

# LA SIMILITUDINE NELLA LETTERATURA CLASSICA PERSIANA<sup>1</sup> E NEL DOLCE STIL NOVO

IMAN MANSOOB BASIRI

FEDERICO STELLA

La storia della retorica in neopersiano in particolare e nel mondo islamico in generale comincia con il Corano<sup>2</sup>, il Libro che incita i gran poeti arabi a comporre dieci *sure* simili alle sue<sup>3</sup>, oppure provoca gli eloquenti del tempo a sfidare la sua inimitabilità (ad esempio nella sura *Hud*, versetto XIII). Una sfida del genere prima di tutto provoca l'interesse dei retori e teologi, i quali volendo provare la loro teoria sullo stile inimitabile del *Corano*<sup>4</sup>, hanno cominciato a fondare le basi di un'*ars dictandi* islamica, la quale attraverso le traduzioni riconosceva pure le fonti greche, specialmente Aristotele, come fattori coadiuvanti della sua base teorica. Così nasce la cosiddetta *balāgha*<sup>5</sup> (retorica) islamica, formatasi inizialmente come spiegazione dell'eccezionalità

---

<sup>1</sup> Specificatamente lo stile che viene chiamato "iracheno".

<sup>2</sup> Nonostante il *Corano* appartenga all'area culturale semitica, i poeti persiani hanno cercato di appropriarsi dei temi coranici, usandoli come motivi ricorrenti della loro poetica.

<sup>3</sup> *Corano*, XI.13: "Ovvero diranno: lo ha inventato lui!. Rispondi loro: portatemi dunque dieci sure simili a queste, inventate da voi, e invocate chi potete in luogo di Dio, se siete sinceri". (trad. A. Bausani, BUR, Milano, 2007, p. 157). In Sura II.23-24, la sfida coranica è ancor più severa: E se avete qualche dubbio in merito a quello che abbiamo fatto scendere sul Nostro Servo, portate allora una sura simile a questa e chiamate altri testimoni all'infuori di Allah, se siete veritieri. Se non lo fate - e non lo farete - temete il Fuoco, il cui combustibile sono gli uomini e le pietre, che è stato preparato per i miscredenti.

<sup>4</sup> A tal riguardo è considerevole il libro dell'autore persiano, ʿAbd-al-Qāhir al-Jorjāni (sec. XI), *Dalāel al-ijāz* (le ragioni della miracolosità), insieme al suo *Asrār al-balāgha* (*I segreti dell'eloquenza*).

<sup>5</sup> Dalla radice trilittera *b-l-g*, arrivare, e poi essere eloquente. Uno dei primi libri in cui gli elementi di *balāgha* vengono discussi appartiene al Jāhez (sec. VIII-IX), s'intitola *Kitāb al-bayān wa al-tabayīn* (*Il libro dell'eloquenza e dell'esposizione*).

di un libro sacro. Nel pensiero filosofico di Fārābī la retorica e la poetica<sup>6</sup> sono un argomento di discussione in varie opere; esse rivestono un ruolo non trascurabile nella speculazione farabiana e tendono anche ad assumere una valenza politica di primaria importanza. Nonostante la differenza dei contesti e delle esigenze speculative, è possibile riscontrare una sostanziale unità di fondo nelle argomentazioni, in modo tale da potersi fare una visione coerente e lineare di queste due discipline.

Nella *Filosofia di Platone* la retorica e la poetica sono discusse durante l'esposizione dei contenuti dei dialoghi platonici ed entrambe sono qui considerate un metodo (□arīq). La prima ad essere trattata è la poetica (*al-□arīq aš -ši 'rī*)<sup>7</sup>, alla quale è dedicata l'intera sezione sullo *Ione*<sup>8</sup>. In questo passo emerge subito una notevole differenza con il dialogo platonico poiché non viene fatto il minimo cenno ad alcuna forma di invasamento o di ispirazione divina. Infatti, se Platone nella sua trattazione dell'arte poetica rinvia all'intervento della Musa (Μο□σα □vθ□ου□ς)<sup>9</sup> o a forme di potere divino (θε□□ δυνάμει)<sup>10</sup>, Fārābī non ricorre ad alcuna argomentazione di carattere sovranaturale o divina per esporre quella che per lui non è altro che un metodo. Sebbene non si possano stabilire con rigore filologico le motivazioni della scelta farabiana di trattare in questo passo la poetica esclusivamente come un metodo, senza fare riferimento a alcun tipo di causa esterna di matrice sovranaturale, è possibile che qui l'autore abbia operato una scelta volontaria. Le contro-argomentazioni che si potrebbero riportare riguardo a questa lettura sono molteplici: innanzitutto, si potrebbe sostenere che Fārābī non conosca in maniera dettagliata e approfondita il dialogo platonico o che, sebbene lo

---

<sup>6</sup> Per ulteriori approfondimenti sul tema rimando a: D. L. Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, E. J. Brill, Leiden 1990; S. Kemal, *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës. The Aristotelian Reception*, Routledge, London-New York, 2003.

<sup>7</sup> Fārābī, *De Platonis philosophia*, ed. F. Rosenthal-R. Walzer, in *Plato Arabus II*, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1973, p. 7, §8.19; tr. ing., *Philosophy of Plato*, ed. M. Mahdi, in *Philosophy of Plato and Aristotle*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 2001, p. 56.

<sup>8</sup> La sezione dedicata allo *Ione* è la seguente: *Ibidem.*, p. 7, §8.9-21; *Ibidem.*, p. 56.

<sup>9</sup> Platone, *Ione*, 533 e4.

<sup>10</sup> Platone, *Ione*, 534 c6.

avesse letto, non fosse in grado di comprendere l'associazione tra poesia e sfera divina. A mio avviso, entrambe queste osservazioni sono deboli per due motivi: nel caso in cui Fārābī non abbia avuto a disposizione una versione integrale dello *Ione*, egli dimostra, tuttavia, di conoscere il passo del *Fedro* in cui si discute delle diverse forme di possessione, tra cui vi è anche la possessione poetica. Qui Fārābī sostiene che l'ossessione (*waswās*) e la follia (*junūn*) di origine divina (quelle di origine umana sono invece da condannare) possono portare a tre differenti esiti: la capacità di predire il futuro, l'amore che conduce gli uomini alla costruzione di moschee e templi, la capacità caratteristica dei poeti di comporre poesie<sup>11</sup>.

Alla dimostrazione della conoscenza da parte di Fārābī della fonte greca, va aggiunta la fonte scritta per eccellenza sullo statuto della poesia nel mondo islamico: il *Corano*. Nella *Sura XXVI* è, infatti, presente il celebre e discusso passo sui poeti in cui si fa esplicito riferimento all'intervento esterno dei demoni<sup>12</sup>.

Ricapitolando quanto detto fino ad ora, nonostante la conoscenza e la citazione del brano del *Fedro* sullo stato dei poeti e la ovvia conoscenza del passo del *Corano*, Fārābī nella trattazione del dialogo platonico per eccellenza dedicato all'arte poetica, lo *Ione* appunto, non fa accenno ad alcuno stato psichico alterato o a interventi di agenti esterni come cause della composizione poetica.

Nella sezione dedicata allo *Ione* è presente poi anche un vero e proprio giudizio sullo statuto epistemologico del metodo poetico, il quale è considerato assolutamente non in grado di giungere alla conoscenza di ciò che è.

---

<sup>11</sup> Fārābī, *De platonis philosophia*, p. 14, §22.15-18, p. 15, §22.1-2; tr. ing. *Philosophy of Plato*, p. 61; Platone, *Fedro*, 243 e9-244 a8.

<sup>12</sup> *Corano*, XXVI.221-227. Il problema della condanna di tutti i poeti o solo di una parte di essi è molto complesso ed esula dall'argomento di questa ricerca. Quel che qui specificamente interessa è la menzione dell'intervento di agenti esterni (i demoni). Per una discussione sul brano cranico rimando a J. E. Montgomery, *Sundry Observation on the Fate of Poetry in the Early Islamic Period*, in J. R. Smart (ed.), *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, Curzon Press, Richmond 1996, pp. 49-60; M. Zwettler, *A Mantic Manifesto: the Sūra of 'The Poets' and the Qur'anic Foundations of Prophetic Authority*, in J.L. Kugel (ed.), *Poetry and Prophecy: the Beginning of a Literary Tradition*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 75-119, 205-231; P. F. Kennedy, "Some Demon Muse: structure and allusion in Al-Hamdhānī's *Maqāma Iblīsīyya*", in *Arabic and Middle Eastern Literatures*, 2 (1999), pp. 115-135.

L'impostazione data alla trattazione della poetica è perfettamente in linea con quella data ai due brani sulla retorica presenti nella medesima opera e precisamente nella sezione dedicata al *Gorgia*<sup>13</sup> e, ancora una volta, in quella dedicata al *Fedro*<sup>14</sup>. Nel primo passo la retorica (definita qui come arte della retorica, □*inā'a al-kha□āb*) è considerata, alla stregua della poetica, come insufficiente a perseguire la conoscenza di ciò che è. Nel secondo passo Fārābī, sulla scia della tradizione greca e tardo antica, considera la retorica (qui definita □*arīq al-kha□āb*) come elemento essenziale dell'istruzione, da utilizzare a fianco della dialettica (*jadāl*)<sup>15</sup>.

Se si eccettua il breve cenno del passo del *Fedro*, si può dire che in Fārābī il problema della natura e della funzione della retorica e della poetica è affrontato in chiave sostanzialmente aristotelica. A riprova di ciò vi sono altri passi contenuti nella *Filosofia di Aristotele*<sup>16</sup>, dove le due discipline sono viste esclusivamente attraverso la lente politica. Nel brano che tratta della retorica, Fārābī afferma che essa ha la funzione di persuadere le masse riguardo alle conoscenze teoretiche acquisite dalle élite, servendosi, per raggiungere lo scopo, di esempi concreti e convincenti, attinti dall'attività umana<sup>17</sup>.

Relativamente alla poetica, anche qui il discorso è declinato in chiave esclusivamente politica; essa è infatti definita come quell'arte in grado di costruire immagini e similitudini di cui è necessario servirsi per trasmettere alle masse le conoscenze teoretiche ottenute da una ristretta minoranza di individui tramite la

---

<sup>13</sup> Fārābī, *De platonis philosophia*, p. 8, §9.1-6; tr. ing., *Philosophy of Plato*, pp. 56-57.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 16, §22.1-4; tr. ing., Ibidem, p. 62.

<sup>15</sup> Con l'inserimento seppur sintetico del brano sulla retorica e sulla dialettica all'interno della sezione dedicate al *Fedro* Fārābī ha dato prova di conoscere in maniera abbastanza precisa la struttura argomentativa del dialogo. A maggior riprova di ciò vi sono anche le righe di chiusura del brano, dedicate al problema del rapporto oralità-scrittura, proprio come nel *Fedro*.

<sup>16</sup> Si ricorda che la *Filosofia di Aristotele* è la terza e ultima parte di un'opera di cui le altre due parti si chiamano il *Conseguimento della felicità* e la *Filosofia di Platone*.

<sup>17</sup> Fārābī, *Falsafat Aristūtālīs*, ed. M. Mahdi, Dar Magallat si'r, Bayrut 1961, p. 84, §15.19-20; p. 85, §15.1-3; tr. ing., *Philosophy of Aristotle*, ed. M. Mahdi, in *Philosophy of Plato and Aristotle*, p. 92. Nel testo arabo non è menzionata la parola retorica, tuttavia, dal contesto e dall'andamento dell'argomentazione è evidente che Fārābī si stesse riferendo a tale disciplina.

speculazione filosofica. In questo modo anche la popolazione può ottenere una sufficiente forma di conoscenza che altrimenti le sarebbe preclusa a causa della difficoltà e della grande quantità di tempo richiesto per dedicarsi allo studio dei problemi teoretici<sup>18</sup>.

Un ultimo brano da prendere in considerazione è presente nel *Canone della poesia*, dove Fārābī presenta la retorica e la poetica come delle tipologie di sillogismo. I diversi sillogismi ai quali si fa cenno sono cinque e si differenziano tra di loro in base alla veridicità delle loro premesse<sup>19</sup>. Essi sono: il dimostrativo (*burhāniyya*), caratterizzato dalle premesse totalmente vere, il dialettico (*jadaliyya*), dalle premesse principalmente vere, il retorico (*khatābiyya*), dalle premesse in parte vere e in parte false, il sofistico (*sūfisā'iyya*), dalle premesse principalmente false, il poetico (*ši'riyya*), dalle premesse totalmente false<sup>20</sup>.

La terminologia araba di *balāga* a volte deriva da una traduzione letterale dei lemmi greci, come in caso di *apostrofe*, dalla forma greca ἀποστροφή (rivolgere), che è in arabo *iltifāt*, derivato dalla forma trilittera *l-f-t*, che letteralmente sta per *rivolger(si)*. Nonostante queste imitazioni terminologiche, la retorica islamica nella sua fase di sviluppo, riesce a creare una sua struttura autentica<sup>21</sup>, sistematicamente adatta alle

---

<sup>18</sup> Ibidem, *Falsafat Aristūtālīs*, p. 85, §16.4-12; tr. ing. Ibidem, *Philosophy of Aristotle*, pp. 92-93. Anche in questo passo il termine poetica non è menzionato, tuttavia, anche qui è chiaro che l'autore si occupi di essa.

<sup>19</sup> Lo stesso tipo di classificazione è presente anche nell'*Epistola introduttiva alla logica*. Cfr. D. M. Dunlop, "Al-Fārābī's Introductory Risālah on Logic", in *The Islamic Quarterly*, III/IV (1957), pp. 224-235. Per quanto riguarda invece le fonti tardo antiche di questa divisione cfr. W. F. Bogess, "Alfarabi and the Rhetoric: The Cave Revisited", in *Phronesis*, XV, 1970, pp. 86-90.

<sup>20</sup> Fārābī, *Canon of Poetry*, p. 268, (tr. ing., p. 274), in A. J., Arberry, "Farabi's Canon of Poetry", in *Rivista degli Studi Orientali*, XVII (1938), pp. 267-278.

<sup>21</sup> La retorica islamica non ha mai subito un influsso considerevole da quella greca; i tentativi dei retori come Qodāma ibn Ja'far, per imitare il sistema aristotelico nel suo *Naqd al-ši'r* (la critica della poesia), sembrano irrilevanti. I generi letterari come commedia e tragedia e le divisioni della retorica classica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) non hanno testimonianza indipendente nel regno islamico; l'epica appare soltanto fra i persiani e la letteratura araba fino ad oggi è scevra da questo genere. Si veda *Az zabānšenāsi be adabiyāt*, K. Safavi, cešme ed., Tehrān, 1994, pp. 99-104.

condizioni delle due lingue principali dell'islam: l'arabo e il persiano<sup>22</sup>. È da ribadire che, come nei primi approcci dell'occidente romanizzato con il mondo islamico il ruolo dell'arabo è molto rilevante ed il persiano è in qualche maniera una lingua fantasma, così durante i primi impatti dell'islam con l'occidente, il greco gode di una supremazia impareggiabile ed il latino, malgrado la sua espansione mirabile nelle zone occidentali dell'Europa, presso i musulmani pare fioco e flebile. Per questo motivo l'aggettivo "romano" (*rumi* in persiano ed in arabo, da cui deriva il nome del famoso poeta mistico), prevalentemente sta ad indicare greco-bizantino ma non latino-romanzo. La prima traduzione siriana della *Poetica* di Aristotele dovrebbe essere quella di Isḳāq ibn ḳunayn<sup>23</sup>, figlio del celebre medico e traduttore dell'epoca abbaside ḳunayn ibn Isḳāq (IX sec.); è su questa versione che i traduttori arabi basano le traduzioni più chiare dal punto di vista dell'eloquenza araba: sicuramente la prima traduzione di Abu Bišr Mattā ibn Yunus<sup>24</sup> (X sec.), si è basata su quella di Isḳāq ibn ḳunayn. L'altra traduzione di cui disponiamo, attribuita all'allievo di Abu Bišr Yaḳyā ibn 'Adi (X sec.), non è altro che una semplice revisione di quella precedente. Quasi un secolo dopo Averroè (XI sec.) scrive il suo commento medio sul *Peri Poietikés*<sup>25</sup>. Nel mondo romanzo, invece, una prima traduzione latina di *Poetica* apparve a Venezia nel 1498 ad opera di Giorgio Valla.

Il primo libro conosciuto sulla retorica neopersiana s'intitola *Tarjomān al-balāḡa* (*L'interprete della retorica*) ed appartiene probabilmente a Omar Rāduyāni (XI-XII sec.);

---

<sup>22</sup> I critici moderni della letteratura persiana considerano le idee della retorica islamica troppo logore e arabizzate, impotenti perfino a spiegare i classici della scuola *xorāsāni*. M. Fešāraki scrive a tal proposito: "purtroppo la maggior parte dei retori persiani hanno scritto le loro opere sulla base dell'eloquenza araba, basta scartabellare velocemente i libri di questi autori filopersiani, per comprendere la loro sconcia propensione verso tale cultura forestiera. Essi, basando tutta la loro dottrina sulla retorica di una lingua straniera, talora confutano i capolavori della letteratura nostra, soltanto dal momento che non sono adatti ai criteri arabeschi. Lo *šāhnāme* (*Il libro dei re*) da solo è talmente enorme che può avere una sua retorica indipendente". M. Fešāraki, *Badi'*, Ed. Jāmi, Tehrān, 1995, p.7.

<sup>23</sup> Cfr. W. Heinrichs, *Arabische Dichtung und griechische Poetik*, Ergon, Beirut, 1969, pp. 94-98.

<sup>24</sup> Si veda, M. Cassarino, *Traduzioni e traduttori arabi dall'VIII all'XI secolo*, Salerno Editrice, Roma, 1998.

<sup>25</sup> Cfr. C. Baffioni, *Commento al Peri Poietikés*, Coliseum, Milano, 1990.

quest'opera quasi un secolo dopo viene seguita dal *ʿAdāyēq al-Siʿr* (*Giardini della magia*) di Rašid al-Din detto Vatvāt.

Nella filosofia aristotelica e come una sua conseguenza nelle opere dei primi filosofi persiani del periodo islamico, come Fārābī<sup>26</sup> ed Ibn Sinā<sup>27</sup>, la retorica è una parte della logica: così tutte le figure del pensiero, fra cui la similitudine, vanno usate nel discorso poetico e argomentativo per i motivi di chiarezza; nel caso del testo poetico, tutto il componimento è considerato come una serie di dilemmi verosimili che, tramite il paragone, può rendere più concreto il discorso, in modo tale che il lettore possa raffigurarlo meglio. Secondo questa visione grecizzante, la *similitudo* è un elemento dell'*argumentatio*, specie in funzione di *probatio*, e dunque di supporto al ragionamento dell'oratore, e in conseguenza, sarebbe una forma di *ornatus*, mirata ad arricchire ed a rendere più chiaro il discorso attraverso la comparazione di un fenomeno, un evento, una situazione che si vuole rappresentare, ad un'altra che rientra nella sfera dell'esperienza comune degli eventuali destinatari della poesia.

La retorica medievale romanza aveva quasi condannato l'uso di *similitudo*: «Hoc autem modernis non licet», afferma Matteo di Vendôme (*Ars versificatoria*, V), nella seconda metà del secolo XII. La similitudine, invece, nella retorica islamica dal secolo XI in poi, è ampiamente discussa e in qualche maniera elogiata e promossa; le tipologie di tale figura retorica nei testi della poetica in arabo e in persiano non sono assolutamente reperibili nei trattati simili nel medioevo romanzo.

I retori orientali hanno indagato minuziosamente le forme del paragone, dedicando parti cospicue delle loro opere a tal proposito. ʿAbd-al-Qāhir al-Jorjāni ha discusso estesamente sugli aspetti semantici e formali della similitudine, fornendo un numero ragguardevole di citazioni; secondo l'autore uno dei difetti da evitare in caso di

---

<sup>26</sup> La teorizzazione di Fārābī sulla retorica viene riconosciuta nel medioevo romanzo; ad esempio Hermannus Alemannus, secolo XIII, compone il trattato latino *Didascalía in rhetoricam Aristotelis ex Glossa Alfarabi*.

<sup>27</sup> Ibn Sinā (Avicenna) accetta le basi di questa teoria, però cerca di riempire le lacune esistenti nella visione di Fārābī riguardo all'estetica, fornendo criteri oggettivi alla valutazione del testo poetico e di conseguenza alla sua validità. A tal riguardo cfr. N. Shehaby, *The propositional Logic of Avicenna. A Translation from al-Shifā': al-Qiyās with Introduction, Commentary and Glossary*, Reidel, Boston, 1973.

*similitudo*, è la ripetizione dei paragoni analoghi da parte dei vari scrittori. Tale fenomeno effettivamente contrapponendosi al culto della novità nella poetica islamica, porta il paragone alla banalità. In questo caso bisogna accingersi alle nuove idee che causano il rinnovamento del paragone, il quale è già manipolato da svariati poeti:

Questa condizione va considerata nella valutazione della similitudine, dacché è probabile che un' *imago poetica* sia primariamente un autentico risultato della perspicacia dell'intendimento e dell'acutezza dell'ingegno. Ma essa poscia viene diffusa nei testi o sulle lingue, cadendo in mano alla banalità, malgrado la sua novità iniziale, come si discerne nel caso di *non si arriva alla polvere del suo cavallo*, intendendo la velocità, che è una cosa al livello di *egli è come un fulmine*<sup>28</sup>.

La similitudine (*tašbih*) nei trattati della retorica islamica, non rispecchia esattamente il concetto di tale figura nella retorica europea, medievale e moderna, ed è, invece, uguale alla similitudine più qualche tipo di metafora (*este'āre*); quindi schematizzando il discorso, si può affermare:

*tašbih* = *metafora* + *similitudine*

*Metafora* = *tašbih* + *este'āre*

Questo problema deriva dal fatto che nella retorica arabo-persiana una specie di metafora in cui l'operatore del paragone (ad esempio *ut* in latino, *come* in italiano) è assente, viene considerata *tašbih-e baliğ*<sup>29</sup> (similitudine concisa, abbreviata, in latino *similitudo brevior*<sup>30</sup>); in tal maniera *leo est* di Quintiliano (*Inst.*, 8,6,9), nella retorica della letteratura classica persiana (e nei manuali arabo-persiani della retorica generalmente) non è ancora in grado di essere considerato una vera e propria metafora. Comunemente la frequenza della similitudine nella poetica duecentesca e, come conseguenza, nel dolce stil novo, è molto minore rispetto alla corrente dominante della letteratura persiana nel

---

<sup>28</sup> Abd-al-Qāhir al-Jorjāni, *Asrār al-balāğ*, p. 113, ed. di riferimento a cura di J. Tajlil, Università di Tehrān, Tehrān, 1995.

<sup>29</sup> Secondo i retori musulmani la *virtus brevitatis* è un lato positivo di tale similitudine; invece questa virtù secondo Cicerone va attribuita alla metafora (Cic., *De Orat.*, 3. 158).

<sup>30</sup> Tale sintagma in latino viene adoperato originariamente per descrivere la natura della metafora.

Duecento, con l'eccezione della Divina commedia con quasi 600 similitudini<sup>31</sup>. Ad esempio nel *divan* di □Emād Faqih, contemporaneo di Hāfez, in 150 *gāzal* (sui 600 componimenti complessivi) esistono più di 350 similitudini<sup>32</sup>.

Ora cerchiamo di discutere ed esemplificare i diversi tipi della similitudine nel dolce stil novo e nella letteratura duecentesca di Persia, adottando le classificazioni della retorica islamica. Questa nuova chiave di lettura tramite la categorizzazione filosofica della retorica, risultato dell'approccio del pensiero islamico alla retorica greca, può fornirci una nuova visione verso lo stilnovismo italiano e lo stile classico persiano:

### 1. SIMILITUDINE DA CONCRETO A CONCRETO

Questa specie di similitudine è la più usuale dal momento che il figurante e il figurato sono entrambi concreti e questo fenomeno facilita la comprensione del veicolo di somiglianza. Essa è comunemente usata nei diversi tipi di paragone presso gli stilnovisti, mentre nello stile iracheno si osserva la propensione ad un suo scarso utilizzo. Concreto in questo contesto significa fenomeno percepibile attraverso i cinque sensi, secondo la visione premoderna. Quindi, ad esempio, vita, tristezza, letizia e rancore, essendo astratti, non vengono menzionati in questa categoria; invece convenzionalmente si possono considerare i termini come io, uomo, tu, lei, concreti, come quando il poeta paragona l'amata (lei) alla rosa. Di seguito si riportano alcuni esempi esplicativi:

ch'i' sento in quella parte tal dolore,  
che spesse volte dico: "Ora morrò";  
e li atti e li sembianti ched i' foe  
son come d'om che 'n gravitate more<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Cfr. L. Venturi, *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1911.

<sup>32</sup> 228 casi di paragone nel *divan* suddetto appartengono ad una categoria speciale, chiamata similitudine della superiorità, in cui il poeta esprime l'eccellenza dell'oggetto assomigliato; si veda Y. Talebiyān, "Tašbih-e taffi" in □Emād Faqih, *Rivista Scienze umanistiche dell'Università di Shiraz*, 2005, pp. 81-91.

...e ciò ch'eo celo converrà che s'espî  
per lo sospiro che del core ho messo,  
dolente lasso, ché sî come vespi  
mi pungon li sospir' cotanto spesso<sup>34</sup>.

Tema rarissimo nello stile iracheno<sup>35</sup>, rinvenibile con un'altra sfumatura semantica in Rumi:

نوش ورا نیش نیست ور بودش راضیم  
چاره ز زنبورخویش<sup>36</sup>  
نیست عسل خواره را

La sua dolcezza non conosce pungiglione, e se anche lo avesse sarei contento ugualmente, per l'amante del miele non c'è scampo dalla sua ape.

Avete 'n vo' li fior' e la verdura  
e ciò che luce od è bello a vedere;  
risplende più che sol vostra figura:  
chi vo' non vede, ma' non pò valere<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Cino da Pistoia, *Rime*, XI. Questo tipo di pseudosimilitudine, di gran uso pure presso Dante nella *Commedia*, nella quale il poeta assomiglia se stesso ad un altro uomo, è rarissima nella scuola irachena; essa, da un altro punto di vista, è una similitudine allegorica, giacché l'allegoria è una similitudine estesa.

<sup>34</sup> Cino da Pistoia, *Rime*, XXXI. similitudine metaforizzata e ripresa da Petrarca, *Canzoniere*, CCXXVII: tu stai nelli occhi ond'amorose vespe / mi pungon sí, che 'nfin qua il sento et ploro, / et vacillando cerco il mio thesoro, / come animal che spesso adombre e 'ncespe.

<sup>35</sup> Questo tema è invece attestato nello stile indiano. Ad esempio in □□□eb (□□azal, n. 794):

که خود را بر دل ما خاکساران می زند یا رب / که آه از سینه چون زنبور خاک آلود می آید  
Oh Dio! Chi percuote il cuore di noi umili, al punto che i sospiri come vespe coperte dalla polvere dal petto escono?

<sup>36</sup> Rumi, *Divān-e šams*, n. 1271.

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست

بگشای لب که قند فراوانم آرزوست.<sup>38</sup>

Mostra il volto perché desidero il giardino e il roseto,

schiudi il labbro perché desidero zucchero molto.

La concretezza della similitudine conferisce un senso di realismo alla poesia, ma tramite l'iperbole si riesce a oltrepassarlo; ad esempio quando il Guinizzelli dice: "*Verde river a lei rasembro e l'are / tutti color di fior, giano e vermiglio / oro ed azzurro e ricche gioi per dare / medesmo amor per lei rafina meglio*"<sup>39</sup>. Oppure si vede lo stesso fenomeno in Hāfez: "*Il bel fior (rosa) come può a te rassomigliarsi?! Ché esso trae lume dalla luna e tu ad essa elargisci il tuo lume*"<sup>40</sup>. O in Sa'di: "*In tutto l'esercito chi ha un arco che sia così bello come le tue ciglia?!*"<sup>41</sup>

## 2. SIMILITUDINE DA ASTRATTO A CONCRETO

Questo tipo di similitudine serve principalmente a concretizzare i concetti astratti; in tal maniera si scorge una sorta di equiparazione fra astrattezza e concretizzazione: il poeta, confrontando fenomeni come speranza, amore, tristezza ad oggetti comunemente conosciuti, tenta di compensare il soggettivismo della fenomenologia dell'amore con un

---

<sup>37</sup> Guido Cavalcanti, *Rime*, II, ed. L. Cassata, De Rubeis, Anzio, 1993, p. 493.

<sup>38</sup> Similitudine concreta implicita, caratteristica dello stile iracheno in particolare e della lirica post corasanica in generale. Traduzione Alessandro Coletti: Rumi, *Divān-e šams*, cit. in A. Coletti, *Grammatica della lingua persiana*, Istituto culturale dell'Iran, Roma, 1986, p. 263.

<sup>39</sup> Guido Guinizzelli, *Canzoniere*, X, in G. Contini, *Poeti del Duecento*, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, p. 473.

<sup>40</sup> Hāfez cit. in X. Faršidvard, *Darbārey-e adabiyāt*, ed. Amir Kabir, Tehrān, 1999. P. 487.

گل با تو برابری کجا یاردکرد / کو نور ز مه دارد و مه نوراژتو.

<sup>41</sup> Sa'di širāzi, *Ġazaliyāt*, CCV, a cura di B. Eskandari, Qadyani ed., Tehrān, 1998. که دارد در همه لشکرکمانی/ که چون ابروی زیبای تو باشد

oggettivismo retorico. Nella cultura islamica uno dei più cospicui esempi di tal similitudine appare nel Corano:

Iddio è la luce dei cieli e della terra. La Sua luce è come quella di una nicchia in cui si trova una lampada, la lampada è in un cristallo, il cristallo è come un astro brillante; il suo combustibile viene da un albero benedetto, un olivo né orientale, né occidentale, il cui olio sembra illuminare, senza neppure essere toccato dal fuoco. Luce su luce<sup>42</sup>.

Nel dolce stil novo, invece, il più notevole esempio di tale similitudine si rivela proprio nei primi versi della canzone manifesto dello stile, dove Guinizzelli sintetizza e concretizza l'essenza della mutata maniera: “*Al cor gentil reppaira sempre amore / come l'ausello in selva a la verdura [...] e prende amore in gentilezza loco / così propiamente / come calore in clarità di foco*”. Nello stile iracheno questo tipo di similitudine spesso viene espresso attraverso *eżāfe-ye tašbihi* (genitivo di somiglianza, complemento di specificazione), ad esempio in associazioni come “la raccolta (messe) della pazienza”, “il fuoco dell'amore o della tristezza”, “l'abito della ragione”, ecc. Seguentemente si riportano alcuni esempi tratti da ambedue gli stili:

Amor celato fa sì come 'l foco  
lo qual procede senza alcun riparo  
arde e consuma ciò che trova in loco<sup>43</sup>.

این جهان همچو موم رنگارنگ

---

<sup>42</sup> Corano, XXIV.35 (Nur) Questo motivo coranico è stato ripreso dai maggior esponenti della scuola irachena; ad esempio da Rumi nei ġazal 252, 1262 di *Divān-e šams*, a cura di B. Foruzānfar, Tehrān University, Tehrān, 1964.

<sup>43</sup> Cino da Pistoia, *Rime*, XXX. Similitudine comunissima della lirica persiana, specialmente usata nella forma di genitivo (il foco d'amor). Ad esempio in Rumi, ġazal n. 1481: “noi siamo il foco d'amor, divampando in cera, e siamo come candela che avvolge la meschin falena”. (ما آتش عشقیم که درموم رسیدیم / (چون شمع به پروانه مظلوم رسیدیم). La similitudine del poeta pistoiese è estesa (*mofaqqal* in retorica persiana); in altri termini, il rapporto fra il figurante e il figurato (il veicolo) viene espresso esplicitamente, al contrario di quanto accade nella similitudine concisa.

عشق چون آتشی عظیم شرار  
موم و آتش چو گشت همسایه  
نقش و رنگش فنا شود ناچار<sup>44</sup>

Questo mondo è come una cera variopinta,  
e l'amore è come un fuoco assai divampante,  
quando la cera prende dimora presso il fuoco,  
senz'altro le sue tracce ed i suoi colori si dileguano.

Oimè, la speranza  
Ch'ogn' altra mi faceva vedere a dietro  
e lieve mi rendea d'amor lo peso  
Spezzat'hai come vetro  
Morte, che vivo m'hai morto e impeso<sup>45</sup>.

هر شیشه امید که تدبیر عقل ساخت  
سنگ جفای عشق تو در یکدگر شکست<sup>46</sup>.

Ogni vetro della speranza che l'intelletto mio forgiò,  
lo frantumò la pietra dell'ingiuria del tuo amore.

Amor, che movi tua vertù da cielo  
Come 'l sol lo splendore<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Rumi, *Divān-e šams*, op. cit., n. 1177.

<sup>45</sup> Cino da Pistoia, *Rime*, XXVII.

<sup>46</sup> Abd al-Raḥmān Jāmi, *Divān, Wāsiḥat al-ḥeqd*, p. 354.

<sup>47</sup> Dante Alighieri, *Rime*, XXXVII.

عشق چون خورشید دامن گستریده بر زمین  
عاشقان چون اخترانش راه بالا کوفته<sup>48</sup>.

L'Amore come il sole ha spiegato la sua veste sulla terra,  
e gli amanti come le altre stelle verso l'alto s'avviarono.

La similitudine succitata di Dante nella terminologia della retorica persiana dal punto di vista formale si chiama *mal'fuf*, ed è accompagnata da un tipo di chiasmo in cui esistono almeno due figuranti e due figurati, i quali vengono posti ordinatamente in questa maniera: figurato-figurato-figurante-figurante (ad esempio nelle precedenti rime dantesche, amore-virtù-sole-splendore). Tale similitudine si scorge anche abbondantemente nella letteratura arabo-persiana; citiamo Sa'di<sup>49</sup> (*qaside* n. XXVII): “non so come descrivere le sue labbra ed il suo viso, le une come un seme di melagrana e l'altro come la fiamma brillante”.

لبش ندانم و خدش چگونه وصف کنم / که این چو دانه نار است و آن چو شعله نار.

In un'altra forma di questa similitudine ogni figurante viene menzionato accanto al suo figurato, come in questi versi di Avicenna:

انما النفس كالزجاج، و العلم -سراج، و حكمة الله زيت - فاذا اشرفت، فانك حي - و اذا اظلمت، فانك ميت<sup>50</sup>.

“l'anima è come il cristallo, la scienza come la lampada, il suo combustibile (olio) è la sapienza divina, finché è accesa sei vivo, ed allorché s'ottenebra morto sei”.

<sup>48</sup> Rumi, *Divān-e šams*, n. 750.

<sup>49</sup> Edizione di riferimento per Qaṭā'ed: Sa'di, a cura di B. Eskandari, Qadyāni ed., Tehrān, 1998.

<sup>50</sup> Avicenna, cit. in J. Homāyi, *Ma'ani o bayān*, ed. Homā, Tehrān, 1994, p. 155.

### 3. SIMILITUDINE DA ASTRATTO AD ASTRATTO

La similitudine astratto ad astratto in entrambe le scuole è una forma rarissima, giacché nella similitudine usualmente almeno uno dei due elementi paragonati deve essere chiaramente conosciuto, e spesso i fenomeni astratti non possiedono questa caratteristica. Nella poetica persiana i rimatori come Sana'i, Azraqi e Rumi che si cimentano con le contemplazioni filosofiche, hanno adoperato talora questo tipo di paragone. Nel caso dei primi due poeti, la similitudine astratto ad astratto per lo più viene utilizzata per esprimere i motti sapienziali, come nel caso di Sana'i "la morte è l'ignoranza e la vita è la religione, e questo è il fulcro di tutto ciò che i sapienti han detto"<sup>51</sup>, oppure nel caso di Azraqi per l'elogio "la perspicacia del tuo ingegno è come la tabula divina (*liber primordialis*: in arabo *Al-lawā al-māfu*) in cui l'oblio non è consentito per nulla"<sup>52</sup>. Nella corrente lirico-mistica, invece, Rumi utilizza questa tipologia di paragone per altri motivi: "Oh amata/o, tu sei nell'anima come l'anima nostra nel corpo, tutto occulta ma manifesta assai"<sup>53</sup>. Nello stilnovismo si trovano casi rari di questa tipologia di paragone, che non trovano corrispondenza semantica nello stile iracheno:

e però, lasso!, fu' io così ratto  
in trarre a me 'l contrario de la vita  
. <sup>54</sup> come vertù di stella margherita

Come è stato accennato, nello stile iracheno, invece, si trovano casi frequenti di questa sorta di similitudine ma solo in campi semantici molto differenti:

---

<sup>51</sup> Cit. in J. Homāyi, *Ma'ani o bayān*, op. cit., p. 146. مرگ جهل است و زندگی دین است / هر چه گفتند مغز آن . این است

<sup>52</sup> Ibidem, نکای طبع تو گویی که لوح محفوظ است / که ذره ای نبود جایز اندر او نسیان

<sup>53</sup> Rumi, *Divān-e šams*, ġazal n. 502. ای تو در جان چو جان ما در تن / سخت پنهان و لیک پنهان نیست

<sup>54</sup> Dante, *Rime*, Sonetto XXXIX.

همراه توست خاطر سعدی به حکم آنک

خلق خوشت چو گفته سعدی است دلفریب<sup>55</sup>.

ای در دل ریش من مهترت چو روان در تن

آخر ز دعاگویی یاد آر به دشنامی.<sup>56</sup>

#### 4. SIMILITUDINE DA CONCRETO AD ASTRATTO

Questo tipo di similitudine teoricamente non deve esistere dal momento che il figurante (“*mošabbah on beh*” in arabo) in un paragone è naturalmente un fenomeno più conosciuto di figurato. L’unico caso in cui tale tipo di paragone è giustificabile è quando il poeta spiega il motivo della somiglianza. Fanno eccezione i casi in cui l’analogia è talmente chiara che non necessita alcuna delucidazione; in tal maniera il poeta non ricorre alla “similitudine estesa” ovvero *mofa□□al*, dove il veicolo del paragone viene espresso o spiegato. Nella letteratura araba uno degli esempi che contengono questa sorta di analogia è il verso che si riporta di seguito: “*il vino luccica ed il calice s’assomiglia ad esso, come un significato preciso in un lucido ingegno*”<sup>57</sup>. Fra gli esponenti del dolce stil novo questa forma di similitudine appare in Guido Cavalcanti nel celebre sonetto rivolto a Dante ancora giovane e sotto la sua tutela poetica:

Dante, **un sospiro messenger del core**

subitamente m’assali dormendo,

ed io mi disvegliai allor, temendo

---

<sup>55</sup> Sa’di, *Qasāed*, IV. La mente di Sa’di è sempre con te (egli è invaghito di te) poiché il tuo dolce costume è leggiadro (rubacuori) al pari della sua eloquenza.

<sup>56</sup> Sa’di, *Ġazaliyāt*, DXCVII. Il tuo amore nel mio cuore disfatto è come l’anima nel corpo, rammenta questo tuo oratore (poeta) almeno con una semplice parolaccia.

<sup>57</sup> Verso citato è di Abu Helāl Askari, critico letterario del sec. IV dell’egira. Cit. in S. Šamisā, *Kolliyāt-e Sabkšēnāsi (Stylistics General Issues)*, Markaz Publications, Tehran, 2007, p. 66.

صفت و صفت زجاغتھا علیھا / کمعنی دق فی ذھن لطیف

ched e' non fosse in compagnia d'Amore<sup>58</sup>.

Questa similitudine nello stile iracheno trova testimonianza in un modo implicito in Salmān, cioè il poeta non utilizza i veicoli del paragone ma implicitamente identifica i sospiri con il messaggero del cuore:

ناله می گوید به آواز بلند  
قصه ما حاجت پیغام نیست<sup>59</sup>.

I sospiri ed i lai con l'alta voce la storia [del core nostro] dicono,  
e non c'è bisogno di messaggio e messaggero.

**Esempi di similitudine da concreto ad astratto nello stile iracheno semanticamente non attestati nel dolce stil novo:**

آمده ام چو عقل و جان از همه دیده ها نهان  
تا سوی جان و دیدگان مشعله نظر برم  
در هوس خیال او همچو خیال گشته ام  
وز سر رشک نام او نام رخ قمر برم<sup>60</sup>.

Sono venuto nascosto d'ogni sguardo come l'anima e come la ragione, affinché io possa portare a ogni anima e a ogni sguardo la torcia della giusta visione. Per il desiderio della sua fantasma sono divenuto come una fantasma; per la gelosia non posso nominarla/Lo palesemente e cito soltanto il nome della luna.

---

<sup>58</sup> Cavalcanti, *Rime*, XL, op. cit., p. 189.

<sup>59</sup> Salmān Sāveji, *Divan*, ġazal n. 90.

<sup>60</sup> Rumi, *Divān-e šams*, op. cit., n. 1403.

اینجا کسی است پنهان چون جان و خوشتر از جان  
باغی به من نموده ایوان من گرفته  
اینجا کسی است پنهان همچون خیال در دل  
اما فروغ رویش ارکان من گرفته<sup>61</sup>.

Qui c'è qualcuno nascosto come l'anima, ed è meglio d'anima; mi mostrò un Roseto e mi prese la casa. Qui v'è qualcuno nascosto come l'imgo nel core e il lume del suo volto mi distrugge i pilastri dell'esistenza.

در سنبش آویختم از روی نیاز  
گفتم من سودازده را کار بساز  
گفتا که لبم بگیر و زلفم بگذار  
در عیش خوش آویز نه در عمر دراز<sup>62</sup>.

Di brama colmo, presi il gelsomino [della sua chioma],  
e le dissi: “prenditi cura di questo malinconico”;  
e ella a me: “prendi le mie labbra e lasciami la chioma,  
carpisci l'amabile dolce (le labbra) e trascura la lunga vita (la chioma)”.

## 5. SIMILITUDINI SPECIFICHE DELLO STILE IRACHENO

L'immaginario poetico della lirica classica neopersiana sia in campo teorico, cioè per quanto riguarda i testi di retorica, che nei *divān* dei poeti che manifestano la realizzazione delle idee dei teorici di eloquenza dell'epoca, è più ampio rispetto a quello dei neoteri italiani. Ciò è dovuto alla limitata fenomenologia amorosa degli stilnovisti, accompagnata dalla particolare ricercatezza che chiude la strada alle oscillazioni stravaganti. Quanto alla similitudine si osserva questa differenza in almeno quattro casi:

---

<sup>61</sup> Ibidem, n. 2388.

<sup>62</sup> Hāfez, *Divān*, a cura di M. Qazvini, Amir Kabir ed., Tehrān, 1968, p. 374.

1. *Tašbih-e mašru* (similitudine condizionata). In questo caso il poeta paragona un fenomeno all'altro, evidenziando la differenza esistente fra di loro; oppure mettendo una condizione per l'idoneità del suo paragone, specialmente con l'intenzione di ribadire l'insufficienza delle figure retoriche e la manchevolezza dell'arte poetica nei confronti dell'oggetto d'amore, nonostante tutta la sua raffinatezza. Ad esempio: “pari la luna, ma essa parlar non può, sembri il cipresso ma esso non può incedere<sup>63</sup>. “Posso chiamarti luna, ma non penso che la luna abbia una bocca così dolce; non ho visto né sentito che un mortale simile possa esser a te, se sei fatta pure tu di argilla, l'argilla tua è mischiata con l'acqua di vita”<sup>64</sup>.

2. *Tašbih-e zemni (khaḥfi)* (similitudine latente), in questo tipo di paragone, il poeta menziona il figurato e il figurante senza ribadire il rapporto fra di loro e senza alcun segno lessicale e formale, come avverbi o verbi di paragone (“come”, “parere”, “sembrare”, ecc.): esempio:

شبان تیره امیدم به صبح روی تو باشد

لقد تفتش عين الحيوه فى الظلمات<sup>65</sup>.

3. *Tašbih-e khiāli* (similitudine immaginaria), nella terminologia della retorica neopersiana *tašbih-e khiāli* è un paragone con un figurante almeno consistente in due fenomeni concreti sensualmente percepibili, a condizione che essi insieme

---

<sup>63</sup> Sa'di, cit. in Homāyi, *Ma'ani o bayān*, op. cit., p. 165.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> “Nell'atra notte la speranza mia è l'alba del tuo viso, è ben vero che si cerca la fonte della vita nelle tenebre”. Un verso del famoso *molamma'* (poesia bilingue spesso scritta in arabo e in persiano) di Sa'di, *Ġazaliyāt*, DXXI.

formino un terzo fenomeno inesistente e meramente immaginario<sup>66</sup>, come il mar di pece o la rugiada di fuoco o il bosco di diamante ecc. Ad esempio in Hāfez: “ogni rugiada in questo sentiero pare cento mari fiammeggianti, ahimè, questa enigma è giammai risolvibile”<sup>67</sup>.

4. *Tašbih-e ihāmi estekhdāmi* (similitudine ambigua, anfibologica): basata sulle caratteristiche semantiche del figurante e del figurato, ad esempio nel caso in cui una parte del figurato composto (esteso) contenga due o più significati, come in questo verso di Sa‘di: “ritorna giacché nella tua separazione l’occhio speranzoso è come l’orecchio dell’uomo digiunante attento all’*Allah akbar*”. La struttura complicata di questo tipo di paragone merita una spiegazione: *Allah akbar* (Dio è il più grande) primariamente è la frase con cui *l’aqān* (l’invito alla preghiera canonica) inizia e, nel mese del digiuno (*Ramadan*), sentita questa frase (dopo il tramonto), si può rompere il digiuno e cominciare a mangiare. D’altronde *Allah akbar* è il nome della famosa porta ed è una contrada della zona adiacente all’ingresso della città di Shiraz, la patria del poeta. Quindi questo verso vuol dire: 1. La mia speranza per vederti è come la speranza dell’uomo a digiuno che aspetta bramosamente l’ora del tramonto. 2. Il mio occhio, come l’orecchio di colui che digiuna, aspettando *Allah akbar*, è sempre fisso alla porta principale della città con la speranza che tu entri d’improvviso. Nella letteratura romanza medievale una forma più semplice di questa similitudine si scorge nella *Divina commedia*:

Ahi serva Italia di dolore ostello  
nave senza nocchiere in gran tempesta  
non donna di province ma bordello. (Dante, *Purg.* VI 76-78)

<sup>66</sup> Questa similitudine si riscontra pure nello stile barocco, e inoltre nell’epica cavalleresca del Cinquecento, ad esempio in Adone (Canto 7, ottava 36) : “Par ch’abbia, entro le fauci e in ogni fibra, rapida rota, o turbine veloce, Sembra la lingua, che si volge e vibra, spada di schermidor destro e feroce”. O in Tasso (canto 13, ottava 21): “Esce allor de la selva un suon repente che par rimbombo di terren che treme, e 'l mormorar de gli austri in lui si sente, e 'l pianto d'onda che fra gli scogli geme. Come rugge il leon, fischia il serpente, come urla il lupo e come l'orso freme, v'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono”.

<sup>67</sup> هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است، دردا که این معما شرح و بیان ندارد. Hāfez, *Ġazaliyāt*, CXXVI.

