



Rivista di Studi Indo-Mediterranei VII (2017)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: <http://kharabat.altervista.org/index.html>
 Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna
 cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139 ISSN 2279-7025

Simone Cristoforetti

*Ashik Kerib: menestrelli sul limes.*¹

Abstract: A love-story between a young minstrel and a rich girl from Tiflis, with no hope of a swift happy ending because of their different social background, becomes a metaphor of life itself in the *Ashik Kerib*. This is a well-known tale in popular Turk-Azerbaijani literature, famously brought to the screen by Paradjanov. This tale is especially interesting as a case-study on the porous boundaries between Persian and Turkish Ottoman worlds, focusing of the role played in the events by the enigmatic figure of *Khiḍr* and the references to the general musical context.

Parole chiave: *Ashik Kerib* (*‘āshiq-i gharīb*), *Khiḍr*, *Samand*, musica.

Qualche parola sul titolo che ho proposto. Nella sua prima parte, si tratta del nome proprio del protagonista di un racconto popolare diffuso in numerose varianti soprattutto nell'area turco-azerbaigiana, che si potrebbe tradurre "l'innamorato"

1 Comunicazione tenuta in occasione della giornata di studi dal titolo "Musica e cultura persiana nel mondo ottomano", a c. di G. De Zorzi, 1° aprile 2014 presso la sede centrale dell'Università degli studi di Venezia "Ca' Foscari".

smarrito”, “fuori sesto”, “frastornato”. Il termine ‘*āshiq*, a ogni modo, serve a indicare un tipo di cantore-suonatore, vale dire il poeta menestrello che accompagna il proprio canto con lo strumento a corde dal lungo manico chiamato *sāz*. In genere non legato all'ambiente dei musicisti di corte (per così dire 'professionisti'), costituisce un importante anello della catena che mette in relazione l'ambiente colto e quello popolare.

Il termine ‘*āshiq* in riferimento al poeta-menestrello appare attestato per la prima volta nella letteratura nel XV secolo e, pare che prima di quest'epoca in ambiente turco simili cantori girovaghi fossero chiamati *ozān*² e, in ogni caso, sono generalmente considerati i lontani eredi della tradizione dei *gōsānān* dell'età sasanide, tradizione parallela a quella diffusa tra le popolazioni turciche prima della conversione all'islam.

Se è forse superfluo ricordare che il termine è di derivazione araba, dove significa “innamorato”, lo è meno sottolineare che C. F. Albright, in un suo breve articolo sul tema, parla di ipotesi che sono state formulate sul perchè a questo tipo di musicisti sia stato dato il nome di ‘*āshiq*, ma non fornisce tuttavia alcuna indicazione al riguardo, neppure in termini bibliografici. Non è certo mio intento rispondere a questo interrogativo colà lasciato in sospenso, ma penso che qualche elemento utile a una disamina del tema in vista di un allargamento della prospettiva storico-culturale in cui collocare questo complesso fenomeno di scambio (e di confluenza) che coinvolge l'area turco-iranica potrebbe forse emergere dalle brevi considerazioni che seguono.

Il racconto dell'*Ashik Kerib* ha come protagonista uno di questi personaggi, anzi quello che è - o vorrebbe essere - il rappresentante dell'intera categoria, una sorta di archetipo del genere (e questo spiega l'uso del termine al plurale nel titolo del mio intervento). Le varianti del racconto sono numerose e, in breve, vi si narra la *strana* storia dell'amore tra un giovane cantore/innamorato, un ‘*āshiq* appunto, e una ricca fanciulla di Tiflis. Il racconto prende a dipanarsi seguendo, sulle prime, un canovaccio ben sperimentato nella narrativa popolare: la disparità sociale tra i due innamorati spinge il ragazzo a intraprendere un lungo viaggio in cerca di quella fortuna che permetterà loro di convolare a nozze entro il termine convenuto di *sette anni*. Affidato il proprio strumento alla madre e alla sorella (!) s'avvia finendo col giungere ad Aleppo, città di facili guadagni e di vita spensierata (un tempo, almeno!).

Quello del giovane ‘*āshiq* è però un amore singolare: arricchitosi più che a sufficienza, egli infatti non sembra volersi decidere al ritorno, se non dopo l'accorato invito di un mercante della sua terra d'origine che lo riconosce e gli narra lo stato di disperazione in cui versa la sua bella innamorata. Ma è troppo tardi ormai per giungere in tempo a Tiflis: per volontà della famiglia, la ragazza si sta per sposare con il solito rivale, indispensabile alla trama romanzesca del racconto.

2 İ. Basgöz, “Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels”, *Journal of the American Folklore Society* 65, 1952, pp. 331-339.

La vicenda è risolta dall'intervento di un misterioso cavaliere, che è il vecchio genio Khidr, il quale riporterà lo *'āshiq* in patria. Non senza difficoltà, tuttavia. A causa delle ripetute menzogne di Ashik Kerib nonchè per i suoi repentini attacchi di sonno - a cui egli cede senza porre la benchè minima resistenza -, il rapidissimo rientro è segnato da pericolosi rallentamenti che suddividono il percorso sempre in tre tappe.

“Menestrelli”, dunque, che girovagano sul *limes* (e siamo alla seconda parte del titolo di questo mio intervento). Ma quale il *limes*?

Relativamente al nostro tema, il termine ha diverse valenze possibili. La prima - la più concreta e di immediato riferimento - sta nell'identificazione dello spazio situato tra l'area iranico-azerbaigiana e quella turco-anatolica. In relazione al nostro racconto, la linea che collega il due poli del viaggio del protagonista (Tiflis e Aleppo) è una sorta di spina dorsale di un mondo caratterizzato da una ritualità popolare legata all'avvicinarsi delle stagioni che ha come suo punto di riferimento mitico il personaggio di Khidr e i racconti leggendari a lui connessi. Il tema è stato studiato dal punto di vista della cultura materiale da P. Naili Boratav e Altan Gokalp³ e, nei suoi aspetti calendaristici di ponte tra mondo turco e mondo iranico, in particolare da Luis Bazin.⁴

La ritualità di cui dicevo costituisce il ciclo delle feste invernali turco-anatolico-arezaigiane, legate alla rinascita della vita e del calore sulla terra, che - schematizzando - inizia intorno alla prima decade di novembre con la notte di *Ülker* (le Pleiadi) per proseguire poi con il *Saya* al culmine dell'inverno a gennaio e termina ora il 6 maggio (il 23 aprile giuliano della tradizione cristiano-ortodossa) con la festa di *Hidrellez*, il giorno di Khidr-Elia. Il tipo di calendario a cui fa riferimento questo ciclo festivo è diffuso in area turco-mongolica e si basa sulla divisione dell'anno in due grandi stagioni, la buona e la cattiva, che hanno essenzialmente la funzione di regolare le scadenze dell'economia agro-pastorale: accoppiamento del bestiame (*koç katimi*) dopo la notte di *Ülker*; il *Saya* o “cento giorni” (di gestazione del bestiame - quando si pensa che l'agnello inizi a prendere vita) che segna il culmine dei rigori invernali; la nascita degli agnelli verso *Hidrellez*, giorno in cui il rituale prevede la consumazione dell'agnello da latte e del colchico primaverile.

Non è tanto la stretta connessione osservabile su almeno tre diversi livelli (il piano etimologico, quello antropologico e quello calendaristico) tra la festa turco-anatolica del *Saya* e quella iranica del *Sade* a essere importante per il nostro tema,⁵

3 P. N. Boratav, "Saya, une fête pastorale des turcs d'Anatolie et d'Azerbaïdjan". *Turcica* 3 (1971), pp. 22-30; A. Gokalp, "Hizir, İlyas, Hidrellez: les maîtres du temps, les temps des hommes". In: *Quand le crible était dans la paille... Hommage à Pertev Naili Boratav présenté par Rémy Dor et Michèle Nicolas*, Paris, 1978, pp. 211-231.

4 L. Bazin, *Les systèmes chronologiques dans le monde turc ancien* (Bibliotheca Orientalis Hungarica 34), Budapest/Paris, 1991 [riproduzione del saggio distribuito a cura della IIIa Università di Lille in un numero limitato di copie fotostatiche del dattiloscritto nel 1974].

5 Su questo aspetto della questione si veda S. Cristoforetti, *Il Natale della Luce*, Milano, Mimesis, 2002, specie 243-247, 249-251, 300-303.

quanto piuttosto la presenza - o meglio onnipresenza - nell'intero ciclo delle feste invernali della figura di Khidr, il patrono del nostro Ashik.

Qui Khidr e il suo intervento hanno la funzione essenziale di garantire il buon esito del grande scontro annuale tra l'oscura fredda stagione invernale e la buona stagione che consente la vita. Tema vastissimo nelle sue declinazioni, ma pur sempre ruotante intorno al momento tipicamente liminare dello scontro/incontro tra gli opposti (con tutte le sue evidenti valenze nell'ambito ierogamico), in seguito al quale l'ordine (il confine tra le cose/tra i mondi) è ristabilito con funzione positiva/produttiva.

A tale proposito potrebbe essere interessante sottolineare anche qui la *tripartizione* dello svolgersi dell'azione appunto in tre fasi nel momento di tale incontro/scontro che si impone con grande evidenza nelle tradizioni dell'Azerbaijan iraniano, dove si assiste a rappresentazioni dello scontro tra un personaggio giovane, “il nero” e un vegliardo “bianco” (dai capelli bianchi, dalle vesti candide...). Le modalità del combattimento mimato sembrano riecheggiare tutto il complesso tema - storicamente ben attestato nella letteratura del mondo iranico a partire dal *Tīr Yašt* - della gradualità della vittoria del Bene sul Male, implicante una gradualità del prevalere dell'uno sull'altro e non mai un unico momento decisivo di netta e decisiva separazione tra gli ambiti, cosa che pertiene solo alla fine dei tempi o meglio al Rinnovamento Finale, il *Frashgerd*, nell'ottica religiosa zoroastriana).

E la liminarietà sia *geografica* sia *concettuale* di quanto dal punto di vista simbolico e rituale gravita intorno alla figura di Khidr - che, ripeto, in tutte le varianti del racconto è il patrono del nostro Ashik Kerib - consente a mio avviso di ritornare al nostro tema allargando l'orizzonte dell'analisi al campo *psicologico*.

In tale prospettiva, il *limes* entro cui si muove il nostro poeta-menestrello è un *limes* fondamentale nell'esistenza umana, indicando quello *spazio*, o meglio quello *stato dell'esperienza umana*, che interviene ad accomunare *amore* e *morte* attraverso elaborazioni che puntano su *attrazione* e *fatalità* come cardini del discorso (o poli del percorso).

Questa tematica è ben chiarita dall'interpretazione che Freud offre della tendenza umana - riscontrabile in tanta letteratura - a travestire la Dea della Morte con i panni della Dea dell'Amore. Secondo Freud, a questo mascheramento è legato il tema tanto diffuso della “scelta ineludibile”, con la sua declinazione in tre fasi, che può essere così finalmente spiegata in relazione alla ciclica immutabilità del perpetuo ricorrere di nascita, vita e morte. L'analisi freudiana prende le mosse dalla parte iniziale del *Mercante di Venezia* di Shakespeare, che è una sorta di introduzione al vero e proprio intreccio della commedia e, pur tuttavia, di per sè, è un episodio concluso e definito entro la cornice di uno svolgimento autonomo. Tale episodio, le cui origini sono da rintracciarsi nelle *Gesta Romanorum* (raccolta anonima assai diffusa nell'età medievale

europea), dà il titolo al ben noto saggio di Freud, intitolato appunto “Il motivo della scelta degli scrigni”⁶.

Freud, nella sua analisi, chiama in causa l'antico mito delle Moire, ma quanto a compiute trasfigurazioni del mito nel racconto, mi piace pensare che, se Freud avesse avuto modo di soffermarsi sulla leggenda dell'*Ashik Kerib* (magari per il tramite un po' secco e sintetico della rielaborazione di Lermontov), ne sarebbe stato entusiasta tanto palesemente al racconto si addice quella sua chiave interpretativa.

La “metafora della vita”, nascosta nell'episodio shakespeariano dei tre scrigni, si fa infatti assolutamente esplicita nell'*Ashik Kerib*. Sul piano *psicologico* dell'esperienza umana, la vita e la sua mèta (che vorremmo fosse l'amore, anche se in realtà è la morte) sono assolutamente contigue, non v'è spazio reale tra esse, sono fenomeni coesistenti, facendo parte dell'unica dimensione dell'esistere, che è il volgere ciclico del tempo delle stagioni nell'alternarsi del giorno e della notte. Ma il colui che è *vivo* saltella da tutte le parti, inframettendo tra quelle due dimensioni contigue il mondo.

Tornando al nostro racconto, ecco infatti che ivi l'elemento fondamentale è la straordinaria impresa di chi ha *dimenticato* per anni la sua promessa/vocazione, e riesce miracolosamente - se pur con irriducibile riluttanza - a mantenere i suoi impegni, percorrendo lo spazio tra Aleppo e Tiflis in tre passi. Tre fulminei passi sul cavallo (volante) del vecchio genio Khiḍr, che Altan Gokalp nel suo saggio sul ciclo delle feste anatoliche⁷ ha voluto chiamare Signore del Tempo.

L'ozioso girovagare che dà corpo all'esperienza, al 'mondo' di questo nostro recalcitrante menestrello pone un serio problema a livello narrativo. Logica vorrebbe, infatti, che il protagonista, *innamorato* com'è, se ne andasse invece direttamente ad Aleppo, che è la mèta da lui trascelta in apertura e dove sa che potrà fare la fortuna che gli permetterà di sposare la sua bella. E invece no. Lui corre di qua e di là, tocca diverse località un po' a casaccio, va anche molto fuori rotta, fin sul Danubio!

Il problema viene superato *solo* in modo tautologico, facendo leva cioè sul fatto che il protagonista è uno *'āshiq*, e come tale dunque gironzola. È questa aporia nel tessuto del racconto che permette di avanzare l'ipotesi che la dilatazione dello spazio geografico nell'*Ashik Kerib* sia la traduzione narrativa della necessità di eludere l'inesorabile scorrere del tempo. Se questa è una possibile e ben plausibile interpretazione, non vanno in ogni caso dimenticati gli importanti paralleli di folklore turco connessi con il cavallo magico, il Kır-at.⁸

Ma andrei più in là. Ragionando intorno alla presenza della figura di Khiḍr e alla geografia propostaci nel racconto, si può percepire addirittura un'*esaperazione* del motivo della “scelta ineluttabile” nell'*Ashik Kerib*.

6 Sigmund Freud, *Il motivo della scelta degli scrigni*, in *Opera Omnia*, vol. VII, Torino 1976.

7 Altan Gokalp, Hizir, İlyas, Hidrellez... *op. cit.*

8 Su questo aspetto della questione si vedano, in particolare, i lavori di Giampiero Bellingeri.

Si è già detto che in più di una variante risulta imprescindibile che l'azione graviti intorno ad Aleppo e non altrove (Il tema si palesa, per esempio, nella variante in cui il protagonista - che proviene da Nord - ha già superato Aleppo ed è giunto fino a Damasco, dove però incontra qualcuno - il solito Khiḍr - che gli indica la mèta - "...è ad Aleppo che devi andare se vuoi far fortuna..." - ed egli torna così sui suoi passi).

L'insistere intorno a un preciso settore geografico (per esempio, quando la patria è Tabriz il protagonista finisce comunque con il collocare il proprio viaggio tra Tiflis e Aleppo) si può spiegare pianamente con l'importanza della regione di Aleppo in relazione al culto di Khiḍr, le cui tracce sotto forma di *maqAm*, cenotafi, sono il segno preciso della presenza in terra di uno spirito immortale. Forse però nel caso dell'*Ashik Kerib* non va trascurato un altro elemento di tipo storico-geografico.

C'è infatti la concreta possibilità che, nell'*Ashik Kerib*, Tiflis non rappresenti la reale Georgia Caucasica, bensì la Georgia "in trasferta" che stava nel sangiacato di Alessandretta sul Musa Dağ, la "Montagna Nera" alla foce dell'Oronte che fronteggia il Kel Dağ, conosciuto anche come Kaukasos, l'antico Kasios, zone queste dove il culto di Khiḍr-S. Giorgio è ben radicato (se ne trovano abbondanti tracce nei dintorni). Là, da quelle parti, tra il X e il XII aveva infatti trovato una sua storica sede una florida comunità georgiana, la quale diede vita a una duratura colonizzazione ecclesiastica che ha lasciato tante e profonde tracce sia dal punto di vista artistico sia dal punto di vista letterario, influenzando sensibilmente sulla cultura cristiano-orientale in generale⁹.

Una sorta di "seconda patria" del nostro poeta-cantore, il quale dunque da Aleppo, l'avrebbe potuta raggiungere per l'appunto in tre giorni senza neppur correre come il vento.¹⁰

Ecco allora che i due poli che stabiliscono la cornice geografica del racconto (l'amore - nella città di Tiflis - e il suo conseguimento - che passa per Aleppo, la terra del Signore del Tempo) risulterebbero contigui, talmente prossimi da indurre un'*esasperata* attitudine del protagonista del racconto a distanziare questi due elementi nel più banale dei modi: ecco allora il *viaggio*, il *sonno*, la *dimenticanza*. Modalità (di rimozione) che avrebbero fatto la gioia di Freud.

9 Arte: W. Djobadze, *Archaeological investigations in the region west of Antioch on-the-Orontes*. Stuttgart 1986. Letteratura: K. Salia, "La littérature géorgienne". *Bedi Kartlisa* 17-18, 1964.

10 Volendo poi eventualmente riportare il macrocosmo individuato dall'asse Tiflis-Aleppo al microcosmo antiocheno, mi pare non privo di significato osservare che tra Surutme antichissima tra le colonie georgiane e sede di una chiesa dedicata alla croce dispensatrice di vita - e Khizirbey koyu il villaggio sulla montagna Nera dove si trovano testimoni e guardiani della presenza divina il millenario platano Albero della Vita germogliato dalla lancia con cui Khiḍr sconfisse un gigantesco dragone antropofago e la sacra fonte nel luogo in cui il mostro batté la testa ci sono pressochè letteralmente tre passi. Tre passi che separano il cuore della patria dal tempio della divinità. Tutto ciò suggerisce agevolmente l'idea che il lungo tragitto che separa Aleppo da Tiflis venga tramite la colonia georgiana sulla Montagna Nera a raccorciarsi, in quanto proprio quel pellegrinaggio che Ashik Kerib compie in obbedienza alle disposizioni divine la dove dimora il suo immortale protettore è un viaggio in certo senso possibile.

Il comportamento del Nostro si fa così un po' meno strano: proprio lui, che in quanto 'āshiq è l'incarnazione vivente del desiderio di giungere alla mèta agognata, in realtà ritarda quanto più gli è possibile il momento dell'unione, di cui in fondo percepisce la sostanziale fatalità.

Tutto ciò va naturalmente ad affiancarsi - e non certo a sostituire - le possibili interpretazioni in chiave mistica che il tema comporta, la più immediata delle quali vede nella parabola dell'Ashik Kerib la figurazione del percorso accidentato e talora incoerente che conduce all'unione e all'annullamento della percezione del sè (*fanā*).

Una terza possibile valenza del termine *limes* in relazione al tema proposto riguarda l'opposizione e al tempo stesso la complementarità tra il silenzio e il canto, tra il mutismo della petrificazione e la musicalità.

Nell'*Ashik Kerib* il tema è presente: in partenza da Tiflis, il ragazzo innamorato, affidando alla madre e alla sorella il suo strumento (altra stranezza di questa singolare storia!), le saluta, avvertendole che, se le corde fossero saltate, quello sarebbe stato il segnale della sua morte. Ebbene il giovanotto dopo sette lunghi anni torna a Tiflis, ormai fattosi uomo. Giunto a casa trova la madre e la sorella da cui non viene riconosciuto. Chiede allora di poter suonare lo strumento che sta appeso alla parete e, nonostante l'*estrema riluttanza* della madre, presolo tra le mani ne fa saltare le corde al primo tocco. Poi, si reca al luogo in cui la sua bella si sta per sposare e impalma il suo amore.

Anche se non esplicitato fino in fondo, il tema del congiungimento con il proprio amore e dell'incontro con la propria morte è sotteso al silenzio irreversibile dello strumento del nostro cantore: ogni qual volta la corda si spezza, lo 'āshiq muore. Ma qui, ad arricchire la prospettiva dell'analisi, soccorre nè più nè meno che il mito classico.

Pindaro, il quale normalmente tesse la lode dei vincitori dei giochi di Olimpia, nella *Pitica XII* si fa elogiatore di un musico e rievoca quindi l'origine della musica stessa. Pèrseo recide il capo della Gorgone, la bellissima Medusa; i capelli/serpenti di questa, morendo, emettono sibili e Atena, che è la protettrice di Pèrseo, imita o rispecchia l'evento e crea "l'aria delle molte teste" destinata ad accompagnare gli agòni musicali a venire. Ecco una traduzione dei pezzi maggiormente significativi della *Pitica XII* di Pindaro, gentilmente elaborata da Gianroberto Scarcia:

Ecco le note che Pallade Atena intesseva
sull'ordito di nenie di morte stillante dai capi
della sua chioma virginea a Medusa la bella.
Ed ecco a voi, frutto di pioggia celeste di gocciole d'oro,
Perseo in salvo da tanta sofferta fatica d'amore:
un riflesso echeggiante compose la dea per gli umani,
multiforme canoro riflesso echeggiante con note la morte
[...]

felicità s'accompagna, tra umani, alla pena,
ed alla sorte per certo non dato è sfuggire,
ma un giorno ne nasce imprevisto sollievo
che, se ti discosta da un bene, altro bene t'accorda.

Come dire che d'amore t'è dato soffrire, ma un canto d'amore ti allietta. Siamo intorno al 500 a.C. e sullo sfondo della nascita della musica c'è una bellissima donna che rende muti e pietrifica (con tutte le evidenti implicazioni di tipo sessuale e ludico); ma è proprio dalla bellezza che dà la morte che nasce la musica consolatrice¹¹.

Non è il caso di tacere che il mito greco di Pèrseo, l'eponimo dei persiani, conta più di un elemento iranico. Sappiamo per esempio che in Ovidio (e solo in lui) si trova addirittura l'unico accenno fuori Persia dell'associazione acqua-fuoco (Perseo vince l'acqua con tre fuochi scesi dal cielo), ma ora c'è una ragione in più per cui Pèrseo risulta connesso con la Persia.

Come ci ha spiegato il qui presente Jean During nel suo *Le mythe du Simorgh dans la musique extatique du Balouchistan*,¹² il Simorgh persiano è in rapporto con la musica. Ma com'è il Simorgh iranico? Sull'iconografia del Simorgh iranico esiste una quantità notevole di ipotesi, come quella che tesse le fila delle possibili identificazioni puntando sul rapporto privilegiato del Simorgh con il Tempo/Zal da porsi in relazione alla connessione della Fenice con Aiōn; ma ne abbiamo una assolutamente sicura, ed è quella che identifica il Simorgh con il cavallo alato. Fu Irene Melikoff a stabilire tale identità (per il tramite del *samand / samandar / samand-aslar*, essere fantastico che, bruciando per poi rinascere, riflette precisamente le caratteristiche della Fenice ellenistica e che - in Niccolò dei Conti - è appunto un cavallo alato).¹³

Ora, Propp ha argomentato convincentemente sul fatto che Perseo e Pegaso costituiscono l'esempio tipico dello sdoppiamento di una figura mitica in *eroe* e *essere adiuvante*, in questo caso tra cavaliere e cavallo alato. A questo punto non deve più sfuggire che anche Pegaso nasce dal taglio della gola della bella Medusa, un po' come la musica.

11 Il maestro Boreboim disse: "La musica è anche contemplazione della morte".

12 In *Luqman* 5,1 (1988-1989), pp. 21-38.

13 Su questo argomento è intervenuto di recente Matteo Compareti nel corso del Convegno Internazionale tenutosi a Bologna (2-3 marzo 2017) dal titolo "*Le affinità imperfette*" – *elementi letterari ed artistici della cultura italiana e persiana a confronto*, con un'importante comunicazione dal titolo "Medusa Medica: immagini gorgoniche tra ellenismo e mondo iranico".