

A CURA DI DOMENICO INGENITO

TESTO PERSIANO A FRONTE



forugh
farrokhzad

io parlo
dai confini
della notte
tutte le poesie

BO
MPIA
NICAP
OVE
RS
I

CAPOVERSI



FORUGH FARROKHZAD
IO PARLO DAI CONFINI DELLA NOTTE
TUTTE LE POESIE

A cura di Domenico Ingenito

BOMPIANI
CAPOVERSI

In copertina: Fourgh Farrokhzad,
dalla rivista *Tamasha*, 10 febbraio 1972

www.giunti.it
www.bompiani.it

Progetto grafico
Polystudio

© 2023 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

ISBN 979-12-217-0534-8

Prima edizione digitale: ottobre 2023

TI UNISCO AL FUOCO
Appunti per una biografia poetica

Io mi chiedo sempre per quale motivo la musica della mia poesia risulti così estranea alle vostre orecchie. Perché sono tanti quelli che non possono digerirla agevolmente? Forse perché mi accusano di contribuire con i miei versi alla diffusione di dissolutezza e corruzione? Forse a una donna non è permesso di comunicare in poesia la verità del proprio sentire rispetto a qualsiasi oggetto di desiderio? Se io mi limitassi a scrivere una poesia che descrive il corpo, gli occhi e le fattezze del viso di un'altra donna e non di un uomo, esprimerei forse il mio vero sentimento? Versi del genere potrebbero infine attrarre i miei lettori? In occidente è ormai una questione obsoleta, ma qui in Iran tutto questo suscita ancora stupore e avversione.

Con queste parole, nella postilla a *Prigioniera*, del 1955, l'allora ventenne Forugh Farrokhzad difendeva il contenuto erotico della propria poesia in un Iran che ancora non sapeva come accogliere la novità sovversiva di uno sguardo poetico femminile che osasse posarsi apertamente sul corpo di un uomo. Nove anni dopo, la poetessa apriva con i versi seguenti il canto conclusivo di una delle più straordinarie raccolte poetiche del Novecento, *Una rinascita* (1964), opera totale che

trascende l'identità di genere e la separazione tra i tempi della vita e il tempo del ritmo poetico. Ritmo che ripete se stesso oltre la scomparsa di chi scrive e di chi legge: "Il mio intero essere è un versetto oscuro / che nel ripeterti al suo interno / ti condurrà all'alba di eterne crescite e fioriture. / Io ti sospiro in questo verso, ah / in questo verso ti unisco all'albero, / ti unisco all'acqua, ti unisco al fuoco."

Avvicinarsi all'opera poetica completa di Forugh Farrokhzad, qui presentata per la prima volta in traduzione italiana con a fronte il testo persiano delle ormai rarissime prime edizioni, offre la possibilità di riflettere su tutto quello che vibra e produce significato nello spazio di una vita che, nel farsi scrittura, difende e allo stesso tempo elude la centralità biografica del femminile. Ma anche una vita che guarda se stessa dall'interno del corpo per proiettarsi oltre l'io della poesia e il tu dello sguardo sul mondo: "Parla, parla con me, / esiste forse qualcuno che conceda a te il suo corpo caldo / e da te non desideri altro che sentire la vita che scorre?"

"Forse la vita è l'accendersi una sigaretta / nella pausa languida fra due amplessi"

Esperienza come performance della poesia

Il successo di cui gode oggi il ricordo di Forugh Farrokhzad sia in Iran (nonostante la censura) che in altri paesi di espressione persiana (Afghanistan, Tajikistan, Uzbekistan), accompagnato dalla complessa ricezione delle sue opere, rende difficile riassumere nello spazio di un'introduzione l'eccezionalità della sua voce nel panorama della poesia iraniana del Novecento. Morta nel 1967 a trentadue anni in un inci-

dente d'auto, Farrokhzad continua a esercitare la sua influenza letteraria ben oltre i confini della lingua persiana. Scrittrice, ma anche documentarista, produttrice cinematografica e attrice, Farrokhzad ha fatto della poesia la sua principale risorsa vitale e della propria esperienza di vita la sua unica realtà poetica in un contesto letterario dominato dal patriarcato di formalismi statici. Con la sua opera, infatti, inaugura negli anni Cinquanta l'ingresso iraniano nella modernità lirica. E si tratta, questa, di una modernità che nell'odierna Repubblica Islamica dell'Iran ha mostrato tutta la portata dei suoi risvolti socio-politici soltanto un anno fa, nel corso delle manifestazioni di matrice femminista legate all'assassinio di Mahsa Amini, che hanno messo in luce la povertà ideologica di un regime teocentrico e inattuale.

Attenta sin dagli inizi all'intento di rinnovare le forme e il senso di fare poesia in Iran, Farrokhzad non è stata una poetessa dell'impegno politico o sociale, né una teorica del femminismo (se si escludono due ingenuamente militanti ma potenti poesie giovanili, *A mia sorella* e *Canto di battaglia*). Inoltre, prima di Farrokhzad, scrittrici iraniane sia medievali che moderne avevano affrontato la questione della scrittura femminile.¹ Si pensi alle riflessioni sul canone letterario femminile espresse dalla poetessa trecentesca Jahān, oppure a Parvin E'tesami (1907-1941), che celebrò con versi entusiastici la proibizione del velo. Ciononostante, Farrokhzad è la prima poetessa iraniana che pone al centro della sua opera l'affermazione del valore e della dignità della voce, del corpo e dell'espressione erotica e sessuale femminile. Questo aspetto fondamentale del suo lavoro si situa alle origini culturali del cambiamento oggi in atto in Iran, dove, a sessant'anni di distanza, un'intera società multi-etnica, plurilinguista e mul-

ticonfessionale riconosce nella libertà delle donne il motore principale del rinnovamento politico e nella libertà di espressione artistica la sua unica possibilità di sviluppo.²

Avendo pubblicato quattro raccolte di poesia tra il 1955 e il 1964 (seguite da una breve ma importantissima silloge postuma, uscita nel 1974), Farrokhzad ha consegnato alla storia un fiorire di testi nato dalla frizione costante tra il suo corpo e la complessità del mondo che la circonda. È nel versante di questa frizione – ora pacata ora ribelle, ma sempre accessissima – che bisogna leggere il ricorrere ossessivo nella poesia di Farrokhzad di una pluralità di temi concatenati: dal desiderio sessuale alla ricerca di nuove esperienze di vita, dalla pulsione di morte all'affermazione del sé oltre vincoli sociali e di genere, fino all'esplorazione di una percezione non lineare del tempo e la dissezione del ricordo e del suo valore nelle diverse fasi della vita. Poesia, per Farrokhzad è quindi, prima di ogni cosa, l'espressione dei confini labili che separano la creazione letteraria dall'esistenza.

Nel presentare e studiare la vita e l'opera di Farrokhzad, traduttrici, biografe e storiche della letteratura si ritrovano nella situazione imbarazzante di dovere leggere, giustamente, la poesia dell'autrice iraniana in quanto poesia *tout court* e non trascrizione di eventi, e allo stesso tempo fare i conti con una scrittura che chiede, prega e talvolta reclama di essere letta come traccia dolorosamente estatica di esperienze vissute.³ Ma la questione è più sottile.

Nella tradizione lirica novecentesca iraniana che precede Farrokhzad, inclusa la poesia modernista degli anni '20 e '30, l'oggetto del desiderio erotico è in genere rappresentato nelle forme di un ideale di bellezza femminile etereo e astratto. Se fino alla fine dell'Ottocento la celebrazione lirica del

giovane efebo si sovrapponeva all'ideale delle donne-angelo esaltate dalla narrativa epica medievale (si pensi al personaggio di Leili, ad esempio), la modernità letteraria del Novecento iraniano manifesta un processo di eterosessualizzazione in chiave patriarcale del discorso poetico sul desiderio.⁴ Mentre le influenze puritane di ideali etici importati dal colonialismo culturale occidentale addomesticavano gli aspetti più ambigui delle poetiche della sessualità (modernizzare, quindi, in quel contesto, significa anche "eterosessualizzare" il discorso erotico), l'io lirico maschile emergeva come unico soggetto desiderante.⁵ Il corpo femminile, le cui tensioni e volontà erotiche restavano invisibili, se non irrilevanti, diventava invece l'unico oggetto di desiderio possibile.⁶

Il paradosso è che se da un lato le spinte moderniste che ispiravano Farrokhzad invitavano a sviluppare, per la prima volta nella storia della letteratura persiana, una poetica dell'espressione del sentimento lirico personale, il canone socio-letterario prescriveva che il corpo della donna fosse rappresentato come unico oggetto erotizzabile.⁷ La conseguenza di questo scarto è che a una giovane poetessa come Farrokhzad, interessata a esplorare le possibilità artistiche del modernismo letterario, veniva automaticamente preclusa la possibilità di esprimere in versi il proprio punto di vista sulla sfera dell'eros e del principio di piacere, a meno che la sua prospettiva espressiva non venisse epurata dal filtro della dedizione amorosa coniugale e materna. In questo contesto, la rottura con il passato, la ribellione, e la sovversione di aspettative estetiche e sociali diventano per un'aspirante poetessa modernista le uniche possibilità di fare poesia. Ed è in virtù di queste spinte rinnovatrici che la ricerca poetica per Farrokhzad diventa ricerca di esperienze di vita, e di conseguenza il vissuto biografico, so-

prattutto nell'ambito erotico, preme per essere trasmutato in forma lirica.

Se cediamo alla tentazione critica formalista di leggere la poesia di Farrokhzad esclusivamente in quanto poesia e ci imponiamo di non accordare importanza al suo percorso biografico, perdiamo di vista tutto il valore del rapporto tra scrittura ed esperienza che contraddistingue la vera novità artistica di queste cinque raccolte nel loro contesto storico-letterario. È per questo motivo che la biografia letteraria qui introdotta e l'analisi puntuale delle singole raccolte poetiche di Farrokhzad in appendice intendono presentare la poesia dell'autrice in quanto atto performativo nel contesto storico e culturale che le è proprio e non come l'espressione di un sentimentalismo biografistico. Mettendo da parte per una volta gli abusati paragoni con l'opera di Sylvia Plath, il mio approccio alla scrittura di Farrokhzad punta a mostrare come in queste raccolte, al pari dell'opera di fotografe come Diane Arbus, Cindy Sherman e Nan Goldin, volendo proporre un paragone ardito, vita, finzione e arte si inseguono e amplificano vicendevolmente fino a eliminare i confini che le separano.

“Lontano da qui, lontano da qui”⁸

I primi anni: diventare donne in un paese che cambia

L'Iran vanta oggi uno dei più elevati tassi di alfabetizzazione femminile del medio oriente. Nonostante l'ostracizzazione delle forze politiche progressiste da parte del clero conservatore e gli apparati paramilitari legati alla “guida suprema”, alle donne è consentito di partecipare attivamente a tutte le sfere della vita sociale e culturale, nel campo delle

arti e, in misura minore, della politica.⁹ Eppure, come è risaputo, dal 1979 a oggi le cittadine della Repubblica Islamica hanno dovuto fare i conti con gravi discriminazioni di carattere sociale e politico, di cui l'obbligatorietà del copricapo è solo la punta dell'iceberg. Tra gli anni '40 e '60, invece, nonostante la repressione esercitata dalla dinastia regnante Pahlavi (soprattutto dopo il golpe di stato del 1953, fomentato dai servizi segreti americani e britannici per impedire la nazionalizzazione del petrolio), le donne non erano soggette a una segregazione forzata da parte del sistema monarchico.¹⁰ L'università di Tehran cominciò ad ammettere studentesse già nel 1937, e per alcuni anni, a partire dal 1936, lo shah Reza interdì il velo negli spazi pubblici.¹¹ Ciononostante, la classe media emergente, inclusi i nuovi circuiti laici intellettuali cui afferiva la famiglia Farrokhzad, abbracciava una visione tradizionale della famiglia e del ruolo della donna. In quei decenni, le aspettative sociali relegavano le donne principalmente al ruolo di mogli e madri, e ci si aspettava che ogni figura di rilievo politico o intellettuale si muovesse all'ombra di una figura maschile capace di garantire protezione e accesso all'alta società.¹²

Sullo sfondo ambivalente di questo scorcio storico, Forugh al-Zaman Farrokhzad, nata il 29 dicembre 1934 in una famiglia di ceto medio legata alla burocratizzazione del nuovo sistema militare istituito da Reza Shah, trascorse i primi anni della sua infanzia e adolescenza in un ambiente culturale che concedeva alle donne spazi di parziale indipendenza e autodeterminazione, a patto che non trasgredissero le consuetudini patriarcali dominanti.¹³ Figlia di un colonnello ossessionato da ordine, disciplina e controllo assoluto dello spazio domestico, Farrokhzad trovò nei giochi infantili con

i suoi numerosi fratelli e sorelle e nell'apprezzamento della letteratura (complice suo padre, va notato) gli spazi di evasione in cui ebbe modo di sviluppare la curiosità per il mondo e l'intelligenza ribelle che la contraddistinsero per il resto della sua vita.

Prima che il padre fosse trasferito a Tehran, Forugh trascorse i suoi primi sette anni di vita in una casa posta a metà strada tra il mar Caspio e le foreste subtropicali della regione settentrionale del Mazandaran (la stessa regione dove era nato nel 1897 la principale figura di rilievo del modernismo poetico iraniano, Nima Yushij, particolarmente stimato dalla poetessa nella fase matura della sua ricerca poetica).¹⁴ Un'infanzia trascorsa a contatto con la natura, la dimensione del gioco con i fratelli, le occasioni di socializzazione nell'alveo di una classe media urbana emergente, esperienze professionali nel campo delle arti manuali (soprattutto pittura e taglio e cucito) e la mancanza d'istruzione formale in materie letterarie sono tutti fattori che consentirono a Farrokhzad di sviluppare un rapporto personalissimo nei confronti della creazione letteraria. Senza mai aderire a scuole di maniera, ma piuttosto rifuggendole spesso anche in modo impetuoso, la poetessa si impegnò nello sforzo di costruire se stessa nella ricerca costante di nuove forme poetiche.

“Ho peccato fra due braccia”

Lo scandalo di un esordio lirico

La poesia è il mio dio. Amo così tanto la poesia che notte e giorno non penso a nulla se non a comporre versi nuovi, una poesia tanto bella che nessuno ne ha mai composta una simi-

le. La felicità per me non è avere un buon marito, bei vestiti, una vita agevole e pietanze raffinate. Mi sento felice solo quando il mio spirito è soddisfatto, quando la poesia soddisfa il mio animo. Se mi offrissero tutte queste cose belle che la gente persegue con tanto fervore e dovessero, in cambio, portarmi via la forza di scrivere poesia, io mi toglierei la vita.

Forugh Farrokhzad, lettera al padre
(6 maggio 1956)¹⁵

Farrokhzad si sposa a sedici anni, nel settembre del 1950, con il vicino di casa e lontano parente Parviz Shapur, nonostante la forte opposizione dei genitori dovuta alla differenza di età. Dopo la nascita di un figlio, Kamiar, la coppia si trasferisce ad Ahvaz, città del sud particolarmente conservatrice ma anche aperta a flussi lavorativi occidentali, per via degli impianti di estrazione petrolifera che la circondano. Con il suo clima desertico, la prossimità del Golfo Persico e la presenza di palmeti che costeggiano il fiume che l'attraversa, il Karun, Ahvaz diventa presto un luogo importante della geopoetica di Farrokhzad, soprattutto in relazione al fervore metropolitano della capitale ("città dei sogni", "città dei desideri", "città delle luci").

Mettendo in discussione le aspettative sociali del ruolo tradizionale di moglie e madre, Farrokhzad trova presto uno spazio di libertà nella frequentazione di cerchie intellettuali e circuiti editoriali tehranesi nel corso delle sue visite di famiglia. È nella dialettica della sua vita divisa tra Ahvaz e Tehran, tra la frustrazione derivante dall'obbligo di diventare una madre del sud e l'occasione di vedersi riconosciuta come interlocutrice intellettuale e aspirante poeta nella metropoli allora più elettrizzante del Medio Oriente, che il de-

butto letterario di Farrokhzad prende la forma di un vero e proprio scandalo.

Dopo la comparsa di una sua lettera e un paio di componimenti in versi in varie riviste letterarie tehranesi, nell'ottobre del 1954 Farrokhzad pubblica sulla rivista d'avanguardia *Rowshanfekr* (*L'intellettuale*) una poesia intitolata *Il peccato*. È la prima volta nella storia della letteratura persiana che una scrittrice descrive con toni confessionali un incontro erotico presumibilmente, per quello che si evince dal testo, extra-coniugale. La retorica della confessione che apre e chiude la poesia (“Ho peccato, un peccato colmo di piacere, / ho peccato in un abbraccio caldo e infuocato”) suggerisce una corrispondenza immediata tra l'io lirico e la poetessa. Per il pubblico iraniano di quegli anni, Farrokhzad raggiunge il culmine dello scandalo socio-letterario nel verso in cui rappresenta la “peccatrice” del testo adagiata sul torace del suo amante, gesto che sovverte la passività sessuale con cui l'oggetto di desiderio femminile è generalmente descritto nella lirica iraniana amorosa.¹⁶

Il testo è introdotto da una nota dal tono delicatamente ironico che lascia intuire che sia stata il prodotto di un'intervista o una composizione in prosa a quattro mani con un redattore anonimo. La nota, intitolata “La poetessa sfrontata” (*shā'er-e biparvā*), è accompagnata da due foto di Forugh Farrokhzad, allora appena ventenne. L'autrice è presentata come la più giovane poetessa d'Iran, madre di un bambino di due anni e moglie dedita alla cura delle faccende domestiche nella città di Ahvaz. Nel descrivere le sue influenze letterarie, il testo presenta Farrokhzad come “adoratrice” del poeta medievale Hafez¹⁷ e lettrice avida di Baudelaire, André Gide ed Emile Zola, aggiungendo poi che “Forugh scrive poesia

con sfrontatezza e riflette esplicitamente [nei suoi testi] qualunque cosa lei veda e reputi attraente; *Il peccato* è un esempio di questa sua disinibizione”.¹⁸

Il testo infine esprime il proposito socio-letterario che ha spinto Farrokhzad a pubblicare un pezzo lirico interpretabile come la confessione di un'avventura extraconiugale: “Più di ogni altra cosa, Forugh desidera che nel nostro spazio sociale le donne abbiano lo stesso di diritto degli uomini di esprimere liberamente in poesia tutto quello che desiderano.” Indipendentemente dal valore estetico dei versi, e nonostante la loro regolarità formale e ritmica, *Il peccato* può essere letta come il momento inaugurale del modernismo poetico persiano. Piuttosto che rivelazione di un incontro sessuale illecito, la pubblicazione di questa poesia costituisce un atto performativo, una messa in scena semiseria orchestrata dal tono della nota introduttiva, dai riferimenti biografici, dall'ambiguità emotiva della posa di Farrokhzad nelle foto che accompagnano il pezzo. Nel carattere scioccante di questa provocazione si assiste alla costruzione di un io lirico che, perforando la differenza tra confessione autobiografica e finzione letteraria, indusse sia detrattori che critici simpatizzanti a leggere *Il peccato* come una confessione scaturita da sincero pentimento.¹⁹

“Una città in tumulto sulla sponda di quel delta”
Sublimazione erotica tra Tehran e il Sud: le prime due
raccolte

La prima raccolta di Forugh Farrokhzad, *Asir (Prigioniera)*, esce nell'estate del 1955.²⁰ Come sarà messo in luce

nello studio critico in appendice dedicato alla presentazione delle singole raccolte, le poesie di questo libro, ampliando la portata del *Peccato*, irrompono con il coraggio di una sperimentazione erotica femminile all'epoca sconosciuta nel panorama letterario iraniano. Per comprendere l'innovazione dell'ardore con cui Farrokhzad esprime con disinibizione le trame del desiderio dal punto di vista di un io lirico assetato di esperienza e inebriato dalla trasformazione in parola dei percorsi del vissuto biografico, bisogna forse tenere presente il senso di urgenza liberatoria espresso dalla poesia omotica italiana pubblicata tra gli anni '50 e '80.²¹ Una lettura incrociata potrebbe rivelare come la passionalità prorompente ed estaticamente sofferta con cui autori come Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini, o Dario Bellezza mettevano in scena il desiderio di essere presi da un corpo maschile o possederlo irrompe in misura equivalente nell'erotismo eterosessuale (ma non per questo meno sovversivo) di Forugh Farrokhzad.²²

Nell'autunno 1955, un tentativo di suicidio porta Farrokhzad all'ospedalizzazione in una struttura psichiatrica.²³ Nell'arco delle settimane in cui la poetessa cade vittima dell'alienazione psicofisica causata dalle sessioni di elettroshock, alcune riviste rivelano dettagli relativi sia alla sua condizione psicologica che all'identità degli amanti descritti sia nel *Peccato* che in *Prigioniera*.²⁴ Farrokhzad aveva chiarito molto lucidamente nella postilla alla sua prima raccolta i termini del suo intento artistico, ovvero quel suo sfumare i confini tra vita e poesia, finzione e confessione, al fine di sovvertire le strutture del patriarcato letterario e offrire per la prima volta un punto di vista femminile sul rapporto tra lirica, sessualità e affetti. Ciononostante, questo suo intento viene ora

tradito dagli stessi uomini che si erano finti suoi interlocutori intellettuali e canali onesti di liberazione erotica, per poi confessare pubblicamente il proprio ruolo biografico nei versi della poetessa.²⁵

Se si lasciano da parte gli aspetti più meschini dei pettegolezzi che circondano questa fase della vita personale di Farrokhzad, lettere e interviste rivelano che il confronto con gli uomini che frequentò sia in segreto che apertamente era sempre filtrato da serratissimi scambi intellettuali sul valore del fare poesia in quegli anni in Iran. È per questo motivo che la forte carica erotica che emerge sia da *Prigioniera* che dalla seconda raccolta, *Divār (Il muro)*, pubblicata nella primavera del 1956) è sempre posta in diretto confronto con le possibilità linguistiche del dire poetico. Assistiamo quindi, riscoprendo queste raccolte, al modo con cui le esperienze di dolore, piacere, dubbio e attesa infinita di quegli “anni infernali”, come Farrokhzad li definì, si amplificano nella scrittura e ritornano ancora più magnificate in un vissuto biografico che emerge come traduzione in altra lingua di un testo a fronte. Dopo l’esperienza dell’ospedale psichiatrico e in seguito alla separazione del marito (novembre 1955), Farrokhzad trascorre alcuni mesi presso la sua amica artista Tusi Ha’eri. In questo periodo incomincia a sviluppare una fase di scrittura più meditativa e per certi versi formalmente più efficace. In questi testi, emerge un io lirico rinnovato sia dalla riscoperta della poesia classica persiana che dall’amicizia con poeti come Nader Naderpur, Mehdi Akhavan-Sales e, in particolare, Sohrab Sepehri, autore quest’ultimo di versi intesi a riscoprire un legame tra l’io e la trascendenza mistica tramite la contemplazione della natura.²⁶

“Se io fossi Dio”

Dal viaggio in Europa a Ribellione

Prigioniera e *Il muro* rappresentano tappe progressive con cui Farrokhzad sperimentò la possibilità di reinventarsi sia nella vita che nella scrittura. Le raccolte apparvero al culmine di fasi cicliche di elevazione artistica scaturite sia dalla ricerca di libertà personale ed espressiva che dalla disperazione per il senso di prigionia e reclusione dovuto allo scontro con le norme sociali e letterarie del tempo. Non è un caso se, all’inizio dell’estate del 1956, dopo aver pubblicato *Il muro* e dopo aver confessato all’ex marito, Shapur, la sua impossibilità di essere moglie, madre e al contempo poetessa, Farrokhzad parte per l’Europa, alla ricerca di nuove esperienze estetiche, nuove ispirazioni linguistiche e letterarie e nuove possibilità di abitare il mondo.

Sia critici accorti che detrattori hanno spesso attribuito all’incontro con lo scrittore e produttore cinematografico Ebrahim Golestan (1922-2023) la svolta definitiva nel percorso artistico di Forugh Farrokhzad. Prima di esplorare il senso di questo incontro che sicuramente aprì nuovi orizzonti alla ormai celebre poetessa iraniana, è importante notare che considerazioni di questo tipo, con un certo sapore paternalistico, non rendono giustizia a quella che fu la vera esperienza trasformativa nella vita di Forugh Farrokhzad, ovvero la sua permanenza in Italia e in Germania tra l’estate del 1957 e l’inverno del 1958. Il diario di viaggio che compose durante il suo soggiorno in Europa meriterebbe di essere tradotto integralmente.²⁷ Pubblicato a puntate sulla rivista *Ferdousi*, *Dar diāri digar (In un’altra terra)* preannuncia nel titolo e nel respiro la raccolta più importante di Farrokhzad,

Tavallodi digar (Una rinascita, 1964).²⁸ Le pagine del diario rivelano come quei mesi la scrittrice iraniana trovò uno spazio di solitudine rigenerante in cui l'esplorazione di nuovi contesti urbani e relazioni sociali faceva da sfondo alla riscoperta del retaggio letterario persiano classico e modernista in relazione alle arti visive e alla poesia europee.

Il viaggio in Italia e Germania offre a Farrokhzad l'opportunità di studiare l'italiano e il tedesco. Punto di svolta nello sviluppo artistico della poetessa è l'esperienza di tradurre in persiano, con l'aiuto del fratello Amir Mas'ud, una selezione di liriche moderniste tedesche tratte da un'antologia pubblicata un anno prima dell'arrivo di Forugh Farrokhzad in Germania.²⁹ Tratti comuni dei testi scelti da Forugh e il fratello per questa antologia sono riflessioni, talvolta intrinseche di sarcasmo mitteleuropeo, sull'esilio e la transitorietà della vita. Immergendosi in questi temi tramite l'esercizio della traduzione, Farrokhzad conquista una nuova dimensione contenutistica e formale per lo sviluppo della sua esperienza poetica, la quale si allinea con i movimenti di traduzione (soprattutto dal francese) catalizzatori del modernismo poetico persiano.³⁰

La raccolta *'Osiān (Ribellione)*, pubblicata nella primavera del 1958, è il frutto di questo nuovo spazio creativo, in cui i caratteristici toni malinconici di Farrokhzad danno luce a una critica lucida, a tratti ironicamente cinica, della questione del rapporto tra libertà e costrizione analizzata da una prospettiva poetica, personale e religiosa. Questa progressione tematica acquista ancora più valore se si tiene conto delle sperimentazioni formali più ardite che appaiono nei testi composti sia durante il viaggio europeo che al ritorno a Tehran, quando Farrokhzad deve accettare la decisione pre-

sa dalla famiglia del suo ex-marito di impedirle di vedere suo figlio Kamiyar: “Mi appoggiai al petto del muro e dissi piano: / sei tu, proprio tu, Kami, bimbo mio? / E compresi che di quel passato amaro / altro non restava che il ricordo di un nome.”

“Scorri verso di noi / scorri verso di noi”

L'incontro con il cinema e un amore totale

L'incontro con Ebrahim Golestan, scrittore, regista e maggiore produttore cinematografico dell'epoca, offre a Forugh Farrokhzad l'opportunità di ampliare gli orizzonti delle sue esperienze artistiche e umane. Artista dallo sguardo critico raffinato, votato alla ricerca di un impegno politico posto al di là delle logiche di partito (abbandonò il partito comunista Tude nel 1948), Golestan è forse il primo interlocutore capace di reggere il confronto con l'esuberanza intellettuale di Farrokhzad. I due amanti trassero dalla loro relazione tormentata (ben presto sulla bocca di tutti, sebbene Golestan avesse moglie e figli) una fonte inesauribile di ispirazione artistica nel campo della poesia, del cinema e del documentario storico-sociale.³¹

La collaborazione con il regista comincia nell'estate del 1958 quando la poetessa viene assunta come assistente nella sua casa di produzione, fondata solo un anno prima. Dopo aver trascorso alcuni mesi in Inghilterra per studiare produzione cinematografica, tra il 1958 e il 1963 Farrokhzad collabora alla realizzazione di importanti documentari che la portano a riflettere sulle dinamiche socio-industriali del paese: *Un incendio, Acqua e calore* e *Il mare* (quest'ultimo rimasto

incompiuto). Il suo più importante contributo in questo campo resta un piccolo capolavoro del cinema documentario iraniano, *Khāne siāh ast* (*La casa è nera*), interamente scritto e diretto da lei e filmato in un lebbrosario nei pressi di Tabriz, nel nord del paese.

La produzione del documentario precede di un anno le riforme socio-economiche di Mohammad Reza Shah Pahlavi (fautore della “rivoluzione bianca”) e l’inizio dell’ascesa politica di Ruhollah Khomeini, il principale ideologo e guida della rivoluzione del 1979 che portò alla formazione della Repubblica Islamica d’Iran.³² Sebbene critica sociale e religiosa siano sicuramente al centro de *La casa è nera*, il film è soprattutto una riflessione lirica sul tempo dell’umano, sul dolore e sulle forme del ritmo che cercano di pronunciare la fragile transitorietà della bellezza.³³ Riproponendo alcuni dei temi sacri affrontati nella raccolta *Ribellione* e intersecandoli all’alternarsi di immagini e versi (qui pubblicati e tradotti per la prima volta) che strutturano la riflessione esistenziale del film, con *La casa è nera* Farrokhzad ha prodotto una straordinaria opera di poetica visiva che le ha fatto ottenere il primo premio al festival del cinema di Oberhausen nel 1963.

Questa nuova fase del suo percorso artistico sfocerà in tutta la complessità del suo splendore nella raccolta *Tavalodi digar* (*Una rinascita*), pubblicata nell’inverno del 1964 e considerata il manifesto del modernismo poetico iraniano. Per Farrokhzad, si trattava invece della conquista di una nuova forma di libertà nel ritrovamento di una lingua letteraria che le prestasse fedeltà: “All’epoca scrivevo poesia di tanto in tanto, in modo istintivo, così come emergeva in me, un paio di volte al giorno, in cucina, alla macchina per cucire. Scrivevo tanto per scrivere, ed ero molto ribelle. È allo stesso modo

leggevo raccolte poetiche l'una dopo l'altra. Mi riempivo in questo modo, e dopo essermi caricata di poesia altrui, avendo un briciolo di talento, mi sentivo obbligata a dare qualcosa in cambio. Non so se quelle fossero poesie, so solo che quell'io era il mio io di quei giorni, erano poesie sincere, sicuramente facili. Non mi ero ancora 'costruita'. Non avevo ancora trovato la mia lingua e forma propria o il mio sistema di pensiero. Vivevo in quell'ambiente piccolo e ristretto che chiamiamo comunemente vita domestica. Poi all'improvviso mi liberai di tutto questo. Cambiai il mio ambiente, ovvero cambiò per forza di cose e in modo naturale. Le raccolte *Il muro* e *Ribellione* erano un mio sbracciarmi disperato e battere i piedi in mezzo a due fasi della vita. Erano i miei ultimi respiri prima di una forma di liberazione.”³⁴

“Le vertebre sottili della mia schiena”

Una rinascita: l'apogeo artistico prima della fine

L'eclittismo stilistico, le riflessioni sul contrasto tra memoria storica e memoria poetica, e la costruzione di un io lirico frammentato in flussi di coscienza alternati al ritmo di immagini completamente nuove che caratterizzano *Tavallodi digar* (*Una rinascita*) fanno dell'intero corpus letterario di Farrokhzad una voce imprescindibile nel panorama poetico del Novecento iraniano e internazionale. Dedicata a E.G. (Ebrahim Golestan), la raccolta presenta una riflessione sulla forma non lineare delle esperienze di vita e delle immagini che emergono dalla giustapposizione di ricordi e parole che acquistano significati nuovi nelle diverse possibilità espressive del presente lirico. Naturale chiedersi, con il senno critico del poi, se la

frammentazione dell'io come processo di critica (spesso ironica) e scoperta della relazione tra sé e il mondo in atto in questa fase matura della sua produzione poetica non fosse stata influenzata dalla partecipazione di Farrokhzad nel gennaio del 1964 all'adattamento in persiano (per la regia di Pari Saberi) di *Sei personaggi in cerca di autore*, nei panni della figliastra.

Se nelle prime raccolte la ricerca dell'esperienza porta Farrokhzad a immaginare l'amore come la possibilità di un idillio promesso al di là dell'angustia delle pareti domestiche,³⁵ in *Una rinascita* amare è esperienza stravolgente che non offre salvezza, se non nell'accettazione della sua forza oscura, devastante quanto necessaria. Quello che però lega questa fase della vita di Farrokhzad alle sue prime pulsioni letterarie è che anche il rinnovamento d'amore, sebbene sia per lei l'esperienza più sublime tra tutte quelle della vita, è pur sempre una variabile esistenziale che acquista valore soltanto se pronunciata tramite la scrittura.

La tentazione di tradurre passi tratti dalle lettere di Farrokhzad indirizzate a Golestan è molto forte: scovre di affettazione, sono pagine che rivelano una forma di passione che trascende la differenza tra l'io dell'amare e il tu dell'essere amati. Ogni incursione in queste lettere pubblicate in diversi tempi rivela la forma linguistica di un desiderare straziantemente vero nella sua fusione di luce e oscurità, esaltazione e disperazione. Fortunatamente, questa forma linguistica del pensiero di desiderio che si fa parola è presentissima nella scrittura pubblica di Farrokhzad, e nelle sue raccolte più mature e nelle sue prose critiche. Infatti, in alcune delle sue più lucide pagine di critica letteraria, purtroppo non ancora adeguatamente studiate, Farrokhzad inquadra il problema della natura dell'amore all'interno di una critica della poesia erotica

che le è contemporanea, e che include una presa di coscienza sui limiti del suo stesso percorso lirico: “Nella poesia di oggi non si parla mai dell’amore come uno dei sentimenti umani più belli e puri. Il legame e la fusione tra due corpi, questa bellezza sacra che è come preghiera e celebrazione, è stata ridotta a necessità e bisogno primitivo. Il sesso, questa forma di espressione folle del volere e del desiderare, crea la più elevata e più oscura forma di unione tra le totalità di due anime. È infatti una finestra che si apre su quello che chiamano Dio e la sua verità sentita esclusivamente nella carne, nella pelle e nel cavo delle vertebre della schiena, e non al di là dell’esistenza esteriore, che si sazia rapidamente e scivola nel sonno fino a dimenticare che è possibile diventare una sola cosa.”³⁶

Sebbene in *Una rinascita* abbondino riferimenti a occasioni biografiche (ad esempio, una gravidanza non portata a termine, descritta con versi brevissimi in *Fiore rosso*),³⁷ l’amore che Farrokhzad riconcepisce come trascendenza ancorata alla carne produce uno scollamento tra esperienza di vita ed esperienza letteraria. Rivalutando la sessualità come ricerca dell’assoluto tramite i sentieri della carne (*gusht*, in persiano, parola che la poetessa rivendica esplicitamente),³⁸ Farrokhzad riprende un filone dell’erotismo sacro che è caratteristico della poesia persiana medievale.³⁹ Allo stesso tempo, la sua presa di distanza dal sesso fine a se stesso e non come ricerca di senso la porta a criticare personaggi come la cabarettista e cantante Mahvash (1920-1961), le cui esibizioni in chiave *bourlesque* e la ristampa nel 1957 di un discusso manuale sul piacere sessuale potrebbero essere oggi viste come importanti aspetti dell’emancipazione della donna iraniana.⁴⁰ Questa prospettiva critica traspare dallo sguardo sarcastico con cui Farrokhzad riesuma la figura della “ragazza felice” di trovare il suo prin-

cipe azzurro (*Il sogno*, nel *Muro*) e la converte nella *Bambola meccanica* di *Una rinascita*: “Si può urlare / *mi piace* / con voce gravemente falsa, / gravemente estranea / si può essere femmine belle e sane / carne fatta tovaglia di pelle, due seni grossi e sodi / tra le braccia espertissime di un maschio.”⁴¹

Pertanto, con questa raccolta, per Farrokhzad il problema non è più la ricerca di una libertà espressiva legata alla conquista di emancipazione sentimentale. La vera questione ruota invece intorno alla domanda del *come* dire un’esperienza totale d’amore che è simultaneamente attuale, passata ed eterna e, in quanto tale, lacerata il corpo sul confine che separa la presenza dall’assenza: “Ah, ero piena di lussuria, la lussuria della morte, / i miei capezzoli dilaniati da spasimi pungenti, / *ah*, / memoria del mio primo mestruo, / quando le membra si aprivano / in uno stupore innocente / a mescolarsi con quell’indecifrabile, / con l’ambiguo, con l’oscuro.”

Tramite il filtro della poesia, lontano dalla volgarità degli spazi pubblici della politica e della cultura pop emergente, l’esperienza dell’amore presente cattura il ricordo di tutti i tempi nella vita, fino a lasciare trasparire, come nei versi appena citati, la memoria del primo sentirsi esistere nel corpo. L’accettazione dell’esperienza del desiderio come forma di dolore, includendo il dolore fisico che accompagna le fasi più acute dello sconforto interiore, spiega la pulsione di morte (drammaticamente espressa anche tramite vari tentativi di suicidio) che ha sempre contraddistinto l’intensità esistenziale di Farrokhzad: “Questa nostalgia che scaturisce dal mio amare, / ritrovo nell’amplesso il fervore severo della morte.”

La possibilità di trovare una forma linguistica per la percezione dell’annientamento che accompagna un’estasi d’amore che non può essere sorretta dai confini angusti della carne

diventa l'unica forma di liberazione: “Mi liberavo / mi liberavo / la pelle del mio corpo / si squarciava nella dilatazione dell'amore / la mia massa in fiamme / si scioglieva lentamente, / versandosi e riversandosi / nella luna, luna affossata, riversa, indistinta. / Piangevamo l'uno sull'altro / vivendo follemente l'uno nell'altro / nell'istante inaffidabile dell'unione.”

Una rinascita trascende le trame del vissuto biografico per rendere l'io poetico di Farrokhzad testimone distaccato di come il ritmo sincopato di questo nuovo stile possa parlare ai lettori dell'esperienza dissonante della modernità iraniana, ben oltre ogni forma di esotizzazione sentimentalistica dell'identità culturale e di genere. L'io si frammenta per tenere conto della traccia del vissuto in un arco ampio di stili, registri e temi nuovi: dalle riflessioni sarcastiche sull'alienazione della classe media (*Bambola meccanica*) alla critica in dialetto tehranese dell'infanzia della classe operaia priva di aperture alla dimensione del sogno (*La mamma un giorno disse ad Ali*). Per Farrokhzad, come dichiarò lei stessa in un'intervista, *Una rinascita* non costituisce un libro uniforme ma la registrazione in versi di quattro anni di vita che l'avvicinarono alla sorgente più profonda del suo rapporto con la poesia.⁴²

Inoltre, in questa raccolta, la presenza di una nuova vena ironica non passa inosservata (*O mia patria di perle tempestate* ne è un esempio esilarante), soprattutto per il contrasto che essa crea con i toni più sofferiti e intensi dello stile di Farrokhzad. Un passo tratto da una lettera scritta nell'autunno del 1963 e indirizzata al fratello Fereydun (assassinato da agenti della Repubblica Islamica nel 1992) ci aiuta a contestualizzare lo spirito sarcastico della poetessa nel panorama editoriale di quegli anni: “Sono dieci anni che scrivo poesie e ancora oggi quando ho bisogno di cinquanta *toman* mi metto la testa tra le ma-

ni per non piangere della mia disgrazia. Quando pubblico un libro gli editori si mettono di malavoglia le mani in tasca e mi danno giusto mille *toman* per i diritti d'autore. Il libro poi lo pubblicano solo dopo aver fatto storie infinite. Quando poi il libro esce, con una tiratura di almeno duemila esemplari, resta per anni nelle vetrine delle librerie finché non vendono a stento una cinquantina di copie. Infine quattro scemi, ignoranti e rincretiniti si fanno gioco di te facendo finta di pubblicare critica letteraria in quelle due o tre riviste da quattro soldi che non fanno altro che parlare di culi e cosce, delitti scandalistici e brasati della domenica tipo *ghorme sabzi*.”⁴³

“*Perché fermarmi?*”

Oltre la morte: poesia come pensiero

“Mi sono incamminata da sola. Come una bambina che si perde in una foresta. Mi sono diretta in ogni direzione per fissare ogni cosa e lasciare che tutto mi catturasse, finché non sono arrivata a una sorgente in cui ritrovare non solo me stessa ma anche tutte le esperienze della foresta. In realtà, le poesie di questo libro non sono altro che i passi da me mossi alla ricerca della sorgente. Adesso la poesia per me è diventata una questione urgente. È una responsabilità che sento nei confronti della mia stessa esistenza. Rispetto la poesia allo stesso modo con cui una persona religiosa rispetta la sua fede. Non credo ci si possa affidare esclusivamente al proprio talento. Comporre una poesia davvero buona richiede lo stesso sforzo, la stessa attenzione e precisione necessarie per una scoperta scientifica.”⁴⁴

Non è un caso che, nel descrivere i suoi più recenti sviluppi creativi, Farrokhzad suggerisca un paragone tra poesia

e scienza. L'io frammentario della sua ultima raccolta (*Crediamo pure all'inizio della stagione fredda*, pubblicata postuma nel 1974), anche in seguito all'esperienza della produzione cinematografica e del teatro, è un io che si fa carico del dovere di documentare la realtà in una forma che si sforza di essere ispirata e allo stesso tempo analitica. Forse è proprio questo aspetto, il connubio tra lirismo e analisi, che Farrokhzad ha in mente quando nelle ultime interviste dichiara di avere finalmente compreso che la poesia deve diventare una forma di pensiero, quindi capace anche di trascendere ogni rapporto promiscuo con l'esperienza soggettiva.

La correlazione tra pensiero e lirica, la poesia che, in un certo senso, si fa analisi prismatica del mondo, è una delle chiavi di lettura di *Crediamo pure all'inizio della stagione fredda*, titolo dell'omonimo, lucidissimo poema continuo con cui questa silloge si apre. Come molti lavori lasciati incompiuti, la raccolta offre al lettore uno spiraglio da cui guardare il lavoro di scrittura nel suo farsi opera in quello spazio ambiguo in cui il rapporto tra parole, immagini e pensieri continua a vibrare con una forma potente di incertezza. Quale direzione Forugh Farrokhzad desiderava che questo nuovo lavoro prendesse, una volta ultimato? L'influenza del discorso scientifico – sicuramente estetizzato, ma pur sempre con distacco analitico – è particolarmente presente in una poesia il cui titolo è stato reso in passato come *È solo la voce che resta* (*Tanhā sedā-st ke mimānad*). Nel rilevare una forte componente analitica, e affidandomi sia ai diversi significati della parola *sedā* che ai temi principali del testo, ho preferito ripercorrere il senso della *voce* fino alla sua origine fisica, *Nulla resta se non il suono*: “è il suono, il suono, il suono / il suono del desiderio limpido che l'acqua ha di scorrere / il suono del riversarsi luminoso della stella

/ sulle pareti femminee del suolo / il suono del seme che si rap-
prende in senso / il dilatarsi della mente condivisa dell'amore
/ il suono, il suono, il suono solo il suono resta.”

Questo ritorno al suono, nella sua capacità di farsi struttu-
ra per la voce, va interpretato come la scoperta da parte di Far-
rokhzad della poesia come tecnica dell'intelletto, esattamente
come è stato rilevato nel caso di quel pensiero per immagini
che scandisce il ritmo de *La casa è nera*. Il suono pronuncia
l'apparire della realtà come se si trattasse di una serie di inqua-
drature: “orizzonte verticale / orizzonte verticale, movimento
che scaturisce / e nei margini del vedere / ruotano pianeti lu-
minosi, / nella sua elevazione la terra si ripete / e i vuoti d'aria
/ si trasformano in connessioni sotterranee.”

“Perché fermarmi?” si chiede Farrokhzad diverse volte,
prima di avanzare un'ultima domanda retorica che riporta la
metrica del suono alla questione del desiderio e delle sue mec-
caniche: “Cosa farmene del lungo gemito selvatico / dell'orga-
no sessuale degli animali?”

Domanda la cui risposta è offerta in una delle poesie mani-
festo di tutta l'opera della poetessa, *Una finestra*, che riprende
il tema della necessità del guardare (“perché non ho guarda-
to?” si chiede numerose volte in *Crediamo pure*), la necessità
di assistere al processo del proprio divenire nei diversi tempi
della vita: “Quando la mia fede era impiccata alle fragili corde
della giustizia / e in tutta la città / facevano a pezzi il cuore del-
le mie luci / quando velarono con il fazzoletto nero della legge
/ gli occhi infantili del mio amare / e dalle tempie ansiose del-
la mia speranza / sgorgavano fiotti di sangue, / quando la mia
vita ormai non era più nulla, / nulla, se non il tic-tac di un oro-
logio, / capii che dovevo amare, / amare, amare follemente.”

Nonostante la follia d'amore che costella i suoi versi, Far-

rokhzad non perse mai la lucidità tagliente del suo sguardo critico, proiettato dal 1965 in poi sempre più sul linguaggio visivo. Dopo aver rilasciato due interviste a Bertolucci, che era interessato a girare un documentario sulla sua vita, presentò *La casa è nera* alla seconda edizione del Festival del cinema d'autore a Pesaro.⁴⁵ Un certo stile cinematografico appare nelle poesie che Farrokhzad compose a quattro mani con il poeta Yadollah Roya'i (fondatore del movimento modernista della "poesia volumetrica", *she'r-e hajm*) poche settimane prima della sua scomparsa prematura. In particolare *Erezione suicida*, con il suo insolito simbolismo sessuale espresso da un punto di vista posto al di là della differenza di genere (o motivato dalla ricerca di una fusione tra il maschile e il femminile), invita a immaginare il tipo di poesia che Farrokhzad avrebbe potuto scrivere negli anni '70 e oltre.

Il tentativo di ricostruire gli istanti che precedettero e seguirono l'incidente stradale del 13 febbraio 1967 e l'ossessione con cui amici, familiari, studiosi e lettori tuttora rievocano le circostanze della morte di Farrokhzad rivelano il peso delle riflessioni sul senso della fine che attraversano la sua intera opera. Con il "versetto oscuro" della sua vita che si fa canto dell'esperienza e riflessione ritmica, Farrokhzad ci parla della possibilità simultanea dell'esistere e del non esistere, di essere presenti al mondo e a se stessi e al contempo immaginarsi distaccati da ogni legame con il qui e l'ora, "lontano da qui, lontano da qui", come scrisse da bambina. A noi non resta che accogliere e ascoltare la misura emblematica della sua notte estrema, fatta soglia pregnante di senso: "Io parlo dai confini della notte / dal termine del buio / e parlo / dei confini della notte. // Se vieni a casa mia, caro, portami un lume / e uno spiraglio da cui poi guardare / la folla nel vicolo felice."