

# Sohrāb Sepehri tra sogno e realtà

di Nahid Norozi

## 1. Cenni biografici<sup>1</sup>

Sohrāb Sepehri, poeta, scrittore e pittore iraniano, nasce a Kāshān nel 1928 in una famiglia versata nelle arti e nelle lettere, che avrà un ruolo determinante sulla sua formazione intellettuale e artistica.

All'età di appena sette anni, Sohrāb perde il padre. La sua infanzia trascorre in un grande giardino a Kāshān, città dell'Iran centrale. Sin da piccolo dimostra il suo interesse per la pittura e la calligrafia. Studia a Kāshān fino alla prima adolescenza, in seguito, nel 1943, si trasferisce a Teheran per proseguire negli studi superiori. La raccolta *Presso il prato* (*Kenār-e chaman*) è la sua prima pubblicazione avvenuta nel 1947. Nel 1948 si diploma e prosegue gli studi alla Facoltà delle Belle Arti di Teheran, dove fa la sua prima conoscenza con la poesia di Nimā Yushij<sup>2</sup>. Da questi trarrà ispirazione per sperimentare nuovi schemi compositivi, lontani dal perdurante classicismo della poesia persiana coeva e dal repertorio delle immagini poetiche stilizzate. Pubblica in seguito qualche poesia in alcune riviste. A Teheran frequenta i circoli letterari, dove conosce di persona diversi famosi poeti e pittori dell'epoca.

Nel 1951 e nel 1953 pubblica rispettivamente *La morte del colore* (*Marg-e rang*) e *La vita dei sogni* (*Zendegi-ye khāb-hā*), oltre a vari articoli su riviste importanti. Sepehri in quegli anni si dedica anche alla pittura esponendo i suoi quadri in mostre collettive e individuali. Nel

1957, si reca in Europa a Parigi, dove frequenta un corso di litografia in una scuola di Belle Arti.

Nel 1961 pubblica la raccolta *Le macerie del sole* (*Āvār-e āftāb*) che comprende tre quaderni: *L'Oriente della nostalgia* (*Sharq-e anduh*), *Le macerie del sole* (*Āvār-e āftāb*) e *La vita dei sogni* (*Zendegi-ye khāb-hā*). Gli anni sessanta rappresentano il culmine della sua attività artistica: nel 1965 pubblica *Il suono dei passi d'acqua* (*Sedāye pā-ye āb*), nel 1966 *Il viaggiatore* (*Mosāfer*) e nel 1967 *Il volume verde* (*Hajm-e sabz*); mentre nel 1977 esce *Noi nulla, noi sguardo* (*Mā hich, mā negāh*), tutte opere che ebbero una vasta risonanza e suscitarono un ampio dibattito.

Nel 1961 compie un viaggio in India, esperienza che avrà una notevole influenza sulla sua spiritualità. È in quest'anno che Sohrāb rinuncia ai suoi impieghi statali, riprende a viaggiare visitando vari paesi fino al 1974. Nel 1977 gli otto libri di poesia usciti sino ad allora vengono riuniti in un unico volume e pubblicati col titolo *Otto libri* (*Hasht ketāb*), edizione cui facciamo riferimento per i brani qui tradotti. Nonostante il suo amore per il viaggio, Sohrāb fu sempre molto legato alla terra natale, affetto percepibile sia nella sua poesia sia nella pittura. Gli ultimi anni della vita li trascorse infatti a Kāshān e nei villaggi circostanti. Ammalatosi di leucemia, dopo un tentativo di cura in Inghilterra, muore a Teheran nel 1980 e viene sepolto nelle vicinanze di Kāshān.

Carattere introspettivo e solitario, Sohrāb non si sposò mai, si tenne sempre alla larga dalle vicende politiche che impegnarono gli intellettuali dell'epoca, specie Shāmlou<sup>3</sup>, corifeo della poesia d'intonazione sociale e politica. Egli cercò piuttosto rifugio nella natura, nel cui specchio si scrutava, s'identificava, si annientava. La sua opera poetica è strettamente connessa a quella pittorica. I temi ricorrenti della sua poesia sono: natura e Dio, vita e morte, viaggio e solitudine, luce e ombra, e infine l'amore che nella seconda fase della sua vita prende però un marcato aspetto mistico e cosmico. Lo stile di Sepehri, carico di risonanze mistiche e mitologiche, risulta ermetico, ma a tratti anche infantilmente semplice, comunque mai banale. Della sua opera sono state pubblicate antologie nelle principali lingue europee.

## 2. Le stagioni della poesia di Sepehri

2.1. *La morte del colore* è la prima significativa raccolta poetica di Sepehri. Le composizioni di questo quaderno, sovente formate da una successione di quartine, per il modo in cui la metrica e la rima vengono impiegate si avvicinano parecchio allo stile di Nimā, la cui orma è percepibile anche nella minuziosa descrizione orizzontale e quasi narrante dei dettagli, con la differenza che lo stile e lo sguardo di Sepehri sono forse più semplici. Dal punto di vista contenutistico non presenta i temi sociali o i tratti filosofici tipici della poesia di Nimā.

Il quaderno *La morte del colore* alla sua pubblicazione non suscitò molto interesse, forse perché nel clima politico e culturale dell'epoca, il pubblico richiedeva una poesia capace di esprimere i comuni dolori, il travaglio di una società in trasformazione, mentre i dolori espressi nella poesia di Sohrāb erano di carattere più intimo e individuale. Per coloro che

pure apprezzavano una poesia intimistica, questo quaderno, tranne qualche componimento, non risultava particolarmente raffinato: nella società letteraria dell'epoca l'«antitradizionalismo» di Sohrāb non era ancora pienamente accettato.

È famoso l'aneddoto in cui il poeta, incontrando nei giorni caldi della rivoluzione iraniana del '79 un giovane con in mano un fucile, gli dice che dovrebbe avere in mano piuttosto un mazzo di fiori, dovrebbe innamorarsi invece di guerreggiare. Questo carattere pacifista di Sepehri in seguito ispirerà ampiamente il regista iraniano Makhmalbāf (Teheran 1957-) nel film *Pane e fiore* (1996). Questa sua propensione alla non violenza, fa di Sepehri uno dei più amati poeti dei giovani iraniani degli ultimi anni.

2.2. Nel quaderno *La vita dei sogni*, Sohrāb tende a comporre poesie più lunghe, sempre trascurando la metrica tradizionale. Si può intendere questa raccolta come un percorso introspettivo e spirituale verso la conoscenza del 'sé', in cui è del tutto assente la realtà fisica, rappresentata quale 'freddo cadavere'. Tale esperienza non è da considerarsi come un viaggio spirituale e mistico specificamente islamico, di cui incontriamo una vasta esemplificazione nella letteratura persiana classica; benché non siano assenti echi di tale sostrato, il suo si presenta come un viaggio introspettivo che ogni singolo individuo è potenzialmente capace di compiere, consciamente o inconsciamente. Un viaggio di sapore gnostico, come possiamo constatare nella prima poesia *Sogno amaro* di questa raccolta in cui si parla dell'«agonizzare dell'Occidente» e del «pullulare dell'Oriente», quasi un manifesto o quantomeno un preludio alle raccolte seguenti che sono nettamente impregnate di gnosi orientale di tipo taoista.

## Sogno amaro

da *La vita dei sogni*

Canta  
l'uccello della luna.  
Piange una nuvola nella mia stanza.  
Sbocciano i fiori degli occhi del pentimento.  
Nella bara della mia finestra il corpo dell'Oriente pullula.  
L'Occidente agonizza  
muore.  
La pianta arancione del sole  
nella palude cresce della mia stanza, adagio.  
Sono sveglio  
non mi crediate un dormiente!  
L'ombra di un ramo spezzato  
mi ha addormentato dolcemente.  
Ora sto sentendo  
la melodia dell'uccello della luna  
e sfoglio i petali dell'occhio del pentimento.

L'esplorazione del sé inizia dal momento in cui il poeta non trova giustificazione per la propria esistenza, si vede come una possibilità gocciolata per caso come «una rugiada sulle erbe»<sup>4</sup>. Anche nelle sue ultime poesie il pensiero dell'accidentalità o possibilità cosmica sarà presente, ma non sarà percepito più come una pena, bensì con serena accettazione, come «freschezza».

Nella raccolta *Noi nulla, noi sguardo*, in particolare nella poesia *Qui sempre deserto (injā hamishe tih)* Sohrāb così scrive: «la cicogna / come un candido evento / era al margine dello stagno», oppure in *Il viaggiatore* egli parla dell'«evento» della sua «esistenza» presso l'«albero» e, ancora, definisce la vita come «la colorata negligenza di un attimo di Eva». Invece nella raccolta *La vita dei sogni*, Sohrāb soffre di questa insensata esistenza, poiché essa non gli appare solo una possibilità, ma può essere anche un errore: «Io sono una stella gocciolata / sono gocciolato dagli occhi celati dell'errore...»<sup>5</sup>. Il poeta associa questo errore alla veglia, da cui fugge perché essa lo incalza con questa domanda: «Ho contemplato tutta la mia esistenza nel chiarore di questa veglia / non ero forse l'ombra perduta di un errore?»<sup>6</sup>. Oppure: «ero io forse che giunsi in questo giardino? / o era il giardino che aveva tutto colmato intorno a me?»<sup>8</sup>. E il giardino di cui il poeta parla è «un giardino nella voce» in cui non vi sono piante o

## خواب تلخ از زندگی خواب ها

مرغ مهتاب  
می خواند.  
ابری در اتاقم می گرید.  
گل های چشم پشیمانی می شکند.  
در تابوت پنجره ام پیکر مشرق می لولد.  
مغرب جان می کند،  
می میرد.  
گیاه نارنجی خورشید  
در مرداب اتاقم می روید کم کم  
بیدارم  
نپنداریدم در خواب  
سایه شاخه ای بشکسته  
آهسته خوابم کرد.  
اکنون دارم می شنوم  
آهنگ مرغ مهتاب  
و گل های چشم پشیمانی را برپر می کنم.

alberi, ma solo il poeta o una parte di lui, il quale in tutta la raccolta *La vita dei sogni* ha una presenza per così dire sonnecchiante. Come s'è detto più sopra, non solo della realtà fisica del poeta in questa raccolta non v'è traccia, ma si percepisce anche un'assenza di coesione e unità della sua realtà spirituale, come se egli fosse diviso in due parti, una parte che guarda l'altra: «guardai me stesso faccia a faccia». Si potrebbe dunque considerare questo periodo del poeta come una fase iniziale e tutta sperimentale di autoconoscenza.

*La vita dei sogni* è un'opera abbastanza insolita nel panorama della poesia contemporanea persiana. L'unico paragone possibile è con il famoso romanzo di Sādeq Hedāyat<sup>10</sup> *La civetta cieca* in cui ritroviamo una simile atmosfera di sogno e il tema dell'autoconoscenza. Come nel romanzo di Hedāyat, anche qui abbondano sogni e visioni oniriche che sovente hanno un inizio improvviso o inaspettato, in uno stato in cui il corpo e le attività fisico-vitali sono come sospesi o ridotti al minimo. Il poeta nello stesso istante in cui «la palude della stanza» diventa opaca sente «il mormorio del sangue» nelle sue vene, e preparandosi a dormire o sognare, gli pare quasi di contemplarsi meglio nelle tenebre e nella palude, ossia nell'immobilità fisica ovvero nel distacco dal mondo esterno: «La palude della mia stanza s'intorbida / e io sentivo il mormorio del sangue nelle mie vene / la mia vita

diretto verso una direzione indefinita della pianura; e quest'ultima, esattamente di fronte alla stanza in cui il poeta contempla tutto, rievoca l'infinità. Abbiamo a che fare con una poesia aperta e fuori dagli schemi rigidi della tradizione, schemi che dettavano regole e limitavano in qualche modo l'orizzonte della visione poetica che implicitamente chiederebbe la libertà di fluttuare.

Diversamente da *La vita dei sogni*, in cui il dettato aveva un percorso temporale e inoltre il tempo perfetto conferiva alle poesie un carattere narrativo, nelle altre due raccolte il tempo si dilagua; la percezione di Sapehri è più spaziale; le poesie appaiono come fotografie che, si direbbe, solidificano gli istanti.

كو قطره وهم؟  
از آوار آفتاب

سر بر داشتم:  
زنبوری در خیالم پر زد  
یا جنبش ابری خوابم را شکافت؟  
در بیداری سهمناک  
آهنگی دریا - نوسان شنیدم،  
به شکوه لب بستگی یک ریگ  
و از کنار زمان بر خاستم.  
هنگام بزرگ  
بر لبانم خاموشی نشانده بود.  
در خورشید چمن ها خرنده ای دیده گشود:  
چشمانش بیکرانی برکه را نوشید.  
بازی، سایه پروازش را به زمین کشید  
و کبوتری در بارش آفتاب به رؤیا بود.  
پهنه چشمانم جولانگاه تو باد، چشم انداز بزرگ!  
در این جوش شگفت انگیز، کو قطره وهم؟  
بال ها، سایه پرواز را گم کرده اند.  
گلبرگ، سنگینی زنبور را انتظار می کشد.  
به طراوت خاک دست می کشم،  
نمناکی چندشی بر انگشتانم نمی نشیند.  
به آب روان نزدیک می شوم،  
نا پیدایی دو کرانه را زمزمه می کند.  
رمز ها چون انار ترک خورده نیمه شکفته اند.  
جوانه شور مرا در یاب،  
نو رسته زود آشنا!  
درو، ای لحظه شفاف!  
در بیکران تو زنبوری پر می زند.

Il poeta toglie o riduce la materialità o fisicità degli oggetti, ma questa volta ciò avviene con intenzioni diverse, in un'atmosfera diversa. La struttura nella poesia si basa sulla reciprocità e sulla complementarità delle immagini; nei due versi iniziali, si osserva una marcata assenza di specificazione: il poeta non parla di determinate canne o uccelli con i relativi nomi, non intende mettere in risalto una loro caratteristica. Da quegli uccelli non sentiamo che un sussurro. La porta è aperta, non si dice altro. Lo sguardo, che si potrebbe immaginare mirato a qualche punto, in quello spazio verso cui introduce l'apertura della porta, è invece perso. Il messaggio, che si può pensare destinato a un interlocutore, è

### Dov'è la goccia della fantasia

da *Le macerie del sole*

Sollevai la testa:  
era un'ape che nel mio immaginare volteggiava  
o il moto di una nube che lacerava il mio sogno?  
In uno spaventoso risveglio  
sentii una melodia, un marino oscillare,  
magnifico quanto è il tacere di un sassolino  
e mi alzai dai pressi del tempo.  
Il grande momento  
aveva posato il silenzio sulle mie labbra.  
Nel sole dei prati dischiuse gli occhi un rettile:  
i suoi occhi bevvero l'infinità dello stagno.  
Un falco trascinò l'ombra del suo volo a terra  
e una colomba nella pioggia del sole stava in visione.  
Sia la spianata dei miei occhi il campo della tua  
parata, o immenso panorama!  
In questo stupefacente ribollire, dov'è la goccia  
della fantasia?  
Le ali hanno perso l'ombra del volo.  
Il petalo attende il peso dell'ape.  
Palpo la freschezza della terra,  
Nessun umidore di brivido si posa qui tra le mie dita.  
Mi avvicino all'acqua corrente,  
sussurra l'invisibilità dei due limiti.  
Sono sbocciati a metà, come una melagrana  
spaccata, i segreti.  
Comprendi il germoglio del mio subbuglio  
o tu, giovane bocciolo che presto ti fai conoscere!  
Lode a te, o diafano attimo!  
Nella tua infinità volteggia un'ape.

venire soltanto uscendo dallo schema preconfezionato della tradizione letteraria classica, dove gli elementi naturali avevano perso la loro autonomia per trasformarsi in topoi o in personificazioni stilizzate. Questo ruolo di scopritore nelle poesie di Sapehri tuttavia si fa ricettivo, quasi passivo, perché il poeta non intende essere un inventore o un costruttore.

### 2.3. *Le macerie del sole e L'Oriente della nostalgia*

La natura non è il tema dell'esperienza poetica né in *La vita dei sogni* né in *Le macerie del sole* o in *L'Oriente della nostalgia*. Gli interrogativi relativi all'autoconoscenza che Sohrāb si poneva in *La vita dei sogni* in queste due nuove raccolte non ci sono, come se il poeta avesse trovato ormai le sue risposte fuori dalla poesia: egli non sembra guardare più a sé e alla strada che ha percorso. Si constata piuttosto una nuova esperienza, l'abbandono nelle mani del presente. Il titolo della poesia seguente, *Veda (Vid)*, riflette la nuova Stimmung del suo pensiero. Sapehri vuole parlarci qui di un mondo in cui le parole non hanno accesso, e di cose che non accettano nomi, come ad esempio: «il non-dove (*bi su-yi*, alla lettera: 'il senza-direzione')», «essere incolore» (*bi rang-i*), e l'uso ridotto dei verbi in queste poesie ha una funzione semantica sottrattiva e marca l'assenza del tempo.

### وید

از شرق اندوه

نی ها، همه شان می آید.  
مرغان، زمزمه شان می آید.  
در باز و نگه کم  
و پیامی رفته به بی سویی دشت.  
گای زیر صنوبرها،  
ابدیت روی چپر ها.  
از بن هر برگگی و همی آویزان  
و کلامی نی،  
نامی نی.  
پایین، جاده بیرنگی.  
بالا، خورشید هم آهنگی.

scorrevano nella profonda tenebra/ una tenebra che illuminava il disegno del mio essere»<sup>11</sup>.

Il poeta è in cerca di quello stato di perfetta incoscienza che solo i sogni garantiscono; lo stato in cui le visioni oniriche richiamano e suscitano la poesia da cui il poeta attende di essere rapito. In *La vita dei sogni* notiamo una sorta di 'unità centripeta', composta dalle singole poesie che raccontano frammenti di esperienze vissute nei sogni, tra loro non necessariamente coesi: «Nell'oscurità senza inizio e senza fine / una porta nel chiarore della mia attesa crebbe»<sup>12</sup>.

Il tempo di *La vita dei sogni* non è lineare e gli oggetti sono spogli di realtà corporea, quindi sono penetrabili; lo spirito del poeta, infatti, attraversa la loro 'diafanità' e fluttua in un mondo non imposto dall'esterno, bensì tutto intimo.

*La vita dei sogni* è molto 'nimaiano', non da un punto di vista formale, bensì concettuale; nel senso che mostra di avere assimilato il messaggio di Nimā, secondo cui il poeta deve essere innanzitutto un esploratore della natura. Gli elementi della natura non appaiono più nella veste di concetti ipotizzati o convenzionali, ma vengono come spogliati e contemplati con occhi diversi con visioni nuove. Nelle poesie di Nimā la natura diviene tema centrale dell'esperienza diretta: il poeta diviene uno scopritore e questo, secondo Nimā, può av-

### Veda

da *L'Oriente della nostalgia*

Alle canne viene un brusio.  
Agli uccelli viene un sussurro.  
La porta aperta, scarso lo sguardo  
e un messaggio partito verso il Non Dove della pianura.  
Una vacca sotto gli abeti,  
l'eternità sulle siepi.  
Allo stelo di ogni foglia una fantasia appesa  
e niente parole,  
niente nomi.  
In basso, una strada incolore.  
In alto, un armonico sole.

## پشت دریا ها از حجم سبز

قایقی خواهم ساخت،  
خواهم انداخت به آب.  
دور خواهم شد از این خاک غریب  
که در آن هیچکسی نیست که در بیشه عشق  
قهرمانان را بیدار کند.

قایق از تور تهی  
و دل از آرزوی مروارید،  
همچنان خواهم راند.  
نه به آبی ها دل خواهم بست  
نه به دریا. پریایی که سر از آب بدر می آرند  
و در آن تابش تنهایی ماهی گیران  
می فشاندند فسون از سر گیسو هاشان.

همچنان خواهم راند.  
همچنان خواهم خواند:  
« دور باید شد، دور.  
مرد آن شهر اساطیر نداشت.  
زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود.  
هیچ آیینة تالاری، سر خوشی ها را تکرار نکرد.  
چاله آبی حتی، مشعلی را نمود.  
دور باید شد، دور.  
شب سرودش را خواند،  
نوبت پنجره هاست.»

همچنان خواهم خواند.  
همچنان خواهم راند

پشت دریاها شهری است  
که در آن پنجره ها رو به تجلی باز است.  
بام ها جای کبوترهایی است،  
که به فواره هوش بشری می نگرند.  
دست هر کودک ده ساله شهر،  
شاخه معرفتی است.  
مردم شهر به یک چینه چنان می نگرند  
که به یک شعله، به یک خواب لطیف.  
خاک، موسیقی احساس ترا می شنود  
و صدای پر مرغان اساطیر می آید در باد.

پشت دریاها شهری است  
که در آن وسعت خورشید  
به اندازه چشمان سحر خیزان است.  
شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند.

پشت دریا ها شهری است!  
قایقی باید ساخت.

## Di là dai mari

da *Il volume verde*

Costruirò una barca,  
in acqua la getterò.  
Mi allontanerò da questa terra straniera  
dove non c'è nessuno che nel boschetto d'amore  
svegli gli eroi.

La barca è vuota della rete  
e il cuore del desiderio della perla,  
continuerò a navigare.  
Non alle azzurrità leggerò il cuore  
né alle sirene, che alzano la testa fuori dall'acqua,  
e sulla fulgida solitudine dei pescatori  
spargono dalle chiome l'incanto.

Continuerò a navigare.  
Continuerò a cantare:  
«bisogna allontanarsi, allontanarsi.  
L'uomo di quella città non conosceva miti.  
La donna di quella città non era colma quanto un  
grappolo d'uva.  
Lo specchio di nessuna sala più ripeteva l'ebbrezze.  
La pozzanghera neppure rifletteva una luce di fiaccola.  
Bisogna allontanarsi, allontanarsi.  
La notte ha cantato la sua canzone,  
ora è il turno delle finestre».  
Continuerò a cantare.  
Continuerò a navigare.

Di là dai mari c'è una città  
dove le finestre si aprono alla Manifestazione.  
I tetti sono la dimora di colombe  
che osservano lo zampillo del senno umano.  
La mano di ogni bimbo decenne della città,  
è un ramo di conoscenza.  
La gente della città guarda a un mangime  
così come guarda a una fiamma, o a un sogno sottile.  
La terra sente la musica dei tuoi sensi  
e il fruscio delle ali degli uccelli del mito si scorge  
nel vento.

Di là dai mari c'è una città  
dove la vastità del sole  
è pari agli occhi dei più mattinieri.  
I poeti sono gli eredi dell'acqua e dell'intelletto e  
della luminosità.

Di là dai mari c'è una città!  
Bisogna costruire una barca.

vediamo solo le ombre, non i dettagli, ne vediamo  
semmai i volumi. Così come nella pittura sepehri-  
na, in cui le ombre sono molto vistose, altrettanto  
avviene nella sua poesia. La natura è disegnata su  
uno sfondo vuoto, senza visibilità esplicita, come  
se volesse invitarci a *vedere oltre*. La sua sensibilità  
spaziale è verticale, il senso più forte è quello della  
vista.

2.4. In *Il volume verde e Il suono dei passi d'acqua* il poeta, che nei lavori precedenti era un con-  
templatore e guardava se stesso avvolto nell'involu-  
cro dell'oggettività oppure guardava un mondo per  
metà sensibile per metà sovrasensibile, si scuote  
dall'immobilismo contemplativo, si mette tutto in  
movimento, e con lui si muove anche la natura. A  
questo punto il poeta diventa un viaggiatore e i suoi  
interlocutori sono tutti gli individui. Le sue poesie  
che prima a tratti erano narrative, ora diventano più  
evocative: prendono sopravvento i richiami, gli in-  
viti, gli avvertimenti: «Non infanghiamo l'acqua!»<sup>12</sup>,  
«bisogna costruire una barca» (v. *infra*), «Ascolta! Il  
più lontano uccello del mondo canta»<sup>13</sup>. Il suo inter-  
locutore, che prima era un essere quasi spirituale,  
prende ora sembianze umane. Mentre prima viveva  
in viaggi interiori e spirituali, ora il suo viaggio si tin-  
ge del colore terreno (come si può verificare nelle  
due raccolte menzionate, ma anche in quelle che  
verranno), è immerso nel corso della storia umana.  
Mentre prima, la sua fuga era 'verso' un luogo, ora  
la stessa diventa sia 'da' qualche luogo sia 'verso'  
qualche luogo. Mentre prima quel 'verso' era igno-  
to, ora si tinge di tensione gnostica, la città verso  
cui il poeta vorrebbe partire rievoca la città ideale  
di Platone.

In questa poesia si tematizza l'assenza del tem-  
po come «il grande momento»: questo momento  
è un istante nel presente, di cui avremo percezio-  
ne solo quando avremo abbandonato il tempo, o  
come dice il poeta quando «dai pressi del tempo»  
ci saremo alzati. Quando vengono cancellate le di-  
mensioni del tempo, il poeta si trova nella posizione  
del contemplante, e quel che si apre alla sua visione,  
malgrado la sua dimensione ordinaria, è un «grande  
panorama», poiché non v'è il passaggio di tempo  
che sparga un velo di consuetudine sulle cose.

L'assoluta assenza del tempo naturalmente è im-  
possibile, ma v'è aspirazione, tensione a raggiun-  
gerla, e non solo quella del tempo ma anche quella  
dello spazio. «Ogni dove: un confine, ogni dove: un  
nome / fa' d'informità un filo: / fallo passare / dalle  
perle del tempo e dello spazio / si possan ricongiun-  
gere tutte le cose / e non resti confine, né nome»<sup>11</sup>.

Dove è presente il tempo, si tratta di un tempo  
interiore e la poesia è un percorso tutto spirituale del  
poeta, oppure come nel mito è un tempo ripetibile.  
Il contenuto di questa poesia, che apparentemente  
racconta un evento e pertanto ha esteriormente un  
suo corso temporale, è sempre la cancellazione del  
tempo. Il messaggio che il fremito delle ali di uccello  
evoca a noi e al poeta è che il tempo non è costante  
o lineare ma ripetizione e questa ripetizione ci porta  
a negligenza; quindi dovremmo attendere gli istanti  
che arrivano all'improvviso, che ci sorprendono e  
passano ineffabilmente, e contemplare e registrare  
gli elementi dello spazio che a differenza di quelli  
temporali sono lineari.

La poesia di Sohrāb si allontana definitivamente  
dal naturalismo di Nimā; degli elementi della natura

In queste ultime raccolte l'attenzione di Sohrāb verso la natura è cambiata. Mentre prima la natura non aveva una propria autonomia (gli elementi naturali erano segni evocativi o presenti soltanto coi nomi generici), *Il suono dei passi d'acqua* invece ci mostra un elenco di nomi specifici di fiori, di alberi, di luoghi che sotto la luce del sole brillano di vitalità; uno dei termini più ricorrenti è infatti proprio «vita». La varietà terminologica, lessicale, in questa fase della poesia di Sepehri, è forse la più ricca che sia dato trovare in tutta la letteratura persiana contemporanea. A differenza di altre raccolte che avevano un linguaggio marcatamente astratto, in queste ultime, specie in *Il volume verde*, si riscontra una forte tendenza al sensibile, al reale. Il poeta non è più solo il contemplatore di una parte del mondo e per giunta un mondo sovranaturale, egli non è più un narratore delle proprie esperienze interiori, ma vuole percepire, sentire il mondo con tutti i suoi sensi naturali. Ma il suo non è uno sguardo neutro sul mondo, quanto piuttosto uno sguardo misticamente anche se limitatamente partecipe alla dinamica del mondo col fine ideale di raggiungere l'annientamento in esso: «Ho veduto una poetessa / così annientata nella contemplazione dello spazio che nei suoi occhi / il cielo deponesse l'uovo»<sup>14</sup>.

2.5. *Il viaggiatore e Noi nulla, noi sguardo*, le due ultime raccolte poetiche di Sepehri, sono un proseguimento della fase precedente. Abbiamo fino ad ora constatato un certo movimento o evoluzione nel suo percorso artistico e nella sua visione del mondo, una certa maturazione progressiva, un percorso che iniziava dalle domande, dai dubbi, a cui, nelle fasi successive, venivano date risposte. In quest'ultima fase il poeta passa da un percorso intimo-personale a uno di più ampio respiro che guarda a tutta l'umanità. Se in precedenza il poeta in persona, un pittore di Kāshān, era il fulcro del dettato poetico, e quando si occupava del destino umano, ciò avveniva attraverso la storia di questo personaggio, ora il poeta diventa il viaggiatore di una via con più

ampi orizzonti. Il poeta non si narra più in prima persona, ma è il mondo, la geografia, la storia che vengono visti con gli occhi di uno che ha il nome di Viaggiatore. I nomi specifici sono rari o stranianti e alludono ai tempi più remoti, a territori antichi e cose arcaiche; aumenta l'uso di termini composti e sovente poco noti, di conseguenza anche il messaggio talvolta non ha la chiarezza e la immediatezza riscontrabile nelle due raccolte precedenti. *Il volume verde* e *Il suono dei passi d'acqua* sono raccolte capaci di estasiare il lettore per la loro istantanea, limpida percepibilità sensoriale come per esempio in questo verso: «Dall'assalto del luore i vetri della porta vibravano»<sup>15</sup>; in queste due raccolte invece gli elementi sono sì naturali, ma come già avveniva in buona parte di *L'Oriente di nostalgia*, privi di emotività, come se il poeta volesse – con espressioni del tipo: «presenza stanca delle cose»<sup>16</sup>, «il volume del tempo»<sup>17</sup>, «ambiguo senso di percezione della morte»<sup>18</sup> e «margini puri della vita»<sup>19</sup> – dirci qualcosa del mondo che con le parole semplici di *Il volume verde* ad esempio non era stato capace di trasmettere. Proprio per l'insistenza su questa scelta, secondo alcuni critici, Sohrāb in questa fase perde l'incisività di prima, anche se la sua poesia acquisisce nuovi aspetti, una dimensione magari più filosofica. Specie in *Noi nulla, noi sguardo*, che per il linguaggio e il significato è molto simile a *Il viaggiatore*, l'esperienza astratta, intellettuale, prende il posto della esperienza diretta, concreta del mondo. In queste poesie ogni nome può fungere da aggettivo o può avere qualsiasi aggettivo; ogni soggetto è capace di compiere qualsiasi azione verbale. Nella poesia «O salato! O antico!», il poeta sembra voler creare un mondo linguistico a fronte di un mondo reale, in cui la festa possiede dimensioni il cui «salato sparge ombra sul gusto». La poesia procede con questa 'logica', ossia sottesa da un'interna illogicità, che è poi la logica delle possibilità linguistiche di cui il poeta si serve senza limiti.

## O salato! O antico!

da *Noi nulla, noi sguardo*

All'alba  
il salato delle dimensioni della festa  
ombreggiò il gusto.  
Il mio riflesso cadde nell'area del calendario:  
nella curva di quelle infantili oblique linee,  
sul digradare della quiete di una festa.  
Esultai:  
«Oh, che aria eccellente!»  
Nei miei polmoni c'era l'evidenza delle ali di tutti gli  
uccelli del mondo.

Quel giorno  
l'acqua, com'era fresca!  
Il vento era errante come l'ostinazione.  
Avevo disposto in ordine sulla terra  
tutti i miei esercizi di geometria.  
Quel giorno  
dei triangoli nell'acqua  
erano affondati.  
Io  
ero confuso,  
saltai sul monte della carta geografica:  
«Ehi, voi dell'elicottero di soccorso!».  
Peccato:  
il disegno della bocca nel passaggio del vento si  
arruffò.

O soffio salato! O tu, la più forte delle forme!  
Guida  
l'ombra del bicchiere  
fino all'arsura di questa sgretolata sincerità!

Uno dei motivi principali in queste ultime poesie è la nostalgia del passato infantile, non solo l'infanzia della vita di ogni individuo (quegli «obliqui infantili», «l'appuntamento dell'infanzia e la sabbia»), ma anche l'infanzia intesa come albore dell'umanità con la sua semplicità, con l'assenza del linguaggio declinato;

ای شور، ای قدیم  
از ما هیچ، ما نگاه

صبح  
شوری ابعاد عید  
ذایقه را سایه کرد.  
عکس من افتاد در مساحت تقویم:  
در خم آن کودکانه های مورب،  
روی سرازیری فراغت یک عید  
داد زدم:  
«به، چه هوایی!»  
در ریه هایم وضوح بال تمام پرنده های جهان بود.  
آن روز  
آب، چه تر بود!  
باد به شکل لجاجت متواری بود.  
من همه مشق های هندسی ام را  
روی زمین چیده بودم.  
آن روز  
چند مثلث در آب  
غرق شدند.  
من  
گیج شدم،  
جست زدم روی کوه نقشه جغرافی:  
«آی، هلیکوپتر نجات!»  
حیف:  
طرح دهان در عبور باد بهم ریخت.

ای وزش شور، ای شدید ترین شکل!  
سایه لیوان آب را  
تا عطش این صداقت متلاشی  
راهنمایی کن.

l'invidia dei tempi in cui: «l'uomo era congiunto di un ramo»<sup>20</sup>, «giorni in cui / la scienza viveva al margine dell'acqua» e «l'uomo / con la pigrizia sottile di un pascolo / era felice con le celesti filosofie»<sup>21</sup>; l'invidia per «la prateria prima della profusione del linguaggio» in cui «la nostra ultima festa del corpo era in corso»<sup>22</sup>.

## Note

- 1 Di Sohrāb Sepehri sono state tradotte finora in italiano venticinque poesie da Riccardo Zipoli e Gianroberto Scarcia nel volume bilingue *Un giardino nella voce (bāgh-i dar sedā)*, accompagnate da fotografie del paesaggio iraniano di Riccardo Zipoli (Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1995). Le fonti utilizzate per l'articolo sono le seguenti: Dāriyush Āshuri, *Payāmi dar rāh (Un messaggio in arrivo)*, Teheran 1980; Sohrāb Sepehri, *Hasht ketāb (Otto libri)*, Teheran 1992; Paridokht Sepehri, *Sohrāb, morgh-e mohājer (Sohrā b, l'uccello migratore)*, Teheran 1996; Kāmyār 'Ābedi, *Tapesh-e sā ye-ye dust (Il battito dell'ombra dell'amico)*, Teheran 1998; Hoseyn Ma'sumi Hamedāni, «Dānesh-nāme-ye adab-e fārsi», tomo II, pp. 607-14, Teheran 2001; Mohammad Hoquqi, *Sohrāb Sepehri*, Teheran 2002; Sirus Shamisā, *Negāh-i be Sepehri (Uno sguardo a Sepehri)*, Teheran 2003; Kāmyār 'Ābedi, *Az mosāhebat-e āftāb (Dal simposio del sole)*, Teheran 2007.
- 2 Nome d'arte di 'Ali Esfandiyāri, nato a Shij in Māzandarān, regione settentrionale dell'Iran, nel 1897 e morto a Teheran nel 1959. Fu l'iniziatore della cosiddetta 'poesia nuova' (*she'r-e now*) o 'poesia nimaiana' (*she'r-e nimā-i*), che introdusse il verso libero nella poesia persiana contemporanea rompendo con i canoni di una tradizione poetica ultramillenaria. Egli voltò le spalle ai vecchi topoi e ai temi della lirica classica, innovando ampiamente anche a livello contenutistico. Le sue poesie sono impregnate di simbolismo e caratterizzate dalla frequente personificazione di elementi naturali. La maggior parte della sua opera fu pubblicata su riviste letterarie tra gli anni 40 e 50.
- 3 Ahmad Shāmlou, scrittore, traduttore e prolifico poeta iraniano, nato a Teheran nel 1925 e morto a Karaj nel 2000, fu uno dei più convinti sostenitori delle innovazioni stilistiche e tematiche di Nimā (v. la nota precedente) e il continuatore per eccellenza della 'poesia nimaiana'. È ritenuto il più grande poeta persiano contemporaneo, ammirato per il suo stile sobrio, che in parte rievoca quello dei libri sacri. Diresse diverse riviste letterarie, che tuttavia ebbero in genere vita breve soprattutto per i problemi causati dalla sua dissidenza politica durante

l'epoca della dinastia Pahlavi e della successiva Repubblica Islamica. Politicamente impegnato, Shamlou loda nella sua poesia i compagni di lotta e in essa non manca una velata protesta contro l'autoritarismo della sua epoca. Altre tematiche, oltre a quelle sociali e politiche, sono: amore e morte, sofferenza dell'umanità e tragicità del destino dell'uomo trattati in chiave antireligiosa. Tra gli anni Quaranta e Novanta pubblicò ben diciassette raccolte poetiche.

- 4 In *La lanterna bagnata (Fānus-e khis)* da *La vita dei sogni*.
- 5 In *La lanterna bagnata (Fānus-e khis)* da *La vita dei sogni*.
- 6 In *Senza risposta (Bi pāsokh)* da *La vita dei sogni*.
- 7 In *Un giardino nella voce (Bāgh-i dar sedā)* da *La vita dei sogni*.
- 8 Scrittore iraniano nato a Teheran nel 1903 e morto suicida a Parigi nel 1951, ha avuto un grande influsso sugli intellettuali iraniani del Novecento. Il suo romanzo *La civetta cieca* è ritenuto il più riuscito romanzo del novecento iraniano. Di lui in italiano sono stati pubblicati: *La civetta cieca*, Milano 1960 e 2006 (e Milano 1993). *Tre gocce di sangue*, Milano 1979.
- 9 In *Attimo perduto (Lahze-ye gomshode)* da *La vita dei sogni*.
- 10 In *Senza risposta (Bi pāsokh)* da *La vita dei sogni*.
- 11 In *La preghiera (Niyāyesh)*, da *L'Oriente della nostalgia*.
- 12 In *Acqua (Āb)* da *Il volume verde*.
- 13 In *Tenera notte solitaria (Shab-e tanhāyi-ye khub)* da *Il volume verde*.
- 14 In *Richiamo ancestrale (Nedā-ye āghāz)* da *Il volume verde*.
- 15 In *La pagina luminosa del tempo (Varaq-e rowshan-e vaqt)* da *Il volume verde*.
- 16 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
- 17 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
- 18 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
- 19 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
- 20 In *Qui c'era l'uccello (Injā parande bud)* da *Noi nulla, noi sguardo*.
- 21 In *Dalle acque in poi (Az ābhā be ba'd)* da *Noi nulla, noi sguardo*.
- 22 In *Antico testo della notte (Matn-e qadim-e shab)* da *Noi nulla, noi sguardo*.