita. Per quanto l'agitazione del mare aumenti con il moto delle onde, il quietarsi d'un'onda non impedisce certo il ribollire dell'oceano. (Bīdil 1965: 195)[26]

Dopo aver evidenziato il carattere autoreferenziale e "immaginario" (*khiyālī*), in relazione all'essere assoluto, di questi stati d'assenza – che sono identici al venir meno del soggetto nella morte, il tema che fa da pretesto alle riflessioni in oggetto – Bīdil tira le fila del discorso con alcuni corollari illuminanti. Premesso, riferendosi alla creazione come a un discorso originato dal *kun* "Sii" divino (cfr. per esempio *Corano* XXXVI, 82), che "tutti gli enti (*mawjūdāt*) intellettuali e sensibili sono gli intelligibili (*ma ʿlūmāt*) dei gradi del *kun*" e che "tutte le cose interiori

[26] È ben noto che l'unione estatica con l'Assoluto non è definibile, per Ibn ʿArabī, come un'esperienza, in quanto non riconoscibile e coincidente con il disgregarsi della ragione – cioè dell'organismo percettivo e rappresentativo, aggiungiamo noi (cf. Kars 2013: 274; lo stesso Bīdil lo testimonia nella sua autobiografia come accenneremo tra breve).

(*ẕihnī*) ed esteriori sono le concezioni (*mafhūmāt*) di quella melodia d'incantata potenza", egli passa a commentare le proprie parole come segue:

> Questo significa che tutto ciò che emerge nel processo intellettivo (*taʿaqqul*) si distingue tramite l'indicazione di un nome, e tutto ciò che viene percepito coi sensi si specifica tramite l'enunciazione di un appellativo: se è il cielo, è tramite l'onore del nome che si eleva; se è il sole, è tramite la luce del nome che fiammeggia. (Bīdil 1965: 196)

Il passaggio, relativamente piano rispetto alla lingua traboccante dei *Chahār ʿunṣur*, sembra impostare, sulla base dei ragionamenti precedenti, una semiotica speculativa dove il mondo non solo si pensa con le parole, ma con le parole si percepisce: il cielo è alto perché si chiama cielo, il sole fiammeggia perché si chiama sole, dove "alto" e "fiammeggia" sono significanti sintagmaticamente interrelati ai significanti "cielo" e "sole", etichette apposte ad altre etichette. "Quando si apre il velo del nome" continua Bīdil "si ottiene una voce dalla verità del "Sii!", e le cose sono le forme (*ashkāl*) di quella voce"; in questo contesto, il linguaggio/*logos* (*sukhan*) è "scrittura di forme" (*khaṭṭ-i ashkāl*) che viene dalla pagina esemplare (*nuskha*) della pura essenza (*ẕāt-i muṭlaq*), e si dispiega come fenomeno onnipervasivo, saturato dal linguaggio dell'allusione:

> Una cosa chiama "edificio" e con quel nome dà forma alla costruzione, una cosa chiama "rovina" e con quel nome trasforma quella proclamazione. È così che lo statuto (*ḥukm*) di quella indicazione (*ishārat*) si dirama in tutti gli enti individuati (*aʿyān*), così come l'articolazione del significato nelle membra delle espressioni e degli enunciati. (Bīdil 1965: 196)[27]

Anche in questo caso il parallelo con il *Tractatus* e l'idea della proposizione come immagine dei fatti atomici la quale, nella sua struttura logica, rispecchia la loro forma logica, sembra una suggestione promettente. Ci limitiamo a osservare, qui, che per Bīdil il processo di denominazione pervade e determina la realtà ("tutti gli enti individuati" sono

[27] Altrove nei *Chahār ʿunṣur*, il concetto si trova espresso con queste immagini: "L'apparire del linguaggio è la discesa degli angeli dal trono della verità essenziale del cuore (*ḥaqīqat-i dil*) nel luogo ove si manifesta il mondo della mutevolezza e delle articolazioni, e conferisce l'individualità delle cose possibili con la sua irresistibile potenza pervasiva. Quando parla dell'amore getta fuoco nelle fondamenta dell'immaginazione e quando accenna alla bellezza polisce la specchiera dello stupore" (Bīdil 1965: 149-150).

individuati proprio in quanto pervasi capillarmente dallo "statuto" del cenno/indicazione, o *ishārat*) organizzandola analogamente agli enunciati. Ritornando al testo, dopo una quartina esplicativa che riporta al centro dell'attenzione la nozione del *kun* creativo, Bīdil trae le sue conclusioni riassuntive, dove il linguaggio è identificato esplicitamente con quel *rūḥ/spiritus* che egli stesso definisce – si veda il capitolo 2 – come principio ordinatore intrinseco alla materia universale e da essa inscindibile:

> Abbiamo così certificato che il linguaggio è lo spirito (*rūḥ*) di tutto ciò che è, e il fondamento (*aṣl*) della realtà di tutto ciò che esiste. Ogni qual volta si volge a occultare un significato, taglia il respiro a un mondo, e quando ribolle a esprimere un enunciato eleva su di sé un cosmo. La sua assenza (*ghayb*) è l'indice (*ishārat*) della necessità e dell'unità assoluta (*aḥadiyat*), la sua testimonianza è l'enunciato della potenzialità e dell'unità immanente (*wāḥidiyat*). Se è possibile, non è possibile negarlo senza la testimonianza del linguaggio, e se è necessario, la sua affermazione non è accertabile senza la testimonianza del linguaggio. Per l'intelletto, metter piede fuori dai suoi stadi significa non andare da nessuna parte, e per il pensiero, provare a riflettere al di fuori dei suoi gradi significa volgere le redini a muto stupore. (Bīdil 1965: 196).

"Quindi" conclude Bīdil dopo aver commentato le sue stesse parole con un poema in distici di ventuno versi "ogni immagine che vedi è una parola che ascolti" (*pas har naqsh-ī ki mībīnī ḥarf-ī-st ki mīshinawī*) (Bīdil 1965: 197). La frase consolatoria rivolta all'amico con la quale l'autore aveva aperto il proprio discorso viene ripetuta alla fine, ormai chiarita: in un cosmo semiotico – un "impero dei segni", si potrebbe dire, evocando Roland Barthes – il linguaggio è la struttura ideogrammatica del reale, e viceversa. Dal punto di vista fenomenologico – come e più che per Giambattista Vico, è proprio la topica che sta al centro del mondo linguistico di Bīdil[28] – si tratta di un paesaggio infinito, uno svolgersi e riavvolgersi di "favelle" che rimandano ad altre "favelle", di significanti che rimandano ad altri signifi-

[28] Come scrive Gaetano Antonio Gualtieri, a proposito della matrice "sematogenetica" dell'umanità secondo Vico, "i processi mentali degli uomini sono determinati dalla fantasia, dall'ingegno e dalla memoria, cioè da quelle facoltà che sono connesse con la topica e con la retorica [...]. [L]a radice del pensiero e del linguaggio umano è costituita non dalla ragione ma dalla topica" (Gualtieri 2014: 11; si veda anche Gualtieri 2013: 252-253).

canti:[29] secondo un'importante fonte biografica del 1690, redatta da un testimone oculare dei saloni letterari di Delhi, Shīr ʿAlī Khān Lūdī, Bīdil disse pubblicamente al rivale Nāṣir ʿAlī Sirhindī, che aveva sostenuto la preminenza del significante (*lafẓ*) sul significato (*maʿnī*), che "il significato, che voi ritenete seguire il significante, non è altro che un significante esso stesso: quanto a *ciò da cui viene la cosa* [in arabo nel testo], ecco, quello è il significato, che non entra in nessun significante" (Lūdī 1998: 250). È lo stesso Bīdil, in due versi emblematici posti a commento del suo incontro iniziatico con la figura "decostruttiva" del suo maestro Shāh-i Kābulī – che incontreremo nel prossimo capitolo – a descrivere del resto in modo icastico la natura tautologica del linguaggio:

> *man ān shawq-am ki khwud-rā dar ghubār-i khwīsh mījūyam*
> *rah-ī dar jayb-i manzil karda-am ījād u mīpūyam*
> *ḥadīṯ-i ghayr-i tanazzuh dimāgh-am bar namīdārad*
> *zabān-i waḥdat-am ḥarf-ī barāy-i khwīsh mīgūyam* (Bīdil 1965: 157)
>
> Io sono quell'ansia che polvere leva e vi cerca se stessa;
> ho creato una via che è già dentro la meta, e poi quella percorro.
> [...]
> La mia mente non può dire altro se non solitudine pura:
> io sono la lingua d'un'unica istanza, io parlo soltanto a me stesso.

"Per teatro di glorie ho la mia mente", dice l'essere-Dio in uno degli straordinari sonetti tardo-seicenteschi di Giacomo Lubrano intitolati *Ego sum, qui sum*, e in un altro si descrive come "luminoso ocean, che da me uscendo/in me ringorgo, ove tempesta il senso" (Lubrano 1692: 77, 74). Ritorna, nella poesia del gesuita napoletano come in quella di Bīdil, il problema già visto sopra di come interpretare l'ineffabilità dell'essere all'interno di un mondo fatto di linguaggio e di emblemi; sta di fatto che, anche qui, la sostanza del significato compare solo in quanto assenza che accenna, allude a, indica (*ishārat*) l'Essere stesso. Non è un caso che, ogni qual volta nei *Chahār ʿunṣur* si profila l'ingresso epifanico del piano del significato – in termini sadriani, potremmo dire qui l'esistenza pura[30] – il risultato non è né l'entusiasmo mistico né l'apofa-

[29] Molto significativamente, da questo punto di vista, in un celebre episodio dei *Chahār ʿunṣur* – cui abbiamo già accennato nel capitolo 2 – Bīdil mette in evidenza la non distinzione tra il "vero" Bīdil e la propria riproduzione pittorica, entrambi icone *in sostanza* (si veda Keshavmurthy 2015 e Pellò 2017b).

[30] Come scrive Fazlur Rahman commentando le idee chiave degli *al-Asfar al-arbāʿa* di Mullā Ṣadrā "[E]xistence, which is the sole reality, is never captured by the mind which

tismo, né affermazione né negazione, ma letteralmente il disgregarsi organico della rappresentazione: come narrato nell'autobiografia del poeta, l'organismo-Bīdil si ammala, si stinge, si spegne quando incontra lo sguardo del rinunciante di Akbarpūr, quando frequenta il suo maestro-specchio Shāh-i Kābulī, quando si accorge della sua identità *sostanziale* con il proprio ritratto.[31] Di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere, sembra suggerire il testo:

> L'ampio spazio accidentato ove si dipana il confuso commercio del linguaggio è il tumultuoso concerto del rendersi noto della manifestazione; il centro sereno della cella senza frastuono del silenzio è il ritiro solitario dell'innominabilità dell'assenza d'attributi. Le nature non possono che tendere a preservarsi dalla sventura della dispersione e non hanno altra scelta che volgersi alla conservazione di uno stato di raccoglimento: per questo, coloro che soppesano le differenze al simposio del discernimento, ogni qual volta fanno ricorso alla bilancia che misura i gradi di peso e leggerezza, con la parola testimoniano la potenza del piatto della bilancia del silenzio. Quella lode che è il silenzio, dunque, proviene dai ripetuti atti di riconoscimento del valore del raccoglimento interiore, mentre quel lamento che è il linguaggio dagli imbarazzi recati da un bagaglio di incertezze. Le onde di questo oceano considerano lo stato di goccia come uno stato di grazia; le rose di questa primavera ritengono occasione preziosa lo stato di bocciolo [...]
> Coloro che si mettono alla prova, in quel luogo deputato all'esperienza che è lo spazio delle percezioni, concordano sul fatto che il linguaggio è contingenza del silenzio, e il silenzio interrompe il frastuono del vano parlare. Dunque, non si deve parlare che nella misura in cui sia necessario, né bisogna infilar perle più del dovuto, poiché parlare a sproposito vuol dire dilapidare vanamente il capitale delle percezioni. (Bīdil 1965: 246, 252).

can only capture essences and general notions [...]. [T]he general notion of existence that arises in the mind cannot know or capture the nature of existence, since existence is the objective reality and its transformation into an abstract mental concept necessarily falsities it" (Fazlur Rahman 1975: 28).

[31] I primi due episodi sono descritti nel capitolo seguente; il terzo, come già accennato, è stato oggetto di studi miei (Pellò 2017b) e di Prashant Keshavmurthy (2015).

05 CAP 4_113-146.qxp 22/10/24 12:18 Pagina 113

4. FUOCO

TALISMANI E COMPOSTI: BĪDIL E LA NATURA DEL SÉ

"Il nostro svanire è la prova di quell'esistenza superba:/nella bolla che cede tu vedi piegarsi orgoglioso il cappello del mare".[1] Il senso della "teoria del giardino" bideliana, una topografia della *physis* eraclitea[2] intesa come incessante sbocciare di fotogrammi, è ben esemplificata da questo verso, dove il mare che incombe sul venir meno della bolla sembra prendere le sembianze di un seicentesco copricapo *alafranga*[3] indossato con noncurante eleganza: non si tratta, qui, solo di una riflessione sull'ormai ben nota bolla – l'immagine "esterna" della natura che si fa analogia e soggetto interno – ma, a un livello più alto della spirale semantica bide-

[1] *ghurūr-i hastī-yi ū-rā fanā-yi mā-st dalīl/ kham-i kulāh-i muḥīṭ-ast dar shikast-i ḥabāb* (Bīdil 1997: I, 501).

[2] Penso, qui, al celebre frammento di Eraclito φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ così come letto da Pierre Hadot ("ciò che nasce tende a scomparire"): espressione di stupore (*ḥayrat* nel codice bideliano) di fronte alla metamorfosi come processo fondamentale del divenire, legame indissolubile di vita e di morte. Vale la pena riportare, qui, le parole del biologo ottocentesco Claude Bernard citate in proposito da Hadot: "Ci sono due tipi di fenomeni vitali in apparenza contrapposti: gli uni di rinnovamento organico, che sono in qualche modo nascosti; gli altri di distruzione organica, che si manifestano sempre attraverso il funzionamento o l'usura degli organi. Sono questi ultimi che di solito vengono qualificati come fenomeni della vita, sicché ciò che noi chiamiamo [vita] è in realtà la morte" (Hadot 2006: 11-12, che cita Bernard 1872: 327-328).

[3] Sulla moda occidentalista, "alla franca", nel contesto mughal e safavide, dove i copricapi a larghe falde sono elementi centrali nella rappresentazione pittorica degli europei (ma si pensi anche alle corrispondenti varie fogge dei turbanti e degli altri copricapi indossati da persiani, indiani eccetera nel medesimo contesto pittorico), si possono vedere le due monografie di Mika Natif (2018) e Negar Habibi (2018), dove si trovano ampi apparati iconografici.

liana, di una meditazione sulla destrutturazione del soggetto in quanto tale. A Bīdil non interessa, insomma, solo il rispecchiarsi dell'osservatore nell'oggetto osservato, ma anche e soprattutto il venir meno dell'osservatore nell'immagine dinamica di quell'oggetto, esso stesso sempre in via di disaggregazione: in questo senso, nel *bayt* qui tradotto come nei paragrafi finali del capitolo appena concluso, è proprio il non-esserci, l'assenza (*ʿadam*) – ossia il silenzio come latitanza del parlante – a fungere da "prova" (*dalīl*) dell'esistenza (*hastī*) (l'"orgoglio", *ghurūr*, è qui drammatizzazione emotiva dell'*istighnā*, o "indipendenza", della Bellezza di un celebre verso hafeziano[4]). In una prospettiva esistenzialista di assoluta continuità tra linguaggio/interpretazione e natura/mondo (per Mullā Ṣadrā, per esempio, "la conoscenza", *al-ʿilm*, è una "modalità sintattica dell'essere", *naḥw al-wujūd*, non diversamente da tutte le altre realtà frutto del dipanarsi dell'essere stesso, dette appunto al plurale *anhā al-wujūd*[5]) diventa così di primaria importanza affacciarsi sulla cosmografia bideliana del sé, nell'ottica soprattutto del costante *clinamen* ivi mostrato verso la sua disaggregazione.[6]

[4] *zi ʿishq-i nātamām-i mā jamāl-i yār mustaghnī-st/ba āb u rang u khāl u khaṭṭ chi ḥājat rūy-i zībā-rā* "È indipendente (*mustaghnī*), bellezza d'amico, da questo mio amore imperfetto:/non sono tocchi, non sono, che valgano a fare un bel volto più bello" (Ḥāfiẓ 1983-84: 22, *gh.* 3).

[5] Sulla questione, decisiva anche per comprendere la gnoseologia di Bīdil e che il filosofo safavide affronta in maniera sistematica e innovativa negli *al-Asfār al-arbāʿa*, si veda Kalin (2002: 12-17 e 2010: 86-255). È utile osservare, per l'ottica akbariana nella quale va letto il maestro di Patna, che, come nota lo stesso Kalin, la parola araba per "comprensione", *idrāk*, viene talora tradotta in persiano con *yāft* o *yāftan* (trovare), termine che è usato a volte anche per tradurre proprio *wujūd*, ossia il "trovarsi" dell'essere/esistenza (Kalin 2002: 14 e 2010: 185, che rimanda in entrambi i casi a Chittick 1989: 214). Come già visto nel capitolo 2, è significativo, in questo senso che l'uomo sia definito, nel poema più maturo di Bīdil (*ʿIrfān*) proprio come *tajallī-yi idrāk*, ossia "piena manifestazione della coscienza/comprensione (o cognizione)" (Bīdil 1964b: 1).

[6] Non si tratta in ogni caso, nemmeno qui, di una visione negativa del fenomeno, come si vedrà nei testi che traduciamo. Possono essere illuminanti, per collocare nella giusta prospettiva il peso del soggetto come aggregato fenomenico nel sistema bideliano, le parole che Jean-Luc Marion utilizza nel leggere Leibniz: "Quando Leibniz contrappone, tra gli enti che definisce permanenti (*creatura permanens absoluta*), l'ente pieno (*unum per se, ens plenum/substantia/modificatio*) e l'ente mancante, che assimila al fenomeno (*unum per aggregationem/semiens, phaenomenon*), non dobbiamo *erroneamente* credere che il fenomeno possiede parzialmente il rango di ente perché la sua ragione è insufficiente. Al contrario, il fenomeno regredisce al rango di semi-ente proprio perché gode del beneficio di una ragione perfettamente sufficiente; i fenomeni si riconoscono come fondati in quanto "*phaenomena bene fundata*" (2007: 32).

Proprio nel 1682-3, anno in cui, come abbiamo visto, la *Kalimāt al-shuʿarā* di Sarkhwush, con le sue dichiarazioni programmatiche sul "nuovo linguaggio" della *poiesis* indo-persiana, viene completata a Delhi, Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil inizia a lavorare alla prima redazione della sua opera autobiografica, i *Chahār ʿunṣur* "Quattro elementi", che sarà completata soltanto nel 1704. Impresa inaugurata da un Bīdil quarantenne che di lì a poco sarebbe diventato un acclamato maestro nella Delhi dei giorni di Awrangzeb, Shāh ʿĀlam e Farrukhsiyar – in diretto contatto, tra gli altri, proprio con Sarkhwush che gli dedica una voce nella sua *taẕkira* – i *Chahār ʿunṣur* sono, più che l'organica narrazione teleologica di una vita, una raccolta di memorie e di eventi vissuti in prima persona giustapposti a riflessioni di carattere filosofico (Anṣārī 1982: 91), esposti in una prosa ritmica e rimata ad alta intensità metaforica, inframmezzata da versi esplicativi e adoperati in funzione di commento. Si tratta di un'opera complessa – secondo Sharif Husain Qasemi, uno dei testi più ardui della letteratura persiana nel suo complesso (Qasemi 1990: 623-624) – quasi una decostruzione del sé-mondo in una serie di emersioni fenomenologiche tendenti all'infinito. Queste ultime sono legate a un'altrettanto vasta varietà tematica di rispecchiamenti e, in ultima analisi, ai quattro elementi "classici" della natura – gli elementi del composto (*tarkīb*) che Bīdil, come qualsiasi altro fenomeno fisico esistente, è: nell'ordine seguito dal testo, fuoco, aria, acqua, terra, in un progressivo rapprendersi della materia vivente verso il raffreddamento e la consunzione. Sebbene i contenuti varino e siano sempre intervallati da versi di poesia (che nel testo sono svariate migliaia), si può dire, in generale, che la prima sezione – il fuoco – sia dedicata soprattutto alla sua giovinezza e ai suoi maestri, la seconda – l'aria – al suo rapporto biografico con l'arte della poesia e ai suoi significati, la terza – l'acqua – a una serie di argomenti filosofici affrontati in prose densissime, tra cui l'importante capitolo sul linguaggio come struttura della realtà osservata qui studiato nel capitolo 3, e la quarta – la terra – a una serie di eventi apparentemente inspiegabili intrinseci alla materia del cosmo fenomenico osservati direttamente dall'autore. Scritti da un autore nato e cresciuto in un ambiente familiare strettamente legato ai maestri della confraternita sufi della Qādiriya nella provincia indiana del Bihar ma che conosce e frequenta gli ambienti intellettuali più disparati, dall'Orissa a Delhi al Panjāb, inclusi quelli vaishnava e vedantici della regione di Vṛndāvana e Mathura (dove vive anche da asceta rinunciante per qualche tempo), i *Chahār ʿunṣur* mettono a tema la totalità dei problemi speculativi dell'"India globale" di Ganeri, con riferimenti che

vanno dalla ricezione delle tematiche atomistiche e neoplatoniche nella teoria fisico-biologica vista nel capitolo 2 all'interpretazione del discorso brahmanico classico sui *kalpa* nella riflessione bideliana a proposito del tempo.[7] Il metodo espositivo è basato proprio su quella "immaginazione variopinta" e su quella continua reinvenzione di "concetti inediti" di cui parlava Sarkhwush nelle note qui ricordate nell'apertura del terzo capitolo: si tratta, in effetti, di ripercorrere linguisticamente la caleidoscopica manifestazione dell'essere nella molteplicità infinita dei fenomeni, attraverso l'impiego strutturale dell'ormai ben noto *tamṯīl*, a dimostrare la sostanziale non-distinzione ontologica di ogni fenomeno, la cui sempre diversa articolazione è un fatto di "densità" e, come per il Leibniz di Deleuze, di *point de vue* (Deleuze 2004: 31-38).[8] Si può dire, in questo senso, che i *Chahār ʿunṣur* siano, *nella loro totalità*, una riflessione proprio sul rapporto tra linguaggio (che produce il mondo e lo rivisita continuamente, come abbiamo visto) e esistenza. Com'è stato osservato da Gianroberto Scarcia, in una temperie filosofica dominata da quella "scuola di Isfahan" che pone proprio l'esistenza (*wujūd*) al centro del proprio interesse, le dimensioni speculative dell'Islam cosmopolita non possono che trovarsi alle prese, "a fronte dell'ineffabilità assoluta dell'essere, con un mondo di sole creature, tutto 'nostro', tutto transeunte e tutto oniricamente intessuto, e pur non solo fonte unica di sensazione estetica [...] ma anche unica 'Verità' esperibile" (Scarcia 1997: 92):[9] esperibile, aggiungiamo noi, anticipando le riflessioni di Bīdil, proprio nella dimensione linguistica, cioè attraverso quell'attività di rispecchiamento autoreferenziale – Scarcia parla di "tessuto onirico" – di cui i *Chahār ʿunṣur* sono un esperimento testuale.

Ricorrendo a un'altra immagine bideliana, insomma, la struttura dinamica della *physis* sta all'immaginazione bideliana come la "sostanza"

[7] Mi riferisco qui al dialogo, piuttosto tecnico in termini filosofici sudasiatici, che Bīdil intrattiene a proposito del tempo e degli eoni (intesi nella prospettiva indiana) con un suo "amico" (*rafīq*) brahmano durante un viaggio in Panjāb, nel quale l'essere in sé è identificato *tout court* con Mahādeva (Bīdil 1965: 41-45).

[8] Si noti, nel contesto dell'indagine sul dato esperienziale di Bīdil che si auto-analizza come "fenomeno" soggettivo, il parallelo semantico di *tamṯīl* con il già incontrato termine teologico e filosofico *tashbīh* (che indica l'immanenza ubiqua di Dio e che viene, peraltro, esso stesso usato anche in retorica con il significato di "paragone"), entrambi derivati da radici che indicano la somiglianza.

[9] Fazlur Rahman, pensando al valore cognitivo dell'esperienza, paragona giustamente Mullā Ṣadrā a filosofi come Bergson, con argomenti che possono ben essere estesi a Bīdil (Fazlur Rahman 1975: 4).

(*jawhar*) ferrosa sottostante allo specchio sta all'infinità di riflessi mostrati sulla sua superficie;[10] non diversamente da quello che accade nell'universo bruniano, l'incessante attività della fantasia e l'unigenita natura dell'universo non sono distinguibili. Nelle parole del Nolano:

> Lo universo, che è il grande simulacro, la grande imagine e l'unigenita natura, è ancor esso tutto quel che può essere, per le medesime specie e membri principali e continenza di tutta la materia, alla quale non si aggionge e dalla quale non si manca, di tutta e unica forma; ma non già è tutto quel che può essere per le medesime differenze, modi, proprietà ed individui. (Bruno 1958: I, 282)

Ricerca sulla natura (del soggetto, del linguaggio, del mondo), cioè, per Bruno come per Bīdil, non può che essere indagine sulla potenza del "simulacro" e dell'"imagine" che ne sono la proiezione prodotta dalla percezione. In uno studio già più sopra ricordato, Jane Mikkelson ha brillantemente richiamato l'attenzione proprio sui "voli dell'immaginazione" della prassi poetica e teorica di Bīdil (Mikkelson 2020), dando una nuova voce e una più solida sostanza alle intuizioni di due noti bidelisti italiani come Gianroberto Scarcia e Riccardo Zipoli. Rispondendo a Mikkelson e seguendo i miei due maestri, nelle pagine che seguono lascerò parlare il maestro di Patna in prima persona e mostrerò innanzitutto come, nei *Chahār ʿunsur*, le descrizioni degli incontri con alcuni maestri erranti nell'India di Awrangzeb siano essenziali per dare senso compiuto alla teoria bideliana della natura del linguaggio e dell'immaginazione (intesa come *praxis* esistenziale alla Hadot[11]); la lettura guidata del testo proseguirà poi, senza reale soluzione di continuità tematica, con alcuni passaggi relativi alla nascita e all'infanzia del poeta, dove balena più chiaramente la teoria della materia/fantasia di Bīdel (e le dinamiche di aggregazione/disaggregazione che la dominano).

Prima di passare alla lettura dei testi, va sottolineato come la natura auto-agiografica del "vangelo dell'infanzia" bideliano – così potremmo definire la prima sezione o *ʿunṣur* (il "fuoco") da cui traiamo buona parte dei brani che presentiano nei prossimi paragrafi – richiama anche un altro aspetto per noi significativo dei *Chahār ʿunṣur*, vale a dire il loro rapporto

[10] Abbiamo già accennato, nel capitolo precedente, alla "sostanza" dello specchio, realtà tecnica moderna legata al commercio veneziano e metafora innovativa del cosiddetto "stile indiano" della poesia persiana.

[11] Penso qui a *Excercises spirituels et philosophie antique* del 1993, e soprattutto alle argomentazioni di Sajjad Rizvi per una sua applicazione allo studio della filosofia safavide, ciò che è valido senz'altro anche per il nostro contesto mughal (Rizvi 2012).

decisivo con il genere biografico e agiografico della *taẕkira*. Ribaltando la famosa affermazione di Sheldon Pollock secondo cui "poetic images are, in a non trivial sense, historical facts" (Pollock 2001: 409), suggeriamo che, per quanto riguarda l'ipertesto delle *taẕkira* persiane della prima età moderna, è altrettanto vero che ogni fatto storico diventa, in un senso non banale, un'immagine poetica. Questa osservazione può essere applicata, ovviamente, anche ai *Chahār ʿunṣur*, un'auto-*taẕkira* in cui non solo i fatti storici diventano immagini poetiche peculiari (si pensi, per un caso macroscopico, alla testualizzazione delle misere condizioni dell'Hindustan negli anni successivi alla guerra di successione mughal),[12] ma anche occasioni per una riflessione – *ta'ammul* in termini bediliani – sul linguaggio (poetico) e sull'immaginazione. In altre parole, la (micro)storia diventa qui cibo per la mente filosofica di Bīdil: non diversamente da come, nelle *taẕkira* poetiche safavidi e mughal, le memorie biografiche coincidono ampiamente con, e producono, tassonomie estetiche, normatività linguistiche e pratiche metaforiche.[13] In questa prospettiva, la prima delle quattro sezioni principali dei *Chahār ʿunṣur* può essere descritta come una *taẕkira* all'interno dell'auto-*taẕkira* speculativa di Bīdil. Qui l'autore si concentra programmaticamente su una serie di capitoli separati dedicati ai suoi più significativi maestri "vernacolari", il cui titolo collettivo è *asātiẕa-yi Bīdil* (appunto, "I maestri di Bīdil"):

> In queste righe si descriverà la perfezione dei precetti impartiti dai maestri delle significanze interiori (*asātiẕa-yi maʿnawī*), che adornano, con la beltà della loro consapevolezza, le spiegazioni delle verità (*haqāyiq*). Quello che segue è un catalogo palese della memoria dei tempi trascorsi in compagnia della loro beatifica grandezza, e lo annoveriamo fra i premi conferiti dal successo. (Bīdil 1965: 12).

Trasponendo il *majlis* atemporale della *Taẕkirat al-awliyā* di ʿAṭṭār – l'esperienza metatestuale della cui lettura viene non a caso descritta

[12] Il brano, che si trova in Bīdil (1965: 322 ff.), e la cui importanza era già stata oggetto dell'attenzione e di una parziale traduzione inglese di Abdul Ghani (1960: 60-61), non ha ancora visto uno studio adeguato; il passaggio può essere letto, sempre in termini di interesse microstorico, in parallelo con l'altrettanto interessante descrizione delle condizioni di lavoro dei minatori nel *Ṭūr-i maʿrifat* (Bīdil 1964a: 29-32), che può essere letto in traduzione italiana (Bidel 2018: 91-96), uno straordinario esempio di realismo filosofico, nel quale, come nei *Chahār ʿunṣur*, il fatto storico-sociale, filtrato nel canone metaforico del linguaggio poetico, mostra la sua interepretabilità fenomenologica, da "visibile" facendosi "rivelato" (secondo la formula di Jean-Luc Marion 2007).

[13] Si possono vedere, sulla questione, che concerne non solo l'India ma anche l'Iran, Pellò (2015) e Sharma (2012).

da Bīdil nello stesso capitolo – allo spazio-tempo localizzato della sua terra d'origine, il Bihar, dove la città di Rānīsāgar diventa addirittura una *madīnat al-awliyā* (città dei santi),[14] Bīdil presenta qui una serie di modelli esemplari per concettualizzare la vita ascetica e, di conseguenza, polverizzare ogni sintassi dell'ego (in questo senso, i *Chahār ʿunṣur* sono per così dire, più che una autobiografia, un'autobioclastia[15]). Da un punto di vista storico, si tratta senza dubbio di un documento prezioso per ripercorrere l'interazione intellettuale e devozionale tra il mondo colto degli scrittori e dei filosofi mughal e l'ambiente non cortigiano degli asceti erranti dell'India del Nord, in quel Pūrab (a "Oriente" di Delhi) multilingue, recentemente studiato da Francesca Orsini (2023: 116-151) e già descritto dal settecentesco Āzād-i Bilgrāmī come un "deposito di conoscenze e di sapienti, fin dai tempi antichi" (1910: 221). Tuttavia, ciò che più ci interessa in prima battuta è, in continuità con le tematiche trattate nel capitolo precedente, la testualizzazione da parte di Bīdil di queste figure come similitudini dinamiche per rispecchiare le sue idee sul *logos* pneumatico (*sukhan*, ma potremmo anche usare qui l'arabo *kalima* o il sanscrito *vāc*) che plasma il mondo della percezione e della coscienza.

Un primo esempio si trova nel lungo racconto legato a uno dei modelli più importanti della prima parte della giovinezza di Bīdil, Shaykh Kamāl, un venerato maestro errante legato alla *silsila* Qādiriya, che viene descritto nella personale *Legenda aurea* di Bīdil soprattutto per le sue doti taumaturgiche. Così viene introdotta la figura del maestro, che è anche la prima ad apparire nel testo bideliano:

ṣāfī-yi gawhar-i daryā-yi yaqīn
rawnaq-i anjuman-i sharʿ-i mubīn
hādī-yi ʿālam-i fayẕ-i tawfīq
khiżr-i sarchashma-yi ramz-i taḥqīq

La purezza della perla nell'oceano di certezza,
lo splendore del simposio sulla via più luminosa.
La guida verso il mondo del beatifico successo,
il Khiżr che ci conduce alla fonte del essere vero.

[14] "La fausta benedizione della presenza di Shaykh Kamāl", scrive Bīdil, aveva concesso a Rānīsagar "l'onore di essere chiamata la città dei santi (*madīnat al-awliyā*)" (Bīdil 1965: 20).

[15] Senza iperbole, come suggeriva Gianroberto Scarcia a chi scrive, si potrebbe dire, pensando al panorama letterario italiano, che il testo sia l'esatto opposto della tardo-settecentesca *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*.

Come uno specchio che riflette l'immagine d'ogni verità (*āyīna-yi ḥaqāyiqtimsāl*), Mawlānā Shaykh Kamāl aveva istruito il nobile padre di questo infimo scrittore sulla via dello spirito santissimo del grande Consolatore (*ghaws al-aʿẓam*)[16] – che Dio l'eccelso sia soddisfatto di lui – con la sua essenza traslucida di purezza; anche Mīrzā Qalandar, lo zio di questo servo, indossava il medesimo saio e si inchinava a quel Trono d'onore, strofinando ai suoi piedi il copricapo dell'orgoglio. La sua potenza perfetta faceva sì che la confraternita Qādiriya potesse proclamare di legare stretta al cielo la propria catena (*silsila*); persino il più basso dei gradi della via (*sulūk*), grazie alla saldezza del suo impegno, poteva vantarsi di altezze siderali. La sostanza reale (*ḥaqīqat*) delle sue doti morali (*akhlāq*) appariva limpida come il sole nello specchio del suo volto; il significato profondo (*maʿnī*) dell'eccellenza assoluta (*ʿuẓmat*) era palese nella pagina del suo corpo, come l'altezza nei cieli. Per il modo in cui seguiva la legge della *sharīʿat*, egli era il modello del proprio tempo; ugualmente, era il maestro più autorevole in tutte quelle discipline che si apprendono sulla retta via della *ṭarīqat*.[17]

buzurgīhā khiyāl-i fażl-i tām-ash
kamāl andīsha-yi taʿẓīm-i nām-ash
sharāyiʿ-rā az aʿmāl-ash karāmāt
ḥaqāyiq-rā ba aqwāl-ash mabāhāt
tanazzuh jawhar-i iʿrāż-i numūd-ash
taqaddus naqsh-i mir'āt-i shuhūd-ash

È fantastico specchio al suo sapere, ogni grandezza,
e la perfezione (*kamāl*) è pensiero del suo nome eccelso (= *Kamāl*).
Dai suoi gesti la legge deriva ogni sua grazia
le verità sono adorne di gloria per via dei suoi detti.
L'inattingibile è vera sostanza che in lui si sprigiona:
riflette ed attesta, il suo specchio, soltanto purezza.

Malgrado i legami del corpo, era fatto, come il respiro, di puro distacco (*wārastagī*): simile allo sguardo se ne andava, libero, dalla casa che l'aveva concepito, ignorando ogni vincolo contingente. Il suo capo sfiorava le altezze del Trono, come il cielo indossando, dal

[16] L'appellativo eulogistico è riferito allo *shaykh* ʿAbd al-Qādir al-Jīlānī (1078-1166), il maestro eponimo della confraternita Qādiriya.

[17] Il maestro, cioè, la cui eccellenza lega la "catena" (*silsila*) della tradizione *qādirī* al cielo, segue in modo ineccepibile e paradigmatico sia la via spesso detta essoterica (*sharīʿat*) sia quella usualmente definita esoterica (*ṭarīqat*), sottolineandone peraltro la natura non reciprocamente contraddittoria.

> guardaroba del cosmo, una mitra; le sue spalle, da dove garriva un vessillo di liberazione, così come l'alba vestivano un candido manto, tessuto di determinazione (*taʿayyun*)[...].[18] Lo pervadeva l'amore divino, e in lui tracciava la forma d'un cuore che ben conosceva la pena; era testimone del vero con tutto il suo corpo, che in uno stupore di specchio s'infrangeva. Del tutto spontaneo in ogni azione, mai posava la penna delle ciglia senza averla prima intinta in una lacrima; né cessava, neanche un istante, il mormorio delle sue commoventi litanie, modulate sulla corda sonora del respiro. Mille nubi primaverili, vergognandosi dinanzi alle sue ciglia bagnate, arrossivano coprendosi di stille; mille brezze mattutine, imbarazzate di fronte a quei sospiri struggenti, portavano con sé il rosso del crepuscolo. Il suo respiro anelava, leggero, a volare via nel nulla; il suo pianto voleva soltanto mutarsi in un'onda e lasciare, così come l'onda, se stesso. (Bīdil 1965: 12-13).

Il maestro del padre di Bīdil, capostipite della personale *silsila* del poeta di Patna, è un'immagine del macrocosmo: un enunciato metaforico dove, nel linguaggio delle eulogie bideliane, le onde, gli specchi, gli sguardi, le nubi, le ciglia, i respiri, le lacrime, il nulla si fanno materia vivente, e viceversa. Nella prospettiva di non-dualità del testo, di conseguenza, nel lungo passaggio che segue la figura di Shaykh Kamāl viene messa in risalto soprattutto per la sua capacità di interazione con la materia (*hayūlā*) universale: come si vedrà, le sue doti taumaturgiche, come nel *Del senso delle cose e della magia* di Tommaso Campanella,[19]

[18] Shaykh Kamāl, cioè, è un puro specchio microcosmico della realtà macrocosmica universale: il suo candido mantello, come il biancore luminoso dell'alba, mostra la molteplicità dei fenomeni (prodotti nella dinamica incessante dell'entificazione/determinazione o *taʿayyun*), coprendo il suo corpo nudo, del tutto liberato da ogni residuo di identificazione. Nel suo insieme, l'immagine di Shaykh Kamāl riflette il concetto di *insān-i kāmil*, l'"uomo perfetto" in quanto perfettamente comprendente il tutto.

[19] Come abbiamo già notato *supra*, il libro IV dell'opera di Campanella è volto a dimostrare, non diversamente dal quarto *ʿunṣur* dell'autobiografia bideliana, che "li secreti della natura a chi li ignora paiono miracolosi" (si veda l'introduzione di Germana Ernst in Campanella 2007: XVII-XXII). Colpiscono, per i paralleli che si possono facilmente ritrovare con i fatti narrati da Bīdil e la loro logica sottostante, i racconti degli episodi vissuti in prima persona da Campanella in Calabria e altrove, come quello di don Lelio Orsini che con la sola potenza dello sguardo riesce a fronteggiare un gruppo di "smargiassi pagati a dargli morte" (Campanella 2007: 212; da confrontare con l'episodio bideliano, tradotto *infra*, dello sguardo del *sādhu* di Akbarpūr). Come scrive ancora Germana Ernst, "il fuoco centrale del libro è la magia naturale [...]. Mago "è colui che conosce le diverse voci, le corrispondenze, le attrazioni presenti nella natura, che è maga

non sono misteri esoterici ma pura messa in scena delle dinamiche trasformative del reale.

> In gioventù, secondo i dettami dello *ḥadīs̱* "Dio è bello e ama la bellezza",[20] aveva quel nitore di specchio che, come candida veste, ricopre chi ha puro sembiante: niente teneva legato il suo libero collo se non le catene intrecciate dei suoi lunghi capelli. Frequentava la gente, gravandosi dei suoi pesi, per fornirgli amuleti e incanti (*ta ʿwīẕ wa ʿazāyim*), ma era solo apparenza: il suo fine nascosto era lavare via la ruggine impura dallo specchio della verità d'ognuno. Riteneva che la contemplazione di quella primavera che è la bellezza fosse il tesoro più prezioso offerto dall'occasione (*furṣat*) dello sguardo (*nigāh*): il frutto più dolce donato dalla vista era, per lui, poter fare dell'immaginazione (*khiyāl*) uno specchio per riflettere volti delicati. [...]. Così, laggiù nei territori del Bihar, guidate e protette dal suo sguardo benedetto, molte persone lasciarono la valle dell'ombra (*wādī-yi żalālat*), raggiungendo infine quel successo che solo la pietà (*ṣalāḥ*) può conferire. Il fulgore della sua potenza brillava così in alto che molti lussuriosi dall'essenza d'adulterio (*zināsirisht*) pensarono che quell'alba sempre sorgente, strada di luce verso il bene, fosse il rosso lampeggiare d'un raggio di magia. Terrorizzati dal sole della sua presenza, strisciarono in un'oscurità cieca come l'occhio d'un pipistrello, ma poi, grazie all'influenza della sua compagnia, seppellirono definitivamente la loro ricerca di lussuria e, per mezzo dell'irresistibile attrazione (*jaẕba*) da lui esercitata, stornarono le redini dalla propria oscena condotta. La grazia della verità è un favore che non si può misurare: ci vorrebbe una discriminazione capace di leggerne il valore. La provvidenza eterna è una bellezza senza velo: ci vorrebbe uno sguardo capace di aprire davvero le palpebre alla vista. [...] (Bīdil 1965: 14-15).

Il tema centrale del *Ṭūr-i maʿrifat* (l'osservazione pura come realizzazione della natura delle cose) ritorna qui con potenza, formulato in modo chiaro nell'ultima frase, che, nella nostra prospettiva di comparazione, si colora di tonalità chiaramente campanelliane e bruniane: l'unico

essa stessa; soprattutto, il mago conosce la specifica qualità del senso che inerisce a ogni ente, ed è perciò in grado di utilizzarlo in modo conveniente, inducendo determinate alterazioni sullo spirito mobile e tenue, atto a patire e ricevere ogni impressione" (Campanella 2007: XVII-XVIII), così come al già citato *De magia naturalis* di Giordano Bruno, queste parole così valide per il Seicento italiano possono essere facilmente applicate anche all'autobiografia di Bīdil.

[20] Il famoso *ḥadīs̱*, fondamento dell'estetica del sufismo, è riportato in arabo nel testo.

incantesimo che vela la *physis* sono le costruzioni (culturali, filosofiche e dunque linguistiche) dell'osservatore.[21] I paragrafi seguenti contengono una lunga serie di immagini costruite sull'ormai noto metodo bideliano delle corrispondenze isomorfiche, come quella in cui il maestro viene paragonato all'assoluta, inconscia, inarticolata debolezza del lattante "vuoto di sé" (immagine sulla quale, come vedremo a breve in questo stesso capitolo, Bīdil scriverà pagine memorabili), o quelle fondate sulla continuità sostanziale tra scintilla e fornace, goccia e oceano, e così via. L'universo è indifferentemente in Shaykh Kamāl – che in termini bideliani è un *iʿtibār* (un modello) – e nelle proposizioni (*ʿibārāt*) che lo rappresentano nella cognizione e nel testo:

> L'esperienza (*imtiḥān*) è un ufficio ove si saggiano i metalli preziosi: le opere misteriose (*ʿamal-i nudrat*), qui, mettono in mostra la sostanza delle cose (*jawharnumā*), agendo come una pietra filosofale (*iksīr*) che toglie le opache accrezioni posate sulla natura del cuore dell'uomo. Allo stesso modo, presso quel cambiavalute che è la discriminazione (*imtiyāz*), i segreti della potenza (*asrār-i qudrat*) sono come una pietra pomice che polisce e lucida lo specchio del pensiero dalla ruggine ordinaria dell'abitudine (*ʿādat*). Gli effetti di queste qualità, che emanavano dalla sua essenza di alta guida, erano a tutti palesi, eppure nessun occhio, per quanto si sforzasse, poteva trapassare il velo disteso a celare il suo mondo interiore (*aḥwāl*): era lontananza (*dūrgardī*) inaccessibile e assoluta, e nessuna natura (*fiṭrat*), malgrado l'impegno profuso, aveva udienza nella cella segreta del suo realizzarsi (*taḥqīq*). Pura essenza (*ẕāt*), era asceso allo zenit d'un'inattingibile (*tanzīh*) ebbrezza: era un significato (*maʿnī*) oramai svincolato da qualunque logorio del contingente (*tashbīh*) [...]. Si celava, nel suo fuoco, un'ardente scintilla fiammante, che oggi è una fornace: lasciava andare, quella goccia pronta a indossare la veste del tifone, le redini dell'onda, ed ecco l'oceano che adesso ci appare. Come un lattante era vuoto di sé (*bīdil*), perfettamente arreso: germogliava, dovunque posasse, la serenità d'una culla, e spontaneo nasceva, al suo annunciarsi, un abbraccio di nutrice. Una lanterna era, che faceva brillare ogni dimora con la luce propizia della sua suprema fragilità (*nātawānī*), un usignolo che flebile cantava la propria assoluta debolezza (*ʿajz*), donando la gioia a ogni nido. Il concerto novello di quei suoi discorsi parlava la lingua del cero: incomprensibile a tutti, di tutti però catturava la mente. Il suo vaga-

[21] Continuando il parallelo con Campanella, si tratta, in un certo senso di quelle che il calabrese chiama, come visto nel capitolo 2, "le seconde scuole".

> bondare in ricerca, elegante e inesausto, era caro agli sguardi d'ognuno, eppure il suo senso, così come quello dell'onda inquieta, nessuno poteva capirlo. Ogni residuo potere dell'ego, per lui, era svanito, e il suo sguardo era essenza di velo; indifferente era l'uomo o la donna, per lui, che ammantava i suoi occhi di polvere casta. Entrava così in ogni casa, a testa alta come le ciglia; e come una lacrima inerme correva per tutti gli abbracci. (Bīdil 1965: 15).

È proprio questa resa assoluta, senza compromessi, della Shaykh Kamāl – niente più che una goccia – all'incombere dell'oceano dell'esistenza a determinare, come anticipato, la sua potenza taumaturgica, che appare finalmente chiara nelle righe seguenti:

> Ogni qual volta, tra gli intimi e i vicini, trovava qualcuno che, colto da infermità, abbelliva il letto della debolezza, un irresistibile impulso di natura (*khwāhish-i ṭabīʿī*) lo portava ad adornarne il capezzale. In certi casi recitava scongiuri (*ʿazāyim*) dove altro non agiva che la divina volontà, muovendo le labbra e poggiando sulla testa e sul volto del malato la sua mano; altre volte legava alla gola dell'infermo l'amuleto da infante (*ḥamāyil*) che lui stesso portava sul collo, recitando la sura che dà inizio al *Corano*. Così, a mani vuote, offriva al malato un bastone e gli donava aria nuova col proprio respiro. Questi gesti potevano forse sembrare vanissimi giochi di bimbi, e invece così sollevava, la clemenza divina, quel velo che copriva il volto alla salute. [...] (Bīdil 1965: 16).

È lo stesso Bīdil a fornire le chiavi di lettura, da noi poco sopra abbozzate, per comprendere la paradossale, assoluta potenza della debolezza del maestro-lattante, in questo suo illuminante "punto teorico" (*nukta*, come lo chiama l'autore), inserito come glossa a metà del racconto. Il passaggio è particolarmente rilevante in quanto chiarifica e completa la modalità di venuta in essere dell'aggregato "uomo" (e dunque della coscienza in quanto tendenza al dominio comprensivo sul reale) discussa nel lungo passaggio sulla fisica immaginativa analizzato nel capitolo 2:

> Lo spirito umano (*rūḥ-i insānī*) non è che sostanza indistinta (*jawhar-ī-st basīṭ*): una perla che lieve contiene l'oceano di tutte le cose. Ogni volta che il disegno d'attaccamento (*taʿalluq*) prende forma, legandosi alla composizione (*tarkīb*) concatenata delle qualità elementari, viene parallelamente percepita una diminuzione (*nuqṣān*) nella perfezione (*kamāl*) del sistema originario (*dastgāh-i aṣlī*): [lo spirito], così, concentra la propria attenzione in un unico pensiero, ossia nel desiderio di abbracciare e controllare tutti i livelli e i valori del reale (*marātib-i iʿtibār-i kawnī*). In questo modo, inevitabil-

> mente, si ritrova bisognoso di tutte le cose, e senza scelta (*bī ikhtiyār*) si affretta a cercare di ottenerle, sia che concernano i domini interiori (*umūr-i ẕihnī*), come gli intelligibili (*maʿlūmāt*) che chiamiamo verità e significati, sia che riguardino le materialità esteriori (*asbāb-i khārijī*), come le percezioni (*maḥsūsāt*) fornite dalla fabbrica delle potenzialità. Amare (*dūst dāshtan*) ciascuna di queste cose conduce al bisogno (*iḥtiyāj*) e il bisognoso, quando riesce ad ottenere qualche cosa, la considera subito senza valore. È, questo, un bisogno inestinguibile, dal momento che, fino a quando sussiste il composto parziale (*tarkīb-i juz'ī*), non è possibile indossare la candida veste della semplicità generale (*iḥrām-i basāṭat*); in questo senso, fino a che l'accrezione corporea (*kaṯāfat-i jismānī*) continua a produrre le sue immagini, non può avvenire la congiunzione con le realtà pneumatiche sottili. È dunque chiaro che questa sostanza pura cerca, accumulando cose, di recuperare la propria concentrazione (*jamʿiyat*) perduta, e corre la via dei respiri affannosi per giungere alla tappa finale, ossia all'assoluta differenza (*tanazzuh*) dell'essenza (*ẕāt*). (Bīdil 1965: 17).

Subito dopo queste osservazioni e alcuni *bayt* esemplificativi il racconto riprende. Il maestro lascia il posto a Bīdil e, come accennato in precedenza, la raccolta agiografica della prima sezione dei *Chahār ʿunṣur* si sposta su un piano auto-agiografico, dove Shaykh Kamāl e Bīdil sono (non possono che essere) l'uno il riflesso dell'altro: Bīdil, descritto come un bambino che gioca per terra e modella statuine con il fango, salva una donna posseduta soffiando una formula sulla punta di un ago che viene poi introdotto nell'orecchio della donna:

> Un giorno, ospite in casa d'alcuni parenti, ero intento alle mille invenzioni del gioco con altri fanciulli, e insieme a loro adornavo la terra plasmando infinite formine di fango. Senza averne avuto notizia da alcuno, percepii all'improvviso che la moglie del padrone di casa era posseduta dalla sciagura di un male insidioso, e da due giorni e due notti, assalita da sconvolgenti allucinazioni (*awhām*), aveva perduto il contatto con la ragione (*hūsh*). Non restava di lei che un alito flebile, come di spirito pronto a separarsi dall'ampolla; era ormai solo un'ombra illusoria di vita, un colore in procinto di prendere il volo nel nulla. Si erano riuniti alcuni a recitare incanti, ma sembravano ruta[22] ormai

[22] I semi di ruta (*ispand, sipand*) venivano tradizionalmente bruciati per tenere lontane le presenze malefiche. Come in molti altri casi, Bīdil fa, qui e nelle righe successive, un uso innovativo di un *topos* classico.

priva di forza ed aroma; s'affannavano invano, come inerti candele che tentano, ingenue, di accendere il grande fanale del giorno.

ābhā dar dafʿ-i ān ātash namīshud sūdmand
hamchu āh az ashk mīzad fālandāz buland
hamchu mū bar khwīsh mīpīchīd afsūn-i nafas
parafshānī dāsht bītaʾsīrī az dūd sipand

Non valeva più l'acqua a sedare le fiamme, come il pianto
non vale a fermare i lamenti, né l'aria le dava sollievo
ma solo sgomento, come brezza che scioglie e scompiglia le chiome:
era lei come fumo di ruta che turbina folle sul fuoco.

Un impavido entusiasmo (*shawq-i bīparwā*) volle allora mettersi alla prova, e finalmente sbocciò l'occasione di intervenire. Chiamai un familiare di quella signora e gli soffiai quel nome supremo (*ism-i aʿżam*) sulla punta delle dita, istruendolo, secondo l'insegnamento del Maestro,[23] a introdurre uno spillo nell'orecchio dell'inferma, e così castigare quelle presenze violente e tormentose. Al compiersi di quella semplice operazione, fu come se avessero conficcato una lancia nel fegato del demonio, dando fuoco con la fiamma di un lampo a quella valle di spine e di dolore. Quei fatti scagliarono i presenti nei territori dello sconcerto: le forme di quegli eventi avevano trasfigurato i propri spettatori in altrettanti specchi di stupore.

shūkhī-yi raʿd az ṭanīn-i pashsha dām-i ḥayrat-ast
ẕarra u iẓhār-i khwurshīd-ī maqām-i ḥayrat-ast
nāla-ī k-az sāz-i mawhūm-i nafas āyad ba gūsh
hūsh agar maḥramnawā bāshad payām-i ḥayrat-ast

Ora il sole splendeva in un solo granello di sabbia,
nel ronzio di una mosca echeggiava la voce del tuono.
Anche solo il respiro, strumento sonoro del nostro pensiero,
ti porta un messaggio di grande stupore, se sai decifrarlo. (Bīdil 1965: 17-18).

La spiegazione dell'episodio, da mettere in stretta relazione con l'"osservazione" filosofica poco sopra tradotta, è fornita da Bīdil stesso immediatamente dopo in un dialogo con il maestro:

Quando il racconto di quegli eventi giunse alle orecchie benedette del Maestro, egli, rivolgendosi a me con gentilezza, mi interrogò: "Una pur vivace immaginazione non basta, da sola, a dar forma e colore ad imprese di tale portata, né si possono fare crollare i pilastri di incanti

[23] Il Maestro è qui, evidentemente, Shaykh Kamāl.

così minacciosi con la mera violenza di voce e parole. Tu non sei più che un semplice pugno di terra (*basīṭī-yi musht-i khāk*): come hai fatto a elevarti a quest'aria sottile? Da quale tifone proviene l'essenza d'oceano di questa tua goccia minuta?". Risposi così: "Le radici di questa potenza promanano solo da un seme che ho colto sgranando la spiga d'arcani (*asrār*) dei vostri discorsi eccellenti. Ogni vostra parola è per me come un libro gremito di verità assolute: un punto annotato da quel manoscritto (*nuskha*) bastò a compilare quel mio talismano". Così stanno le cose: il respiro, per farsi linguaggio efficace, deve infine imparare la via delle labbra, né si accende nessuna candela, se dalla pietra focaia la fiamma non alza il suo capo. (Bīdil 1965: 18).

L'articolazione del respiro (*nafas*) non appartiene a quel "pugno di terra" che è la creatura. Il discorso bideliano sulla natura si accende, qui, di tonalità cristologiche: l'immagine del bambino Bīdil che fa statuette di argilla, diventando poi egli stesso un pugno di terra, e il collegamento al potere della parola-soffio, richiamano infatti chiaramente l'idea di Cristo come *logos* pneumatico (*kalimat Allāh* e *rūḥ Allāh* nella tradizione islamica, cfr. *Corano* IV, 171), attraverso il riferimento implicito al miracolo di Gesù che insuffla la vita nell'uccellino di argilla (cfr. *Corano* V, 11).

Osservazioni simili si possono fare su un breve racconto, sempre tratto dalla sezione ignea dei *Quattro elementi*, che ha come protagonista Shāh Mulūk, un asceta rinunciante che vive come un'ombra sotto un albero, la cui figura emblematicamente "dissolta" nella natura vegetale (evocativa, peraltro, di una serie di archetipi sudasiatici, in particolare, come vedremo meglio, le figure sovrapponibili di Utkala e Jaḍabharata del *Bhāgavata Purāṇa*),[24] è introdotta così:

Immerso in un oceano senza colore, fluttuava lontano dalle rive polverose dell'esistenza: inesorabilmente attratto dalla luce abbacinante dell'indistinzione (*bīnishānī*), la rugiada delle costruzioni artificiali della vita non lo bagnava più. L'armonioso concerto del suo distacco (*bīta ʿalluqī*) pervadeva lo spazio intorno a lui, come il profumo di una

[24] Come fa notare Antonio Rigopoulos, il rifiuto dello spazio umano (*kṣetra*) e il desiderio di dissolversi attraverso un processo di reintegro nella natura, rappresentata dal dominio della foresta (*vana*), è un *topos* comune che si ritrova anche nelle cosiddette *Upaniṣad* della rinuncia (*saṃnyāsa*): proprio il vivere "ai piedi degli alberi" o nelle "cavità" degli stessi, per esempio, è menzionato tra le modalità di rinuncia nella *Jābāla Upaniṣad* (primi secoli d.C.) (Rigopoulos 2017: 195; si vedano anche, sulla dimensione della foresta nella prospettiva ascetica, Sontheimer 2004: 353-382 e Kulke 2005: 273-282, menzionati dallo stesso Rigopoulos).

rosa che tenue volteggia nell'aria, e il germoglio della sua libertà, come brezza di maggio, annunciava miriadi di fiori, freschissimi prati. Era uno specchio che solo mostrava l'essenza più pura (*ẕāt-i muṭlaq*), ignorando del tutto ogni forma esteriore, ogni vana sembianza: era una pagina bianca e soltanto accoglieva lo scritto sicuro dell'essere vero. Nel piccolo borgo di Sarāy-i Banaras, sperduto nelle terre del Bihar, da tempo viveva come un'ombra, disteso sotto un albero frondoso, avvolto dall'erba: come l'ombra, non aveva sentore di freddo o di caldo, e come l'erba restava, silente ed immoto, al suo posto.[25]

shuʿla-yi bīdūd-i chirāgh-i ṣafā
nikhat-i bīrang-i bahār-i ghinā
shamʿ walī az khiss u khār-ash kulāh
āyīna ammā namad-ash gard-i rāh
būy-i gul-ī raftazikhwud parafshān
musht-i par-ī rīkhta dar āshiyān
fayż-i saḥar gard-i parafshānī-ash
mihr-i falak garda-yi ʿuryānī-ash

Era fiamma che fumo non dava, lanterna di luce purissima,
aroma incolore che basta a se stesso tra fiori in rigoglio.
Sembrava uno specchio protetto da un panno di polvere fine,
o un cero lucente coperto da un umile velo di foglie e di sterpi.
Era come un profumo di rosa che aveva dissolto se stesso nel volo:
un pugno di piume disperso nel nido era quanto restava di lui.
Sembrava pulviscolo lieve, sospeso nell'aria graziosa dell'alba:
sulla sua nudità si posava soltanto l'amore lucente del cielo.

Non lo conduceva al cibo l'illusione della fame, né all'acqua lo guidava il miraggio della sete: qualcuno, talvolta, gli metteva nella bocca, come in uno scrigno di confetti, qualche briciola e gli versava nella gola, come in una coppa smaltata, qualche goccia [...]

āzādakas-ī ki dil zi ulfat pardākht
chūn ṣubḥ liwā-yi gard-i waḥshat afrākht
ashyā hama wahm būd az wahm guẕasht
ʿālam hama hīch būd bā hīch nasākht

Svincolato da tutti i legami faceva garrire nel cielo
come l'alba il suo chiaro stendardo di polvere ansante:

[25] Shāh Mulūk è, in quanto specchio del vegetare, un paradigma della natura di Merleau-Ponty: "Il y a nature partout où il y a une vie qui a un sens, mais où, cependant, il n'y a pas de pensée; d'ou la parenté avec le végétal: est nature ce qui a un sens, sans que ce sens ait été posé par la pensée. C'est l'autoproduction d'un sens" (Merleau-Ponty 1995: 19).

> sapeva bene che il mondo non è che illusione del nulla
> e lui non aveva bisogno di cose e di favole vane.
>
> [...] L'ipocrisia non velava il suo lucido specchio, che veritiero mostrava le cose del mondo così come sono. Era come una lampada priva di macchie, trionfante sul buio profilo di tutti i segreti. (Bīdil 1965: 20-21).

Il testo specifica, tra le altre cose, che Shāh Mulūk parlava raramente e rispondeva raramente; ma, quando parlava, era in grado di chiarire ogni concetto. Nel caso del rapporto con l'autore bambino, per esempio, è significativo che Bīdil ricordi, in un passaggio che abbiamo discusso in altra sede, come l'asceta "avvolto dall'erba" gli abbia illustrato svariati elementi dottrinali di ambito non-dualistico in private conversazioni notturne, riassumendoli poi poesia *hindī*.[26] In questo contesto molto "localizzato" (come vedremo meglio nel capitolo 5), la condizione di quiete vegetativa dell'asceta viene, un giorno, disturbata da alcuni *faqīr* vagabondi.[27] La natura del plesso corpo-parola dell'"assente" Shāh Mulūk, che è descritto con la medesima immagine ("fuoco pressoché estinto", *praśāntārcir ivānalaḥ*) usata per l'apparentemente "stupido" Utkala in *Bhāgavata Purāṇa* IV, 13:10, si mostra allora in tutta la sua potenza:

> Un giorno, un gruppo di falsi asceti vagabondi, con la mente annebbiata dal *bang*[28] e in preda alla bestia feroce dell'ebbrezza, si rivolsero a quella tigre, sovrana della foresta della gloria, con parole ingiuriose; tormentavano la veste della sua nudità, con i denti e le unghie della loro natura di cani. Incauti, avevano messo le mani su

[26] Come scrive Bīdil, i versi vernacolari dell'asceta sono per lui occasione di risveglio interiore: "In quei giorni, il maestro compose quasi quaranta versi, ed essi divennero la preziosa sostanza del risveglio dell'ignorante autore di queste pagine [...] Poiché la maggior parte di essi furono composti secondo l'espressione propria dell'India, e seguivano quindi le regole del Rekhta, sarebbe stato inappropriato includerli nel presente libro, che obbedisce all'alto rango della lingua persiana" (Bīdil 1965: 20). Sugli aspetti sociotestuali e narratologici dell'episodio si veda Pellò (2015: 323-324).

[27] L'immagine dell'asceta, declinata in molti modi nell'opera bideliana (si veda, in questo volume, anche il brano dedicato al panorama devozionale di Mathura tradotto nel capitolo 5), si inscrive nel più ampio *topos* etnografico della letteratura indo-persiana di epoca mughal e proto-coloniale (Sharma 2012): ne sono un esempio, nel nostro studio, le descrizioni degli asceti di Vārāṇasī presentate nel prossimo capitolo.

[28] *Bang* è, in persiano, uno dei nomi con cui si indica lo hashish; in questo caso, Bīdil si riferisce però con ogni probabilità alla bevanda inebriante a base di cannabis e altri ingredienti come latte, miele e spezie nota in Asia meridionale come *bhang*.

> braci infuocate, che loro credevano spente: ingannati dalla sua immobilità, avevano posato i piedi sulla lama di un rasoio. D'un tratto, dalla sua lingua proruppe la fiamma d'un lampo di collera ed egli, con voce di tuono, così si rivolse a quei miserabili: "Cani! Sotto questi stracci non c'è nulla! Adesso tocca a voi lacerare voi stessi!". Presero immediatamente a colpirsi l'un l'altro con pietre e bastoni, come colti da atroce follia: nel medesimo frastuono polveroso con cui avevano iniziato, finirono per fare a brandelli le vesti della propria esistenza, consegnandosi alla tomba.[29] (Bīdil 1965: 31)

Se nel racconto sui talismani di Shaykh Kamāl e del suo allievo Bīdil (o, meglio, su Shaykh Kamāl e Bīdil *in quanto* talismani formati dai quattro elementi) l'accento era posto sulla potenza taumaturgica del dileguarsi dell'ego nell'indistinzione della *physis*, nel caso di Shāh Mulūk il vuoto di sé diventa esso stesso potenza decostruttiva: il linguaggio, cioè la natura modulata nella *phonè* (come abbiamo visto nel capitolo 3), non è altro che uno specchio per immagini effimere che possono essere frantumate con un semplice enunciato.

All'interno del capitolo riservato a Shāh Mulūk, Bīdil inserisce anche una sezione intitolata "Confronto tra i dervisci (*darwīshān*) e i pii asceti (*zāhidān*)". In questo contesto, il già citato Shaykh Kamāl spiega al poeta il suo punto di vista sui *majāẕīb*, coloro che sono totalmente attratti (*majẕūb*) dall'Assoluto, come lo è Shāh Mulūk nella sua meditazione senza parole. Il maestro li chiama, con due composti (*tarkīb*) nominali per noi illuminanti, *junūnkiswatān* (vestiti di follia) e *waḥshīmizājān* (dalla natura selvaggia, dove *mizāj* è letteralmente la specifica commistione fisiologica degli umori che determina l'indole del soggetto), sostenendo che la vicinanza con loro è come "mettere il piede in un fuoco ardente" e l'intimità con la loro follia è come "entrare nella bocca di un drago" (Bīdil 1965: 22). L'episodio poco fa tradotto diviene, ancora una volta, occasione per riflettere su una *praxis* della consunzione della forma-soggetto verso l'assolutamente semplice della materia indistinta. Il commento finale di Bīdil, che fornisce alcuni interessanti spunti esplicativi, merita di essere letto:

[29] Dal punto di vista narrativo, l'episodio può evocare *Bhāgavata Purāṇa* V, 9:16-18, dove alcuni banditi tentano di uccidere l'assolutamente "semplice" Jaḍabharata ritenendolo, per la sua apparente inerzia e stolidità che lo fa vivere disteso a terra nella nudità, una sorta di animale sacrificabile, e vengono massacrati per questo dalla dea Kālī, che si manifesta come potenza terrifica esattamente come nel caso dell'assopita "tigre della gloria" Shāh Mulūk.

> Chiesero a un saggio: "Perché i dervisci non si interessano mai del comportamento buono o cattivo delle persone, mentre i pii, con tutto il loro ascetismo, non smettono mai di infastidire gli altri?". Egli rispose: "La cera si scioglie al calore dei respiri, mentre il ferro non può essere facilmente ammorbidito nemmeno dal fuoco. I dervisci hanno una tale passione nel cuore che nemmeno il respiro li lascia tranquilli, e vivono in un tale stupore che, quando chiudono gli occhi, non colgono altro che fervore. Un piede con una vescica, anche quando riposa su un cuscino, è disturbato dal pensiero delle spine; e quando si riposa vicino a un malato, anche se si è distesi su un letto di rose, non si può non sentire l'angoscia del disagio. A causa della loro impotenza (*nātawānī*), le loro urla non sono separate dai loro sguardi (*faryādishān az nigāh mumtāz nīst*), affinché possano trovare il loro angolo di pace, e raggiungano il dolore finale della non-esistenza, scomparendo come polvere nell'aria [...]. Una natura morbida non può che abbandonare ogni turbamento; una disposizione dura tormenterà necessariamente i cuori". (Bīdil 1965: 25).

La natura dell'impotenza (*nātawānī*) come latitanza del soggetto agente, che si fa "polvere nell'aria" (quel pulviscolo che, come vedremo fra poco nel *ghazal* di Ṣā'ib sul sole, proprio per la sua indivisibilità atomica si identifica, per dirla alla Giordano Bruno, "tutto con tutta la luce") può declinarsi anche come silenzio, ossia, come già suggerito, disgregazione del parlante. Le grida silenziose degli sguardi di un rinunciante sono infatti protagoniste di un incontro completamente privo di parole che si trova, lasciando il primo capitolo e la giovinezza dell'autore, nel quarto *ʿunṣur* dell'autobiografia di Bīdil. Un giorno, sul fare dell'alba, mentre si recava dalla località di Akbarpūr in direzione della vicina Mathura, Bīdil racconta di aver visto "due fontane di luce" (*du fawwāra-yi nūr*) provenienti da occidente; incamminatosi verso la fonte del raggio luminoso, ne viene avvolto e irresistibilmente attratto:

> Desideroso di scoprire, mi avvicinai, e a ogni passo sentivo ch'io ero ormai simile a un batuffolo di cotone accostato alle fiamme. D'un tratto quel forte calore portò le mie membra a emanare il fumo del mio sconvolgimento, e il mio fiato si fece ogni istante più corto, travolgendo, in una tempesta di lampi e di tuoni, i pilastri del mio vigore. Si svuotarono, candide e bianche, le pagine della mia conoscenza, e la mia usuale compostezza iniziò a contorcersi, come la ruta, in un folle danzare. Era impossibile tornare sui miei passi, poiché ormai non poteva, la carovana del mio ardore, invertire la sua strada, né avevo il coraggio di proseguire, poiché di fronte a me il respiro d'un dragone faceva sventolare il suo minaccioso vessillo.

> Se provavo a coprirmi con il mantello quello diventava rovente come fosse l'ala d'una falena, pronto a bruciarmi; se tentavo di trovare conforto sollevando i bordi della mia veste, questi si trasformavano, simili a carta incendiata, in un turbinio di scintille [...]. Sconvolto e rapito, quando alfine sollevai il velo dei segreti trovai un gruppo di asceti erranti (*khānabardūsh*) che vivevano nel canto di una libertà senza legami o catene. Come l'acqua che sta dentro una vescica, si erano dissolti nell'immobilità e, cristallizzati come il fuoco all'interno di una roccia, erano ebbri della passione di preservare la propria energia. Tra loro c'era un maestro (*pīr*) che giaceva all'ombra dell'umiltà: il raggio che mi aveva abbagliato altro non era che il suo sguardo, balenante dalla casa dei suoi occhi. La sostanza della mia fermezza si disciolse, finché, per mettermi in salvo, non lasciai quell'abisso di fiamme: il mio cuore palpitante impazzì, come ruta sul fuoco, e si calmò solo quando misi i piedi fuori da quel braciere non segnalato. L'unica via di salvezza e di sollievo era non indagare ulteriormente e non cercare di affrontare quella verità. Dopo quell'evento ammonitore, rimasi tre mesi a Mathura, e l'inquietudine di una febbre ardente non mi abbandonò nemmeno per un'ora. (Bīdil 1965: 279-280)

Lo specchio senza parole dello sguardo del *pīr* (identificato da Abdul Ghani con un *sādhu* [1960: 42, 257]) è, ancora una volta, sconvolgente e rivelatore dei meccanismi intrinseci alla *physis*, in questo caso declinati come una termodinamica dell'essere. Ritornano qui gli elementi tipici del discorso bideliano (ma l'osservazione andrebbe estesa a tutta la poetica della Persia barocca) sull'energia condensata nella stasi della materia: il liquido nella vescica e la scintilla nella roccia si sovrappongono agli asceti in quiete silente, e viceversa; parallelamente, Bīdil coincide con la ruta che si contorce e il fuoco che la brucia, in un gioco di simpatie materiali che, in termini di filosofia della natura, può fare da glossa narrativa alla *ḥadīqa-yi ʿālam* del Tomaso Tomai tradotto da Muḥammad Zamān (si veda cap. 2) e alla connessa "scienza dei materiali" del Seicento globale. Si può dire che l'asceta sia, nei termini proposti da uno straordinario *ghazal* di Ṣā'ib-i Tabrīzī, "atomo" (*ẕarra*) fenomenico che, nella negazione di sé, "beve in un sorso soltanto la coppa infinita del sole" e facendosi suo "portaspecchio" ne riflette tutto l'abbagliante splendore:

> *garchi ẕarrāt-and yaksar mihmān-i āftāb*
> *kam nagardad ẕarra-ī niʿmat zi khwān-i āftāb*
> *dar kharābāt-i maḥabbat shīsha-yi bīẕarf nīst*
> *ẕarra-ī bar sar kashad raṭl-i girān-i āftāb*

dakhl u kharj-i khwīsh-rā chūn mah barābar harki kard
kam nagardad rūzī-y-ash hargiz zi khwān-i āftāb
parda-yi dilhā ḥarīf-e ḥusn-i ʿālamsūz nīst
abr yak sāʿat buwad āyinadān-i āftāb
rūzī-yi rawshandilān-rā chashm-i zakhmī lāzim-ast
nīst bī khūn-i shafaq yak rūz nān-i āftāb
nūr-i rukhsār-i jahāngīr-i tu gar pahlū dihad
mītawān māh-i naw shud mīzbān-i āftāb
dil munawwar kun gar-at taskhīr-i ʿālam ārizū-st
k-az dil-i rawshan buwad ḥukm-i rawān-i āftāb
pardadār-i ḥusn-i ʿālamsūz-rā dar kār nīst
k-az furūgh-i khwīsh bāshad dīdabān-i āftāb
khāk shud yak dāna yaqūt az lab-i rangīn-i tu
īnchunīn laʿl-ī nadārad dūdmān-i āftāb
ʿāshiqān-i pākdāman pardadār-i āfat-and
Ṣā'ib az ṣubḥ-ast ḥusn-i jāwidān-i āftāb (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 430-431, *gh.* 874)[30]

Tutti gli atomi sono, in un solo momento, ospitati dal sole,
però non decresce un istante la grazia alla mensa del sole.
Alla taverna d'amore non trovi bottiglie di scarsa capienza:
ogni atomo beve in un sorso la coppa infinita del sole.
Chiunque, così come luna, abbia pari le entrate e le uscite,
sempre ottiene quel cibo sicuro che dona la mensa del sole.
Non è, il velo dei cuori, nemico alla grande bellezza che incendia
la terra: per qualche istante la nube si fa portaspecchio del sole.
Serve un occhio arrossato a nutrire chi ha il cuore di luce:
senza il sangue dell'alba non sorge quel pane rotondo del sole.
Se il tuo volto abbagliante che il mondo conquista l'aiuta,
la falce sottile di luna novella può farsi anfitrione del sole.
Dona luce al tuo cuore, se vuoi conquistare la terra:
è un cuore di luce a portare dovunque il dominio del sole.
Il camerlengo non serve alla grande bellezza che incendia la terra:
a far da guardiano le basta lo stesso splendore del sole.
Il tuo labbro vermiglio ha umiliato perfino il rubino più rosso:
non possiede una simile pietra fiammante, la stirpe del sole.
Reggono il velo a sventura, gli amanti dal candido grembo:
sorge nell'alba, Ṣā'eb, quest'eterna bellezza del sole.

Come scrive Giordano Bruno nel *De magia naturali*, utilizzando un'immagine che abbiamo già incontrato nel capitolo 2 e con la quale

[30] Il *ghazal* è nel metro *ramal-i muṡamman-e maqṣūr* (-v--/-v--/-v--/-v-(v)).

possiamo commentare qui le analoghe immagini saebiane, "l'immagine di una medesima idea e luce viene riprodotta tutta intera da ogni particella di materia, come anche dalla materia nella sua totalità: come si può vedere in un grande specchio che riflette l'immagine di un unico oggetto, e che poi, frantumato in mille pezzi, continua ancora a riflettere da ogni parte quell'immagine intera" (Bruno 2000: 243). Silenzio, stasi e potenza atomica della materia vivente dominano, del resto, anche gli incontri tra Bīdil e il più importante dei suoi maestri, l'inafferrabile Shāh-i Kābulī.[31] Il racconto tripartito degli incontri dell'autore con questo personaggio, che si trova nella seconda sezione del libro, contiene tutti i temi toccati finora; la sezione è quella legata all'elemento aria, la "sostanza" della parola poetica e, non a caso, lo spazio aereo del *nafas* vi gioca un ruolo fondamentale. L'innominato maestro si annuncia per la prima volta a Bīdil in un sogno agitato mentre l'autore si trova in viaggio tra le foreste della regione orientale dell'Orissa. Nel sogno, introdotto e dominato dall'immagine chiave del respiro inquieto – si ricordino a questo proposito le osservazioni, fatte nel capitolo 1, sulla *ʿilm-i nafas* o "scienza del respiro" in quanto antropotecnica e cosmografia – del poeta che "apre il velo dell'immaginazione" (*parda-yi khiyāl*),[32] Bīdil ode un verso che proviene "dalla dimora senza suono dell'ispirazione" (*ilhāmkada-yi bīḥarf wa ṣawt*): "Comunque ti canti, al di là sei di quello che canto:/che dico io dunque di come Tu sei? A Te solo sta il dirlo (*az harchi sarāyam-at fuzūn-ī/khwud gūy ki gūyam-at ki chūn-ī*) (Bīdil 1965: 157). Il racconto prosegue così:

[31] Il racconto degli incontri di Bīdil con il maestro di Kābul è stato tradotto integralmente da Gianroberto Scarcia (1983b), che ne ha pubblicato, molti anni dopo, una versione leggermente rivista (2017). Si tratta, sia detto per inciso, dell'unica consistente sezione dei *Chahār ʿunṣur* di cui esista una traduzione italiana, prima del presente volume; ne proponiamo, qui, una nuova lettura.

[32] Si ricordi che il "velo" (*parda*) è anche, letteralmente, la "tela" del pittore: l'immaginazione dunque "rivela" colorandosi di figurazioni (e di ombre), non diversamente, come abbiamo visto più volte, da quanto accade in Giordano Bruno, dove il tema della pittura è centrale tanto quanto in Bīdil. Come scrive Nuccio Ordine a proposito del Nolano, pittore e filosofo "si occupano soprattutto di 'immagini', cercano di "conoscere se stessi", capiscono che bisogna andare al di là della superficie. Hanno coscienza di vivere in un mondo dominato dalle intermittenze, dai fantasmi, dai simulacri. Si relazionano con le ombre e con gli specchi. Cercano di "abbracciare" riverberi inafferrabili" (Ordine 2003: 201). Ci sembrano parole adeguate a descrivere, al contempo, la prospettiva del maestro di Patna e della poetica "immaginativa" dell'età mughal-safavide, in linea con il discorso sulla pittura che abbiamo proposto in Pellò (2017b).

> Era notte, nella terra d'Orissa: in quel cuore di tenebra e di polvere, il bagliore della grazia di cento aurore innalzava, nell'angoscia, uno stendardo d'afflizione, e lo splendore dei mille lumi del giorno trovava rifugio soltanto nel bianco dei miei occhi sbarrati. La lingua ripeteva intanto all'infinito, interprete dell'assenza di sé, quel verso, mentre il respiro salmodiava senza sosta, svolgendo inesorabile un rotolo sempre uguale a se stesso. Le catene delle mie ciglia, calami atti a ricamare stupore, si intrecciarono infine l'una con l'altra, e la pagina candida del quaderno dello sguardo si adattò al compito di ospitare la scrittura dei sogni. Il ritmo dei miei pensieri in tumulto, però, non cessò di pulsare nemmeno in quel mondo ove il sé era svanito, né l'arpa della mia fervida cognizione smise di echeggiare quell'aria che aveva intonato. Poi, dalla casa senza suono vennero a dischiudere, d'un tratto, la porta dello stupore dinanzi al mio anelito di significato, con questo monito ridestandomi alla ricerca:
>
> *az mā bā mā-st harchi gūyīm*
> *bā hamchutu-ī digar chi gūyīm*
>
> Ogni cosa diciamo è rivolta soltanto a noi stessi:
> a uno simile a Te che cos'altro possiamo noi dire?
>
> Al vibrare di questo richiamo, quel lucido sogno scoprì della sua veste il mio capo: rimasi lì sconcertato, ritto così come ciglia spalancate nel risveglio. Quelle sensazioni si possono spiegare solo per via di quelle sensazioni, ché il senso d'una manifestazione non si svela se non nella manifestazione medesima: la notte è ignara del sole, e il raggio di sole non sa quanto sia nera la notte. (Bīdil 1965: 157)

Un anno dopo, poco dopo il suo arrivo a Delhi nel 1666, Bīdil assiste a un *majlis* notturno di dervisci che discutono fra loro di una misteriosa figura di maestro errante apparsa di recente nella capitale, la cui natura esemplare di puro fenomeno fisico, che riprende tutte le tematiche di metamorfosi materiali viste fino a qui (il nutrimento come combustibile del vivente, la pietra e la scintilla, l'acqua e la perla, ecc.), è ben delineata nella descrizione che segue:

> Si parlava dei modi di coloro che sanno che cosa significhi esser rapiti a se stessi, e vi fu tra i presenti chi parlò così: "Proprio in questi giorni uno di loro ha trasformato un'umile rovina in un tesoro, illuminando con la sua presenza un solitario recesso. Ed è mirabile cosa che, quanto cibo a lui si porga, è come paglia su fuoco, e quanto gli s'offra da bere è come una goccia versata sull'arida terra; ma se anche poi passano intere settimane senza che alcuno gli dia dia pane o acqua, in lui rimane spenta, nel velo del silenzio, la candela della brama di nutri-

mento, e si inaridisce, fatta esangue, la fonte spumeggiante della sete. Non sono diverse dalla scintilla nascosta nel sasso, le parole che egli tiene rinchiuse fra le labbra, e l'immobilità delle sue gambe, ripiegate nella veste, ha la stessa natura dell'acqua che, cristallizzata, si fa perla.

ān nash'a-yi ghayb fārigh az ʿarż-i ẓuhūr
az baski taʿayyun-ī nadārad manżūr
jāy-ī hama hūsh-ast u nadārad khabar-ī
dar jāy-i digar bīkhabar u jumla shuʿūr
È assenza che sé non conosce e non mostra:
le apparenze non degna nemmeno d'un cenno.
Ora è puro intelletto e non ha contenuto
ora è puro sentire e non ha cognizione.

La sua umiltà misura la luce abbagliante della sua grandezza, e l'intelletto che cerca di farsene un'immagine mentale non può che perdersi in un vortice di tinte: il balenio della lama della sua dignità fiacca il nerbo dello sguardo, facendogli smarrire la ragione. Quando ci rechiamo al suo cospetto lo troviamo per lo più meditante nel sonno: un sole assopito su un tappeto d'ombra, un fiume inghiottito nelle pieghe di un gorgo. Alcuni lo chiamano il Signore di Kabul, per averlo visto tempo addietro in quelle terre, ma di lui non sappiamo niente con certezza: la gravità del suo silenzio non si lascia mai andare alla leggerezza della conferma, né la delicatezza del suo tacere ama caricare le spalle del proprio respiro con il fardello della voce. (Bīdil 1965: 158)

In questa scena, dominata dall'evocazione del sonno e del silenzio del misterioso maestro – da questo punto di vista, come Shāh Mulūk, una figura dell'assenza – proprio il Signore di Kabul appare all'improvviso: egli rivolge il suo sguardo (*nigāh-i tawajjuh*) su Bīdil e lo prende per mano, conducendolo in un luogo solitario fuori città. Entrambi rimangono in silenzio, l'uno di fronte all'altro, in una conversazione muta che si protrae per molte ore:

Dal momento della preghiera del meriggio fino all'esaurirsi della prima vigilia notturna rimanemmo così, l'uno cancellato nella verità (*ḥaqīqat*) dell'altro, riflettendo le nostre immagini illusorie nello specchio del nulla. Il pensiero non poteva spiccare leggero il volo negli spazi aerei dell'immaginazione (*khiyāl*), né il respiro aveva il coraggio di lasciarsi andare e prendere forma di parola. D'un tratto, la coppa smaltata dei suoi melodiosi segreti esplose in un riso sonante, e scandì quel verso che, in Orissa, mi era giunto dal mondo dell'assenza (*ʿālam-i ghayb*). Quando lo udii, il mio corpo fu invaso dal tremore e rimasi sconvolto, lasciando cadere le redini della mia

> saldezza. Nelle tenebre di quella notte, gli chiesi allora gridando chi fosse mai l'autore di quel verso. Da lui mi giunse, nuovamente nel riso, la risposta: "Sono io! Come puoi dubitarne?". Poi si distese e mi disse: "Tenere gli occhi aperti non produce quaggiù che perplesso tormento: è tempo di dormire, ché la veglia non porta altro frutto che ansia angosciosa" [...]Interdetto ed attonito, io cercavo nello sgomento di capire: le mie ali, pur pronte a infrangere le sbarre della gabbia, erano però timorose del volo, e le corde del pianto indugiavano a risonare, spezzato com'era l'archetto dell'audacia. Finché, al termine della notte, il plettro del mio turbamento non intonò il concerto dell'assenza di sé, e le frenetiche pulsazioni delle mie paure non si placarono nelle vene del sonno. [...] Al sorger del sole, quando lo specchio degli occhi fu polito della ruggine dell'impotenza a discriminare, e le palpebre si furono sollevate, quali porte spalancate sul mondo del fenomenico stupore, per quanto io volgessi intorno lo sguardo sbigottito, non scorsi più alcuna traccia di lui, evanescente ebbrezza d'assenza. (Bīdil 1965: 159-160)

Recitando il *bayt*-chiave sopra citato ("Ogni cosa diciamo è rivolta soltanto a noi stessi:/a uno simile a Te che cos'altro possiamo noi dire?"), Shāh-i Kābuli evidenzia l'assoluta autoreferenzialità del linguaggio come processo intrinseco alla natura e non distinguibile da essa. Si noti che l'incontro si conclude senza ulteriori conversazioni: entrambi si addormentano e quando Bīdil si sveglia il maestro è scomparso. Si descrive, nell'insieme del racconto, uno spazio di comunicazione materiale che, ancora una volta, evoca da vicino il Campanella del *Del senso delle cose*, quando scrive per esempio che "molti sagaci spiriti ardenti subito sentono nell'aria quel che pensa l'altro uomo, perché il pensare è moto dello spirito, e questo moto languidamente si communica all'aria, e il moto languido alli sottili e malinconici arriva e indovinano pur troppo e non sanno come" (Campanella 2007: 136). In Bīdil, però, Shāh-i Kābulī sembra essere *in sé* un'icona testuale di questa "aria" (respiro, *nafas*, e, insieme, parola, *sukhan*, nel senso visto al cap. 3), che per il maestro di Patna è la trama fantastica del cosmo.

Il sonno e l'incoscienza sono protagonisti anche del secondo incontro, che avviene due anni dopo. In questo caso, un Bīdil errante è seduto da solo nella minuscola bottega di un sarto nel mercato di Mathura, quasi cieco a causa di una malattia degli occhi. Il Signore di Kabul appare dal nulla durante la notte e si siede vicino a lui, ordinandogli di dormire. Quando Bīdil si sveglia, i suoi occhi sono guariti ma il maestro è di nuovo scomparso. Queste sono le parole attribuite nel testo all'evanescente Shāh:

> Nel mondo dell'incoscienza (*bīkhwudī*) sgorga la fonte dell'illuminazione (*shuʿūr*) e la compagnia del sonno è uno specchio della Presenza (*ḥużūr*). [...]
>
> *ghaflat-at afsūn-i ārām-ast u bas*
> *āgahī andīsha-yi khām-ast u bas*
>
> L'incoscienza non è che assopita magia
> la coscienza non è che pensiero immaturo [...].
>
> Lo splendore di quella potente esortazione velò la mia lingua impudente e la luce abbagliante della sua maestà fece sì che i petali delle mie palpebre si chiudessero l'uno sull'altro. (Bīdil 1965: 164)

Bīdil incontra Shāh-i Kābulī per la terza e ultima volta dopo altri due anni, questa volta nel bazar di Delhi. Qui il derviscio errante arriva danzando come un folle dietro al cavallo di Bīdil per poi, come nei primi incontri, condurlo in un luogo appartato. Tra gli insegnamenti forniti dallo Shāh nella conversazione che ne segue, le seguenti affermazioni sul rapporto tra lo sguardo (*nigāh*) e la realizzazione immaginativo-linguistica (*taḥqīq*) dell'esistere nel flusso dei fenomeni – un tema che, come visto ripetutamente, Bīdil tocca in modo molto originale anche altrove[33] – sono adatte a concludere la nostra analisi dell'identità natura-linguaggio-immaginazione così come incarnata dai maestri del giovane Bīdil:

> Apriamo gli occhi e le parole sbocciano; li chiudiamo e i significati fioriscono, svelati. Ogni respiro che penetra nel nostro petto diventa un tesoro di concetti preziosi (*maʿānī*), moneta sonante del tascapane dell'immaginazione (*takhayyul*). [...] siamo il contagio della fantasia (*sirāyat-i khiyāl*) nel cervello immaginante del cosmo (*maghz-i taṣawwur-i kā'ināt*); siamo uno sguardo che, distinguendo tutte le forme, ha aperto il velo della realizzazione (*taḥqīq*). [...] Ciò che chiamiamo "mondo" è la nostra lettura della pagina del cuore; ciò che consideriamo "cose" sono le righe scritte dallo sguardo. (Bīdil 1965: 170-171)

Come per Giordano Bruno, la fantasia è per Bīdil sostanza strutturante del cosmo, in un senso tutt'altro che metaforico. Essa è l'elemento (naturale anch'esso) che permette al filosofo di Patna di superare, senza bisogno di fusionalità mistico-erotiche, l'apparente dualità fra soggetto e mondo: *phantasia sive natura* potremmo dire, parafrasando Spinoza. La continuità con la ben nota "imagination créatrice" dell'Ibn ʿArabī di Henry

[33] Si vedano le riflessioni sul metodo del *taḥqīq* nel capitolo 2, ma anche gli aspetti linguistici di questa "realizzazione" discussi nel capitolo 3.

Corbin (1958) è evidente anche qui, come in tutta l'opera bideliana; anche qui, tuttavia, a differenza che in Ibn ʿArabī, al centro dello sguardo poetico c'è proprio la topografia fenomenica di quella "nube" (*ʿamā*) atomica che, l'abbiamo visto nel capitolo 1, è tutte le cose nel divenire della mente.

Non sarà dunque inutile, nella prospettiva di quanto osservato finora, leggere qualche passaggio dall'apertura dell'autobiografia bideliana, dedicata alla nascita e all'infanzia del poeta: molti dei discorsi sulla "disaggregazione" che abbiamo esaminato nel corso di questo capitolo, infatti, si presentano qui sotto forma di analisi proprio dell'istituirsi dell'aggregato-Bīdil. È sufficiente leggere la descrizione della nascita di Bīdil per prendere atto della metodologia di indagine metaforica applicata dal maestro di Patna all'entificazione (*taʿayyun*) del proprio aggregato corporeo:

> Quando la figura invisibile della potenza (*paykar-i bīnishān-i qādiriyat*) indossò la veste lucente della servitù (*ʿubūdiyat*), e la purezza dello specchio della realtà (*ḥaqīqat*) si intorbidì col pigmento della similitudine (*majāz*), la fenice del nido dell'assoluto cadde nella gabbia del pensiero del contingente, e l'aria intessuta di note dell'identità tolse il velo all'arpa dell'alterità. Le sostanze intellettive e pneumatiche (*jawāhir-i ʿuqūl wa nufūs*) si volsero alla condensazione del dispiegarsi della potenzialità, e le qualità delle materie elementari (*ajrām wa ʿanāṣir*) concorsero al coagularsi del progetto corporeo: la terra, densa essenza di concentrazione (*jamʿiyat*), si consacrò alla dispersione delle membra; il fuoco, natura vivace di esultanza (*ihtizāz*), si incarnò in un marchio accidentale di passione; l'acqua, per dare sembianza di forme alla sua liquida natura, scatenò un tifone di pianto; l'aria, per dare presenza reale al respiro, si legò alla catena dei lamenti (Bīdil 1965: 8)

Più che di un'autobiografia, è l'inizio di una microcosmografia, da leggere in perfetta continuità con la teoria fisico-fenomenologica che lo stesso Bīdil propone, come abbiamo visto nel capitolo 2, proprio nei *Chahār ʿunṣur*: i quattro elementi semplici concorrono a formare il composto (*tarkīb*) corporeo che il soggetto è, "coagulandosi" in una determinata manifestazione fenomenica. La ricerca sulla natura e sul sé sono, per Bīdil, una sola medesima cosa. Così continua il poeta analizzando l'assoluta indistinzione del sé-lattante (non si dimentichi, tra le altre cose, che proprio a un lattante Bīdil paragona, come visto sopra, l'assoluta assenza di sé nel maestro Shaykh Kamāl):

> Più la catena dei respiri si attorcigliava in un palpitare affannoso, più i miei bisogni ansimanti levavano polvere al cielo; più le mie membra inquiete facevano garrire lo stendardo della crescita, più le

> redini delle mie necessità lanciavano al galoppo i loro destrieri. Il fragore dell'oceano della grandezza (*muḥīṭ-i kibriyā'ī*) poi spegneva quell'onda e il balenio del sole della gloria (*āftāb-i jalāl*)[34] riduceva quelle urgenze a pulviscolo sospeso. Ci vorrebbe un intelletto che sappia indovinare, nel sembiante del bisogno, il significato della ricchezza. Ci vorrebbe un orecchio che, nel concerto della fragilità, sappia accogliere il sussurro della potenza.
>
> *ānchi dar ṣaḥrā-yi imkān ṣūrat-i wāmāndagī-ast*
> *dar tamāshāgāh-i waḥdat shūkhīyandāz buwad*
> *dūrī-yi waṣl-ash ṭilism-i iʿtibār-i mā shikast*
> *w-ar-na īn ʿujz-ī ki mībīnī ghurūr-i nāz buwad*
>
> Ciò che è fragile forma quaggiù nelle vaste pianure d'eventi,
> non è più che un ridicolo scherzo nel puro orizzonte dell'unica istanza.
> L'impossibile unione con lui frantumò il talismano che a noi dà la forma:
> sapresti, altrimenti, che questo languore che vedi è un orgoglio vezzoso.
>
> Innumerevoli ispirazioni balenano in quella forma: è uno specchio che mostra i contorni di molte sagge avvertenze. (Bīdil 1965: 9).

La forma-neonato è sì potenzialità assoluta ma anche, nella prospettiva di Bīdil, assoluta potenza, in quanto puro ritmo naturale non condizionato dalle costruzioni linguistiche falsificanti. Le pagine relative all'allattamento contengono alcune straordinarie riflessioni sulla trasformazione del sangue rosso in bianco latte, antico tema fisiologico già elaborato in Aristotele e nel Corpus Hippocraticum (Pedrucci 2013: 263-264); ma il candore del latte diventa anche, per Bīdil, occasione per riflettere sulla *tabula rasa* della mente infantile e la sua inesorabile progressione, come uno specchio inizialmente limpido, verso "l'incrostazione" delle "nozioni acquisite".[35]

> Il primo desiderio che fece capolino dal velo dell'assenza di richieste, incedendo al di fuori di un ritiro senza bisogni, fu la brama di quel cibo delicato che irriga lo sviluppo delle radici animali (*rishayi ḥaywanī*), prevenendo l'appassire del campo del corpo fino al fortificarsi del virgulto della vita (*nihāl-i zindagī*). È un grumo di sangue (*musht-i khūn*) che indossa la veste del latte, un crepuscolo

[34] La silente, limpida quiete dell'infante in quanto assoluta *tabula rasa*, una volta soddisfatti i suoi bisogni primari, è cioè un rientrare nell'indistinzione dell'essere puro, qui rappresentato dai due sostantivi *kibriyā* "grandezza" e *jalāl* "gloria", attributi della divinità nella tradizione islamica.

[35] Un'interessante prospettiva analitica su questo passaggio, complementare a quella che si presenta qui anche per un approccio comparativo che dialoga con il nostro su diversi livelli, si trova in Harrison, Mikkelson (2023).

rosso che tiene lo specchio dell'alba sul petto. La candida tinta di questo sanguigno biancore, il puro schiumare di questo crepuscolo d'alba velato è un codice (*ramz*), un senso nascosto che va decifrato. O tu che sei stato travolto dalla tempesta di sabbia della fantasia, ti sei allontanato di qualche passo, e prima d'esser ricondotto a te stesso, il sangue ha abbandonato la forma del sangue! O tu che hai subito l'assalto dei mille colori, dei mille profumi dell'immaginazione, sei caduto al di fuori di te, e prima di tornare nel tuo corpo, le tinte hanno volto le loro redini in un bianco bocciolo.

ay shamʿ dāgh shaw ki naẓar bāz karda-ī
az khwud raw ay saḥar ki nafas sāz karda-ī
ay shuʿla sar kashīda-ī az sūkhtan manāl
akhar nigāh kun ki chi āghāz karda-ī

Trasformati tutta in ardore, candela, che ci hai aperto lo sguardo!
Tu, alba, abbandona te stessa, che hai accordato le note ai respiri!
Adesso che hai alzato la testa, fiammella, di bruciare non devi lagnarti!
Guarda bene, alla fine, in che modo è iniziata ogni cosa!

In questa ebbrezza, il significato del detto *la perfezione è l'inizio del declino* si celava nella forma dell'incapacità di distinguere, e il senso della frase *la tua esistenza è mancanza* si nascondeva nell'espressione dell'assoluta inconsapevolezza. Il nero testo della percezione (*shuʿūr*) aveva allora la forma d'una pagina bianca, e la penna della cognizione (*idrāk*) tracciava i suoi ricami sopra un candido quaderno; lo sguardo era come lo stupore dello specchio, privo del bisogno di conoscere la sua l'essenza, e l'intelletto aveva il colore dell'alba che sorge, non intorbidito da oscure nozioni acquisite (*kudūrat-i iqtibāsī*).

bar zabān dars-i rawānīhā-yi mawj-i shīr būd
junbish-i muzhgān-i bīnam khāma-yi taḥrīr būd
ʿarẓ-i sāmān-i bayānhā iʿtibār-i āh dāsht
nārasā'īhā-yi mā u man nafastaqrīr būd
az kitāb-i bīniyāzīhā-yi āyāt-i shuʿūr
harchi mītābīd dar dil nāla-ash tafsīr būd

Ripeteva, la lingua, le fluide lezioni impartite dall'onda del latte,
sbattevano asciutte le ciglia e come una penna scrivevano il mondo.
Era pura grammatica, il pianto, e da solo esprimeva ogni cosa,
e il respiro parlava e mostrava l'errore di credere a un io.
I vagiti spiegavano il senso di ciò che appariva nel cuore
da quel libro che senza giudizio raduna i versetti dei sensi.

Quando il gusto dell'attenzione si staccò dall'intimo legame con il latte e la forza dell'immaginazione (*taṣawwur*) si acquietò nell'ab-

> braccio della distinzione dei due genitori, quell'enigmatica potenza si sciolse nei nomi di mamma e babbo, prendendo coscienza dell'uno e dell'altro. La vista iniziò a esercitarsi ad abbracciare la conoscenza del brutto e del bello, e l'udito cominciò a prendere appunti sul quaderno della comprensione di rimprovero e lode. Più prendevano piede gli spazi delle grossolanità del corpo, più si indebolivano le qualità delicate dello spirito: per obbligo di natura, inesorabilmente, tutto quanto raccoglieva di ruggine impura riteneva purezza di specchio, e tutto quanto radunava di vanissime cose credeva un tesoro di saggezza. (Bīdil 1965: 9-10).

La natura del sé bideliano, che, come si vede chiaramente in queste ultime frasi, coincide con la struttura (ineluttabilmente tendente al bisogno, all'accentramento, all'accumulo) di quello "spirito umano" (*rūḥ-i insānī*) precisata dallo stesso Bīdil in uno dei passaggi tradotti all'inizio di questo capitolo, inizia a prendere forma con la morte del padre Mīrzā ʿAbd al-Khāliq, avvenuta in età pre-scolare:

> Il libro della vita si sfoglia senza attendere l'agguato dello sguardo: venne un soffio di vento leggero e colui che, per me, ebbe nome di padre fu lesto a raggiungere l'alto giardino dell'essere vero, e, svanito il torpore pesante di questo molteplice mondo, trovò la presenza inebriante dell'unica istanza indivisa. Restai orfano, in un turbinio polveroso, e divenne quella polvere sostanza dello specchio della mia condizione: sconvolta solitudine indifesa che avvolse come terra la veste ordinata di una dignità composta.
>
> *khwurshīd kharāmīd u furūgh-ī ba naẓar māND*
> *daryā ba kinār-i digar uftād u guhar māND*
> *ātashkada raft u zi girih rikht sharār-ī*
> *dil āb shud u qaṭra-yi khūn-ī zi jigar māND*
> *ān sāya guẕasht az aẕar-i dastnawāz-ash*
> *īn naqsh-i qadam dāgh shud u khāk ba sar māND*
>
> Tramontò il nostro sole maestoso e rimase negli occhi un bagliore,
> si ritirò a un'altra sponda l'oceano e restò qui da noi la sua perla.
> Il tempio del fuoco scomparve, però cadde quaggiù una scintilla,
> il cuore si sciolse ma resta, di quello, una goccia di sangue.
> Quell'ombra è soltanto un etereo ricordo d'antiche carezze:
> ora è un marchio rovente quest'orma, che il capo si copre di terra.
> (Bīdil 1965: 10-11)

La misera condizione dell'orfano è messa in risalto dall'immagine ricorrente della polvere in turbinio, che rimanda insieme alla natura "indiana" delle caliginose pianure del Gange e alla frenesia atomica – si

pensi alle già più volte menzionate osservazioni illuminanti di Fuṭūḥī (2021) in proposito – del composto fenomenico Bīdil: il quale è, molto significativamente, insieme specchio e orma, ossia vacuità ricettiva. Nel passaggio che segue, con il quale chiudiamo la carrellata di affacci autobiografici di questo capitolo, la dimensione storica della prima istruzione di Bīdil fanciullo, resa possibile dal meritorio impegno della madre, si intreccia con quella filosofica dell'istituzione della natura come codice scritto: torna utile, in questo caso, chiamare in causa il discorso di Mullā Ṣadrā negli *al-Asfār al-arbāʿa*, dove la realtà grafica è inscrizione materiale della realtà linguistica della *physis*.[36]

> Iniziava il sesto mese del sesto anno di mia vita. La mia dolcissima madre, specchio di verità che serbava nella sua limpida natura un tesoro di segreti luminosi, decise che era giunto il tempo di condurmi, con redini ferme, allo studio. Fece ricorso, per questo, ai servigi di alcuni maestri d'angelico cuore, i quali mi svelarono il mistero stupendo delle lettere dell'alfabeto. Tutte le parole racchiuse nei testi che ci ammoniscono e ci guidano al sapere orbitano, infatti, nell'orizzonte delle poche cifre di questo codice multiforme, e le infinite nozioni che apprendiamo dai libri viaggiano sui neri sentieri di queste esili tracce d'inchiostro. Esse ci conducono, se sappiamo percorrerle, alla distinzione: conoscerle significa prendere consapevolezza dei gradi sempre più elevati del nostro pensiero, e frequentarle significa evitare che i nostri respiri vadano sprecati inutilmente nell'ozio. Non ci resta, dunque, che indagare con lo sguardo questo spettacolo senza pari, fino al serrarsi inesorabile delle nostre palpebre: dobbiamo ascoltare questo dolce racconto fino al trionfo del sonno.
>
> *fahm agar nabwad shinīdan ham ghanīmat gīr u bas*
> *naghmahā bisyār dārad tār-i mawhūm-i nafas*
> *dar ṭilism-i mā u man bīkār natawān zīstan*
> *shawq-i muft-i zindagīhā ʿishq agar nabwad hawas*
>
> E se poi non capisci, t'inebrî anche solo l'ascolto:
> nella voce che legge si celano mille motivi armoniosi.

[36] Il tema è affrontato da Mullā Ṣadrā nel libro VII degli *al-Asfār al-arbāʿa* (si veda Zargar 2018: 89-90) e, da un altro punto di vista, nella sua epitome logica *al-Tanqīḥ fī 'l-manṭiq* (si veda Rizvi 2009: 39). Come scrive Sajjad Rizvi a proposito della teoria della modulazione dell'essere (*tashkīk al-wujūd*), in Ṣadrā "Being is a common term that is applied to a number of contexts and expressions: the mental context (mental being, conceptual being), the spoken context (being in speech), the written context (inscribed being), and the real context (concrete, extra-mental being)" (Rizvi 2005).

Non prestare l'orecchio soltanto al tuo ego, incantato:
sono vane le vite che passano senza che amore le guidi.

Studiavo salmodiando senza sosta, sfogliando pagine al ritmo incessante dei miei respiri, e nel volgere di sette mesi i miei occhi vivaci furono in grado di aprire da soli il libro prezioso delle lettere: avevo imparato a leggere e a scrivere. Trascorso un anno, il sapiente favore del Munifico[37] permise alla mia lingua ancora incerta di pervenire a una conoscenza completa del nobile *Corano*, e ai miei occhi, sbarrati nella meraviglia, di farsi intimi con l'antimonio di quei segni. Poi, fino al decimo anno, investii la moneta della mia concentrazione nelle regole della grammatica araba e rivolsi lo specchio del mio intelletto all'analisi delle forme molteplici della poesia e della prosa persiana.

ay ki az fahm-i ḥaqāyiq dam zanī khāmūsh bāsh
ʿumrhā bāyad ki daryābī zabān-i khwīsh-rā
rūzgār-ī dar qafā-yi wahm bāyad tākhtan
tā dar ān ṣaḥrā ba dast ārī ʿinān-i khwīsh-rā
dar hawā-yi bīnishānī tā nagardī bīnishān
sakht dushwār-ast pay burdan nishān-i khwīsh-rā
muddat-ī bar ham zadan dārad qumāsh-i khūb u zisht
tā shināsī jins-i mawhūm-i dukkān-i khwīsh-rā

Tu che ignaro discorri dell'essere vero, ora taci:
tu dovrai trattenere la lingua per molte altre vite.
L'illusione che fugge bisogna inseguirla per anni:
solo così di te stesso tu afferri nel pugno le briglie.
Devi scioglierti in indistinzione, nell'aria indistinta:
ardua cosa è trovare la strada che porta a se stessi.
La merce del bene e del male si mescola a lungo,
poi t'appare alla fine il negozio che sei d'illusioni.

Un impegno costante allo studio, però, non può che poggiare sulle solide spalle di un corpo al quale sia dato di mantenere la concentrazione delle membra e di una mente che possa restare al sicuro da ogni turbamento. Non ero ancora giunto a comprendere il significato della parola "pubertà" quando, al culmine dell'entusiasmo, fui costretto a lasciare la presa, come da un arco che pure era teso al bersaglio: un improvvido destino aggrovigliava ormai le corde

[37] Traduciamo così l'espressione araba *wāhibᵘ 'l-ʿaṭiyāt*, letteralmente "Colui che concede i doni", appellativo che corrisponde al più comune *al-wahhāb*, appunto "il Munifico", normalmente incluso dalla tradizione islamica nell'elenco dei novantanove nomi più belli (*al-asmā al-ḥusnā*) di Dio.

di uno strumento che già suonava armonioso e pieno di speranze. Proprio così: l'indigenza e la fame mi indebolivano e non mi consentivano più di indossare l'armatura dell'impegno e della dedizione allo studio. Non avevo altra scelta che adeguarmi a quanto mi concedevano le poche risorse di mia madre, meditando le parole del Profeta, il quale ci insegna che *i poveri li guida l'eccellenza di Dio*.[38] Fu così che l'attenta e incessante osservazione di tutti gli esseri intorno a me divenne la mia scuola, la grazia della verità il mio maestro e la contemplazione delle meraviglie del creato il mio esercizio, secondo un altro detto di Muḥammad: *mi ha educato il mio Signore*.

hūsh agar bāshad kitāb u nuskha-ī dar kār nīst
chashm wā kardan zamīn u āsmān fahmīdan-ast
dūrgardīhā-yi wahm ānsū-yi khwīsh-at mībarad
w-ar-na har chīz-i ki mībīnī hamān fahmīdan-ast

Non servono libri e quaderni, se c'è un intelletto vivace:
capire la terra ed il cielo è sbarrare i tuoi occhi, nient'altro.
Ossessivo ed astratto, il pensiero che vaga ti porta lontano:
invece è ogni cosa che vedi, essa stessa in se stessa, il "capire".

In ogni incontro, benché fortuito, il mio sguardo scorgeva una scuola per il proprio perfezionamento (*takmīl*); ascoltavo, e in ogni parola che udivo trovavo concetti utili per la mia crescita e la mia educazione (*hidāyat*). Se mi capitava un libro fra le mani, incontravo sempre, tra le pieghe dei suoi più sottili significati, la traslazione questa realtà naturale che Dio ci ha donato; ogni testo era, per me, un codice segreto, e io lo volevo decifrare. Ancora oggi, quando il computo dei miei respiri è ormai prossimo al quarantunesimo anno, io porto impresso, sulla pagina della mia fronte, quel marchio di inesausta accettazione, mai accigliata: è questo il mio capitale più prezioso. (Bīdil 1965: 11-12).

Il processo istantaneo della comprensione (il "capire", *fahmīdan*, dei versi che precedono l'ultimo paragrafo) coincide con l'oggetto osservato, se l'occhio non è velato dalle accrezioni del *wahm*, il "pensiero illusorio" (le "etichette" linguistiche che deviano la comprensione, come abbiamo visto al capitolo 3, ossia, in una prospettiva complemen-

[38] Bedil menziona, qui e nelle righe immediatamente successive, due *ḥadīṯ* sulla povertà, dei quali però solo il secondo compare nelle raccolte ritenute più autorevoli dagli studiosi musulmani, a partire dal cosiddetto *Ṣaḥīḥ* di al-Bukhārī (sec. IX). In entrambi i casi, le citazioni sono inserite nel testo direttamente in arabo.

tare, le "essenze" sadriane[39]): non diversamente da quanto già visto nell'articolato discorso intorno al processo epistemico e ontologico della "realizzazione" (*taḥqīq*) studiato al capitolo 2, codice e decodificazione non possono che essere una sola e unica cosa, ivi incluse le realtà scritte nelle quali Bīdil vede "la traslazione (*intiqāl*) di questa realtà naturale (*ṭabīʿat*)". Nel capitolo che segue, che ci porterà fuori dall'ecosistema del testo bideliano, affronteremo appunto qualche esempio di "traslazione" della poetica della *physis* bideliana nel paesaggio indiano del Settecento.

[39] Come scrive Fazlur Rahman riassumendo uno dei nodi decisivi del pensiero di Mullā Ṣadrā, cui abbiamo già ripetutamente accennato, "essence is a *negation* of existence" (1975: 46). Lo stesso Rahman illustra la questione, appoggiandosi a un importante passaggio del libro primo degli *Asfār al-arbāʿa*, come segue: "what exists is the uniquely particular, hence it can never be known by the conceptual mind, whereas an essence is by itself a general notion – and does not exist *per se* – and hence can be known by the mind [...]. Reality, then, is the proper place for existence, while mind is the proper home of essences, concepts, and static notions" (1975: 28-29). Si tratta, com'è evidente, di una visione facilmente applicabile anche al discorso bideliano, sia nei *Chahār ʿunṣur* sia nel *Ṭūr-i maʿrifat*, dove proprio l'esortazione a superare radicalmente le nozioni precedentemente acquisite è, peraltro, uno dei pilastri compositivi del poema, come abbiamo visto al capitolo 2.

5. COMBINAZIONI

PAESAGGI BIDELIANI: INCONTRI FRA IL GANGE E L'HIMALAYA

La riflessione poetica di Bīdil sulla *physis* si intreccia indissolubilmente con il paesaggio che avvolge l'autore e il suo testo. Lo abbiamo visto chiaramente nel primo capitolo, dove la nube monsonica osservata tra le antiche rocce metamorfiche degli Aravalli si fa occasione per una descrizione della natura dell'India settentrionale e "localizza" il *maṯnawī Ṭūr-i maʿrifat* in uno spazio-tempo specifico e irripetibile; lo abbiamo osservato nei *Chahār ʿunṣur*, nell'incontro con Shāh Mulūk, silente e indistinguibile dagli sterpi che lo avvolgono nelle boscaglie del Bihar, evocando vari archetipi ascetici della tradizione sanscritica. L'intera produzione di Bīdil, non diversamente da quella degli altri autori indo-persiani a lui coevi,[1] è del resto dominata da un'evidente attenzione geopoetica all'ambiente sudasiatico, che è in questo senso ben più di uno sfondo volto a "integrare" elementi disparati: proprio come nella pittura mughal, il paesaggio naturale indiano si articola nel macrotesto indo-persiano in perfetta continuità con la realtà culturale che in esso (e da esso) fiorisce.[2] Ricorrendo ancora una volta a Emanuele Coccia, è evidente, nel *Ṭūr-i maʿrifat* come nei *ghazal* e nei *Chahār ʿunṣur*, la programmatica negazione di quel "fisiocidio"[3] intellettuale, oggi ege-

[1] Si pensi, tra i vari esempi possibili, al *maṯnawī* di Ghanī-yi Kashmīrī sull'inverno nel contesto himalayano, cui accenneremo fra breve; per uno sguardo d'insieme si veda Sharma (2016 e 2017).

[2] Sulle valenze di estetica socio-politica della pittura di paesaggio nel contesto mughal, e le sue relazioni con il contesto globale, si veda Natif (2018: 152-204).

[3] Il termine, coniato da Iain Hamilton Grant, si riferisce alla strutturale esclusione della *physis* dal dibattito filosofico della modernità: è chiaro come, senza natura come

monico, fondato sul *credo* protagoreo dell'"uomo misura di tutte le cose" (Coccia 2018: 30-31): a misurare le cose, nel testo bideliano, sono i battiti del cuore e il palpitare delle onde, il venir meno del respiro e lo scoppiare di una bolla, il turbamento di un momento di angoscia e il turbinio della polvere nell'aria, e così via all'infinito, vortice per vortice, scintilla per scintilla, nuvola per nuvola, pietra per pietra. Si tratta, aggiungiamo qui, di bolle, onde, polvere, vortici, scintille, nuvole, pietre osservate da Bīdil nell'ambiente dal quale, come abbiamo visto nel capitolo precedente, la stessa forma vivente di Bīdil è scaturita. È il maestro di Patna a dichiararlo indirettamente in un brano straordinario, che situa la poetica naturale discussa finora nello specifico spazio-tempo storico e culturale del Braj Mandal, il cuore del culto di Kṛṣṇa nella pianura del Gange:[4]

> Mathura è terra nera che brilla di candida luce, è mercato febbrile d'amore inesausto: laggiù, il pianto antico delle *gopī*[5] innamorate è un'onda in tempesta che increspa la Yamuna, dal giorno in cui Kṛṣṇa lasciò questo mondo. Tra i suoi vicoli angusti si insinuano tiepide brezze a cercare quel giovane bello e svanito nel nulla, facendo echeggiare la voce perduta del flauto che un tempo fu suo: s'ode come un sospiro inquieto e sperduto, una fervida voce che leva la polvere in aria e la porta alla danza.
>
> *dar zamīn-ī ki maḥabbat aṯar-ī kāshta-ast*
> *gard-i ū kharman-i chandīn ṭapish anbāshta-ast*
> *bar bahār-ī ki az-īn kūcha damīda-ast nasīm*
> *jigar-i chāk zi ṣubḥ-ash ʿalam afrāshta-ast*
> *hama tan shawq shaw u wādiy-i majnūn dar yāb*
> *mashhad-i sukhtagān būy-i dil-ī dāshta-ast*
>
> Seminava, l'amore, una traccia quaggiù in questa terra,
> e la polvere adesso raccoglie una messe di palpiti ardenti.

"radice di tutte le forme" (si veda la discussione su Schelling in Grant 2015: 117-121), risulti impossibile comprendere non solo Bīdil, ma tutta la cultura letteraria persiana pre-moderna, a partire dall'evidenza della morfogenetica testuale del giardino e della "teoria del fiore" (Coccia 2019: 123-138) che incessantemente vi sboccia a livello testuale.

[4] L'importanza del brano nel contesto dell'"indologia" letteraria di Bīdil era stata già notata, tra gli altri, da Nūr al-Ḥasan Anṣārī (1985: 30-31).

[5] Si tratta delle giovani mandriane della regione del Braj (dove si trova, appunto, la città santa di Mathura), celebrate nella tradizione *vaiṣṇava* per la loro incondizionata devozione a Kṛṣṇa, e che abbiamo già incontrato più volte nel testo.

Primavera ti porta la brezza che spira fra queste muraglie,
il cuore ferito solleva con l'alba stendardi nel vento.
Devi essere pura passione, seguire soltanto follia:
dove giace chi brucia d'amore tu senti un profumo soave.

Obbedivo soltanto ai decreti dei miei sentimenti impetuosi, e così risiedetti laggiù per diverse stagioni. Era un caleidoscopio d'eventi, e io ne ammiravo ogni giorno i colori cangianti, e ogni giorno polivo lo specchio d'un meravigliato stupore. Un rintocco gioioso di sacre campane innalzava nel cielo un tumulto orgoglioso: i brahmani, cingendo sul petto il cordone[6] con fede inscalfibile e certa, sembravano statue scolpite adornate da vene di pietra. Come un prestigiatore, la mia fantasia trasformava le unghie ricurve dei *saṃnyāsin*[7] in falci ormai pronte a raccogliere messi di molte speranze, mentre intorno una luce accecante d'ardore devoto rasava la testa dei pii pellegrini. L'armonia, menestrello che intona dolcissime arie, trasformava con tenui ricami il cuore dei cantori in un nido d'usignoli, e la natura, esperta di laccioli, nutriva premurosa quella tortora ingabbiata che risiede dentro il cuore degli *yogin*.[8]

ʿālam na bulandī dārad u na pastī
dil īnhama makhmūrī u mastī dārad
az dayr u ḥaram maqṣad-i dil ʿishq-i khudā-st
īn āyīna sakht khwudparastī dārad

Grandezza o viltà, come tali, nel mondo non trovi:
è nel cuore soltanto che puoi misurare l'ebbrezza.
Tempio o moschea, conta solo l'amore che batte nel petto,
ché lo specchio, se guardi, è devoto soltanto a se stesso. (Bīdil 1965: 148).

Fisica e storia, idrologia e devozione, filosofia e ed esperienza percettiva si rivelano come un *continuum* logico nel testo: è così che lacrime delle mandriane innamorate di Kṛṣṇa, sciolte nelle acque del fiume Ya-

[6] Si tratta, tecnicamente, del cordone bianco indossato dai brahmani, dalla spalla sinistra al fianco destro, detto *yajñopavīta*.

[7] Bīdil si riferisce a quegli asceti "rinuncianti a tutto", *saṃnyāsin* appunto (*sannāsiyān* nella resa persiana), che in alcuni casi lasciano crescere liberamente le unghie delle mani fino a farle sembrare, appunto, delle falci.

[8] I seguaci dello *yogadarśana*, detti *jūgiyān* in persiano, sono noti nella letteratura indo-persiana soprattutto per i poteri soprannaturali (*siddhi*) che riescono ad acquisire tramite la pratica meditativa: tra questi si annovera la capacità di digiunare per tempi lunghissimi (C. W. Ernst 2007: 411-412).

muna, *sono* le onde meditate nei *ghazal* di Ṣā'ib e di Bīdil, le note del flauto di Kṛṣṇa che si propagano nei vicoli di Mathura *sono* il respiro e la polvere onnipresenti negli incontri del poeta di Patna con i suoi maestri, i cordoni devozionali indossati dai brahmani nei templi *sono* che le venature della pietra esplorate dal macrotesto lirico del Seicento persografo, eccetera. Lo sono in un senso non decorativo né esclusivamente analogico, ma esplorativo ed esplicativo: nella nostra prospettiva, il passaggio appena tradotto mostra come i *Chahār ʿunṣur* possano essere letti in quanto processo di *taḥqīq* testuale, rivelatore dell'equivalenza fra le *ʿibārāt* (i "paradigmi espressivi") logiche e quelle visive,[9] su uno specifico sfondo storico. Il "concettismo" barocco tradizionalmente attribuito alla poetica di Bīdil e degli altri autori a lui coevi acquisisce, in questo senso, una dimensione meno autoreferenziale e descrittiva, rivelandosi come una poetica dello spazio leggibile forse più con Gaston Bachelard che con Emanuele Tesauro.[10]

È una fenomenologia, quella del paesaggio indiano di Bīdil, che acquisisce del resto, nella sua scuola e in vari epigoni settecenteschi, una dimensione di paradigma epistemico utilizzato per inquadrare e interpretare – nel panorama dell'impero dei segni persografo – il contesto etno-geografico e devozionale del Sudasia. Mi riferisco, in modo particolare, alla specifica declinazione che del bidelismo danno un certo numero di autori indiani non musulmani (hindu ma non solo), tra i quali l'Amānat del Kṛṣṇa-nuvola e lo Ḥayā della bolla già incontrati nel capitolo 1. Si tratta, come sappiamo, di scrittori direttamente legati a Bīdil come discepoli, ma anche, come nel caso di un altro importante *munshī* hindu anch'esso menzionato in precedenza, Anand Rām Mukhliṣ, più

[9] Il secondo dei "pensieri sottili" (*nukāt*) di Bīdil, raccolta di brevi argomentazioni e suggestioni filosofiche con versi di commento, spesso di difficile comprensione ma che, come già scrisse Abdul Ghani, comprendono "the whole of Bedil's philosophy" (Abdul Ghani 1960: 266), lo esprime in maniera programmatica: "Non credere alla manifestazione della persona che t'appare, fino a che non sarai diventato intimo dell'assemblea della realizzazione (*taḥqīq*): non pensare che il cielo sia glorioso per la sua altezza, fino a quando non avrai dato senso tangibile, di fronte a te stesso, alla bassezza della materia" (Bīdil 2007b: 186).

[10] "L'immagine poetica", scrive Bachelard ne *La poétique de l'espace* (1957), "è un'emersione del linguaggio, sempre un po' al di sopra del linguaggio significante [...]. La vita vi si designa con la sua vivacità, gli slanci linguistici che abbandonano la linea comune del linguaggio *sono miniature dello slancio vitale*. Un micro-bergsonismo che abbandonasse le tesi del linguaggio-strumento per accettare *la tesi del linguaggio-realtà* troverebbe certo nella poesia molti documenti sulla *vita reale del linguaggio*" (Bachelard 2006: 17; corsivi nostri).

blandamente connessi alla scuola di Bīdil.[11] In altri casi ancora, che vedremo tra breve, il rapporto con Bīdil è invece puramente di interazione filologica e stilistica, a riprova dell'esistenza di una riconoscibile corrente di pratica letteraria hindu-bideliana che travalica la realtà di Delhi e dei suoi immediati dintorni.

I *Chahār ʿunṣur*, per esempio, saranno, come già accennato, il modello dichiarato per la composizione, da parte di Shīvrām Dās Ḥayā, del suo *Gulgasht-i bahār-i Iram*,[12] una geografia poetico-devozionale dei luoghi santi di Kṛṣṇa, dove la "teoria del giardino" bideliana si fa, proprio come nel passaggio autobiografico su Mathura, strumento di scoperta e interpretazione di un'Arcadia tropicale che pare avere una certa rilevanza all'interno del canone indo-persiano della tarda età Mughal.[13] Non è certo un fatto occasionale: lo stesso Ḥayā, oltre alla bolla già studiata nel capitolo 1, dedica vari suoi *ghazal* a elementi caratteristici del giardino cosmico bideliano: limitandoci alle nature morte oggetto di studio nei *radīf*, incontriamo il chiaro di luna, *mahtāb* (f. 14r), l'acqua, *āb* (f. 14r-v), l'onda, *mawj* (f. 37v), l'alba, *ṣubḥ* (f. 38r), la sfera celeste, *charkh* (f. 39v), lo pneuma, *nafas* (f. 74r), la luce della candela, *shamʿ* (ff. 78v-79v) e della lanterna, *chirāgh* (ff. 79v-80r), il fuoco del marchio ardente, *dāgh* (f. 80r), il colore, *rang* (ff. 81v-82r), la terra, *khāk* (f. 82r), il fiore, *gul* (ff. 82v-83r), il cuore, *dil* (ff. 83v-84r), il verbo, *sukhan* (f. 95v), il terreno, *zamīn* (ff. 95v-96r), lo specchio, *āyīna* (ff. 99r-100r), lo sguardo, *nigāh* (f. 100r-v) ecc. Il verso di apertura del *ghazal* dedicato all'onda, un poema che richiama svariati temi poetico-filosofici affrontati da Bīdil nell'analisi testuale della natura come ricorsività di forma/movimento (rappresentata appunto dal palpitare incessante dei flutti), ci ricorda come una lettura contestuale dell'immagine possa evocare, parallelamente, specifici fattori paesaggistici:

[11] Sugli allievi hindu di Bīdil si può vedere Pellò (2014a), dove si discute brevemente anche di Anand Rām Mukhliṣ. Sulle descrizioni del paesaggio indiano da parte di quest'ultimo, rilevanti per il discorso che facciamo qui, rimandiamo ad Alam, Subrahmanyam (1996); sul suo *Chamanistān*, opera per molti versi legata anch'essa al contesto geo-culturale sudasiatico, si veda l'articolo persiano di Yaʿqūbī, Ismāʿīlī (2019).

[12] Un manoscritto di questa preziosa opera, ancora ancora inedita e finora mai studiata, si trova presso la biblioteca dell'Aligarh Muslim University (Ḥayā MSb).

[13] Un interessante esempio è la descrizione dei luoghi santi della regione del Braj intitolato *Makhzan al-ʿirfān* del *munshī* originario di Sialkot – e devoto di Kṛṣṇa – Rūp Narāyan (completato a Lahore nel 1717), il cui titolo alternativo è *Braj-mahātm* (< *Vrāja-mahātmya*) e una cui copia manoscritta si trova oggi presso la British Library (Rūp Narāyan MS).

zakhm-i shamshīr-i nigāh-ash mīzanad dar sīna mawj
kard barq-i ghamza-ash paydā dar īn āyīna mawj

Queste onde nel petto le causa il suo sguardo di lama che infligge ferite:
come un lampo, è uno sguardo che crea nello specchio il riflesso dell'onda (Ḥayā MSa: f. 37v)

Il tono cosmogonico del verso, perfettamente interpretabile, ancor prima che con la teoria dell'immaginazione di Bīdil, con la classica epifania erotica (*tajallī*) hafeziana,[14] si colora di tonalità sudasiatiche non appena lo leggiamo sullo sfondo della corrente devozionale *vaiṣṇava* persografa nella quale si colloca Shīvrām Dās Ḥayā. Nell'irrompere della manifestazione universale come onda/*dynamis*, nei processi del cuore palpitante e dello specchio riflettente, balenano infatti non solo le onde del fiume Yamuna sopra evocate nei *Chahār ʿunṣur*, ma un'infinità di riferimenti alla natura dell'*avatāra* (e alla natura come *avatāra*) presenti in altre opere degli allievi hindu di Bīdil. È il caso, per esempio, del *Bhāgavata Purāṇa* di Amānat Rāy, significativamente intitolato nella sua sezione più importante (il decimo *skandha*) *Jilwa-yi ẕāt* "Manifestazione dell'essenza", dove l'onda e altri fenomeni acquatici dominano tanto le immagini del prologo filosofico quanto quelle delle descrizioni di Kṛṣṇa come "amato" (*maʿshūq*) il cui sguardo provoca appunto turbamento e, dunque, il flusso del divenire che è la *physis*: il terzo verso dell'incipit del poema, per esempio, recita *muḥīṭ-i ẕāt-i ū-rā qaṭra daryā-st/ki mawj-ash manbaʿ-i asmā u ashyā-st*, "Per l'oceano dell'essenza sua il mare è una goccia:/la sua onda è la fonte dei nomi e di tutte le cose" (Amānat MS: f. 1r; si veda anche Pellò 2018: 77-88). Sono gli stessi autori, del resto, a collocarsi personalmente nel paesaggio bideliano, come fa ancora Amānat in questo brano autobiografico tratto dall'introduzione del suo *Rāmāyaṇa* (*Rāmāyan*) riscritto come *maẕnawī* persiano:

kī-am man yak-ī qaṭra-yi baḥr-i rāz
judā az ḥaqīqat asīr-i majāz
kashīda sar az parda-yi abr-i ghayb
guharwār dar fikr-i khwud sar ba jayb[...]
tuhīmaghz gardīda hamchūn ḥabāb
zi bīmāyagī chūn ʿaraq gashta āb[...]

[14] Si pensi al celebre *maṭlaʿ* hafeziano *dar azal partaw-i ḥusn-at zi tajallī dam zad/ʿishq paydā shud u ātash ba hamaʿālam zad* "La tua bellezza, un baleno nell'attimo eterno, in principio,/e l'amore che apparve fu fuoco che avvolse la terra di vampe" (Ḥāfiẓ 1983-4: 312*, gh.* 148).

buwad mawlid-am khaṭṭa-yi Lālpūr
chu manzilgāh-i mihr labrīz-i nūr
z-āb u hawāy-ash chu gūyam sukhan
shawad rashk-i khuld-i barīn-am dahan
sawād-ash hama mashriq-i nūr būd
ki bīnāyī-yi har naẓar mīfuzūd
chu mashriq munawwar dar ū bām-i ū
furūgh-i saḥar ẓāhir zi shām-i ū
zi har chārsū basta bāzārhā
rubāʿīṣifat buwad mawzūnbanā
zamīn chūn zamīn-i sukhan dilgushā
zi har qiṭʿa chūn shiʿr rangīnadā
hama sākinān-ash chu ahl-i bihisht
ba akhlāq-i shāyista qudsīsirisht
dukānhā labālab zi har jins-i māl
dukāndārhā jumla ṣāhibjamāl
ba pīrāmūn-ash bāghhā ānchunān
ki bakhshad zi gulzār-i jannat nishān
ʿimārāt-i ʿālī chu bayt-i barīn
ba khūbī hama dilkash u dilnishīn
zi āyīna dīwārhā ṣāftar
dar ū ʿaks-i har ṣūrat jilwagar
zi khāk-ash ṣafā ānchunān dar numūd
ki āb-i guhar gūyā farsh būd
ba har gūsha az gulrukhān naqsh-i pā
chu gulzār-i bāgh-i iram khwhushnumā
chu ān shahr rashk-i bihisht-i ʿadan
shud ābād az hamchunīn jidd-i man
sarāpā karampīsha gūpāl nām
ba jūd u sakhā shuhrat-e khāṣ u ʿām [...]
hama chatriyān-ash sipāhī nizhād
zi ʿilm u hunar har yak-ī mustafād
barahmansirishtān hama bīdkhwān
sukhanfahm u ṣāḥibdil u nuktadān (Amānat 1872: 9-11).

Io sono soltanto una goccia nel mare del grande segreto,
prigioniero di forme, lontano dall'essere vero (*ḥaqīqat*).
Dalla nube del velo celato (*parda-yi ghayb*) ho levato la testa,
come perla che sogna se stessa fra pieghe di stoffa. [...]
Come una bolla mi sono svuotato del mio contenuto:[15]

[15] Il verso risponde con ogni evidenza a un *topos* già bideliano, dove la bolla è l'emblema dell'essere "vuoti di sé" (per esempio in questo verso tratto dal canzoniere lirico del maestro di Patna, riferito appunto alla bolla: *sabukrūḥī waqār-i imtiyāz-ash/tuhī az*

un vino che, perso il fermento, diventa acqua fresca.[...]
Il paese ove io sono nato si chiama Lālpur,
che come la casa del sole trabocca di luce.
Come posso descrivere il dolce suo clima?
La mia bocca sarebbe l'invidia dell'alto giardino.
La sua terra nerissima è oriente che porta la luce,
che rende più acuta la vista negli occhi d'ognuno,
e come l'oriente, ecco, sono lucenti i suoi tetti:
nella sua notte si cela splendore d'aurora.
Ogni quadrivio (*chārsū*) diventa un bazar in quel luogo,
e assomiglia a un'armonica e bella quartina (*rubāʿī*).
Come un verso, apre il cuore la dolce sua terra:
ed è ogni frammento (*qiṭʿa*) sì come poesia variopinto.
In paradiso risiedono i suoi cittadini
hanno essenza di santi, caratteri dolci.
Ogni bottega trabocca, laggiù, d'ogni merce,
e di grande bellezza traboccano tutti i mercanti.
La circondano tanti giardini, splendidi campi,
che somigliano tutti al roseto che sta in paradiso.
Gli edifici, laggiù, sono come la casa celeste
e la loro bellezza consola ogni cuore.
Sono lucidi, i muri, ben più degli specchi,
e si riflettono nitide in quelli le forme,
e così la sua terra è un immagine pura,
che pare una perla disciolta, fatta tappeto.
Vi scorgi, dovunque, le tracce di volti di rosa,
dai dolci sembianti: è un giardino d'Eram.
Quel villaggio era invidia dell'Eden,
ed ancora più illustre lo rese il mio avo:
si chiamava Gopal, era fatto di munificenza,
a tutti era noto per essere nobile sempre.[...]
Vi abitavano *khatri* di stirpe guerriera,
tutti quanti in possesso di scienza e di arte.
Brahmani in essenza, cantavano i Veda:
eloquenti ed acuti dal cuore sapiente.

Il paesaggio del borgo natio di Amānat, punto di partenza per quell'ampliamento degli orizzonti sociali, culturali e politici dei segretari

khwud shudan sāmān-i nāz-ash "Uno spirito leggero è l'orgoglio che la fa distinta/ed essere vuota di sé è per lei una provvista di grazia" (Bīdil 1997: III, 540); si noti inoltre che il termine usato da Amānat, *bī-maghz* ("senza contenuto", ma anche "senza polpa" o "senza cervello"), è, per molti versi, semanticamente e pragmaticamente sovrapponibile proprio all'identità testuale, *bī-dil* ("senza cuore"), del maestro.

hindu persografi del Settecento di cui hanno scritto Muzaffar Alam e Sanjay Subrahmanyam (2012), si fa sfondo geopoetico per le gocce, le bolle, le nubi, le perle, gli specchi e le altre metamorfosi della fenomenologia bideliana. Amānat fonde così la riflessione sulla *physis* con la descrizione di uno specifico spazio etno-culturale, inserendo se stesso (sé come goccia, bolla, perla ecc.) nel quadro insieme arcadico e filosofico del brano autobiografico.[16]

Anche al di fuori del circolo degli allievi diretti di Bīdil, e sempre rimanendo nello spazio socio-culturale dei segretari hindu del lungo Settecento sudasiatico, il dato (auto-)biografico si sovrappone spesso al paesaggio naturale, localizzandosi, per così dire, in una geografia "accentata", dove l'India settentrionale acquisisce le caratteristiche di un paradigma esistenziale. È il caso, per esempio, dei versi arcadici (dai tratti volutamente *naïf* che l'avvicinano, per alcuni versi, a certa poesia urdu più o meno coeva, come quella di Naẓīr Akbarābādī) di un segretario sikh, Dīwān Singh Khalīq-i Lāhūrī, di cui ci siamo occupati, da un punto di vista del tutto differente, in un articolo risalente a ormai più di vent'anni fa (Pellò 2002). Autore che, come osservato anche dai pochi altri critici che se ne sono occupati, mostra nel suo piccolo canzoniere lirico (di soli 101 *ghazal*)[17] una sorprendente persistenza dei moduli stilistici della "modernità" poetica (*tāzagūyī*) di Bīdil e degli altri maestri del Barocco persiano, Khalīq sembra essere particolarmente legato tanto alle native pianure agricole del Panjāb quanto alla realtà montana del Kashmir, dove sembra abbia trascorso una parte importante della sua carriera professionale.[18] Nel contesto di una raccolta caratterizzata dall'abbondanza di riferimenti a luoghi, cose e personaggi appartenenti all'ambito geografico e culturale del subcontinente indiano – e, in linea con la poetica bideliana e saebiana, alla fenomenologia naturale *tout court* – risalta il suo *ghazal* dedicato alla descrizione di una cascata (*ābshār*, il termine è significativamente usato come *radīf*, fatto peraltro non comune nel repertorio testuale persiano):

[16] Il passaggio consiste, nella sua totalità, di 68 versi, tutti dedicati, nella prima parte (non tradotta qui), al processo di emersione del sé-fenomeno (*taʿayyun* o "entificazione" nel discorso filosofico di riferimento) sulla superficie dell'oceano indistinto dell'esistenza.

[17] L'unico manoscritto conosciuto del canzoniere di Khalīq, copiato in Kashmir nel 1199/1785, è conservato presso la biblioteca centrale della Punjab University di Lahore (coll. Shīrānī 4516).

[18] Le scarse informazioni disponibili relative a Khalīq, e qualche annotazione sulle peculiarità stilistiche della sua produzione si possono reperire, oltre che in Pellò (2002: 89-97), nella corposa introduzione di Nasrin Irshād all'edizione del suo *dīwān* (Khalīq-i Lāhūrī 1997: 23-88). Solo un accenno si trova, precedentemente, in Aḥmad (1977: 24).

bas ki dārad nash'a dar sar dilrubāy-i ābshār[19]
bar zamīn mastāna ghalṭad khwushadā-yi ābshār
dāman-i kūh u fażā-yi dilfarīb-i āb-i rawān[20]
mībarad bī ikhtīyār az khwud ṣadā-yi ābshār
āb rīzad bar zamīn u gul kunad chandīn ṭilism
raqṣad u dast-ī bar ārad dar duʿā-yi ābshār
jūy-i āb-ī dar mīyān har du[21] *ṭaraf khwush bahār*[22]
rawnaq-i nawrang u ṣad barg az ʿaṭa-yi ābshār
āb chūn ghalṭad ba rūy-i sang gardad khwushguwār
dam ba dam bā ṣad zabān gūyad ṯanā-yi ābshār
rishta bar pāy-i nigah pīchad ba sān-i murgh dil
kūh-i sabz-ash karda wā zulf-i rasā-yi ābshār
az zar-i gulashrafī naẓẓāragī chūn bāghbān
naẓr bar kaf mīguẕārad zar barāy-i ābshār
nīst ghayr az ḥaq sazā-yi wajd u waṣl-ash rūz u shab
kas namīfahmad ba dawrān muddaʿā-yi ābshār
bī takalluf raftan-ī dārad pay ahl-i naẓar
khiżr-i rāh-i bīkhwudī bāshad nidā-yi ābshār
har saḥar az manẓar-i ārāmgāh-i īn makān
fayż-i dīgar mīdihad dilkashnawā-yi ābshār
dar chunīn jāy-ī ki firdaws ast bar rūy-i zamīn
dil ḥazīn dāram naẓar bar dilgushāy-i ābshār
dil ba panjāb-am gham-i wābastagān-am mīkashad
khwush na mīyāyad ba nākhwush khwushṣadā-yi ābshār
ṣāhibā jawharshināsā bandaparwar muqbilā
iżṭirāb-am shud fuzūn az hāyhāy-i ābshār
karda būdam pīsh az īn yak māh ʿarż-i muddaʿā
bāz āwarda ba ḥarf-am rahnamāy-i ābshār
chand bār-am karda-ī ummīdwār-i marḥamat
ʿajz-i man manẓūr dārī chūn liqā-yi ābshār
yak naẓar farmā ki rang-i rafta bāz āyad ba rū
ghuncha-yi dil bishgufad z-āb u hawā-yi ābshār
gul birīzad nārwan az lāla k-andar mul khalīq
bād ābādān ba īn farrukh binā-yi ābshār (Khalīq-i Lāhūrī 1997: 140-141).

È una ladra di cuori entusiasta, quest'ebbra cascata:
ubriaca si rotola in terra, la melodiosa cascata.
Le pendici del monte e la bella distesa dell'acqua corrente

[19] Il componimento è nel metro *ramal-i muṯamman-i maḥẕūf* (-v--/-v--/-v--/-v-(v)).
[20] L'emistichio non rispetta lo schema metrico del *ghazal*.
[21] Il testo riporta *dar*, un evidente errore di stampa.
[22] L'emistichio non rispetta lo schema metrico del *ghazal*.

senza scelta rapisce a sé stessi, la voce di questa cascata.
L'acqua si versa per terra, e fioriscono mille talismani:
l'acqua eleva, con mani danzanti, preghiere alla cascata.
Scorre nel mezzo il torrente, e sulle rive la dolce primavera:
colori brillanti e miriadi di foglie, ecco il dono di questa cascata.
Sulla pietra ecco l'acqua che corre veloce e si fa deliziosa:
sono mille le lingue, sempre diverse, che cantano lodi alla cascata.
Il cuore lega un filo alle gambe dello sguardo, come a un uccelletto:
ha slegato una verde montagna, il ricciolo agile della cascata.
Con oro di calendule, qual fosse giardiniere, la contemplazione
si pone sul palmo un'offerta preziosa, il suo voto alla cascata.
Solo l'essere puro può unirsi con lei, notte e giorno:
non sa nessuno che cosa mai vuole, ruotando incessante, la cascata.
Chi acuto ha lo sguardo, però, può seguire la via senza sforzo:
è il Khiżr della strada all'assenza di sé, il richiamo di questa cascata.
Ogni alba, se osservi la santa quiete che c'è in questi luoghi
ti dona una grazia novella, l'armonico canto di questa cascata.
Ma perfino in un posto così, in questo bel paradiso terrestre,
il mio cuore è infelice, e non serve guardare l'amena cascata.
Il mio cuore è in Panjāb, e ora soffre per quanti mi sono legati:
non dà gioia a chi è triste, il gioioso concerto di questa cascata.
O compagno, o tu che conosci le essenze, o tu generoso coi servi,
il mio dolore s'accresce all'udire i richiami di questa cascata.
È passato ormai un mese da che ho presentato la richiesta
e di nuovo mi spinge a parlare, la guida che è questa cascata.
Nella tua compassione m'hai fatto sperare già più di una volta
ma tu custodisci la mia debolezza, che è simile al volto di questa cascata.
Concedi uno sguardo, fa' sì che sul volto ritorni il colore svanito,
e che s'apra il bocciolo del cuore, per l'acqua e per l'aria di questa cascata.
Gli alberi ombrosi, Khalīq, ora versano fiori nel vino, come tulipani:
Che sia florida sempre, con grande letizia, la fonte di questa cascata

L'idillio del torrente montano e della cascata, analizzati attraverso un adattamento locale dell'estetica bideliana della *physis*, sono utilizzati dal "provinciale" Khalīq per chiedere a un anonimo personaggio (forse il governatore della provincia himalayana nella quale Khalīq pare essere impiegato) di lasciarlo ritornare, in licenza, nel Panjāb. Gli indecifrabili, effimeri talismani prodotti dalle forme sempre diverse dei rivoli e dello spumeggiare delle acque, l'eco come voce dello spazio e come rapimento sonoro della materia che si fa vibrazione, il paradosso della cascata come ricciolo sciolto del monte verdeggiante, il disgregarsi dell'acqua che si

infrange sulle rocce come guida rivelatrice (il misterioso Khiżr), che indica la via verso l'assenza di egoità, ecc., richiamano in modo lampante la teoresi naturale di Bīdil e degli altri autori studiati in questo libro. Si assiste, anche qui, a un processo di oggettivazione dell'io che tende a ricondurlo a quel fluire della materia atomica caro alla filosofia sadriana, già paradigma poetico in Ṣā'ib-i Tabrīzī (Futūḥī Rūdmaʿjanī 2021): un processo che si è già trasformato – l'analisi del *ghazal* della cascata potrebbe applicarsi a tutto il canzoniere di Khalīq – in convenzione, ossia forma di vita linguistica e sociale diffusa capillarmente fin là dove arriva l'*adab* (in quanto canone modellizzante) della cultura segretariale *mughal* e post-*mughal*.[23]

Un discorso simile a quello appena accennato a proposito dell'Arcadia montana del Kashmir e delle regioni himalayane dell'India può essere applicato anche alla realtà devozionale del paesaggio gangetico. Dell'"Inno a Vārāṇāsī" (*Kāshī-stut* < sanscr. *Kāśī-stuti*, 1778-9) composto sotto forma di *maṯnawī* persiano (circa 2200 versi nel metro *hazaj-i musaddas-i maḫẕūf*[24]) dal segretario *kāyastha* Matan Lāl Āfarīn, così come del suo oscuro autore, abbiamo già discusso diffusamente in altra sede e non torneremo, dunque, sull'opera in termini generali.[25] Mettiamo qui in luce brevemente, invece, due passaggi del testo mai studiati dove il paesaggio devozionale protagonista del poema (che, lo ricordiamo, è pensato da Āfarīn come una vera e propria guida al pellegrinaggio per brahmani persianizzati) traduce il discorso articolato dal maestro di Patna sulla *physis* in una prassi rituale testualizzata.

Il primo è la descrizione poetica del Gange (*daryā-yi gang*), che si trova nella parte introduttiva del *Kāshī-stut*. Si tratta di un brano di trentaquattro versi[26] espressamente dedicati a quelle acque, la cui titolatura recita "È bene che nel Gange io mi tuffi/per cogliere la perla della grazia (*fayż*):/nel cantare le sue lodi, le labbra che spargono perle/diventano un oceano di poesia fulgente" (Āfarīn 1873: 5). Il fiume che attraversa la città santa, presenza costante in tutto il poema

[23] Come ribadito da Mana Kia, in uno studio sulla ricezione del *Gulistān* di Saʿdī nell'India tardo-mughal, l'*adab* della cultura letteraria persiana è, nel nostro contesto, "forma" letteraria e sociale, senza soluzione di continuità (Kia 2014).

[24] v---/v---/v--(v).

[25] Rimandiamo, per una valutazione complessiva del testo di Āfarīn, a Pellò (2023b).

[26] I versi della sezione sono, in totale, trentasette, ma gli ultimi tre vanno considerati come introduzione al capitolo successivo e, dunque, non li consideriamo in questa sede.

di Āfarīn, diventa qui protagonista assoluto, in un susseguirsi di metamorfosi acquatiche che rimandano, ciascuna singolarmente e tutte nel loro insieme, all'ormai familiare repertorio di "messinscene" dinamiche (i *tamsīl*) a tema idrico che accompagnano la riflessione di Bīdil – e della Persia barocca in generale – sulla relazione tra molteplicità e unità nel dipanarsi della manifestazione cosmica e nella sua coincidente rappresentazione coscienziale. Come si vedrà dalla lettura del testo, la natura filosofica dell'idrologia bideliana si intreccia, nel caso del Gange di Āfarīn, con una specifica agenda religiosa: il pensiero poetico del Seicento indo-persiano sull'acqua si configura cioè, nel *Kāshī-stut*, come esercizio di interpretazione delle pratiche devozionali hindu legate all'elemento liquido, costante paradigma del sé come dissolvenza. Data la sua rilevanza, riportiamo il brano nella sua integrità:

dilā dar waṣf-i āb-i pāk-i gangā
k-az ū har qaṭra gardad ʿayn-i daryā
ṣafā-yi tāza dih rūḥ u rawān-rā
ḥarīf-i mawj-i kawṯar kun zabān-rā
har ān kas tarzabān az mawj-i ū shud
muḥīṭ-i yak jahān-i ābrū shud
mapurs az fayż-i ghusl-ash ay khiradwar
chu lab bā yak nam-i āb-ash kunī tar
nabāshī tishna dar ṣaḥrā-yi maḥshar
nagardī tafta dar garmā-yi maḥshar
khudāwandā nadānam īn chi āb-ast
ki az way abr-i raḥmat kāmyāb-ast
ba waṣf-i ū dil-am tā chand kūshad
hamānā qaṭra bā daryā chi jūshad
ma-rā bā īn u ān daʿwī-st īnjā
nayāyad dar miyān-i kūza daryā
ba rūy-i qaṭra-yi īn āb-i purtāb
nadārad āb bar rū gawhar-i nāb
ki gawhar dawlat-i dunyā-yi fānī-st
nam-i āb-ash baqā-yi jawidānī-st
dil-i ṣāḥibdilān-rā waqt-i takhmīr
mukhammar az hamīn gil kard taqdīr
ba āb-ash nāma-yi sarmashq-i aʿmāl
tawān shustan chu lawḥ-i mashq-i aṭfāl
mahādīw ānki khāk-i pāy-ash mīnū-st
sar-i minnat bi rāh-i maqdam-i ū-st
az ān rū bar mahādīw-ash ʿubūr-ast
ki jūsh-i awwal-i baḥr-i ẓuhūr-ast

futad gar musht-i khāk-i kas ba āb-ash
kunad jā rūḥ-i pāk-ash dar ḥabab-ash
ki bih z-īn āb jāy-ī purṣafā nīst
ba jannat nīz īn āb u hawā nīst
kasī bā īn ṣafā āb-ī nadīda
dur az chashm-i ṣadaf ashk-ī chikīda
ṣafā-y-ash burd āb az chashma-yi mīm
ʿayān māhī dar ū chūn nūn ba tasnīm
kujā gardad ba āb-ash māh hamchihr
ki tāb-i ū nayārad chashma-yi mihr
zi bas mawj-ash muḥīṭ-i āb u tāb-ast
dar ū har ẕarra rashk-i āftāb-ast
chu nūn dar gang māhī andar ān āb
ki bā fils-ash mah u khwur nāwarad tāb
na mawj-ast īn ki bar āb-ash ʿayān-ast
ki mihrāb-i sujūd-i qudsīyān-ast
qażā bar raḥmat-i ū tāb mīkhwurad
ki az way abr-i raḥmat āb mīkhwarad
napindārī ki mawj-i sarkash-ast īn
pay-i tardāmanīhā ātash-ast īn
ba qahr angīzad ar mawj-i rawān-rā
dihad kishtī ba ṭūfān-i āsmān-rā
ba kaf-i girdāb-i purpīch-ash kamand-ast
sar-i gardankashān az way ba band-ast
dam-ī āb-ī bikhwur z-ān chashma-yi pāk
madār az shuʿla-yi nār al-saqar bāk
khudāwandā ma-rā k-az garmī-yi tab
ba gāh-i wāpasīn dam khūshad īn lab
lab u kām-i ma-rā z-īn āb tar sāz
kaf-i khākistar-am dar āb-ash andāz
ki bā īn āb-i rū z-īn qālib-i khāk
bar āyam rū ba sūy-i ʿālam-i pāk
yaqīn-i khāṭir-i ahl-i tamyīz-ast
ki bihbūd-i duʿālam dar du chīz-ast
yak-ī kasb-i ṣafā az mawj-i gang
digar ṭawf-i maṭāf-i farrukhāhang
ṣafā-yi gawhar-i dil z-āb-i ṣāf-ash
jalā-yi jawhar-i jān az ṭawāf-ash
chi dar ṭawf-i butān chi bar lab-i gang
gadā u shāh binmāyad ba yak rang (Āfarīn 1873: 5-6)

Nel descrivere, cuore, le acque santissime del Gange
del quale ogni goccia, se guardi, è l'oceano in sé stesso,
tu all'anima dona e allo spirito nuova purezza,

e alla lingua concedi amicizia con l'onda del Kawthar.[27]
Chi si è rinfrescato la bocca con l'onda del Gange
è diventato un oceano infinito di limpidi onori:
della grazia di quelle abluzioni non chiedere, o tu che sei saggio,
ché se ti bagni le labbra con solo una goccia dell'acqua del Gange
non avrai sete laggiù nella piana del dì del giudizio,
no, non brucerai tu laggiù nella piana del dì del giudizio.[28]
Che acqua è mai questa, o Signore,
che dona la gioia alla nube di grazia?
Ecco tenta, il mio cuore, di darne entusiasta l'elogio,
ma è come una goccia che vuole parlare del mare.
Ho molte pretese, lo so, di dire di questo e di quello,
ma in una brocca di certo l'oceano non trova il suo spazio.
Di fronte a una goccia di questa chiarissima acqua
persino la perla più pura smarrisce la luce splendente:
la perla non è che la gloria d'un mondo che passa (*fānī*),
ma permanenza (*baqā*) in eterno è una goccia dell'acqua del Gange.
Con quest'argilla impastò, la potenza assoluta
il cuore di quanti li riempie la luce interiore.
Con quell'acqua, il registro ove sono serbate le azioni
possiamo lavarlo, così come fosse lavagna per bimbi.
Il cielo è una polvere ai piedi del gran Mahādeva,[29]
e principio di grazia è la strada che porta da lui.
In questo senso fluisce quest'acqua sul capo del gran Mahādeva:
è il primo sgorgare di tutto l'oceano di manifestazione.
Se quel pugno di terra che siamo poi cade in quell'acqua,
nelle sue bolle, ecco, trova dimora lo spirito puro.
Non c'è luogo migliore di questa purissima acqua,
in paradiso nemmeno si trova quest'aria ed il clima.
Un'acqua di tale purezza nessuno ha mai visto nel mondo:
la conchiglia, qual occhio, ecco versa una lacrima chiara di perla.
Per la purezza sorpassa la fonte del vino più puro
i pesci ti appaiono là come Nūn nello stagno del cielo.[30]

[27] Il riferimento è alla sorgente paradisiaca menzionata, secondo la maggioranza dei commentatori, nell'omonima sura del *Corano* (CVIII, 1), che qui diventa *alter ego* del Gange.

[28] *Ṣaḥrā-yi maḥshar* nel testo persiano, è il luogo che il cristianesimo identifica con la valle di Giosafatte.

[29] Com'è ben noto, secondo la tradizione sudasiatica il Gange, dopo essere sgorgato dal monte Kailāśā, passa sul capo di Mahādeva, ossia di Śiva: a questa topografia generativa dello spazio fa riferimento, in questi versi, Āfarīn.

[30] Il testo persiano evoca esplicitamente il pesce Nūn (il "leviatano" che sorregge il mondo) e la sorgente paradisiaca detta Tasnīm (*Corano* LXXXIII, 27-28), elementi caratteristici della cosmografia tradizionale islamica.

Non potrà mai ottenere, la luna, la luce che c'è su quell'acqua:
non si avvicina, al suo lume fulgente, neppure la fonte del sole.
La sua onda è un'oceano di acqua e splendore:
in quell'acqua ogni atomo causa l'invidia del sole.
Tutti i pesci nel Gange assomigliano al pesce celeste[31]
le loro scaglie risplendono più della luna e del sole.
Non sono onde a increspare la sua superficie,
ma *miḥrāb* dove gli angeli tutti, devoti, si prostrano.
La sua clemenza concede splendore al destino:
alle sue rive s'abbevera, sappi, la nube di misericordia.
Non pensare che questa sia un'onda ribelle:
questo è fuoco, al contrario, che brucia ogni peccato,
e se s'infuriano, poi, queste onde che corrono sempre,
fanno affondare ogni barca lassù nel tifone del cielo.
In mano ai suoi vortici pieni di pieghe c'è un laccio
che per il collo afferra i ribelli e poi stretti li lega.
Se tu bevi un po' d'acqua da quella purissima fonte
non devi temere la fiamma del fuoco d'inferno.[32]
Per il fuoco, mio Dio, di questa mia febbre interiore
al momento dell'ultimo fiato si secca il mio labbro:
con quest'acqua tu bagna e rinfresca quel labbro
e come spuma le ceneri mie spargi tu in quelle acque.
Da questo corpo di terra, così, con un limpido onore
volgerò finalmente i miei passi in un mondo ov'è solo purezza.
È cosa sicura per tutti coloro che sanno distinguere il vero
che il bene si trova in due cose, nel mondo terreno e nell'altro:
la prima è ottenere, dall'onda del Gange, purezza suprema,
la seconda è girare dintorno, devoti, al suo tempio più alto.
È dalla sua limpida acqua che giunge purezza alla perla del cuore:
è perlacea rugiada, la vita, che viene da quell'orbitare in preghiera.
Se percorri le rive del Gange e poi compi quel giro ossequioso[33]
d'un solo colore e d'un rango t'appaiono il re e il mendicante.

Più interessanti, per noi, delle molteplici immagini perso-islamiche e coraniche che, seguendo un modello ben sperimentato, Āfarīn utilizza per rappresentare il paesaggio devozionale hindu del pellegrinaggio a Vārāṇāsī (la sorgente celeste del Kawthar, la piana di Giosafatte, il pesce

[31] Āfarīn menziona anche qui il pesce Nūn.

[32] In persiano è nominato, nello specifico, il fuoco Saqar, fiamma infernale citata nel *Corano* (LIV, 48).

[33] Il termine utilizzato da Āfarīn è *ṭawāf*, che rimanda immediatamente alla circumanbulazione della Kaʿba nei riti di pellegrinaggio dello *ḥajj* e della *ʿumra*.

Nūn, la sorgente del Tasnīm, gli angeli oranti, la misericordia divina, la circumambulazione della Kaʿba nello *ḥajj*, il fuoco Saqar ecc.), sono i ripetuti richiami agli oggetti testuali dell'idrologia poetica bideliana vista nelle pagine di questo volume: onde, bolle e gocce sono infatti le protagoniste assolute di una riflessione che, in Āfarīn, travalica i ristretti confini di una descrizione rituale per farsi vera e propria interpretazione della sostanza semplice dell'acqua come specchio del reale. Non possiamo non pensare, qui, ai vari esempi analoghi che si trovano nei testi di molti autori indo-persiani non musulmani dal diciassettesimo al diciannovesimo secolo: per quanto riguarda il Gange, in modo particolare, colpisce l'analogia con certi riferimenti che si trovano nella *taẕkira* di Bhagwān Dās Hindī (1750-?), attivo nella Lucknow dei *nawāb* sciiti. Nella nota biografica dedicata al poeta Rāy Sarab Sukh Dīwāna (m. 1789), un segretario Khatri legato alla scuola del grande poeta e studioso iraniano Muḥammad ʿAlī Ḥazīn Lāhījī (m. 1766), leggiamo, per esempio, che:

> quando era ammalato a Lucknow lo andai a trovare. Animato da un profondo sentimento di compassione (*shafaqat*) disse: "Dopo la mia morte bisogna ricordarsi di Gayā". Allora si diresse verso il Gange e, giunto colà, salì al paradiso eccelso il giorno seguente (*baʿd-i yak rūz ba bihisht-i barīn shitāft*). Il suo corpo venne bruciato e le ceneri disperse nel fiume, ed è questo il significato dell'espressione 'annegato nel mare della misericordia' (*gharīq-i baḥr-i raḥmat*). (Hindī 1958: 73)[34]

Più in generale, pensando al teatro fluviale del Gange di Āfarīn, è da sottolineare come il filone "acquatico", tra gli autori hindu di dizione persiana, trovi un antecedente illustre già in Bhūpat Rāy Bīgham Bayrāgī (m. 1719), un asceta itinerante di tradizione *vaiṣṇava* (un *vairāgin*, appunto, come rivela il suo appellativo; si veda Pellò 2012: 116-125) contemporaneo dello stesso Bīdil anche se non direttamente legato alla sua scuola. Nel famoso *maṯnawī* di Bīgham, senza titolo ma spesso indicato come *Fuqarā-yi Hind* ("Gli asceti dell'India"), si trova infatti un lungo passaggio didattico dove la dinamiche fisiche di tre diverse forme dell'elemento liquido (il ghiaccio, *yakh*, l'onda, *mawj*, e la bolla, *ḥabāb*) dialogano tra loro, alla ricerca del principio unitario dell'acqua. Il brano, intitolato *Storia del ghiaccio, dell'onda e della bolla, a proposito della*

[34] Si veda, per un'analisi più approfondita del passaggio, e altri esempi riferiti al trattamento testuale del Gange in Bhagwān Dās Hindī, Pellò (2014b: 142-144).

natura dell'acqua, di venticinque versi in totale, rappresenta di fatto un commento vedantico all'insieme dei discorsi fatti fin qui, ed è senz'altro utile leggerlo nelle sue parti più salienti:

yakh pīsh-i mawj raft az bahr-i āb
bā dil-i basta ba rang-i māhtāb
guft pīsh-i āb chi buwad dar jahān
gar tu dīdī āb-rā z-ū dih nishān
mawj guftā īn sukhan andar jawāb
pīch u tāb mīkhwāram az bahr-i āb
man nadīdam āb-rā tā īn zamān
mīrawam dar sūq bā shūr u faghān
mā u tu birawīm hamīn pīsh-i ḥabāb
chashm dārad dīda bāshad rūy-i āb
mawj u yakh raftand chun pīsh-i ḥabāb
zūd guftand-ash ki bar gū chī-st āb
guft sar tā pā shudam mānand-i chashm
shāyad āyad dar naẓar az mihr u khashm
khayma bar pā karda-am az bahr-i āb
shāyad āyad andar īn ān māhtāb
ṭurfa hangām-ī u ṭurfa ḥālat-ī
ādamī-rā hast chandīn ghaflat-ī
hīchkas az khwīshtan āgāh nīst
hīchkas-rā az khwud īnjā rāh nīst [...]
ʿārif-ī bāyad ki tā bar sar rasad
dawlat-i har du jahān-rā ū dihad
barf-rā gūyad ki pīsh-i āftāb
zūd raw tā zūd bīnī rūy-i āb
mawj-rā gūyad ki khwud-rā bishkanad
khwīshtan-rā bāz dar ʿumān zanad
bāz gūyad ʿārif-i mā bā ḥabāb
chashm bigūshā tā bibīnī rūy-i āb [...]
jumlakas-rā bar taʿayyunhā naẓar
kas nadārad chashm bar aṣl-i guhar
īn taʿayyunhā nabāshad juz ʿadam
juz ʿadam nabāshad tu bar pā kun ʿalam [...]
nām u naqsh-i mawj u barf u ham ḥabāb
tuhmat-ast ay nāzanīn bar lawḥ-i āb (Bīgham 1878: 43-44).

Il ghiaccio andò presso l'onda in ricerca dell'acqua,
con il cuore serrato, bianco così come il chiaro di luna.
"All'acqua", diceva, "che cosa è successo nel mondo?
L'hai vista, per caso? Puoi darmene forse notizia?"
L'onda rispose, a quelle domande, con queste parole:

"Sono sempre ricurva, inquieta, dolente per l'acqua,
e finora, dell'acqua, non ho mai veduto una traccia,
anche se, senza sosta, gridando, mi reco al mercato.
Andiamo insieme, suvvia, dalla bolla, è il momento:
ha un occhio ed ha visto, di certo, il bel volto dell'acqua!"
Andarono, l'onda ed il ghiaccio, laggiù dalla bolla,
e le chiesero senza indugiare "Che cosa è mai l'acqua?"
"Sono un occhio", rispose, "dal capo ai miei piedi:
per amore o per rabbia dovrebbe mostrarsi alla vista!
Io per l'acqua ho piantato una tenda, in attesa perenne,
però no, quella luna non sorge, e non so cosa farci!"
Nessuno, nel mondo, è davvero cosciente di sé
nel mondo nessuno conosce la strada per giungere a sé [...]
Un sapiente ci vuole, a risolvere questo problema,
che sappia spiegare qual è la struttura del cosmo.
Che dica al ghiaccio di andare lassù presso il sole,
in fretta, a vedere davvero il sembiante dell'acqua.
Che dica all'onda d'infrangere presto se stessa,
di andare a morire lontano nel mare d'Oman.
Che dica alla bolla, quel saggio, d'aprire il suo occhio
per sempre, e vedere così il vero volto dell'acqua.
Tutti guardano solo le forme degli enti infinite,
nessuno concentra il suo sguardo alla perla d'essenza.
Queste forme degli enti non sono che assenza:
non sono che vuoto, di questo tu fanne bandiera! [...]
Il nome e la forma dell'onda, del ghiaccio e di bolla
sono solo calunnia, mio caro, sul foglio dell'acqua.

Dal punto di vista stilistico e delle immagini impiegate risalta, oltre alla consueta coppia bideliana (e saebiana) dell'onda e della bolla – nel cui rispettivo infrangersi e scoppiare appare la possibilità di comprensione dell'unità con il principio indistinto dell'acqua – la metafora del ghiaccio, che richiama, tra le altre cose, un celebre *maṯnawī* di Ghanī-yi Kashmīrī (m. 1668-9) sul paesaggio invernale ai piedi dell'Himalaya. Il ghiaccio, che nel brano vedantico di Bīgham si deve sciogliere al sole per riconoscere la propria identità con la totalità dell'essere rappresentato dall'acqua-oceano (e che, in questo senso, può incarnare la nozione filosofica sudasiatica di *nāmarūpa*, qui letteralmente tradotta in persiano con quel *nām u naqsh*, appunto "nome e forma", del penultimo verso), riecheggia infatti numerosi versi del testo di Ghanī: qui la "casa della bolla" (*sarāy-i ḥabāb*) ghiacciata si trasforma, per esempio, in una "dimora di specchi" (o "specchiera", *āyīnakhāna*), e la "fonte del sole"

(*chashma-yi āftāb*) non riesce a far scorrere il ruscello che "il ghiaccio ha serrato" (*basta-ast yakh*).[35] D'altra parte, come in Bīdil, anche nel poema di Ghanī evocato da Bīgham l'aspetto più studiato del divenire linguistico-materiale è la metamorfosi degli elementi, in un quadro paesaggistico che sostituisce le rive del Gange con le pendici montane del Kashmir. Sullo sfondo di una riflessione sulla natura dei fenomeni che sembra dialogare proprio con il *Ṭūr-i maʿrifat* del maestro di Patna, Ghanī scrive per esempio che il freddo (*sarmā*) riconduce il fuoco (*ātash*) alla sua natura seminale di scintilla (*sharār*) che risiede in potenza nella pietra (*sang*); e che la stessa scintilla, a sua volta, "se si separa dal fuoco che brucia/in un soffio di vento (*nafas*) si fa galaverna (*zhāla*) nell'aria (*hawā*)"[36] (Ghanī-yi Kashmīrī 1983: 188-189): balenano così, uno per uno ma allo stesso tempo dissolti l'uno nell'altro, i quattro aspetti classici della materia.

Mantenendo una prospettiva intertestuale, se il ghiaccio di Bīgham sembra evocare il gelo dell'esperienza invernale himalayana descritta da Ghanī-yi Kashmīrī, le acque fluviali di Āfarīn richiamano ancora una volta i paesaggi bideliani: il Gange è, per esempio, protagonista di un interessante episodio narrato da Bīdil nella prima sezione dei *Chahār ʿunṣur* (dedicata, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, alle figure dei maestri del poeta). In questo racconto, il giovane poeta assiste all'attraversamento del Gange a piedi da parte di un asceta, Shāh Yakka Āzād, dopo una discussione avuta con un barcaiolo che esigeva dal *faqīr* il pagamento del suo obolo. L'episodio offre a Bīdil la possibilità di inserire un brano di descrizione delle acque del fiume, dove si dice, tra le altre cose, che:

> la nave dell'intelletto (*kashtī-yi hūsh*) naufraga, come in un vortice, nelle profondità del pensiero di una sola delle sue gocce, e la casa della ragione (*khāna-yi andīsha*) è travolta, come da un tifone, dalla fluida fantasia delle sue onde. L'immaginazione delle sue acque purissime (*taṣawwur-i ṣāfīhā-yi āb-ash)* è uno specchietto portatile di salvifiche abluzioni, mentre il torbido rimuginare dell'accumularsi denso della sua spuma è accrezione che impedisce la ricerca di salute. L'innalzarsi superbo del livello delle sue acque è ascesa verso l'alto dell'entusiasmo di un'eccelsa natura (*ʿālīfiṭratī*); l'abbassarsi al minimo della sua portata è discesa

[35] Il *maṯnawī* è stato tradotto integralmente in inglese nella scelta antologica delle poesie di Ghanī-yi Kashmīrī (Tahir Ghani 2013).

[36] Tutti i riferimenti e le traduzioni dal testo persiano di Ghanī sono basati su Ghanī-yi Kashmīrī (1983: 188-189).

> verso il punto più infimo d'ogni valore (*dūnhimmatī*). Le bolle, coppe di buona fortuna, sono occhialini (*chashmak*) che esplorano gli abissi del mondo dell'acqua; la sabbia che giace laggiù sulla riva, come natura d'amante che s'illude, è miraggio di mete inacessibili. (Bīdil 1965: 37)

Il ritratto del Gange proposto da Bīdil è, a tutti gli effetti, l'analisi di un microcosmo acquatico: un corpo fluido che coincide, con le proprie dinamiche fisiche (vortici, onde, bolle, spuma, crescita, decrescita ecc), con il corpo dell'osservatore e gli eventi che lo determinano, senza soluzione di continuità tra rarefazione metaforica e densità materica. Il fiume diventa, in altre parole, immagine del reale nella sua totalità, non diversamente dal monsone – un altro elemento caratteristico del paesaggio indiano – che abbiamo studiato nel capitolo 1: nel racconto, perfettamente fondendosi con il corpo del fiume, il corpo dell'asceta Shāh Yakka Āzād si siede, del resto, sull'acqua, nelle parole di Bīdil "simile a piega (*shikan*) su un ricciolo d'onda [...], come brezza passando in un fiato sull'acqua e svanendo nel nulla, dissolto così come bolla" (Bīdil 1965: 37).

Proprio sul Gange incontriamo, tornando così al paesaggio devozionale del *Kāshī-stut* di Āfarīn, altri corpi ascetici, in una sezione del poema dedicata alla descrizione di ventitre tipologie di rinuncianti hindu di varia affiliazione e di diversa estrazione, descritti in generale come *faqīr* (pl. *fuqarā*). La sezione, di 148 versi in totale, inclusi 13 di introduzione, è tecnicamente uno *shahrāshūb*,[37] genere che risalta come uno dei tratti caratteristici del paesaggio testuale della Vārāṇasī di Āfarīn, e che in questo caso si fa vero e proprio progetto di etnografia religiosa (Pellò 2023d: 44-50). Su questo sfondo, alcuni fotogrammi poetici dove la natura del corpo vivente si fa essa stessa paesaggio microcosmico, ci portano alla conclusione di questo capitolo. Il primo dei tre fotogrammi, di cinque versi, è la testualizzazione del *ḍaṇḍin*, il "portatore di bastone", figura ascetica di elevato status castale e prestigio sociale, particolarmente presente proprio a Vārāṇasī, dove, secondo le fonti citate da Clark, oggi esistono circa 37 *maṭha* (cenobi) riferibili a questo gruppo (Clark 2006: 41):

> *yak-ī dandī laqab dar kaf ʿaṣā-ī*
> *ba chashm-i munkirān būd azhdahā-ī*
> *ba dast-i dīgar-ī ẓarf-i safālī*

[37] Su questo importante genere letterario profondamente urbano, costruito sulla celebrazione spesso erotica dei personaggi delle varie professioni nel *bāzār* e in contesti non cortigiani si può vedere, per il contesto mughal, Sharma (2004).

ba sān-i qālib-i ū ṣāf khālī
chu ū dar zuhd u taqwā bī nishān-ast
ṭilism-i jism-i khākī nūr-i jān-ast
ba hangām-ī ki tukhm-i fayż kishtand
kaf-i khāk-ash ba nūr-i jān sirishtand
khirad waṣf-ash nadārad bīsh az īn yād
ki āmad barhaman-rā ṣāḥibirshād (Āfarīn 1873: 13)

Ecco il *ḍanḍī* che stringe nel pugno una verga,
terrore di tutti gli eretici, come un dragone.
Nell'altra mano egli tiene una coppa d'argilla
tutta vuota così come vuoto è il suo corpo.
Non ha segni esteriori che mostrano ascesi e pietà,
talismano è il suo corpo di terra, che è luce di vita:
quando il seme di grazia piantarono in terra
con quella luce plasmarono un pugno di fango.
L'intelletto non sa di lui dire nient'altro:
è venuto a mostrare la strada diritta ai brahmani.

La miniatura etnografica di Āfarīn mostra qui un modello ascetico che, nella nostra prospettiva, trasferisce la riflessione micro-cosmografica della *philosophia naturalis* di Bīdil nel paesaggio storico-sociale dell'India all'alba del colonialismo, nobilitandola in paradigma.[38] L'assoluta semplicità del corpo del *ḍanḍin*, privo di orpelli e segni di riconoscimento che non siano lo scettro della sua autorità, coincide con il "vuoto" della sua ciotola d'argilla, fatta della stessa materia del "talismano" (*ṭilism*) che il rinunciante è, in quanto "nome e forma" materiale. Così come il *ṭilism* vivente del *ḍanḍin* rimanda al cuore della riflessione bideliana sulla *physis* vista nei capitoli precedenti (e al suo inventario metaforico), anche le immagini scelte da Āfarīn per ritrarre la tipologia ascetica del *nāga* ci riportano a un'ecologia poetica ormai familiare:

yak-ī ʿuryān ba band-i ḥaqshināsī
guzīda tark-i yārān-i libāsī
tan-i pāk-ash mujassamnūr-i jān-ast

[38] Si pensi all'intreccio delle tassonomie filosofiche, devozionali, identitarie e politiche che si rilevano nei testi di carattere dossografico composti in persiano in questo periodo, come il *Silsila-yi jūgiyān* di Sītal Dās Bīkhwud (su cui si veda C. W. Ernst 2016) e lo *Haft tamāshā* (1817) del neo-convertito (all'Islam sciita) Mīrzā Qatīl, che propone, tra le altre cose, un'interessante disamina, anche filologica, delle figure ascetiche dei *vairāgin* (*bayrāgiyān*) e dei *saṃnyāsin* (*sanāsiyān*) nel capitolo dedicato alle credenze degli "hindu che sono fuori dala propria legge (*hinduwān-ī ki az sharīʿat-i khwud bīrūn-and*)" (Qatīl 1875: 51-56).

chu jān dar tan ba khākistar nihān-ast
naẓar kun bar ghubār-i ān tan-i zār
ki ghalṭān mīrasad az kūcha-yi yār
ba khākistar tan-i bī parda mastūr
sipurda zinda khwud-rā dar tah-i gūr
tan-i zār-ash chunān faqrāshnā būd
ki mawj-i nafs pahlūbūryā būd (Āfarīn 1873: 13)

La riconoscenza, per lui, è come un voto: egli, nudo,
ha voluto lasciare gli amici che indossano vesti.
Il suo corpo purissimo è statua che incarna la luce:
come l'anima in corpo è nascosto da cenere grigia.
Tu guarda il pulviscolo fine d'un corpo emaciato:
dalla via dove vive l'Amico in un turbine viene.
Non è un velo, ma cenere grigia che avvolge il suo corpo:
consacra se stesso, vivente, a una tomba profonda.
La povertà la conosce davvero, quel corpo emaciato:
ora l'onda dell'io si riposa là sopra una pira.

Il corpo del *nāgā*, asceta "nudo" per eccellenza (questo è il significato del termine con cui sono indicati questi rappresentanti dell'ordine *daśanāmī*), coperto solo da uno strato di cenere,[39] incarna alcuni elementi del paesaggio geo-antropologico bideliano: la "nudità" (in Bīdil soprattutto *ʿuryānī*), tematica che in questo volume abbiamo incontrato, per esempio, nell'episodio di Shāh Mulūk, è infatti un *topos* ripetutamente articolato nei suoi *ghazal*,[40] così come l'immagine della stuoia di canniccio (*būryā*) che accompagna l'asceta sulle pire funerarie da lui frequentate.[41]

[39] I *nāgā* vengono spesso definiti anche *digambara*, ossia "vestiti di cielo", sempre in riferimento alla nudità che li contraddistingue; l'epiteto è utilizzato anche in riferimento a Śiva e a una delle due principali suddivisioni della comunità jaina (Clark 2006: 51; Dundas 2002), e, nel testo di Āfarīn, allude probabilmente a questi ultimi ("li ho visti nudi da capo a piedi/nati già poveri dal ventre della madre") (1873: 14). La cenere che copre il corpo dell'asceta, nota anche come *vibhūti* ("maestà", "dignità", o "potere supremo"), e che nell'immagine di Āfarīn si fa letteralmente "veste tombale", proviene di solito da fuochi sacri collocati in specifiche fenditure del terreno (*dhūnī*). A proposito delle codifiche e delle politiche connesse alla nudità ascetica in Sudasia, che i nostri testi indo-persiani, così tardi, sembrano normare a loro volta in una prospettiva che interagisce con quella proto-coloniale, si legga Squarcini (2009, in particolare 157-165).

[40] Limitandoci al canzoniere lirico di Bīdil, solo il sostantivo astratto *ʿuryānī* e l'aggettivo *ʿuryān* "nudo" (escludendo quindi altri lemmi legati al medesimo campo semantico come *lukht*, *birahna* ecc.) occorrono in quasi 250 contesti, nell'edizione di Bihdārwand e Dākānī (Bīdil 1997).

[41] Oltre alle numerose occorrenze sparse nel *dīwān*, il termine *būryā* è oggetto specifico di studio poetico-filosofico in due *ghazal* di Bīdil (rispettivamente di 10 e 7 versi),

Più in particolare, il corpo del *nāga* che, tradizionalmente, si fa *murti*, ossia immagine divina da venerare (il fatto è adombrato, nel testo dal riferimento alla "statua", *mujassam*, di luce), è "pulviscolo" (*ghubār*) e "onda" (*mawj*): ancora una volta, due dinamiche dominanti della riflessione poetico-filosofica di Bīdil diventano forme di interpretazione delle realtà sociali e devozionali che costellano le rive del Gange alla fine del secolo diciottesimo. Il commento vale anche per uno dei brani forse più significativi dell'intero *maṯnawī* di Āfarīn, dedicato al disgregarsi nella terra – qui da intendersi come insieme dei quattro elementi bideliani e loro superamento, ossia come pura "materia" – dei "signori del raccoglimento" (*arbāb-i samādh*):[42]

zi ḥaq raḥmat bar ān jamʿ-i guzīn bād
ki musht-i khāk-i khwud dādand bar bād
zi mukhtārī ba khwud gardānda majbūr
ba pāy-i khwīsh rah burdand tā gūr
ghubār-i hastī az dil pāk kardand
tan-i khwud zinda zīr-i khāk kardand
bināzam khākiyān-i īn zamīn-rā
ṣafā-yi waqt-i mardān-i guzīn-rā
pas az ʿumr-ī chu az hastī bar āyand
gaw-ī kandand u dar jawf-ash dar āyand
chunān dar gaw biyāsāyand shādān
ki dar āghūsh-i mādar ṭifl-i nādān
nishān-i gawhar jā dar zamīn-ī
be naqsh-i nām-ishān nādirnigīn-ī
chunīn naql-i makān az bahr-i ān-ast
ki ʿazm-i sayr-i mulk-i lāmakān-ast
khwush ān himmat ki chūn jān dar tan-i pāk
tan-i khwud zinda bisyār-and dar khāk
kamand-i waḥdat-ast ān ḥalqa-yi gaw

dove ricorre come *radīf* (Bīdil 1997: I, 323-324; 405). Non diversamente dalle altre immagini bideliane, anche la stuoia di canniccio è un microcosmo metaforico, come si intuisce da questo verso esemplificativo, il cui contenuto semantico si articola a partire dall'origine del materiale (la canna da zucchero) con cui è prodotto l'oggetto simbolo della rinuncia e dell'ascesi: *dar shahd-i rāḥat-and faqīrān-i būryā/āsūda-and dar shikaristān-i būryā* "Posano, gli asceti, nel miele sereno della stuoia,/e stanno in pace, in quello zucchereto che è la stuoia" (Bīdil 1997: I, 405).

[42] Sul *samādhi* (termine sanscrito formato dai due prefissi *sam- ā-* e dalla radice verbale *dha-*, dunque "com-porsi") e sulle sue possibili traduzioni si veda Rigopoulos (2019: 32-34, con ampia bibliografia). Si noti come il testo di Āfarīn richiami, paradigmaticamente, la celebre immagine del Sant marathi Jnaneshwar che si ritira sottoterra nel *samādhi* ad Alandi, trasferendola in una prospettiva nuova, che ricolloca i persistenti moduli epistemico-rappresentativi mughal nel panorama dell'incipiente realtà coloniale (si veda Novetzke 2009).

dar īn dayr-i kuhan khalwatgah-i naw
dar ān khalwat ki-rā yārā-yi bār-ast
hamīn dil dar bar-ishān yār-i ghār-ast
agar z-īn khākdān ranj-ī nadīdand
chirā z-īn sān tah-i khāk āramīdand
chu hast īn khākdān sarmāya-yi ranj
tawān āsūd zīr-i khāk chūn ganj
ba gītī hīch jāy-i dilnishīn nīst
agar bāshad ba juz zīr-i zamīn nīst
biyā ay dil dar īn maʿmūra-yi pāk
ba ṭawāf-i gūshagīrān-i khāk
zi pāuftādagān-rā dastgīr-and
salāmat tā qiyāmat zindapīr-and
chu dārī rāh u rasm-i khāksārī
furūtar az zamīn khwud-rā shumārī
kashad īn ʿajz sūy-i ʿālam-i pāk
rah-i ʿarsh-ast paydā az tah-i khāk (Āfarīn 1873: 16)

Iddio sia clemente di fronte a quel gruppo di uomini eletti
che al vento hanno dato quel pugno di terra che sono.
Si sono obbligati, seguendo il decreto del proprio volere,
a seguire con passo sicuro la via che conduce alla tomba.
Hanno levato dal cuore la polvere dell'esistenza,
e il loro corpo vivente hanno poi nella terra sepolto.
Siano sempre lodati questi umili che stanno nella terra,
e il purissimo tempo di queste persone speciali.
Vissuta una vita, decidono poi di lasciare la loro esistenza:
si scavano allora una fossa e si siedono là dentro il buco.
Se ne stanno felici e beati laggiù in quella fossa,
come infanti incoscienti di sé nelle braccia alla mamma.
Sono come una perla che appare laggiù nella terra
un sigillo prezioso che il nome ti mostra su inciso.
Hanno voluto cambiare la propria dimora per questo:
verso il luogo che luogo non ha già si mettono in viaggio.
È nobile il loro volere: così come l'anima fa dentro un corpo
purissimo, vivono puri laggiù nella terra gran tempo.
Somiglia a un anello, la fossa, ed è trappola all'unica essenza.
in quest'antico convento è una cella mai vista.
Come fanno, da soli, a portare quel peso così impegnativo?
Il loro cuore gli fa da compagno laggiù nella grotta.
Loro sanno che il mondo è uno scrigno di terra che arreca dolore:
non avrebbero certo voluto, se no, coricarsi tacendo nel suolo.
Questa scatola piena di polvere è un gran capitale di pena:
come un tesoro, laggiù nella terra sepolti si trova la pace.

Non esiste nel mondo alcun luogo davvero accogliente,
e se esiste è soltanto lo spazio profondo là sotto la terra.
In questo luogo purissimo e ameno tu vieni, mio cuore:
gira intorno, devoto, agli asceti che stanno nel suolo.
Gli eremiti proteggono e salvano quelli che sono caduti:
loro sono i maestri viventi, la pace li segua per sempre!
Se d'umiltà tu persegui i costumi e percorri la via
te stesso consideri ancora più in basso di semplice terra.
Quest'impotenza assoluta conduce nei mondi più puri:
là in fondo alla terra riluce la via verso il Trono celeste.

Per riprendere il pensiero di Nicoletta Tirinnanzi ricordato nel capitolo 2 a proposito della fantasia bruniana, l'immaginazione teoretica promossa da Bīdil si fa, qui, strumento per interpretare il cambiamento di paradigma storico in corso nel subcontinente. Sono, infatti, proprio gli autori come Āfarīn, esponenti di quella "nuova" classe di intellettuali-amministratori che dialogano tanto con la tradizione governativa mughal quanto con la nascente proiezione sudasiatica del colonialismo europeo, a portare alle estreme conseguenze le prerogative di "modernità" del barocco internazionale di un Bīdil o di un Ṣā'ib. Si tratta, in altre parole, di quella modernità "senza casa" (*homeless*) di cui ha parlato, in una serie di contributi fondamentali, Mohamad Tavakoli-Targhi (1998, 2001) e che recentemente, per il versante sudasiatico, è stata ripensata da Alexander Jabbari in un volume che riassume in prospettiva unitaria molte delle tendenze degli studi degli ultimi vent'anni sul cosiddetto mondo "Persianate" (Jabbari 2023). Per noi, qui, si tratta soprattutto di un esempio di come la riflessione sulla *physis* di un autore cruciale quale Bīdil dimostri, nella realtà semi-sconosciuta (oggi, a noi) dell'ultima grande produzione persografa del subcontinente indiano, una straordinaria fertilità, a partire dall'evidente smantellamento delle categorie di identità etno-religiosa e linguistica con cui siamo abituati a pensare, appunto, dall'età coloniale in poi. Ancora più importante, nella nostra prospettiva, è però un altro aspetto "identitario" di questa modernità alternativa, presto sommersa e resa inaccessibile dalle antropotecniche coloniali ottocentesche e da quelle neo-coloniali odierne: la possibilità di concepire, in un'ottica non minoritaria e in un linguaggio prestigioso,[43] la non distinzione tra Dio e natura, organico e inorganico, metafora e materia, umano e non umano, fino a farne prassi linguistica e convenzione letteraria.

[43] Sul complesso statuto socio-politico e culturale del persiano letterario nell'India del nord della seconda metà del diciottesimo secolo si legga Faruqi (1998), che parla in proposito di un "potere senza privilegio (*unprivileged power*)". Si vedano, in proposito, anche le osservazioni critiche di Arthur Dudney (2022: 232-234).

6. CORRISPONDENZE

ANTOLOGIA DEL VORTICE: DODICI *GHAZAL* DI ṢĀ'IB E BĪDIL

Sono qui raccolti dodici studi poetici sulla natura proteiforme della realtà fenomenica, quattro di Ṣā'ib e otto di Bīdil, che analizzano tre specifiche figure del fluire. Tutti i *ghazal* selezionati hanno come *radīf* un sostantivo legato alla sfera acquatica: *daryā* ("mare", ma in Asia centrale e in India anche e soprattutto "fiume") nei componimenti di Ṣā'ib, *mawj* "onda" e *ḥabāb* "bolla" in quelli di Bīdil (quattro *ghazal* per ciascuno dei due oggetti lessicali), immagini chiave della poetica esistenzialista del Seicento persiano, che abbiamo incontrato più volte nel testo.[1] La scelta, pur limitata dal punto di vista della quantità del materiale testuale proposto, offre un repertorio esaustivo: si tratta infatti della quasi totalità dei *ghazal* che, nelle raccolte liriche dei due autori, utilizzano i termini in questione come ritornello alla fine dei versi.[2] È, per così dire, un accumulo di testi a loro volta fondati sull'accumulazione, teso a mettere in risalto la dimensione meditativa del *ghazal* mughal-safavide: ossessività di uno sguardo, quello che riflette retoricamente (si ricordi la centralità del discorso di Bīdil sul *ta'ammul*, di cui si è discusso nel capitolo 2 e *passim*) sull'oggetto poetico del *radīf*, volto a realizzare,

[1] La curvatura logica della più volte menzionata piega deleuziana (e della "circolarità" dell'essere akbariano, come declinata da Bīdil) appare anche nella sequenza delle tre immagini prescelte: dalla pienezza del mare alla vacuità della bolla attraverso il movimento dell'onda, che riporta, con il venir meno della bolla stessa, alla pienezza precedente, a un grado ulteriore dell'infinita spirale fenomenica e immaginativa.

[2] Escludiamo solo, per mantenere il rapporto numerico, due *ghazal* di Ṣā'ib dove il *radīf* è *daryā-rā*, con il "mare" in posizione di complemento oggetto o di termine (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: 177-178, *gh.* 349 e 349). Il repertorio di immagini presenti in quei due testi non si distacca, in ogni caso, da quello riscontrabile nei quattro poemi della nostra antologia.

nella pratica di scrittura e di lettura, quell'identità di *ʿāqil* (soggetto dell'intellezione) e *maʿqūl* (oggetto dell'intellezione) che la filosofia safavide articola in modo geniale, soprattutto con Mullā Ṣadrā. Il dialogo fra gli autori e i testi è evidente, com'è evidente la logica delle "corrispondenze" su cui si fonda la costruzione dei singoli versi ed edifici poetici: la totalità del mare, cioè l'oceano senza sponde dell'essere/esistenza (*wujūd*), e la singolarità dei vortici fenomenici degli enti (*aʿyān*), nella loro irripetibilità di immagine dinamica, o piega, prodotta dal "contagio della fantasia" e riflessa nel suo specchio.[3]

1.
ba har shūrish madih chūn mawj az kaf dāman-i daryā[4]
ki bāshad ʿiqd-i gawhar khūsha-ī az kharman-i daryā
wiṣāl-i dāyim-ī afsurda sāzad shawq-i ʿāshiq-rā
sar-ī gāh-ī bar āwar chūn ḥabāb az rūzan-i daryā
chu mawj ān kas ki dād az kaf ʿinān-i ikhtiyār-i khwud
ḥamāyil sākht dast-i khwīsh-rā bar gardan-i daryā
ṣafā-yi dil ma-rā āzād kard az qayd-i khwudbīnī
ki natawān dīd ʿaks-i khwud dar āb-i rawshan-i daryā
ba khāmūshī tawān shud gawhar-i asrār-rā maḥram
ṣadaf tā bast az guftār lab shud makhzan-i daryā
zi khwāb-i khwush ba rūy-i dawlat-i bīdār barkhīzad
ḥabāb-ī-rā ki bāshad khwābgāh az dāman-i daryā
zi ṭūfān-i ḥawādiṯ ʿāshiqān-rā nīst parwā-ī
nayandīshad nahang-i purdil az āshuftan-i daryā
guwārā mīkunad mashrab ba khwud nāsāzgārān-rā
buwad māhī gul-i bīkhār dar dāman-i daryā
zi langar tā kudāmīn kashtī-yi bīẓarf mīlāfad
ki bar mīkhīzad az mawj-i khaṭar mū bar tan-i daryā
zi tardastī zamīnhā-rā kunad ganjīna-yi gawhar
chu abr ān kas ki bāshad khūshachīn-i kharman-i daryā
zi dast-i gawharafshān barg-i ʿaysh-i tangdastān shaw
ki fils-i māhiyān gardad duʿā-yi jūshan-i daryā
ba daryā ghūṭa zan gar gawhar-i shahwār mīkhwāhī

[3] Si tratta, in buona sostanza, della medesima prospettiva nella quale Giorgio Colli esprimeva il suo Dioniso: "Dioniso è quindi uno slancio insondabile, lo sconfinato elemento acqueo, il flusso della vita che precipita in cascata da una roccia su un'altra roccia, con l'ebbrezza del volo e lo strazio della caduta; è l'inesauribile attraverso il frammentarsi, vive in ciascuna delle lacerazioni del corpo tenue dell'acqua contro le aguzze pietre del fondo (Colli 1977-1980: I, 16).

[4] v---/v---/v---/v--- (*hazaj-i musamman-i sālim*).

ki ghayr az kaf nabāshad ḥāṣil az pīrāman-i daryā
buzurgān-rā kunad tardastī az āfat sipardārī
ki az mawj-i guhar bāshad duʿā-yi jūshan-i daryā
zi khūn-i bīgunāhān tīgh-i ū-rā nīst parwā-ī
nagīrad panja-yi khūnīn-i marjān dāman-i daryā
bar ā az parda-yi sharm u ḥayā Ṣā'ib ki mīgardad
ḥabāb az shūkhchashmī tukma-yi pīrāhan-i daryā (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 234, *gh.* 472)

Non ti sfugga dal palmo, con ogni tumulto, quel lembo del mare,
ché è un chicco prezioso, la perla, e la dona il raccolto del mare.
Fa appassire, un'unione infinita, l'ardente passione in chi ama:
come spuma un istante soltanto solleva il tuo capo sul vetro del mare.
È un ondata, colui che dal palmo allontana le briglie d'arbitrio,
che in amuleto trasforma le mani pendenti sul collo del mare.[5]
Un limpido cuore m'affranca dai ceppi d'un fare egoista:
non riesci a vedere riflesso il tuo volto, sull'acqua lucente del mare.
Col silenzio tu ottieni l'accesso alla perla segreta, nei suoi penetrali:
la conchiglia, da che sigillò le sue labbra, divenne il tesoro del mare.
Si risveglia da un sonno soave ed incontra una sorte propizia
quella bolla che seppe trovare un giaciglio nel grembo del mare.
Porti pure tempesta, la vita, non porta terrore in chi ama:
l'audace balena non teme di certo i tifoni sconvolti del mare.
Il destino è una fonte che inghiotte con gusto anche i più riluttanti:
il pesce è una rosa mondata da spine laggiù nella sacca del mare.
Non si senta al sicuro, l'ingenuo naviglio, ostentando quell'àncora salda:
sono pronti all'assalto i marosi, criniera drizzata sul dorso del mare.
È una nube che nutre la terra e la rende un tesoro prezioso di perle
chi si vota a falciare le spighe, al raccolto copioso del mare.
Con le mani spargendo le perle tu devi accudire chi niente possiede:
come cotta di maglia le scaglie dei pesci, devote, proteggono il mare.[6]
Se ricerchi la perla regina ti devi tuffare nell'acqua profonda:
solo bianca risacca, nient'altro ti dona l'incerta frontiera del mare.

[5] L'"amuleto" (*ḥamāyil*) cui il testo si riferisce qui è della stessa tipologia menzionata da Bīdil a proposito del suo maestro Shaykh Kamāl nel brano, qui tradotto nel capitolo quarto, dove sono descritti i suoi poteri taumaturgici: si tratta, nello specifico, di un piccolo *Corano* solitamente appeso al collo degli infanti a scopo protettivo e apotropaico.

[6] Il testo si riferisce a una particolare preghiera diffusa soprattutto in ambito sciita duodecimano, detta "preghiera della cotta di maglia" (*duʿā-yi jūshan*), ma anche semplicemente *jūshan-i kabīr* "grande corazza", che consiste nella recitazione di 1001 nomi e appellativi di Dio; a essa sono attribuite proprietà di difesa e protezione dell'orante. Vi allude, nella nostra traduzione interpretativa che mette in risalto l'analogia tra la cotta di maglia e le scaglie argentee dei pesci, l'aggettivo "devote" e il verbo "proteggono".

Lucente bravura è lo scudo dei grandi, contro ogni disgrazia funesta:
è un'onda di perla la bella preghiera che veglia sul mare.[7]
La sua spada non ha compassione del sangue innocente versato:
il corallo è una mano ferita e non riesce a afferrare la veste del mare.
E adesso abbandona, Ṣā'ib, quel tuo velo ritroso e modesto:
sguardo audace, la bolla, bottone cucito sul panno del mare.

2.
tu-rā pur chūn ṣadaf shud gūsh az sīmāb dar daryā[8]
w-agar-na ḥalqa-yi ẕikr-ī-st har girdāb dar daryā
zi ʿādat parda-yi ghaflat shawad asbāb-i āgāhī
ki māhī bistar u bālīn kunad az āb dar daryā
khiyāl-i yār-rā dar dīda-yi ʿāshiq tamāshā kun
ki dārad shūr-i dīgar partaw-i mahtāb dar daryā
ḥarīm-i waṣl-rā ḥayrāniy-ī dar parda mībāshad
ki shawq-i āb māhī-rā kunad qullāb dar daryā
ba qismat mītawān barkhwurd az rūzī na jamʿiyat
ki az jāy-i dīgar gardad ṣadaf sīrāb dar daryā
gharīq-i ʿishq bar gird-i sar-i har qaṭra mīgardad
ki māhī-rā buwad har mawja-ī miḥrāb dar daryā
chunīn k-az gard-i ʿiṣyān tīra gardīda-ast jān-i man
ʿajab dāram ki gardad rawshan īn saylāb dar daryā
chu dil shud āb az dil sar bar ārad ārzū-yi dil
ki az daryā zanad sar mihr-i ʿālamtāb dar daryā
nagardad āb tā ṣā'ib dil-at az dāgh-i nawmīdī
nakhwāhī dīd rūy-i gawhar-i nāyāb dar daryā (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 233-234, *gh.* 471)

Come fosse conchiglia, il tuo orecchio si riempie d'argento, nel mare:
sentiresti altrimenti la voce del gorgo, un anello rotante in delirio nel mare.[9]
Trasforma il fresco risveglio in un velo d'opaca incoscienza, abitudine:
s'apprestano i pesci, con l'acqua, un giaciglio e un cuscino nel mare.
Tu l'immagine bella d'amato la devi guardare nell'occhio d'amante:
il bagliore lucente del chiaro di luna ha un tumulto diverso, nel mare.
L'incontro d'amore è un recesso inviolato che cela stupore tra veli:

[7] Anche in questo caso, la preghiera cui si allude è la *duʿā-yi jūshan* vista alla nota precedente, che qui è evocata dalla superficie metallica e lucente del mare perlaceo.

[8] v---/v---/v---/v--- (*hazaj-i muṡamman-i sālim*).

[9] L'"anello rotante in delirio" traduce allusivamente il persiano *ḥalqa-yi ẕikr* (anello dello *ẕikr*), che si riferisce letteralmente alla cerchia dei sufi che recitano ritualmente, appunto, lo *ẕikr*, ossia la "rammemorazione" del divino: la rotazione dei vortici e quella dei sufi sono, per Ṣā'ib, una cosa sola.

la passione per l'acqua è quell'amo che afferra ogni pesce nel mare.
Raccogliere beni non serve, è il destino assegnato che porta a pienezza:
la conchiglia si sazia con quanto le giunge da un luogo lontano, nel mare.[10]
Annegàti in amore si vortica e turbina intorno a ogni goccia:
per i pesci è un *miḥrāb*, è una nicchia devota ogni onda nel mare.[11]
Un fare ribelle ha coperto di polvere l'anima mia, che ora è buia:
perciò mi stupisce che questo diluvio risplenda di luce, nel mare.
Il cuore si sciolse, ed il sogno del cuore ora sorge propizio dal cuore:
spunta proprio dal mare quel sole che illumina il mondo, nel mare.
Ma se il marchio d'angoscia non fa come d'acqua il tuo cuore, Ṣā'ib,
non puoi certo vedere la perla introvabile in volto, nel mare.

3.
namānd az nārasāyī madd-ī az iḥsān dar īn daryā[12]
ba sayl-ī surkh dārad rūy-i khwud marjān dar īn daryā
hawā-yi sāḥil az sar chūn ḥabāb-i pūch bīrūn kun
ki chandīn kashtī-yi nūḥ-ast sargardān dar īn daryā
ʿaraq az rūy-i ātashnāk-ash ātash zīr-i pā dārad
zi shūkhī mīkunad har qaṭra-ī ṭūfān dar īn daryā
kamī dar nāz u niʿmat nīst baḥr-i raḥmat-i ḥaqq-rā
ṣadaf dārad hamīn daryūza-yi dandān dar īn daryā
ba khāmūshī tawān shud kāmyāb az ṣuḥbat-i gawhar
nafas dar dil girih kun hamchu ghawwāṣān dar īn daryā
tu bar tār-i nafas az bītahī chūn mawj mīlarzī
w-agar-naʿiqd-i gawhar hast bīpāyān dar īn daryā
nabāshad sakhtgīrī dar guhar-i ahl-i sakhāwat-rā
girih wā gardad az dil chūn ḥabāb āsān dar īn daryā
chirāʿāshiq nabāzad sar ba tīgh-i ābdār-i ū
ki mīgardad guhar har qaṭra-yi bārān dar īn daryā
sabukbārī buwad bād-i murād āzādmardān-rā
ki mawj az shustan-i dast-ast dastafshān dar īn daryā
mashaw ghāfil zi waḥdat tā shawī fārigh zi qayd-i tan
ki gard-i rāh sayl afshānad az dāman dar īn daryā
dihand az gawhar-ash chashm āb-i mardum chūn ṣadaf Ṣā'ib
guẕārad harki dandān bar sar-i dandān dar īn daryā (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 234-235, *gh.* 473)

[10] La conchiglia, cioè, pur avendo a disposizione tutta l'acqua del mare, "si sazia", ossia si realizza producendo la perla, soltanto inghiottendo una goccia d'acqua dolce che giunge a lei dal cielo, secondo una diffusa nozione pseudo-scientifica dall'evidente valore simbolico.

[11] Il *miḥrāb*, appunto la "nicchia devota" è, com'è noto, la nicchia che, in moschea, indica la direzione della Mecca e dunque della preghiera dei fedeli.

[12] v---/v---/v---/v--- (*hazaj-i muṯamman-i sālim*).

In questo mare è calante marea la virtù, per la nostra insipienza immatura.
In questo mare la piena è uno schiaffo che arrossa il corallo nel volto.[13]
Della vuota passione che anela alle rive tu libera il capo qual spuma:
in questo mare sono molte le arche[14] che vagano senza una meta.
Su quel volto rovente c'è un fuoco che rende inquiete le stille:
in questo mare l'ardore trasforma ogni goccia in immane tifone.
Non patisce di certo penuria di grazie, il munifico oceano del vero:
in questo mare sogna, la conchiglia, d'ottenere il suo boccone.
La compagnia della perla preziosa l'ottieni e la godi soltanto se taci:
in questo mare tu annoda nel cuore il respiro, così come fa il tuffatore.
Il respiro è una corda, l'afferri, e qual onda tremante paventi l'abisso.
In questo mare sai bene, però, che tu trovi infiniti monili di perle.
Dentro il cuore di chi è generoso, una perla, non c'è ristrettezza e chiusura:
in questo mare egli scioglie leggero dal petto il suo nodo, qual fosse una bolla.
Ma perché alla sua spada lucente non offre l'amante il suo capo?
In questo mare ogni goccia di pioggia diventa una perla preziosa.
Navigare leggeri è quel vento cui s'aprono, qui, tutti gli uomini liberi:
in questo mare si lava le mani e si libera sciolta ogni onda.
Fino a quando t'affranchi dal corpo ricorda che è una la sola realtà:
in questo mare il diluvio trascina la terra che copre le strade del piano.
La perla fa splendere l'umido occhio di chi, come fosse conchiglia,
in questo mare sa stringere i denti, Ṣā'ib, e soffrire in silenzio.[15]

[13] Il secondo emistichio di questo *bayt* è costruito su una doppia possibilità di lettura: il tracciato grafico che trascriviamo con *sayl-ī* "una piena" può anche essere letto, infatti, *saylī* "schiaffo". Abbiamo scelto, in traduzione, di sciogliere la costruzione paronomastica integrando le due letture nel testo italiano, dal momento che la "piena" che travolge il corallo, contrastando la "calante marea" del primo emistichio, è, nell'eziologia fantastica (*ḥusn-i taʿlīl*) proposta da Ṣā'ib, proprio lo schiaffo che fa rosso il volto del corallo nel mare, rendendolo paradossalmente prezioso.

[14] Il testo si riferisce, letteralmente, alla "nave" (*kashtī*), cioè appunto all'"arca", di Noè (*Nūḥ*): come per l'arca di Noè, anziché cercare la sicurezza della riva (*sāḥil*), la salvezza è lanciarsi nel mare aperto dell'esistenza. Il verso evoca un celebre *bayt* del *ghazal* che normalmente apre il *dīwān* lirico di Ḥāfiẓ, dedicato proprio ai necessari rischi e terrori della ricerca: *shab-i tārīk u bīm-i mawj u girdāb-ī chunīn hā'il/kujā dānand ḥāl-i mā sabukbārān-i sāḥilhā* "Notte nera, paura dell'onda, terribile gorgo: di noi che sa chi con carico lieve percorre le rive?" (Ḥāfiẓ 1983-4: 18, *gh.* 1).

[15] L'immagine del verso, piuttosto complessa, è costruita sul parallelismo logico-formale tra la conchiglia che, silenziosa, umida e splendente di madreperla, "stringe i denti" sulla goccia d'acqua dolce che diventerà la perla (secondo la ben nota eziologia pseudo-scientifica e simbolica tradizionale), ottenendo così la propria grazia e realizza-

4.
chisān gardad tuhī az ʿiqd-i gawhar sīna-yi daryā[16]
ki har mawj-i khaṭar qufl-ī-st bar ganjīna-yi daryā
nadārad tarbīyat taẖīr dar dilhā-yi ẓulmānī
ki ʿanbar-rā nasāzad pukhta jūsh-i sīna-yi daryā
tapīdan gawhar-am-rā qaṭra-yi sīmāb mīsāzad
chu mīyuftam ba fikr-i ṣuḥbat-i dīrīna-yi daryā
ba waṣl-i gawhar-i shahwār āsān nīst paywastan
ki har girdāb bāshad muhr bar ganjīna-yi daryā
dil-i purkhūn ma-rā āzād kard az qayd-i khwudbīnī
ki shūyad ʿaks-rā az chihrahā āyīna-yi daryā
mayandīsh az ghubār-i maʿṣiyat bā raḥmat-i yazdān
ki gardad ṣāf sayl az sīna-yi bīkīna-yi daryā (Ṣā'ib-i Tabrīzī 1985-1995: I, 235, *gh.* 474)

Potrà mai svuotarsi di tutti i monili di perle, l'abbraccio del mare?
Ogni onda violenta è un lucchetto che serra il forziere del mare.
Vana cosa è provare a educare quei cuori che tenebra avvolge:
l'ambra grigia non cuoce nel petto che bolle e spumeggia del mare.[17]
Di mercurio diviene una goccia che palpita e freme, il mio cuore di perla,
se m'immergo nei vecchi ricordi, e ripenso a quand'ero compagno del mare.
Non è un gioco agguantare la perla regina e tenerla nel pugno:
è un rotondo sigillo, ogni gorgo, e racchiude il tesoro del mare.
Un cuore ricolmo di sangue m'ha sciolto dai vincoli angusti dell'Io:
d'ogni singolo volto dilava i riflessi, lo specchio del mare.
È polvere scura, il peccato, ma tu non temere: c'è Dio e c'è il perdono.
Si fa limpido e terso, il diluvio fangoso, nel petto senz'odio del mare.

5.
ba ʿibrat āb shaw ay ghāfil az khamīdan-i mawj[18]
ki khwudsarī chiqadar gashta bār-i gardan-i mawj
dar īn muḥīṭ ki dārad iqāmatārāyī
kashīda-ast hujūm-i shikast dāman-i mawj

zione, e la lacrima nell'occhio lucente di coloro che sanno appunto "stringere i denti" (che qui vale sia "tacere" sia "resistere") nel proprio percorso esistenziale nel grande oceano dell'essere, senza inutili lamenti.

[16] v---/v---/v---/v--- (*hazaj-i muṯamman-i sālim*).

[17] Il cuore nero del mare agitato, cioè, che pure contiene la preziosissima ambra grigia, non può trasformarla in profumo, ossia realizzarne il valore.

[18] v-v-/vv--/v-v-/vv-(v) (*mujtaṯṯ -i muṯamman-i makhbūn-i maḫẓūf*).

ʿinān zi chang-i hawas wā sitān ki bar rukh-i baḥr
hawā-st bāʿiṯ-i shamshīr bar kashīdan-i mawj
ba ʿujz sāz u ṭarab kun ki dar muḥīṭ-i niyāz
shikastagī-ast libās-i ḥarīr bar tan-i mawj
ghubār-i shikwa zi rawshandilān namījūshad
dar āb-i chashma-yi āyīna nīst shīwan-i mawj
nakard ulfat-i muzhgān ʿalāj-i waḥshat-i ashk
ba musht-i khis ki tawānad girift dāman-i mawj
surāgh-i ʿumr zi gard-i ram-i nafas kardīm
muḥīṭ būd taḥayyurʿinān-i raftan-i mawj
ma-rā ba fikr-i lab-at kard ghuncha-yi girdāb
nafas nafas ba lab-i baḥr būsa dādan-i mawj
zi bīqarārī-yi mā fārigh-ast khāṭir-i yār
dil-i guhar chi khabar dārad az tapīdan-i mawj
ba baḥr-i ʿishq ki-rā tāb-i gardanafrāzī-st
hamīn shikastagī hast pīsh burdan-i mawj
zi bīdilān mashaw īman ki tīra āh-i ḥabāb
ba yak nafas guzarad az hazār jūshan-i mawj
tawān ba żabṭ-i nafas maʿnī-yi dil inshā kard
ḥabāb shīsha nihufta-ast dar shikastan-i mawj
chu gawhar az dam-i taslīm kun sipar bīdil
dar īn muḥīṭ ki tīgh-ast sar kashīdan-i mawj (Bīdil 1997: I, 764)

Sciogliti in acqua, tu ignaro dell'onda che adesso si increspa:
più alzi la testa più quella diventa un gran peso sul collo dell'onda.
In quest'oceano chi sa permanere con grazia elegante?
Nell'assalto inquieto si strappa, la veste tirata dell'onda.
Non lasciare le redini in mano all'aerea passione:
è il vento, sul volto del mare, che sguaina la spada dell'onda.
Della tua debolezza gioisci, poiché in quest'oceano di pena
la disfatta è una veste di seta posata sul corpo dell'onda.[19]
La polvere vana del triste lamento non alzano, i cuori di luce:
è un'acqua di fonte, lo specchio, ove tace il frastuono dell'onda.
L'intimità con le ciglia non basta a curare le lacrime in pena:
con le mani bagnate puoi forse afferrare la veste dell'onda?
D'una vita fuggente seguiamo le tracce, noi, polvere lieve di fiato:
è tutto stupore di briglie, l'oceano, di fronte all'andare dell'onda.

[19] Traduciamo con "pena" il persiano *niyāz*, letteralmente "bisogno", pensando alla condizione che deriva all'uomo da quest'ultimo, sua ineluttabile condizione esistenziale (si veda, a questo proposito, l'approfondimento teorico dello stesso Bīdil sulla meccanismo di concatenazione del desiderio qui tradotta nel capitolo 4). La veste di seta che copre l'onda dopo la sua "disfatta" (*shikast*), ossia disgregazione, è, per l'onda stessa, come un sereno sudario.

Il vortice è come un bocciolo che a me ricordò le tue labbra:
È un bacio per ogni respiro del mare, il bacio dell'onda.
Noi l'amiamo, ma lui è indifferente al nostro turbamento:
la perla non sa, nel suo cuore, del fremito ansioso dell'onda.[20]
Nell'oceano d'amore qualcuno ha la forza d'alzare la testa?
Non è che abbattuta sconfitta, lo sai, il trascinarsi dell'onda.
Non sentirti al sicuro da quanti hanno il vuoto nel cuore:
la bolla è una freccia e trapassa in un soffio le mille corazze dell'onda.
Trattenendo il respiro puoi dare notizia di quello che c'è nel tuo cuore:
è una finestra segreta, la bolla, nascosta nel crollo dell'onda.
Un sospiro di resa fa scudo alla perla: tu segui l'esempio, Bīdil,
poiché in questo mare è una lama il levarsi del capo dell'onda.

6.
ʿumr-ī-st ki sirishk-ī nazad az dīda-yi tar mawj[21]
īn baḥr nihān kard dar āghūsh-i guhar mawj
taḥrīk-i nafas āfat-i dilhā-yi khamūsh-ast
bar kishtī-yi mā arra buwad junbish-i har mawj
dānā s̱amar-i ḥādis̱a-rā sahl nagīrad
dar dīda-yi daryā-st hamān tār-i naẕar mawj
sarmāya-yi lāf-i man u mā gard-i shikast-ī-st
juz ʿujz nadārad par-i parwāz-i digar mawj
paydā-st ki dar waṣl ham āsūdagī nīst
bīhūda ba daryā nazanad dast ba sar mawj
bar bād-i fanā gīr chi āfāq u chi ashyā
yak jūsh-i gudāz-ast agar baḥr wa-gar mawj
āgāhqadam mīl-i ḥudūs̱-ash chi khiyāl-ast
gar maḥram-i daryā shuda bāshī manigar mawj
mā-rā tapish-i dil narasānīd ba jāy-ī
paydā-st ki yak qaṭra zanad tā chiqadar mawj
tā bar sar-i khākistar-i hastī nanishīnam
chun sham ʿ na-y-am īman az īn ashk-i shararmawj
mushkil ki nafas bā dil-i maʾyūs nalarzad

[20] Il verso richiama palesemente un famoso parallelo hafeziano: *zi ʿishq-i nātamām-i mā jamāl-i yār mustaghnī-st/ba āb u rang u khāl u khaṭ chi ḥājat rūy-i zībā-rā* "Ma a bellezza d'amico che giova, se l'amo d'amore imperfetto /non sono tocchi, non sono, che valgano a fare un bel volto più bello" (Ḥāfiẓ 1983-4: 22, gh. 3). La dinamica erotica (la classica metafisica della bellezza) di Ḥāfiẓ è sostituita, qui, da una riflessione sul rapporto tra la delimitazione fenomenica del soggetto (*mā*) in quanto "agitazione" (*bīqarārī*) e l'imperturbabilità assoluta dell'esistenza nella sua struttura sostanziale (il "cuore", *dil*, della "perla", *guhar*), in una prospettiva volta a destituire ogni paradigma egologico e antropocentrico.

[21] --v/v--v/v--v/v--(v) (*hazaj-i mus̱amman-i akhrab-i makfūf-i maḥẕūf*).

dārad zi ḥabāb āyīna dar pīsh-i naẕar mawj
bīdil dam-i iẕhār ḥayāpīshakhamūshī-st
az khushk labī chāra nadārad ba guhar mawj (Bīdil 1997: I, 766)

È una vita che aspetto, ma l'onda del pianto non vuole allagare i miei occhi:
il mare si tiene per sé queste onde nascoste, abbracciate alla perla.
È sciagura dei cuori che cercano pace, il respiro incessante:
ci sconquassa a ogni istante la nave, il fragore dell'onda.[22]
Guardi bene, chi è accorto, quei frutti che sono gli eventi:
non sono, le onde, che fili di sguardo lanciati dal mare.
Il capitale che accumula l'ego è soltanto un polvere vana e perdente:
il volo dell'onda, che s'alza una volta soltanto, non è che impotenza.
Neppure l'unione con l'altro, lo vedi, sa darti la pace del cuore:
ogni onda, abbattutta, si porta la mano sul capo nel grembo del mare.
Gli orizzonti e le cose che cosa mai sono, nel vento del nulla?
Sono l'onda ed il mare soltanto entusiasmo che dopo si scioglie.
Chi conosce la via non s'illude, perciò, al divenire,[23] che è un miglio ben presto percorso: non ti curi dell'onda, se sei il confidente del mare.
Il pulsare del cuore non ci ha mai condotto a nessun obiettivo:
siamo solo una goccia, lo vedi, che batte leggera sull'onda.
Fino a che sulle ceneri fredde di questa esistenza non poso,
come il cero non sono al sicuro dall'onda di queste scintille di pianto.
Così freme agitato il respiro, se il cuore è in tempesta:
è un'onda, il tuo cuore, e il respiro – una bolla – è il suo specchio.
È un silenzio modesto, Bīdil, il respiro che svela:
un labbro asciutto protegge la perla dall'onda.[24]

7.
ʿumr-ī-st ki dar ḥasrat-i ān laʿl-i guharmawj[25]
dil mīzanad-am bar muzha az khūn-i jigar mawj
gar shūkhī-yi zulf-at fikanad sāya ba daryā
az āb-i rawān dasta kunad sunbul-i tar mawj

[22] L'onda è, nel testo originale, letteralmente una "sega" (*arra*) che taglia, con il suo continuo andirivieni (*junbish*), quella nave che siamo.

[23] Traduciamo così il termine *ḥudūs̱*, le cui valenze filosofiche sono state già sottolineate nel capitolo 2.

[24] Si confrontino i vari temi "pneumatici" trattati in questo *ghazal*, e in modo particolare quelli relativi al respiro come turbamento e come silenzio, con la descrizione degli incontri di Bīdil con il maestro Shāh-i Kābulī qui tradotti nel capitolo 4: come spesso nel macrotesto bideliano, il *dīwān* si mostra qui, di fatto, un commentario meditativo di fatti insieme biografici e concettuali.

[25] --v/v--v/v--v/v--(v) (*hazaj-i mus̱amman-i akhrab-i makfūf-i maḥẕūf*).

dar ḥasrat-i ān ṭurra-yi shabgūn ʿajab-ī nīst
k-az chāk-i dil-ī shāna zanad fayż-i saḥar mawj
ānjā ki kunad jilwa-at ījād-i taḥayyur
dar jawhar-i āyīna zanad saʿy-i naẓar mawj
mushkil ki barad rah ba dil-at nāla-yi ʿāshiq
dar ṭabʿ-i guhar rīsha dawānad chiqadar mawj
bī maṭlabī-yi āyīna ārāmnafashā-st
dārad zi ṣafā jāma-yi iḥrāmguhar mawj
muṭrib-i nafas-at zamzama-yi laʿl-i ki dārad
dar nāla-yi nay mīzanad imrūz shakar mawj
waḥshat madih az dast ba afsāna-yi rāḥat
z-īn baḥr kasī ṣarfa naburda-ast magar mawj
āfathawas-i ghayr-ī u ghāfil ki dar īn baḥr
bar zawraq-i āsāyish-i khwīsh-ast khaṭar mawj
az khalwat-i dil shūkhī-yi awhām birūn nīst
dar baḥr shikasta-ast par u bāl-i safar mawj
faryād ki juz ḥasrat az īn warṭa naburdīm
tā chand zanad dāman-i daryā ba kamar mawj
bīdil karam az ṭaynat-i mumsik natawān khwāst
chūn baḥr ba sāḥil natarāwad zi guhar mawj (Bīdil 1997: I, 766)

Mi manca quel labbro color di rubino, quell'onda di perle,[26]
e l'onda rossa che sale dal cuore s'infrange su queste mie ciglia.
Se l'impudenza del ricciolo tuo getta l'ombra sul mare,
l'onda fa mazzi di freschi narcisi con l'acqua inquieta.
Rimpiangendo quel ricciolo scuro color della notte, è normale
che l'onda di grazia dell'alba sia un pettine aspro sul cuore ferito.
La tua apparizione dà vita dovunque a un enorme stupore:
l'onda vorrebbe vedere la perla, la trama nascosta là dietro lo specchio.
Il lamento d'amante non riesce ad entrarti nel cuore:
può mai l'onda infiltrarsi nell'intima essenza di perla?
I respiri sommessi trasmettono assenza di forme allo specchio:
l'onda indossa una veste di perla, purissima e bianca.
Il tuo respiro oggi intona un motivo segreto ed invoca un rubino:
sono onde di grande dolcezza, quest'oggi, nel canto del flauto.
Non devi lasciare il delirio, ché è solo una favola bella lo stare sereni:
in questo mare nessuno ha ottenuto qualcosa, al di fuori dell'onda.
Nel desiderio dell'altro patisci ma ignori che qui, in questo mare,
se sta sulla barca del proprio riposo è in pericolo, l'onda.

[26] Il testo persiano parla di "un rubino dall'onda di perla" (*laʿl-i mawjguhar*): si tratta, come suggeriamo nella nostra traduzione interpretativa, delle labbra della persona amata che, aprendosi al sorriso, mostrano come un'onda le perle luminose dei denti.

L'illusione entusiasta non è cosa estranea alla pace del cuore:
nell'oceano ha lasciato le penne, quell'onda bramosa di viaggi.
In quest'abisso noi abbiamo ottenuto soltanto dolore, nient'altro:
un attimo solo si stringe, quest'onda, la veste del mare alla vita.
A un'avara natura, Bīdil, tu non chiedere troppa larghezza:
le perle le trovi nel mare, ma non sulla riva portate dall'onda.

8.
mabād chashma-yi shawq-i marā fisurdan-i mawj[27]
chu ashkʿarż-i guhar dīda-am ba dāman-i mawj
jahān zi waḥshat-i man rang-i amn mībāzad
muḥīṭ bismil-i ya's-ast az tapīdan-i mawj
adab zi ṭaynat-i sarkash majū ba āsānī
khamīda-ast ba chandīn shikast gardan-i mawj
gushādkār-i guhar sakht mushkil-ast īnjā
burīda mīdamad az chang-i baḥr nākhan-i mawj
zikhwīshraftayī andīsha-yi kinār-ī hast
baghal gushūda zi daryā birūn damīdan-i mawj
fasādhā ba taḥammul ṣalāḥ mīgardad
sipar zi tīgh kashīda-ast āramīdan-i mawj
zabān ba kām kashīdan fusūn-i ʿizzat dāsht
damīd qaṭra-yi mā gawhar az shikastan-i mawj
chu ʿujz-i dast ba sar rishta-yi hawas zada-īm
shinīda-īm shikanparwar-ast dāman-i mawj
nafas masūz ba żabṭ-i ʿinān-i waḥshat-i ʿumr
niyāz-i barq-i zi khwud raftan-ī-st kharman-i mawj
dimāgh-i sayr-i muḥīṭ-i man āb shud yārabb
khaṭ-i shikasta damad az bayāż-i gardan-i mawj
khamūsh bīdil agar rāḥat ārizū dārī
ki hast kamnafasī mānīʿ-i tapīdan-i mawj (Bīdil 1997: I, 766-767)

Non s'asciughino mai queste onde agitate alla fonte del mio desiderio:
come fossero pianto, io vedo apparire le perle preziose sul panno dell'onda.
Io sono sconvolto ed il mondo smarrisce, per questo, ogni tinta sicura:
nel palpitare dell'onda l'oceano somiglia a una vittima ansante all'altare.
A una natura che leva ribelle la testa non chiedere un garbo istintivo:
il collo dell'onda si piega soltanto se sbatte e s'infrange più volte.
Tirare fuori la perla dal guscio è un'impresa impossibile, qui:
sulla mano del mare ora l'onda somiglia ad un'unghia spezzata.
Pensare di stringersi all'altro significa, in fondo, smarrire se stessi:

[27] v-v-/vv--/v-v-/vv-(v) (*mujtaṯṯ-i muṯamman-i makhbūn-i maḥẕūf*).

solo quando abbandona l'abbraccio del mare si mostra a noi l'onda.
Se tu sai pazientare, alla fine ogni errore si scioglie e s'appiana:
il calmarsi dell'onda è uno scudo di fronte a una spada sguainata.
È un'eccelsa magia ritirare la lingua qui dentro la bocca:
quando l'onda alla fine si spegne diventa, la goccia che siamo, una perla.
Il filo di questa passione l'abbiamo afferrato con mano tremante:
abbiamo sentito che l'onda è una veste coperta dovunque di pieghe.
Non bruciarti il respiro tirando le briglie alla pena dell'essere vivo:
il raccolto dell'onda è il bisogno del lampo che presto l'annulla.
Traversando l'oceano che sono si è sciolto, Signore, il pensiero:
sul biancore del collo dell'onda ora appare uno scritto in corsivo.[28]
Tu devi startene zitto, Bīdil, se quanto desideri è avere la pace:
lo sciabordio delle onde lo ferma soltanto la calma del vento.

9.
payām dāsht ba ʿanqā khaṭ-i jabīn-i ḥabāb[29]
ki gard nām-i nishasta-st bar nigīn-i ḥabāb
nafasshumār-i zamān-īm tā nafas nazadan
hamīn shuhūr-i ḥabāb u hamīn sinīn-i ḥabāb
zi shishjihat muzha bandīd u sayr-i khwīsh kunīd
nigah kujā-st ba chashm-i khiyālbīn-i ḥabāb
zi ʿumr harchi rawad āmadan namīdānad
makhwur farīb-i nafashā-yi wāpasīn-i ḥabāb
ba furṣat-ī ki nadārī kudām ʿishwa chi nāz
zi farbihī nakunī takīya bar surīn-i ḥabāb
muqīm-i parda-yi nāmūs-i faqr bāyad būd
kujā-st dast ki bardārī āstīn-i ḥabāb
chi nash'a dāsht may-i sāghar-i sabukrūḥī
ki gasht mawjguhar durd-i tahnishīn-i ḥabāb
saḥāb mazraʿa-yi iʿtibār-i munfaʿil-ī-st
tu ham nam-ī zi ʿaraqrīz bar zamīn-i ḥabāb
dimāgh-i kasb-i waqār-am nashud kafīl-i wafā
jahān ba kīsh-i guhar sākht man ba dīn-i ḥabāb
ki-rā-st żabṭ-i ʿinān ʿarṣa-yi girawtāzī-st
barāmada-ast sawār-i nafas ba zīn-i ḥabāb
zamān-i par zadan-i zindagī muʿayyan nīst
tu maḥw bāsh tah-i dāman-ast chīn-i ḥabāb
shikast-i dil ba chi tadbīr kam shawad bīdil
hazār mawj kamar basta dar kamīn-i ḥabāb (Bīdil 1997: I, 497)

[28] Lo "scritto in corsivo" è, letteralmente, uno scritto "rotto, frantumato" (*shikasta*), termine con cui si indica una tipologia calligrafica di particolare complessità, che qui è evocata a rappresentare i ricami bianchi della spuma sull'onda che si infrange.

[29] v-v-/vv--/v-v-/vv-(v) (*mujtaṯṯ-i muṯamman-i makhbūn-i maḥẕūf*).

Sulla fronte la bolla ha un rescritto che va alla fenice:
è un sigillo coperto da un nome di polvere lieve, la bolla.
Attendiamo la fine e contiamo le ore col nostro respiro:
così sono i mesi, così sono gli anni che vive la bolla.
Serrate le ciglia alle sei dimensioni del mondo, e indagate voi stessi:
è assente lo sguardo, ma è un occhio che vede fantastiche forme, la bolla.
Non esiste il ritorno nel tempo concesso alla vita che passa:
non lasciarti ingannare da quell'agonia di respiro che c'è nella bolla.
Quanti inutili vezzi vistosi! Ti sfugge, così, l'occasione:
non ha senso appoggiarsi alle natiche tonde che t'offre la bolla.
Conviene restare sereni nel velo d'un povero onore:
quale mano può mai sollevare la manica, qui, ad una bolla?[30]
Mi stupisce pensare che un giro di coppa in ebbrezza creativa
abbia dato l'essenza dell'onda a una feccia posata sul fondo alla bolla.
La nuvola è un fertile campo che incombe, cosparso d'esempi:
tu sei solo umidore che stilla, ed è, la tua terra, una bolla.[31]
La mia aspirazione a una degna quiete non m'ha garantito certezze:
il mondo fu sempre fedele alla perla, io, invece, devoto alla bolla.[32]
In quest'arena di corse a scommessa, chi stringe nel pugno le briglie?
È un cavaliere, il respiro, e la sella è soltanto una bolla.
Non sai quanto tempo potrà continuare la vita il suo volo:
svanisci, ché è solo una piega che increspa il vestito, la bolla.
È possibile dare, o Bīdil, un minuto di requie alla mente?
Sono mille le onde, là fuori, che tendono agguati alla bolla.[33]

10.
chu man zi kiswat-i hastī tar āmada-ast ḥabāb[34]
ba qadr-i pīrahan az khwud bar āmada-ast ḥabāb
jahān na barq-i ghinā dārad u na sāz-i ghurūr
ʿaraqfurūsh-i sar u afsar āmada-ast ḥabāb

[30] "Sollevare la manica" significa, qui, migliorare la condizione di qualcuno, o, più precisamente, soccorrere un indigente: ma la sorte dell'umile bolla, che non offre appigli per la sua redenzione, è segnata.

[31] Il verso, già citato e commentato nel capitolo 1, è una plastica rappresentazione del corpo come microcosmo pneumatico tenuto insieme da fragili membrane d'acqua.

[32] Bīdil lamenta, qui come nel verso successivo, l'impossibilità di controllare realmente l'inquietudine del respiro/anima, sempre labile come l'esistenza stessa della bolla: conviene votarsi, anziché alla volatilità pneumatica del sé, alla materialità del principio (*guhar*) del cosmo (*jahān*).

[33] Si confronti questo verso con le tematiche dominanti nel *ghazal* dedicato all'onda dall'allievo vaishnava di Bīdil, Shīvrām Dās Ḥayā, presentato nel primo capitolo.

[34] v-v-/vv--/v-v-/vv-(v) (*mujtaṯṯ -i muṯamman-i makhbūn-i maḫẕūf*).

hazār jā girih-i iʿtibār shaq kardīm
ba chashm-i mā hama dam gawhar āmada-st ḥabāb
kasī ba żabṭ-i ʿinān-i nafas chi pardāzad
sawār-i kashtī-yi bīlangar āmada-st ḥabāb
ba īn du rūz-i baqā khwudnumāy-i wahm mabāsh
ba rūy-i āb tunuk kamtar āmada-st ḥabāb
ba nām-i khushk mazan jām-i tardimāghī-yi nāz
zi ābgīna ham ākhir bar āmada-st ḥabāb
ba furṣat-i ki nadārī umīd-i muhlat chī-st
darūn-i bayża birūn pur bar āmada-st ḥabāb
zi iḥtiyāṭ-i adabgāh-i īn muḥīṭ mapurs
nafas girifta birūn dar āmada-st ḥabāb
ṭarabpayām-i chi shawq-and qāṣidān-i ʿadam
ki jām bar kaf u gul bar sar āmada-st ḥabāb
makun zi khwān-i karam shikwa gar naṣīb-at nīst
ki dar muḥīṭ nigūnsāghar āmada-st ḥabāb
zi bāgh-i tuhmat-i ʿanqā gul-i ba sar zada-īm
ba hastī az ʿadam dīgar āmada-st ḥabāb
nafas matāʿ-i bīdil dar chi lāf zanad
ba farbihī manigar lāghar āmada-st ḥabāb (Bīdil 1997: I, 501)

Come me dalla veste dell'essere umida apparve la bolla:
è una vuota camicia che venne da sé in superficie, la bolla,
Il mondo non ha né ricchezza fulgente né orgoglio sicuro:
col sottile liquore di quella corona t'inebria e t'inganna, la bolla.[35]
Ma noi il saggio consiglio ogni volta l'abbiamo scordato:
ai nostri occhi ogni volta ci è parsa una perla, la bolla.
Perché mai sforzarsi e tirare le redini al nostro respiro?
Su una nave senz'ancora arriva quaggiù questa bolla.
L'illusione di te non vantare, ché è breve la sosta per noi:
fragilissima apparve, lo vedi, sul velo dell'acqua la bolla.
Non infrangere, in nome d'un'arida fama, la coppa d'un lieve gioire:
anche dal diafano vetro, alla fine, è venuta nel mondo una bolla.
L'occasione non c'è: a che serve augurarsi un rinvio?
È uscita piena, la bolla, celata all'interno dell'uovo.[36]

[35] Il fragile velo d'acqua che forma la bolla è qui immaginato da Bīdil come un "liquore" (*ʿaraq*) che inebria l'osservatore, "vendendosi" come fosse "una testa e una corona" (*sar u afsar* nel testo originale). L'inusuale *tamsīl* serve a rispecchiare la sentenza del primo emistichio, che evoca in modo molto diretto il tema dell'evanescenza dei beni e delle glorie terrene.

[36] L'uovo è una bolla paradossale, in quanto del tutto piena, ma anch'essa destinata ineluttabilmente a svuotarsi, a perdere del tutto il proprio contenuto, senza che se ne possa controllare la durata con inani richieste di "rinvio".

Non fare domande, che c'è un galateo qui alla corte del mare:
trattenendo il respiro è venuta qui a galla la bolla.
Sono l'umido scritto di quale passione, i corrieri del nulla?
Con la coppa nel pugno ed un fiore sul capo appariva la bolla.[37]
Se per te non c'è nulla non devi lagnarti alla mensa clemente:
viene a galla, la bolla, nel mare, reggendo la coppa al rovescio.
Ci coprimmo la testa di fiori al giardino irreale ove sta la fenice:
ecco è giunta nell'essere, ancora una volta, dal nulla la bolla.
Di che cosa si vanta Bīdil, che è soltanto un prodotto del fiato?
È assai magra, la bolla, che pure ti sembra rotonda.

11.
guẕashta-am ba tunukẓarfī az maqām-i ḥabāb[38]
khum-i muḥīṭ tuhī karda-am ba jām-i ḥabāb
jahān ba shuhrat-i iqbāl-i pūch mībālad
tu ham ba gunbad-i gardūn rasān payām-i ḥabāb
agar hamīn nafas-ast iʿtibār-i madd-i baqā
rasīda gīr ba ʿumr-i abad dawām-i ḥabāb
faghān ki yak muzha jamʿiyat-am nashud ḥāṣil
fikand qurʿa-yi man āsmān ba nām-i ḥabāb
ḥayā kunīd zi jawlān-i tardimāghī-yi wahm
ba dūsh chand kashad naʿsh-i khwud kharām-i ḥabāb
jahān-i ḥādiṯa maydān-i tīghbāzī-yi ū-st
kasī zi mawj chisān gīrad intiqām-i ḥabāb
ba khwīsh chashm gushūdan widāʿ-i furṣat būd
nafas rasānad zi hastī ba mā salām-i ḥabāb
dar īn muḥīṭ zi żabṭ-i nafas mashaw ghāfil
hawā-yi khāna mabādā zanad ba bām-i ḥabāb
nafas zadīm ba shuhrat ʿadam birūn āmad
digar chi naqsh tarāshad nigīn ba nām-i ḥabāb
qafastarāshī-yi awhām ḥayrat-ast īnjā
shikasta shahpar-i ʿanqā nafas ba dām-i ḥabāb
baqā-yi ū-st talāfīgar-i fanā-yi hama
futāda-ast ba dūsh-i muḥīṭ wām-i ḥabāb
zi infiʿāl sirishtand naqsh-i mā bīdil
ʿaraq ba dūsh-i hawā dārad intiẓām-i ḥabāb (Bīdil 1997: I, 507)

[37] La bolla è, nella topografia bideliana della *physis*, un perfetto messaggero dell'assenza (*ʿadam*): appare dal nulla e nel nulla svanisce, portando su di sé il proprio segno evanescente: è, cioè, un corrispettivo naturale della fenice (*ʿanqā*) – in quanto volo dell'immaginazione – con la quale spesso si accompagna nel testo di Bīdil (come nel verso d'apertura del *ghazal* 5 e nel penultimo di questo stesso componimento.

[38] v-v-/vv--/v-v-/vv-(v) (*mujtaṯṯ -i muṯamman-i makhbūn-i maḥẕūf*).

Ormai ho surclassato, signore del vuoto, persino la bolla:
la bolla è una coppa, con quella ho svuotato la botte del mare.
Il mondo lo illustra e lo gonfia la gloria leggera del nulla:
anche tu porta in alto nel cielo il messaggio che reca la bolla.
Se pensi che questo respiro sia il segno d'un lungo restare,
la lievità della bolla considera allora arrivata alla vita perpetua.
Non ho mai ottenuto, e ne soffro, un attimo solo di raccoglimento:
il cielo quel giorno ha gettato i miei dadi invocando la bolla.
La fantasia qui galoppa inquieta, ma voi siate modesti:
sulle spalle la bolla trasporta la bara, incedendo composta.
Il tempo è l'arena ove un essere solo brandisce la spada:
non sei certo tu a giustiziare la bolla con l'onda.
Aprire gli occhi sull'io è come dare l'addio all'occasione:
dall'essere a noi della bolla ecco porta il saluto, il respiro.
In questo oceano non essere ignaro e trattieni il respiro:
non sia mai che colpisca il soffitto alla bolla quest'aria di casa.
Il proprio nome è soltanto un po' d'aria, che sfuma nel nulla.
Serve forse a qualcosa effigiare un sigillo là sopra la bolla?
È stupore, quaggiù, quest'intarsio che diamo a una gabbia illusoria:
afferra, il respiro, le penne a fenice, con lacci di bolle.[39]
Il suo permanere compensa il destino di tutto a svanire:
tutti i debiti affida all'oceano la bolla che muore.
Hanno dato sostanza, Bīdil, di vergogna all'immagine nostra:
la bolla è soltanto una forma di stille che imperlano l'aria.

12.
kayfiyat-i hawā-yi ki dārad sar-i ḥabāb[40]
mā-rā zi hūsh barad may-i sāghar-i ḥabāb
har kas ba ramz-i bayża-yi ʿanqā namīrasad
chīz-ī nihufta-and ba zīr-i par-i ḥabāb
dar kārgāh-i dil ba adab bāsh u dam mazan
pur nāzuk-ast ṣanʿat-i mīnāgar-i ḥabāb
pūshīda nīst ṣūrat-i bunyād-i zindagī
āyīna basta-and ba bām u dar-i ḥabāb
iqbāl-i hīch u pūch-i jahān nang-i himmat-ast

[39] Il respiro, ossia l'esistenza fisica dell'osservatore – in quanto microcosmo pneumatico, o bolla – crea cioè uno spazio (una gabbia, che allude anche, letteralmente, alla gabbia toracica dove il respiro-mondo si fa viva interiorità) nel quale, attraverso lo stupore dell'immaginazione, l'intangibile (la penna della fenice) si materializza per via allusiva, illusoria (per "ombra e specchio", direbbe il Giordano Bruno degli *Eroici furori* già citato nel capitolo 2 [1958: II, 99]).

[40] --v/-v-v/v--v/-v-(v) (*mużāriʿ-i muṯamman-i akhrab-i makfūf-i maḥẕūf*).

daryā chi sarkashī kunad az afsar-i ḥabāb
har sū hujūm-i rūy tunuk gard mīkunad
īn ʿarṣa-rā ki kard pur az lashkar-i ḥabāb
har qaṭra z-īn muḥīṭ ba mawj-i guhar rasad
mā jāma mīkashīm hanūz az bar-i ḥabāb
az har gham-ī ba jām-i tasallī namīrasīm
daryā numūda-and ba chashm-i tar-i ḥabāb
marhūn-i gūsha-yi adab-am har kujā rawam
pāy ba dāman-ast hamān rahbar-i ḥabāb
kū furṣat-ī ki fikr-i salāmat kunad kasī
āh az sawād-i kishtī-yi bīlangar-i ḥabāb
siḥr-ast bīdil īn hama sakhtī kashīdan-at
sindān girifta-ī ba sar az paykar-i ḥabāb (Bīdil 1997: I, 509)

La bolla sconvolta ha la testa nell'aria: chi vuole?
La bolla è una coppa e il suo vino ci porta via il senno.
Non arrivano tutti a capire il segreto dell'uovo che fa la fenice:
la copre una penna, la bolla, e qualcosa è nascosto la sotto.[41]
Nell'officina del cuore sii sempre composto, non devi fiatare:
fragilissima cosa è il lavoro di smalto che copre la bolla.
Su che cosa si fondi la vita è un'immagine chiara a chiunque:
sulla soglia e sul tetto alla bolla hanno appeso uno specchio.[42]
Per chi è serio è vergogna, la gloria del nulla del mondo:
quale orgoglio mai dona, all'oceano, corona di bolla?
Da tutte le parti una polvere fine ci assalta nel volto:
quest'arena qualcuno ha riempito con truppe infinite di bolle.
In questo mare ogni goccia raggiunge quell'onda di perla:
noi ancora togliamo la veste dal florido corpo alla bolla.
Non ogni dolore ci porta a una coppa di consolazione:
è un occhio piangente che ha visto l'oceano, la bolla.[43]
Resto ligio, dovunque io vada, al mio fermo contegno:
la bolla è una guida che dentro la veste trattiene il suo piede.
Penserà prima o poi alla salvezza, qualcuno?
È una nave senz'ancora e nera di tinte, la bolla.
Questo tuo tribolare, poeta, è una grande magia:
hai un'incudine adesso sul capo, e pensavi alla bolla.

[41] Il vuoto racchiuso nell'uovo trasparente della bolla è, paradossalmente, l'indice assente dell'essere indistinto (e dunque necessariamente indefinito).

[42] La trasparenza della bolla, cioè, lascia intendere la vanità dell'identificazione con il suo contenuto illusorio: la sua superficie è tutta uno specchio rivelatore, ma anche, allo stesso tempo, una tautologia dell'evanescenza.

[43] La bolla, identificata per analogia formale con un occhio umido di lacrime, è cioè inconsolabile di fronte alla visione del mare, sua origine e ineluttabile destino di sparizione.

08 BIBLIOGRAFIA_191-204.qxp 22/10/24 12:21 Pagina 191

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Āfarīn, Matan Lāl (1873) *Kāshī-stut.* Lucknow.

Amānat, Lāla Amānat Rāy (MS) *Jilwa-yi ẕāt*. Islamic 270, British Library.

Amānat, Lāla Amānat Rāy (1872) *Rāmāyan-i fārsī*. Lucknow.

Amir Khusrau (1949) *The Nuh Sipihr of Amir Khusrau*. Ed. M. Wahid Mirza. London.

Āzād-i Bilgrāmī, Ghulām ʿAlī (1910) *Maʾāṯir al-kirām.* Agra.

Bahār, Lāla Tīk Chand (2001 [HS 1380]) *Bahār-i ʿajam*. Ed. K. Dizfūliyān. 3 voll. Teheran.

Bernier, F. (1981). *Voyage dans l'État du Gran Mogol*. Ed. F. Bhattacharya. Paris.

Bhāgavata Purāṇa (1996 [1971]). *Śrīmad Bhāgavata Mahāpurāṇa,* with Sanskrit Text and English Translation. Trad. C. L. Goswami. Part 2. Gorakhpur.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1964a [HS 1342]) *Ṭūr-i maʿrifat yā Gulgasht-i ḥaqīqat.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (1962-1965 [HS 1341-1344]) *Kulliyāt.* Ed. Kh. Khalīlī. 4 voll. Vol. 3, pp. 1-50. Kabul.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1964b [HS 1342]) *ʿIrfān.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (1962-1965 [HS 1341-1344]) *Kulliyāt.* Ed. Kh. Khalīlī. 4 voll. Vol. 3, pp. 1-424. Kabul.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1964c [HS 1342]) *Ṭilism-i ḥayrat.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (1962-1965 [HS 1341-1344]) *Kulliyāt.* Ed. Kh. Khalīlī. 4 voll. Vol. 3, pp. 1-140. Kabul.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1964d [HS 1342]) *Muḥīṭ-i aʿẓam.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (1962-1965 [HS 1341-1344]) *Kulliyāt.* Ed. Kh. Khalīlī. 4 voll. Vol. 3, pp. 1-240. Kabul.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1965 [HS 1344]) *Chahār ʿunṣur.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (1962-1965 [HS 1341-1344]) *Kulliyāt.* Ed. Kh. Khalīlī. 4 voll. Vol. 4, pp. 1-344. Kabul.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (1997 [HS 1376]) *Kulliyāt-i Bīdil*. Edd. A. Bihdārwand, P. Dākānī. 3 voll. Teheran.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (2007a [HS 1386]) *Ruqʿāt*. In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (2007 [HS 1386]) *Āwāzhā-yi Bīdil. Naṯr-i adabī (Ruqʿāt, Nukāt, Ishārāt, Chahār ʿunṣur*), ed. A. Bihdārwand, pp. 29-182. Teheran.

Bīdil, Mīrzā ʿAbd al-Qādir (2007b [HS 1386]) *Nukāt.* In Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (2007 [HS 1386]) *Āwāzhā-yi Bīdil. Naṯr-i adabī (Ruqʿāt, Nukāt, Ishārāt, Chahār ʿunṣur*), ed. A. Bihdārwand, pp. 183-333. Teheran.
Bīgham, Swamī Bhūpat Rāy Bayrāgī (1868) *Maṯnawī-yi Bīgham.* Patna.
Bruno, Giordano (Iordanus Brunus Nolanus) (1884) *De immenso et innumerabilibus (lib. 4, 5, 6, 7, 8)*. In *Opera latine conscripta*. Ed. F. Fiorentino. Vol. 1, pt. 2, pp. 1-318. Neapoli.
Bruno, Giordano (Iordanus Brunus Nolanus) (1889) *De triplici, minimo et mensura*. In *Opera latine conscripta*. Ed. F. Tocco, H. Vitelli. Vol. 1, pt. 3, pp. 119-361. Florentia.
Bruno, Giordano (1958). *Dialoghi italiani*, Nuovamente ristampati con note da G. Gentile. Ed. G. Aquilecchia. Vol. 1. 3a ed. Firenze.
Bruno, Giordano (2008) *Le ombre delle idee – Il canto di Circe – Il sigillo dei sigilli*. Ed. N. Tirinnanzi. Milano.
Bruno, Giordano (2000) *De magia naturali*. In G. Bruno (2000), *Opere magiche*. Ed. M. Ciliberto, S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, pp. 159-320. Milano.
Campanella, Tommaso (1591) *Philosophia, sensibus demonstrata*. Napoli.
Campanella, Tommaso (1622) *Apologia pro Galileo*. Frankfurt.
Campanella, Tommaso (1915) *Poesie*. Ed. G. Gentile. Bari.
Campanella, Tommaso (2013) *Le poesie*. Ed. F. Giancotti. Milano.
Dārā Shikūh (1929) *Majmaʿ-ul-Bahrain or The Mingling of the Two Oceans*. Ed. M. Mahfuz-ul-Haq. Calcutta.
Farrūkhī-yi Sīstānī (1970) *Dīwān-i Ḥakīm Farrukhī Sīstānī*. Ed. M. Dabīrsiyāqī, 2a ed.. Teheran.
Getto, G., ed. (1954) *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*. Vol. 2. [Torino].
Ghanī-yi Kashmīrī (1983 [HS 1362]) *Dīwān-i Ghanī-yi Kashmīrī*. Ed. A. Karamī. S.l.
Ḥāfiẓ (1983-4 [HS 1362]) *Dīwān*. Ed. P. N. Khānlarī. Vol. 1. 2a ed. Teheran.
Ḥayā, Shīvrām Dās (MSa) *Dīwān-i Ḥayā*, Ouseley add. 138, Bodleian Library.
Ḥayā, Shīvrām Dās (MSb) *Gulgasht-i Iram*, Jawahir Farsi 716 JF, Aligarh Muslim University Library.
Hindī, Bhagwān Dās (1958) *Safīna-yi Hindī*. Ed. S. Shah Md. Ataur Rahman. Patna.
Khalīq-i Lāhūrī, Dīwān Singh (1997) *Dīwān-i Khalīq*. Ed. N. A. Irshād. Lahore.
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1967 [1714]) *I principî della filosofia*. In G. W. Leibniz (1967) *Scritti filosofici*, vol. I, pp. 283-299. Trad. D.O. Bianca. Torino.
Lubrano, G. (1692) *Scintille poetiche o poesie sacre, e morali di Paolo Brinacio napoletano*, terza impressione. Venezia.
Lubrano, G. (1703) *Prediche quaresimali postume*. Padova.
Lucrezio (1975) *Della natura delle cose*, traduzione di Alessandro Marchetti. Ed. M. Saccenti. Torino.
Lūdī, Shīr ʻAlī Khān (1998 [HS 1377]) *Taẕkira-yi mir'āt al-khiyāl*. Ed. H. Hasanī, B. Safarzāda. Teheran.

Marino, Giovan Battista (2018) *Adone*. Ed. E. Russo. Milano.
Mīr Findiriskī (2006 [HS 1385]) *Muntakhab-i jūg basasht*. Ed. F. Mujtabā'ī. Teheran.
Mollâ Sadra Shirazi (1964) *Le Livre des Pénétrations métaphysiques (Kitâb al-mashāʿir)*, Texte arabe publié avec la version persane de Badi'ol Molk Mirza 'Emadoddowleh, traduction française et Annotations par Henry Corbin. Teheran, Paris. Bibliotheque Iranienne 10.
Naṣrābādī, Mīrzā Muḥammad Ṭāhir (s.d.) *Taẕkira-yi Naṣrābādī*. Ed. W. Dastgirdī. S.l.
Piromalli, Paolo (MS) *Risāla dar bayān-i iʿtiqādāt wa maẕhab-i kalimatullāh-i ʿīsawī*. Vat. Pers. 49, Biblioteca Apostolica Vaticana.
Qatīl, Mīrzā Ḥasan Muḥammad (1875) *Haft tamāshā*. Lucknow.
Rūmī (1996 [HS 1375]) *Maṯnawī-yi maʿnawī*. Ed. Q. Khurramshāhī. Teheran.
Rūp Nārāyan (MS) *Makhzan al-ʿirfān*. Egerton 1027. British Library.
Ṣā'ib-i Tabrīzī (1985-1995 [HS 1364-1374]) *Dīwān-i Ṣā'ib-i Tabrīzī*. Ed. M. Qahramān. 7 voll. Teheran.
Sām Mīrzā Ṣafawī (2005 [HS 1384]) *Taẕkira-yi tuḥfa-yi Sāmī*. Ed. R. Humāyunfarrukh. Teheran.
Sarkhwush, Muḥammad Afżal (1951) *Kalimāt al-shuʿarā*. Ed. M. Ḥ. Maḥwī Lakhnawī. Madras.
Shād, Muḥammad Pādshāh (1956-n.d. [HS 1345-n.d.]) *Farhang-i Anandrāj*, ed. M. Dabīrsiyāqī. 7 voll. Teheran.
Śrī Śaṃkarācārya (1991) *Opere minori*. Ed. Gruppo Kevala. Vol. 2. Roma.
al-Tahānawī, Muḥammad ʿAlī (1996) *Kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa 'l-ʿulūm*. Ed. R. al-ʿAjam et al. 2 voll. Beirut.
Tara Chand, S.A.H. Abidi, edd. (1968) *Yogavāsiṣṭha/Jūg-basisht*. Aligarh.
Tomai, Tomaso (1586) *Idea del giardino del mondo*. Bologna.
Zamān, Muḥammad (MS) *Ḥadīqa-yi ʿālam*. Bibliotheque Nationale de France. Persan 158.

Fonti secondarie

ʿAbd al-Ghanī (1950) Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil kī maṯnawī Ṭūr-i maʿrifat. *Makhzan*, 4, 2, pp. 3-13.
ʿAbd al-Ghanī (2019 [1963-1964]) Bīdil awr ḥabāb. In ʿAbd al-Ghanī (2019) *Rūḥ-i Bīdil*, 2a ed., pp. 149-201. Lahore.
Abdul Ghani (1960) *Life and Works of Abdul Qadir Bedil*. Lahore.
Abul Fazl-i Allámí (1894) *The Áín-i Akbarí*. Vol. 3, trad. H.S. Jarrett. Calcutta.
Adamson, P., A. Key (2015) Philosophy of Language in the Medieval Arabic Tradition. In M. Cameron, R.J. Stainton, edd., *Linguistic Content. New Essays on the History of Philosophy of Language*, pp. 74-98. Oxford.Āhan, A. A. (2000) *Mas'ala-yi tamṯīl dar adabiyāt-i fārsī*. Delhi.

Afżalī, Kh. (2009 [1388 HS]) *Sayr-i intiqādī-yi Bīdilpazhūhī dar zabān-i fārsī*. Pāyānnāma-yi kārshināsī-yi irshād. Danishgāhī-i Firdawsī-yi Mashhad. Mashhad.

Aḥmad, Ẓ. (1977) *Pākistān mẽ fārsī adab.* Lahore.

Akhtar, Kh. ʿI. (1952) *Bīdil*. Lahore.

Alam, M., S. Subrahmanyam (1996) Discovering the Familiar: Notes on the Travel-Account of Anand Ram Mukhlis, 1745. *South Asia Research* 16, 2, pp. 131-154.

Alam, M., S. Subrahmanyam (2012) Eighteenth-Century Historiography and the World of the Mughal Munshī. In M. Alam, S. Subrahmanyam, edd., *Writing the Mughal World: Studies on Culture and Politics,* pp. 396-428. New York.

Anṣārī, N. (1982) Chahār ʿunṣur. In S. A. Sher, ed., *Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bedil (Semīnār mẽ pīsh kiye ga'e maqālāt kā majmūʿa)*, pp. 91-131. Patna.

Anṣārī, N. (1985 [HS 1364]) Bīdil wa hindshināsī. *Khurāsān*, 5, 4-5, pp. 29-42.

Ārizū, ʿA. (1999-2000 [HS 1378]) *Būṭīqā-yi Bīdil*. Mashhad.

Āẕarmakān, Ḥ, F. ʿAbd al-Ṣamadī (2020-1) Jilwahā-yi ṭabīʿat dar dīwān-i Bīdil-i Dihlawī. *Pazhūhishnāma-yi Ūrmazd*, 53, pp. 120-141.

Ayni, S. (1954) *Mirzo Abdulqodiri Bedil*. Stalinobod.

Bachelard (2006 [1957]) *La poetica dello spazio*. Trad. E. Catalano. Bari.

Bausani, A. (1954-56) Note su Mirzâ Bedil. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s., 6, pp. 163-199.

Bausani, A. [1958] *Storia delle letterature del Pakistan.* Milano.

Bausani, A. (1965) Note sulla natura in Bēdil. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, n.s. 15, pp. 215-228.

Bausani, A. (1977) Aspetti filosofico-etici nell'opera di Niẓāmī. In *Colloquio sul poeta persiano Niẓāmī e la leggenda iranica di Alessandro Magno (Roma, 25-26 marzo 1975)*, pp. 149-174. Roma.

Bausani, A. (1979) Note su alcuni aspetti «scientifici» delle Futūḥāt Makkiyya di Ibn ʿArabī. *Rivista degli studi orientali*, 52, 3-4, pp. 199-215.

Bausani, A. (1982) Note sulla circolarità dell'essere in Ibn al-ʿArabī (1165-1240). *Rivista degli studi orientali*, 56, pp. 57-74.

Behl, A. (2012) *Love's Subtle Magic: An Indian Islamic Literary Tradition (1379-1545)*. Ed. W. Doniger. New York.

Bernard, C. (1872) *De la physiologie générale*. Paris.

Bidel, Mirzā 'Abdolqāder (2018) *Il Sinai della conoscenza*. Ed. R. Zipoli. Venezia.

Binbaş, İ. E. (2016) *Intellectual Networks in Timurid Iran: Sharaf al-Dīn 'Alī Yazdī and the Islamicate Republic of Letters*. Cambridge.

Bolzoni, L. (2010) *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel rinascimento*. Torino.

Boussingault, J.B., J.B. Dumas (1842) *Essai de statique chimique des êtres organisés*. Paris.

Calzolaio, F., S. Pellò (2021) A Persian Matteo Ricci: Muhammad Zamān's Seventeenth-Century Translation of De Christiana Expeditione apud Sinas.

In G. Abbattista, ed., *Global Perspectives in Modern Italian Culture. Knowledge and Representation of the World in Italy from the Sixteenth to the Early Nineteenth Century*. London.
Cappello, G. (2021) Sufi-Vedāntic Interactions and Literary Interconnections in the *Gulzār-i ḥāl* by Banwālīdās. *Eurasian Studies*, 18, 2, pp. 255-298.
Casale, G. (2010) *The Ottoman Age of Explorations*. Oxford.
Casale, G. (2023) Cultures of *taḥqīq* between the Mongols, the Mughals and the Mediterranean. *Journal of Early Modern History,* 27, 4, pp. 273-87.
Casale, S. A. (2023). *Gifts in the age of empire: Ottoman-Safavid cultural exchange, 1500-1639*. Chicago, IL.
Carannante, S. (2018). *Unigenita natura. Dio e universo in Giordano Bruno*. Roma.
Chittick, W.C. (1989) *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imaginaiton.* New York.
Chittick, W.C. (1998) *The Self-Disclosure of God. Principles of Ibn al-ʿArabī's Cosmology*. Albany.
Chittick, W.C. (2005) *Ibn 'Arabi. Heir to the Prophets*. Oxford.
Clark, M. (2006) *The Daśanāmī-saṃnyāsīs: The Integration of Ascetic Lineages into an Order.* Leiden, Boston. Brill's Indological library 25.
Clément, G., M. Blazy (1995) *Contribution à l'étude du jardin planetaire*. Valence.
Coccia, E. (2019). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Bologna.
Coletta, N. (2020) *La pietra dei filosofi. Dall'alchimia alle petrose di Dante*. Milano, Udine.
Colli, G. (1977-1980) *La sapienza greca*. 3 voll. Milano.
Corbin, H. (1958) *L'imagination créatrice dans le sofisme d'Ibn 'Arabî*. Paris.
Dārā Šikoh, Muḥammad (2011). *La congiunzione dei due oceani*. Edd. S. D'Onofrio, F. Speziale. Milano.
Dattilo, E. (2021) *Il Dio sensibile. Saggio sul panteismo.* Vicenza.
Deleuze, G. (1990 [1988]) *La piega. Leibniz e il barocco*. Ed. D. Tarizzo. Torino.
D'Onofrio, S. (2010). A Persian Commentary to the Upaniṣads: Dārā Šikoh's «*Sirr-i Akbar*». In D. Hermann, F. Speziale, edd. (2010) *Muslim Cultures in the Indo-Iranian World During the Early Modern and Modern Periods*, pp. 533-563. Berlin.
Drost, M.P. (1990) The Primacy of Perception in Husserl's Theory of Imagining. *Philosophy and Phenomenological Research* 50, 3, pp. 569-582.
D'Silva, P. (2018) Islam, Yoga, and Meditation. In K. O'Brien-Kop, S. Newcombe, edd. (2018), *Routledge Handbook of Yoga and Meditation Studies*, pp. 211-225. Abingdon, New York.
Dudney, A. (2022) *India in the Persian World of Letters. Ḳhān-i Ārzū among the Eighteenth Century Philologists*. Oxford.
Dundas, P. (2002) *The Jains*. 2a ed. London, New York.
Ebstein, M. (2018) The Circular Vision of Existence: From Ismāʿīlī Writings to the Works of Ibn al-ʿArabī. *Shii Studies Review*, 2, pp. 156-192.
Ellero, M.P. (2005) *Lo specchio della fantasia: Retorica, magia e scrittura in Giordano Bruno*. Lucca.

Ernst, C.W. (1996) Sufism and Yoga according to Muhammad Ghawth. *Sufi*, 29, pp. 9-13.

Ernst, C. W. (2003) The Islamization of Yoga in the *Amrtakunda* Translations. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Series 3, 13, 2, pp. 199-226.

Ernst, C.W. (2005) Situating Sufism and Yoga. *Journal of the Royal Asiatic Society*, Series 3, 15, 1, pp. 15-43.

Ernst, C.W. (2006) Two Versions of a Persian Text on Yoga and Cosmology, Attributed to Shaykh Muʿin al-Din Chishti. *Elixir*, 2, pp. 69-76.

Ernst, C.W. (2007) Accounts of Yogis in Arabic and Persian Historical and Travel Texts. *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 33, pp. 409-426.

Ernst, C.W. (2011) A 14th-Century Persian Account of Breath Control and Meditation. In D.G. White, ed. (2011) *Yoga in Practice*, pp. 133-139. Princeton.

Ernst, C.W. (2016) A Persian Philosophical Defense of Vedanta. In C. W. Ernst (2016) *Refractions of Islam in India: Situating Sufism and Yoga*, pp. 461-476. Los Angeles.

Ernst, G. (1992) Bruno e l'opuscolo "De' segni de' tempi". In E. Canone, ed. (1992) Giordano *Bruno: Gli anni napoletani e la "peregrinatio" europea: Immagini, testi, documenti*, pp. 83-85. Cassino.

Ernst, G. (2009) Atomi, provvidenza, segni celesti. Il dialogo epistolare fra Campanella e Gassendi. *Bruniana & Campanelliana* 15, 2, pp. 407-422.

Esots, J. (2021) *Patterns of Wisdom in Safavid Iran. The Philosophical School of Isfahan and the Gnostic of Shiraz*. I.B. Tauris. London.

Flores, G. (2007) Distant Wonders: The Strange and the Marvelous between Mughal India and Habsburg Iberia in the Early Seventeenth Century. *Comparative Studies in Society and History*, 49, 3, pp. 553-581.

de Fouchécour, Ch.-H. (1969) *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du 11me siècle: inventaire et analyse de thèmes*. Paris.

Futūḥī Rūdmaʿjanī, M. (2021 [HS 1399]) Jūshish-i jawhar-i hastī dar sabk-i hindī (khwānish-i ṣadrāyī-yi shiʿr-i Ṣā'ib-i Tabrīzī). *Nashriya-yi zabān wa adab-i fārsī-yi dānishgāh-i Tabrīz*, 73, 242, pp. 217-238.

Gandhi, S. (2014) The Prince and the *Muvaḥḥid:* Dārā Shikoh and Mughal Engagements with Vedānta. In V. Dalmia, M. D. Faruqui, edd. (2014) *Religious Interactions in Mughal India*, pp. 65-101. New Delhi.

Gandhi, S. (2020) The Persian Writings on Vedānta Attributed to Banwālīdās Walī. *Journal of Indian Philosophy* 48, pp. 79-99.

Ganeri, J. (2011) *The Lost Age of Reason: Philosophy in Early Modern India 1450- 1700*. Oxford.

Ghomi, H. (2007) The Imagery of Annihilation (Fanā') in the Poetry of Ṣā'ib-i Tabrīzī. In L. Lewisohn, D. Morgan, edd. (2007) *The Heritage of Sufism*. Vol. III, *Late Classical Persianate Sufism (1501-1750)*, pp. 493-517.

Giglioni, G. (1996) Campanella e Glisson. Motivi ilozoistici nella medicina inglese della seconda metà del Seicento. *Bruniana & Campanelliana*, 2, 1/2, pp. 237-245.

08 BIBLIOGRAFIA_191-204.qxp 22/10/24 12:21 Pagina 197

Gisondi, G. (2020) *«Profonda magia». Vincolo, natura e politica in Giordano Bruno*. Napoli.

Goetz, H. (1954) The Early Rajput Murals of Bairāt (ca. A.D. 1587). *Ars Orientalis*, 1, pp. 113-118.

Gommans, J., S. R. Huseini (2022) Neoplatonic Kingship in the Islamic World: Akbar's Millennial History. In A. Moin, A. Strathern, edd. (2022) *Sacred Kingship in World History: Between Immanence and Transcendence*, pp. 198-202. New York.

Gualtieri, G.A. (2013) Giambattista Vico: dalla metafisica della natura alla "Scienza dell'umanità". In D. Felice ed. *Studi di Storia della Filosofia sibi suis amicisque*, pp. 252-253. Bologna.

Gualtieri, G.A. (2014) La concezione del linguaggio di Giambattista Vico e l'opposizione alla cultura francese. *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 37, 3, pp. 1-11.

Guy-Bray, S. (2009) "Pulchrum Spargitur Hic Chaos": Crashaw's Meta-Commentary. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 9, 1, 147-159.

Grant, I. (2015) Everything is Primal Germ of Nothing Is: The Deep Field Logic of Nature. *Symposium* 19, 1, pp. 106-124.

Ḥabīb, A. (1984-5 [HS 1363]) *Bīdil shāʿir-i zamānahā*. Kabul.

Ḥabīb, A. (1986 [HS 1365]) Bīdilshināsī dar ittiḥād-i shūrawī. In M. S. Pākfar, ed. (1986 [HS 1365]) *Sī maqāla dar bāra-yi Bīdil*, pp. 293-310. Kabul.

Ḥabīb, A. (1988-9 [HS 1367]) *Bīdil wa chahār ʿunṣur*. Kabul.

Habibi, N. (2018) *'Ali Qoli Jebādār et l'Occidentalisme Safavide: Une étude sur les peintures dites farangi sāzi, leurs milieux et commanditaires sous Shāh Soleimān (1666-94)*. Leiden, Boston.

Halft, D. (2017) Paolo Piromalli. In D. Thomas, J. Chesworth, edd. *Christian-Muslim Relations: A Bibliographical History* Vol. 10. Ottoman and Safavid Empires (1600-1700), pp. 582-587. Leiden.

Ḥasanī, Z. (2014 [HS 1393]), *Kārburd-i chahār ʿunṣur wa mażmūnsāzī az ān dar dīwān-i Ṣā'ib-i Tabrīzī*. Teheran.

Hatley, S. (2007). Mapping the Esoteric Body in the Islamic Yoga of Bengal. *History of Religions*, 46, 4, pp. 351-368.

Harrison, T. M., Mikkelson, J. (2023) "Worlds Together Shined": Bīdil, Traherne, and Collaborative Comparison. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 138, 5, pp. 1127-1148.

Hjelmslev, L. T. (1953) *Prolegomena to a Theory of Language*. Trad. F.J. Whitfield. Supplement to *International Journal of American Linguistics,* 19, 1, 1953.

Ḥusaynī, Ḥ (1988-9 [HS 1367]) *Bīdil, Sipihrī wa sabk-i hindī*, Teheran.

Hadot, P. (2006 [2004]) *Il velo di Iside: Storia dell'idea di natura*. Trad. D. Tarizzo. Torino.

Iqbāl, M. (n.d.) Bedil in the light of Bergson (an unpublished article). Ed. T. Firaqi. https://www.allamaiqbal.com/publications/journals/review/oct86/1.htm.

Jabbari, A. (2023) *The making of Persianate modernity: Language and literary history between Iran and India*. Cambridge.

Kalin, I. (2002) Mulla Sadra's Realist Ontology of the Intelligibles and Theory of Knowledge. *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 7, pp. 1-29.

Kalin, I. (2010) *Knowledge in later Islamic philosophy: Mullā Ṣadrā on existence, intellect, and intuition*. New York.

Kareem, S. T. (2015) Enlightenment Bubbles, Romantic Worlds. *The Eighteenth Century* 56, 1, pp. 85-104.

Karīmīniyā, M. et al. (2019) ʿAnāṣir-i ṭabīʿī wa baṣarī dar ghazaliyāt-i Bīdil-i dihlawī. *Pazhūhish-i muṭāliʿāt-i hunar-i islāmī*, 16, 36, pp. 290-311.

Kars, A. (2013) Two modes of unsaying in the early thirteenth century Islamic lands: theorizing apophasis through Maimonides and Ibn ʻArabī. *International Journal for Philosophy of Religion*, 74, 3, pp. 261-78.

Keshavmurthy, P. (2015) Bīdil's Portrait: Ascetiscism and Autobiography. *Philological Encounters*, 1, pp. 1-34.

Keshavmurthy, P. (2016) *Persian Authorship and Canonicity in Late Mughal Delhi: Building an Ark*. New York.

Keshavmurthy, P. (2023) A Novel Model of Mind in Bīdel's "Sinai of Enlightenment". *Journal of World Philosophies* 8, 1. https://scholarworks.iu.edu/iupjournals/index.php/jwp/article/view/6319.

Key, A. (2018) *Language between God and the Poets: Maʿnā in the Eleventh Century*. Oakland, CA.

Kia, M. (2014) *Adab* as Ethics of Literary Form and Social Conduct: Reading the *Gulistān* in Late Mughal India. In A. R. Korangy, D. J. Sheffield edd., *No Tapping around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler McIntosh Thackston Jr.'s 70th Birthday*, pp. 281-308. Wiesbaden.

Kinra, R. (2015) *Writing self, writing empire: Chandar Bhan Brahman and the cultural world of the Indo-Persian state secretary.* Oakland, CA. South Asia across the disciplines.

Kinra, R. (2023) The Truth is Out There (and Also in Here): *Taḥqīq* as an Investigative Modality in Mughal Culture and Scholarship. *Journal of Early Modern History,* 27, 4, pp. 353-367.

Klein, R. (1956) L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno. *Revue de métaphysique et de morale*, 61, 1, pp. 18-36.

Klibansky, R., E. Panofsky, F. Saxl (1983 [1964]) *Saturno e la melanconia.* Trad. Renzo Federici. Torino.

Kovacs, H. (2013) *The Tavern of the Manifestation of Realities". The Masnavī Muḥīṭ-i Aʻzam by Mīrzā ʻAbd al-Qādir Bedil (1644-1720)*. PhD Dissertation, University of Chicago.

Kulke, H. (2005) The Vana in the Kṣetra? Some Remarks on Günther Sontheimer's Concept of the Vana and the Kṣetra. In A. Malik, A. Feldhaus, H. Brückner, edd., *In the Company of Gods. Essays in Memory of Günther-Dietz Sontheimer*, pp. 273-282. Delhi.

Lancaster, J. A. T. (2015) *The World's a Bubble: Francis Bacon, Nature, and the Politics of Religion.* Ph.D. Dissertation. The Warburg Institute, School of Advanced Studies, University of London.

Lory, P. (2023) Macrocosm and Microcosm in Sufi Though. In C. Lange, A. Knysh, edd. (2023) *Sufi Cosmology*, pp. 234-239.

Lucca, P. (2022) From Doctrinal Persuasion to Economic Threats: Paolo Piromalli's Work among the Armenians and His Conversion Strategies". In T. Krstić, D. Terzioğlu, edd. (2022) *Entangled Confessionalizations? Dialogic Perspectives on the Politics of Piety and Community-Building in the Ottoman Empire, 15th-18th Centuries*, pp. 451-487. Piscataway, NJ.

Maḥjūr, ʿA. (1998 [HS 1377]) *Ā'īnabandān-i ḥayrat*. Peshawar.

Marion, J.L. (2007 [2005]) *Il visibile e il rivelato.* Ed. A. Canullo. Milano.

Masolo, M. (2023) *Un trattato cristologico in persiano. Il domenicano Paolo Piromalli alla corte safavide.* Relatore S. Pellò. Tesi di Laurea Magistrale. Università Ca' Foscari Venezia.

Meisami, S. (2020) Poetry as an Essential Tool of Philosophical Inquiry and Writing in Later Islamic Philosophy: The Case of Mullā Ṣadrā. *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies* 43, 4, pp. 56-73.

Melvin-Kouchki, M. (2018) Taqlīd vs. taḥqīq in the Renaissances of Western Early Modernity. *Philological Encounters*, 3, 1-2, pp. 193-249.

Merleau-Ponty, M. (1995) *La nature. Notes. Cours du collège de France*. Ed. D. Séglard. Paris.

Mikkelson, J. (2019) *Worlds of Imagination: Bidel of Delhi and early modern persian lyric style.* Ph.D. dissertation. University of Chicago.

Mikkelson, J. (2020) Flights of Imagination: Avicenna's Phoenix (ʿAnqā) and Bedil's Figuration for the Lyric Self. *Journal of South Asian Intellectual History*, 2, 1, pp. 28-72.

Minissi, N. (2000) La forma dell'immaginazione barocca. *Neuphilologische Mitteilungen,* 101, 2, pp. 287-299.

Miraglia, P. (1988-9) *Aria, acqua, fuoco e terra nei ghazal di Bidel*. Tesi di laurea. Università "Ca' Foscari Venezia.

Mu'minov, I. (1946) Filosofskie vzglady Mirzy Abdulkadyra Bedilja. *Trudi Uzbekskogo Gosudartsvennogo Universiteta*, 31, 1, pp. 1-13.

Mu'minov, I. (1985 [HS 1364]) Naẓar-i Bīdil dar mawrid-i māda, shuʿūr wa shikl. *Khurāsān*, 5, 4-5 pp. 136-145.

Mūsawī, I. (2017 [HS 1396]), *ʿAnāṣir-i arbaʿa (āb, khāk, ātash wa āb) dar dīwān-i Ṣā'ib-i Tabrīzī*, Teheran.

Nair, S. (2020). *Translating wisdom: Hindu-Muslim intellectual interactions in early modern South Asia*. Oakland, CA.

Novetzke, C.L. (2009) History, Memory, and Other Matters of Life and Death. In K. Pemberton, M. Nijhawan, edd. (2009), *Shared Idioms, Sacred Symbols, and the Articulation of Identities in South Asia*, pp. 212-232. New York, London.

Natif, M. (2018) *Mughal occidentalism: Artistic encounters between Europe and Asia at the courts of India, 1580-1630*. Leiden, Boston.

Nyíri, K. (2006) Wittgenstein's Philosophy of Pictures. In A. Pichler, S. Säätelä, edd., *Wittgenstein: The Philosopher and his Works*, pp. 322-353. Frankfurt a. M.

Pastore Stocchi, M. (2003) Elementi di cristallografia poetica. In B. Zanettin, ed. (2003) *Cristalli e gemme: realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e arte*, pp. 623-639. Venezia.

Pedrucci, G. (2013) Sangue mestruale e latte materno: riflessioni e nuove proposte. Intorno all'allattamento nella Grecia antica. *Gesnerus*, 70, 2, pp. 260-291.

Pellò, S. (2002) Quindici *ghazal* persiani del poeta sikh Divān Singh Khaliq Lāhuri. *Annali di Ca' Foscari*, 41, 3 (Serie orientale 33), pp. 89-121.

Pellò, S. (2011) Oceani persiani. In F. Italiano, M. Mastronunzio, edd. (2011) *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, pp. 183-205. Milano.

Pellò, S. (2012) *Ṭūṭiyān-i hind: specchi identitari e proiezioni cosmopolite indo-persiane (1680-1856)*. Firenze. Religioni Identità Culture.

Pellò, S. (2014a) Persian as a Passe-Partout: The Case of Mīrzā ʻAbd al-Qādir Bīdil and His Hindu Disciples. In T. de Bruijn, A. Busch, edd. (2014) *Culture and Circulation: Literature in Motion in Early Modern South Asia*, pp. 21-46. Leiden. Brill's Indological Library 46.

Pellò, S. (2014b) Drowned in the Sea of Mercy: The Textual Identification of Hindu Persian Poets from Shiʻi Lucknow in the Taẕkira of Bhagwān Dās 'Hindī'. In V. Dalmia, M. D. Faruqui, edd. (2014) *Religious Interactions in Mughal India*, pp. 135-158. New Delhi.

Pellò, S. (2015) Persian Poets on the Streets: The Lore of Indo-Persian Poetic Circles in Late Mughal India. In F. Orsini, K. Butler Schofield (2015) *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, pp. 303-325. Cambridge.

Pellò, S. (2017a), "L'elemento parola: appunti intorno agli assoluti del linguaggio nei *Chahār ʿunṣur* di Mīrzāʻ Abd al-Qādir Bīdil", in M. Raveri e L.V. Tarca (a cura di), *I linguaggi dell'assoluto*, Milano-Udine: Mimesis, pp. 205-226.

Pellò, S. (2017b) The Portrait and its Doubles: Nāṣir 'Alī Sirhindī, Mīrzā Bīdil and comparative semiotics of portraiture in late 17th c. Indo-Persian Literature. *Eurasian Studies*, 15, 1, pp. 1-35.

Pellò, S. (2018) Black Curls in a Mirror: The Eighteenth Century Persian Kṛṣṇa of Lāla Amānat Rāy's *Jilwa-yi ẕāt* and the Tongue of Bīdil. *International Journal of Hindu Studies*, 22, pp. 71- 103.

Pellò, S. (2020) Two Passing Clouds: The Rainy Season of Mīrzā Bīdil and Amānat Rāy's Persian Version of *Bhāgavata Purāṇa* 10.20. *Iran and the Caucasus* 24, pp. 408-418.

Pellò, S. (2021) Atmosfere indo-persiane: cumulonembi, bolle e *avatāra* monsonici in Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil e nella sua scuola. In Norozi, N., ed., *Come la freccia di Ārash. Il lungo viaggio della narrazione in Iran: forme e motivi dalle origini all'epoca contemporanea*, pp. 291-311. Bologna. Indo-Iranica et Orientalia - Series Lazur 24.

Pellò, S. (2023a) Due solitudini. Per una poetica dell'inorganico nella Persia barocca. In M. Compareti, M. Pistoso, edd. (2023) *La luce scarlatta del tempo. Atti del simposio in commemorazione di Gianroberto Scarcia*, pp. 159-166. Bologna.

Pellò, S. (2023b) Looking Through *Taḥqīq* Glasses: Early Modern Imagination and the Unveiling of Nature in Mīrzā Bīdil's *The Sinai of Knowledge*. Journal of Early Modern History, 27, pp. 368-383.

Pellò, S. (2023c) The Lord of Kabul: On Wandering Masters, Creative Language and Absent Truth in Mīrzā Bīdil's *Chahār ʿunsur*. In T. Dahnhardt, G. De Zorzi, edd. (2023) *Journey Among Dervishes Between Past and Present,* pp. 155-182. Mimesis International. Anthropology 6.

Pellò, S. (2023d) The Black Stone and the City of Light: Devotional Cityscapes and the Poetics of "Idolatry" in Matan Lāl Āfarīn's Persian *Masn̲awī* on Vārāṇasī (1778-9). *Eurasian Studies* 21, pp. 31-55.

Perrone, A. (2022) La poésie des désastres entre science et religion: la culture encyclopédique du baroque méridional. *Laboratoire italien* [En ligne], 29 | 2022, mis en ligne le 16 mars 2023, consulté le 15 janvier 2024. URL: http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/9630; DOI: https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.9630.

Pollock, Sh. (2001) The Death of Sanskrit. *Comparative Studies in Society and History* 43, 2 pp. 392-426.

Pollock, Sh. (2010) What was Bhaṭṭa Nāyaka Saying? the Hermeneutical transformation of indian aesthetics. In Sh. Pollock, ed. (2010) *Epic and Argument in Sanskrit Literary History*. *Essays in Honor of Robert P. Goldman*, pp. 143-184. New Delhi.

Ordine, N. (2009) *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno.* Prefazione di P. Hadot. 3a ed. Venezia.

Orengo, A. (2020) L'origine et le valeur des grammaires de Oskan Erewanc'i. *Revue des Études Armeniennes* 39, pp. 123-142.

Orsini, F. (2010) Barahmasas in Hindi and Urdu. In Orsini, F., ed. (2010) *Before the Divide: Hindi and Urdu Literary Culture*, pp. 142-177. New Delhi.

Orsini, F. (2023) *East of Delhi. Multilingual Literary Culture and World Literature*. Oxford.

Qasemi, Sh.H. (1990) Čahār 'onṣor. *Encyclopaedia Iranica*, IV, 6, pp. 623-624. New York.

Qurradāghī, F., ʿA. Ḥusaynī (2009 [HS 1388]) *Kitābshināsī-yi Bīdil-i dihlawī.* Teheran.

Rahman, F. (1964) Dream, Imagination and *'Ālam al-Mith̲āl*. *Islamic Studies*, 3, 2, pp. 167-180.

Rahman, F. (1975) *The Philosophy of Mullā Ṣadrā*. Albany NY.

Rahman, F. (1980) Mīr Dāmād's Concept of Ḥudūth Dahrī: A Contribution to the Study of God-World Relationship Theories in Safavid Iran. *Journal of Near Eastern Studies*, 39, 2, pp. 139-151.

Reinert, B. (1990) Der Concetto-Stil in den islamischen Literaturen. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 5, pp. 366-408. Wiesbaden.

Rigopoulos, A. (2017) Asceti e termitai. A proposito di *Buddhacarita* 7, 15. In A. Crisanti et al., edd. (2017) *Anantaratnaprabhava. Studi in onore di Giuliano Boccali,* Milano:Ledizioni, vol. 11.1, pp. 195-215.

Rigopoulos, A. (2019) Il *samādhi* dello Yoga classico e la sua svalutazione nell'Advaita Vedānta di Śankara. In F. Freschi, F. Fabbro, *Yoga e Advaita. Antiche tradizioni indiane*, pp. 32-62. Roma.

Rizvi, S. (2009) *Mullā Ṣadrā and Metaphisics: Modulation of Being*, London-New York Routledge.

Rizvi, S. (2011) "Mīr Dāmād in India: Islamic Philosophical Traditions and the Problem of Creation". *Journal of the American Oriental Society*, 131.1, pp. 9-23.

Rizvi, S. (2012) Philosophy as a way of life in the world of Islam: Applying Hadot to the study of Mullā Ṣadrā Shīrāzī (d. 1635). *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 75, No. 1 (2012), pp. 33-45.

Rizvi, S. (2015). "Mullā Shamsā Gīlānī and His Treatise on the Incipience of the Cosmos", *Ishrāq. Islamic philosophy yearbook* 6, 40-70.

Rizvi, S., P. Keshavmurthy (2020) Introduction: Framing Bedil, Arguing the Indo-Persian Self. *Journal of South Asian Intellectual History*, 2, 1, pp. 3-12.

Rouhbakhshan, A. (1995-1996) *Farang* et *Farangī* chez Bīdel. *Luqmān*, 12, 1, pp. 83-93.

Rousset, J. (1954) *La litterature de l'age baroque en France: Circe et le paon*. Paris.

Rustem, U. (2019) *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Ottoman Istanbul*. Princeton.

Šah Aḥmad Sirhindī (2003) *L'inizio e il ritorno (Mabdā'o Ma'ād)*. Ed. D. Giordani. Milano.

Sahni, D.R. (1937) *Archaeological Remains and Excavations at Bairat*. Department of Archaeological and Historical Research. Jaipur.

Saljūqī, Ṣ. (1964 [HS 1343]) *Naqd-i Bīdil* [Kabul].

Salza, L. (2005) *Metamorphose de la physis. Giordano Bruno : infinité des mondes, vicissitudes des choses, sagesse héroïque*. Napoli, Parigi.

Scarcia, G., ed. (1983a) *Persia Barocca*. Reggio Emilia.

Scarcia, G. (1983b). Mirzà Bedil. Microcosmogonia. In Scarcia, G., ed. (1983) *Persia Barocca*, pp. 28-85. Reggio Emilia.

Scarcia, G. (1997) Il contagio della fantasia. In Mirzā 'Abdolqāder Bidel (1997) *Il canzoniere dell'alba*. Edd. G. Scarcia, R. Zipoli, pp. 87-95. Milano.

Scarcia, G. (2017) Il signore di Kabul. In G. Scarcia, ed. (2017) *Divano Occidentale. Un millennio di poesia persiana*, pp. 209-225.

Schwartz, K.L. (2016) The Local Lives of a Transregional Poet: ʿAbd al-Qāder Bidel and the Writing of Persianate Literary History. *Journal of Persianate Studies* 9, pp. 83-106.

Sensi, C. (1982) Gli emblemi dell'inconsistenza e l'«arcimondo» della fantasia. *Lettere italiane*, 34, 2, pp. 176-214.

Shafīʿī-Kadkanī, M. R. (1987-8 [HS 1366]) *Shāʿir-i āyīnahā. Barrasī-yi sabk-i hindī wa shiʿr-i Bīdil*. Teheran.

Shams-i Langarūdī, M. (1987-8 [HS 1366]). *Girdbād-i shūr-i junūn. Sabk-i hindī, Kalīm-i Kāshānī, guzīda-yi ashʿār*. Teheran.

Sharma, S. (2000) *Persian Poetry at the Indian Frontier: Masʿūd Saʿd Salmān of Lahore*, Delhi.

Sharma, S. (2004) The City of Beauties in the Indo-Persian Poetic Landscape. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24, 2, pp. 73-81.

Sharma, S. (2012) Representation of Social Groups in Mughal Art and Literature: Ethnography or Trope? In A. Patel, K. Leonard, edd. (2012) *Indo-Muslim Cultures in Transition*, pp. 17-35. Leiden, Boston.

Sharma, S. (2016) Kashmir and the Mughal Fad of Persian Pastoral Poetry. In S. Pellò, ed. (2016) *Borders: Itineraries on the edges of Iran*, pp. 183-202. Venezia. Eurasiatica - Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale.

Sharma, S. (2017) *Mughal Arcadia: Persian Literature in an Indian Court.* Harvard.

Sims, E.G. (1984) Āīna-kārī. In *Encyclopaedia Iranica*, I, 7, pp. 692-694. New York.

Sloterdijk, P. (1998) *Sphären. Mikrospärologie. Band I. Blasen*. Frankfurt.

Sontheimer, G.-D. (2004) The Vana and the Kṣetra: The Tribal Background of Some Famous Cults. In H. Brückner, A. Feldhaus, A. Malik, edd. (2004) *Essays on Religion, Literature and Law*, pp. 353-382. Delhi.

Speziale, F. (2018a) *Culture persane et médicine ayurvédique en Asie du Sud*, Leiden, Boston.

Speziale, F. (2018b) Ḫilṭ or Doṣa? The Interpretation of Ayurvedic Theory of Tridoṣa in Early-Modern Persian Texts. In S. D'Intino, Sh. Pollock, edd. (2018) *L'espace du sens. Approches de la philologie indienne / The Space of Meaning. Approaches to Indian Philology,* pp. 431-448. Paris.

Squarcini, F. (2009) Vestiti anche se nudi. Politiche identitarie e codifiche del vestiario ascetico nella classicità sudasiatica. *Rivista degli studi orientali*, Nuova Serie, 82, 1/4, pp. 153-172.

Subrahmanyam, S. (2014) *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo*. Ed. G. Marcocci. Roma.

Sugata Ray (2016) Hydroaesthetics in the Little Ice Age: Theology, Artistic Cultures and Environmental Transformation in Early Modern Braj, c. 1560-70. *South Asia: Journal of South Asian Studies*. DOI: 10.1080/00856401.2016.1208320.

Ṭabāṭabā'ī, S. M. (2014-15) Bunmāya-yi ḥabāb wa shabaka-yi taṣwīrhā-yi ān dar ghazaliyāt-i ʿAbd al-Qādir Bīdil-i Dihlawī. *Matnpazhūhī-yi adabī*, 18, 62, pp. 81-123.

Tahir Ghani (2013) *The Captured Gazelle: The Poems of Ghani Kashmiri*. Trad M. Farooqi, M. Bazaz. New Delhi.

Tavakoli-Targhi, M. (1998) Modernity, Heterotopia, and Homeless Texts. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 18, 2, pp. 2-13.

Tavakoli-Targhi, M. (2001) The Homeless Texts of Persianate Modernity. *Cultural Dynamics*, 13, 3, pp. 263-291.

Tirinnanzi, N. (2000a) *Umbra naturae: l'immaginazione da Ficino a Bruno*. Roma.

Tirinnanzi, N. (2000b) Nota ai testi [Lampas triginta statuarum]. In M. Ciliberto et. al. edd. (2000) *Giordano Bruno, Opere Magiche*, LXXV-CXVIII. Milano.

Todd, R. (2023) Levels of Being in Sufi Thought. In C. Lange, A. Knysh, edd. (2023) *Sufi Cosmology*, pp. 332-364. Leiden, Boston.

Vaudeville, Ch. (1965) *Bārahmāsā: Les Chansons Des Douze Mois Dans Les Litteratures Indo-aryennes*. Pondichéry.

Yaʿqūbī, Ḥ, ʿI. Ismāʿīlī (2019) Sayr-ī dar kitāb-i «chamanistān» aṯar-i Ānandrām Mukhliṣ. *Dufaṣlnāma-yi muṭāliʿāt-i shibhqāra-yi dānishgāh-i Sīstān wa Balūchistān*, 11, 36, pp. 253-268.

Zipoli, R. (1978) Contributo a una prima definizione di *rakhnè-ye divâr* in Ṣâ'eb-e Tabrizi. *Oriente Moderno*, 58, 7-8, pp. 341-356.

Zipoli, R. (1983) Procuste, Sisifo, Mida. In Scarcia, G., ed. (1983) *Persia barocca*, pp. 87-163. Reggio Emilia.

Zipoli, R. (1984 [HS 1363]) *Chirā sabk-i hindī dar dunyā-yi gharb sabk-i bāruk khwānda mīshawad?* Teheran.

Zipoli, R. (1995) *Un giardino nella voce. Persia 1972-1994.* Fotografie di R. Zipoli, poesie di Sohrâb Sepehrî tradotte da G. Scarcia e R. Zipoli. Firenze.

INDICE

Prefazione di Adriano V. Rossi, Presidente di ISMEO 5

Introduzione
Il poeta delle pieghe 7

1. Acqua
Nuvole, riccioli, elefanti: le metamorfosi monsoniche di Bīdil 17

2. Terra
Di semi e di germogli: natura e immaginazione tra Bīdil, Bruno e Campanella 45

3. Aria
La materia inscritta: Bīdil e la natura del linguaggio 91

4. Fuoco
Talismani e composti: Bīdil e la natura del sé 113

5. Combinazioni
Paesaggi bideliani: incontri fra il Gange e l'Himalaya 147

6. Corrispondenze
Antologia del vortice: dodici *ghazal* di Ṣā'ib e Bīdil 173

Bibliografia 191

09 INDICE 205-208.qxp 22/10/24 13:06 Pagina 206

09 INDICE 205-208.qxp 22/10/24 13:06 Pagina 208

Finito di stampare nel mese di gennaio 2025
Global Print s.r.l., Via degli Abeti 17/1, 20064 Gorgonzola (MI)