

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di Studio in Lingue e Letterature Straniere

**NĀZIK AL-MALĀ'IKĀ
INNOVAZIONE E
CONSERVAZIONE**

Prova finale in:
Letteratura Araba

Relatore:
Prof. GIOVANNI DOMENICO BENENATI

Presentata da:
MANUELA RASORI

Correlatore:
Prof. AHMAD ADDOUS

Sessione III

Anno Accademico 2011 – 2012

INTRODUZIONE

La poesia è il genere letterario arabo per eccellenza. Per le sue caratteristiche, ritmiche e musicali, che attivano la memoria spontanea, tipica della trasmissione orale, essa si offre più facilmente di altri generi ad un vasto pubblico anche non specializzato.

Per uno straniero che stia imparando la lingua araba, la parola poetica, e il verso, è, in un certo qual senso, più facilmente accessibile, perché la sintassi è sicuramente più semplice di quella della narrativa, e la parola poetica, nella sua componente evocativa, consente al lettore inesperto una approssimazione intuitiva al significato. Non ultima componente positiva, la memoria: è più facile ricordare nuovi vocaboli se si mettono a memoria dei versi poetici, grazie alla rima e al metro.

La stessa sorte è toccata a me da quando ho iniziato a studiare arabo.

La mia decisione di intraprendere la presente ricerca nasce da una lettura in un contesto didattico di una poesia di Nāzik al-Malā'ika, durante una lezione di arabo. La poesia era *An-nā'imah fī-sh-shāri'*, *La dormiente per strada*.

L'effetto su di me andò ben oltre l'esercizio di traduzione: fu quasi una folgorazione. Alla lettura, mi aveva colpito una grande musicalità del verso, con una alternanza di rime che rendevano scorrevole il pensiero poetico invece di appesantirlo o renderlo noiosamente prevedibile; il contenuto, mai retorico o ridondante, andava via via traducendosi in emozione fino al commento universale negli ultimi versi lanciato come un appello sconcolato nell'universo.

Anche una neofita come me ha percepito d'aver incontrato "alta poesia".

Da questa emozione, dunque, ho iniziato a costruire una ricerca intorno alla poetessa senza saper bene, ancora all'inizio, in quale precisa direzione.

La mia breve ricerca è stata una progressiva scoperta mano a mano che trovavo materiale originale, in arabo, e critico, in lingua prevalentemente inglese o italiana.

Fortunatamente ho recuperato quasi tutta la produzione poetica dalla Biblioteca Ca' Foscari di Venezia e attraverso Internet.

Mi è stato indispensabile il libro più importante di critica letteraria della poetessa *Qadaya ash-shi' al-mu'āsir*. I rimanenti scritti critici della poetessa sono stati recuperati a fatica e purtroppo molto in ritardo rispetto alla stesura del presente elaborato.

Tradurre *Qadaya* è stato lo scoglio più grande da superare perché, oltre che nella parte introduttiva e negli ultimi articoli, nella parte centrale l'autrice entra nel dettaglio delle regole metriche. Sulla metrica araba mi è stato di grande aiuto, seppur in arabo, ma in un arabo più semplice, il libro di Muhammad Hamasa 'Abd al-Latīf, *Al-bina'u al -'urûdî lil-qasîda al-'arabîa*, oltre agli *Appunti di metrica araba* di Paolo Minganti e lo studio di Ahmad Addous *Sulle forme metriche della poesia araba*.

I libri suddetti sono serviti per capire il cuore della discussione metrica portata avanti dai poeti del verso libero. Mi risulta invece ancora assai difficile rintracciare il metro delle singole poesie di Nāzik.

Del resto anche nelle antologie di versioni in inglese o in italiano, il metro delle poesie tradotte è sistematicamente ignorato. L'unico attento a specificare il metro delle poesie che traduce è Paolo Minganti.

Un altro difetto delle antologie, per il loro carattere per lo più divulgativo, è nel riportare le poesie tradotte senza fare riferimento alle raccolte da cui sono tratte. Collocarle – le poesie della al-Malā'ika - nel giusto periodo di composizione e nella raccolta di riferimento è stato invece importante per capirne l'evoluzione.

La bibliografia critica che ho trovato è assai carente di monografie sulla poetessa: di essa si parla più o meno

diffusamente in capitoli all'interno di studi di storia della letteratura o della poesia araba moderna.

Lo studio di S. Moreh sulla poesia araba moderna dal 1800 al 1970, mi è stato utile perché, essendo focalizzato sullo sviluppo e l'evoluzione della poesia araba sotto l'aspetto metrico, mi ha permesso di chiarire sinteticamente che cosa accade nei primi anni quaranta prima della nascita del movimento del verso libero proprio sotto l'aspetto della prosodia, per poi passare nel maggior dettaglio alla natura delle innovazioni del verso libero e al ruolo della poetessa nella discussione teorica e nella realizzazione poetica.

Il confronto con le ricostruzioni di Salma Khadra Jayyusi, nel suo imponente *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* mi ha aiutato ad uscire dall'orbita del punto di vista di Moreh che fra l'altro esprime un giudizio non troppo positivo sul ruolo della poetessa nel dibattito e nello sviluppo del movimento del verso libero con toni a volte velatamente ironici e polemici.

M.M. Badawi è quello che meglio esamina le raccolte della nostra Nāzik dal punto di vista della poetica, dei contenuti e degli influssi romantici inglesi. Approda ad un giudizio che colloca la poetessa in un sostanziale romanticismo che resterebbe immutato nel tempo.

Ho trovato interessante e utile il lavoro di Hana'al-Bayyati, che è comunque allieva di Badawi, sulle influenze del romanticismo inglese sulla poesia di Nāzik al-Malā'ika, per almeno due motivi: mi ha permesso in primo luogo di chiarire alcune motivazioni spirituali della poetessa e scoprire nella materia viva poetica il ricorrere di certe parole ed immagini; in secondo luogo la traduzione inglese di versi riportati da molte poesie, ha facilitato la mia traduzione italiana e ha permesso di addentrarmi con grande piacere e stupore nelle raccolte.

Questi autori mi sembra ruotino comunque tutti intorno agli *Studies in Arabic Literature*, pubblicazioni dell'Università di Oxford.

L'articolo di Khulusi del 1950 e gli articoli sulla rivista italiana *Oriente Moderno* di Minganti e Strika sono stati un conforto per l'originalità nel metodo e l'indipendenza di giudizio.

Infine ho provato a tradurre in italiano *I cinque canti al dolore o cinque odi al dolore*. Superato il primo scoglio della traduzione letterale dei versi, la maggiore difficoltà è stata nell'esperienza, per me nuova, di dover sistemare una versione poetica italiana un minimo accettabile. Non potendo improvvisare una padronanza di rima e metrica italiana, mi sono affidata al mio orecchio poetico un po' intuitivo.

Il presente lavoro appare un po' approssimativo e forse un po' generico, soprattutto tradisce un metodo che si chiarisce gli obiettivi mano a mano che raccoglie informazioni.

Nāzik al-Mala'ka è un universo molto complesso e sfaccettato difficile da esaurire in un unico studio. Mi era necessario chiarire alcuni concetti: innovazione e conservazione mi sono sembrati il primo orizzonte entro cui collocare la poetessa rispetto al suo pensiero critico, alla sua posizione teorica, al suo ruolo rispetto al movimento del verso libero; anche il romanticismo è un concetto che ho cercato di capire all'interno dello stesso orizzonte.

Più che una "ricerca", forse sarebbe preferibile chiamarla "appunti", i primi necessari per un successivo serio approfondimento della poetica.

CENNI BIOGRAFICI

La poetessa Nāzik al-Malā'ika nasce a Bagdad, Iraq, il 23 agosto 1923, la maggiore di quattro sorelle e due fratelli.

La piccola Nāzik vive in un ambiente familiare molto stimolante dal lato poetico e letterario: il padre è insegnante di lingua araba, poeta ed autore di una enciclopedia in venti volumi sulla grammatica araba e la letteratura. La madre è poetessa ella stessa, conosciuta col nome di Um Nizar, grande ammiratrice del poeta Jamil Sidqi al-Zahawi. Per inciso, questo poeta era punto di riferimento per il movimento femminista iraqeno.

La poetessa Um Nizar ne fu una delle principali interpreti.¹

Nel 1939 conclude il suo primo percorso di studi in cui manifesta una viva predisposizione per le lingue, la lingua araba e la lingua inglese, e si appassiona nello studio dell'astronomia, della chimica e della musica. Fin da piccola studia l'oud, un liuto mediorientale, con cui si accompagna nelle canzoni di Um Kalthoum o Abdul Wahab, cantanti egiziani famosissimi in tutto il mondo arabo, che la giovane Nāzik ascoltava alla radio o dai dischi dei vicini. La musica sarà sempre la linfa che nutrirà la sua poetica.

Lo studio della filosofia, la greca in particolare, l'aiuterà ad acquistare familiarità con il pensiero dialettico – come ella stessa afferma nell'introduzione biografica, *Cenni di biografia della*

¹ Khulusi, S.A., *Contemporary poetesses of Iraq*, "The Islamic Review", 1950, June, cfr. pp. 40-45

mia vita e cultura, alla raccolta di poesie *Il mare cambia i suoi colori*.²

Nel 1944 completa i suoi studi presso la Dār al- mu'allimīn, nel College Superiore dell'Università per l'insegnamento, con una dissertazione che ha come argomento le diverse scuole di grammatica.

Nāzik frequenta anche la Scuola delle Belle Arti dove perfeziona lo oud.

Per Nāzik, il 1941, anno di rivolta nazionale iraqena guidata da Rashid al-kilani, segna l'inizio della sua maturità sociale e spirituale.

Sempre nell'introduzione biografica, la poetessa descrive i primi anni Quaranta come un periodo politico in cui in Iraq *non si poteva respirare*.

Nel 1947 pubblica la sua prima raccolta di poesie intitolata *'ashiqā al-lail, L'amante della notte*. Per la poetessa la "notte" era simbolo della poesia, immaginazione e sogni misteriosi, bellezza delle stelle, splendore della luna e luccichio del fiume Tigri sotto la sua luce.

Questa prima raccolta porta a compimento un percorso poetico iniziato dall'infanzia. Nāzik, infatti, aveva composto la sua prima qasīda a dieci anni, rivelando una naturale predisposizione alla composizione in rima; compone e recita le sue poesie a scuola e, nel periodo del college, recita durante le feste di facoltà le sue poesie che vengono via via pubblicate su quotidiani e riviste.

Nāzik interiorizza soprattutto gli insegnamenti del padre che raccomanda una conoscenza approfondita della grammatica araba e della metrica come disciplina e fondamento imprescindibile per l'espressione poetica.

Quanto all'influenza della madre, la poetessa Um Nizar Malā'ika, fra madre e figlia (differenti d'età di soli quindici anni) intercorrono un dialogo ed un confronto continui. I contenuti poetici e le scelte espressive di Nāzik si renderanno via via sempre più autonome da quelle della madre grazie alla nuova ed

² Al-Malā'ika, N., *Yughayyiru aluanahu' l bahr*, 1976 www.book4all.net, cfr. pp. 5-30

intensa frequentazione dei poeti romantici inglesi cui Nāzik può accedere avendo raggiunto un'ottima conoscenza della lingua inglese. In quel periodo legge e traduce Byron Keats Wordsworth e Shelley.

Grazie alla sua ottima conoscenza della letteratura inglese, a Nāzik viene offerta una borsa di studio per gli Stati Uniti all'università di Princeton, New Jersey.

All'inizio degli anni cinquanta scrive articoli di critica letteraria e nel 1953 tiene una conferenza, che avrà una grande eco, presso l'Associazione delle donne di Bagdad, dal titolo *al- ma'at baina'l ṭarafein : as-salbiya wa 'l akhlaq, la donna fra due estremi: la passività e la moralità(i costumi)* in cui critica le condizioni della donna, la sterilità della società araba, ed invita le donne ad uscire dall'apatia e dalla passività.

Sempre nel 1953 il dolore straziante per la morte della madre farà scaturire la poesia *Thalāth mar'āth li Ummī ,Tre elegie per mia madre.*

Nel 1954 proseguirà gli studi nel Wisconsin dove conseguirà il *master* in Letterature comparate, ottenendo poco dopo una cattedra in Letteratura Comparata . Viaggerà spesso negli Stati Uniti e in Europa, in particolare in Inghilterra e in Francia.

Tornando al 1947, venerdì 27 ottobre, apprende alla radio la notizia di migliaia di morti al giorno per colera in Egitto. Balza dal letto e scrive di getto la famosa poesia *Il colera* in una forma nuova che infrange alcune regole della metrica classica e le offre finalmente la chiave espressiva che cercava. Presagisce che la sua poesia *cambierà la mappa della poesia araba*³

Nel 1949 pubblica la sua seconda raccolta *Shazaya wa ramad, Schegge e Cenere*, in cui undici poesie non seguono la forma a due emistichi della *qasīda* classica. La raccolta è preceduta da una introduzione in cui la poetessa spiega le ragioni del verso libero, dimostrandosi una profonda conoscitrice della metrica classica e una teorica di grande statura.

³ *Yughayyiru aluānahu'l bahr*, op.cit. p. 11

Già negli anni cinquanta acquista ormai fama fuori dall'Iraq e diviene una fra le figure prominenti nel panorama poetico e nel dibattito letterario sulla nuova poesia.

Nāzik studia instancabilmente, ha sete di conoscenza in ogni campo. Ha ormai imparato il francese da autodidatta sotto la guida del fratello, studia il latino, legge i poeti latini (in particolare Catullo) e greci.

Nel 1957 pubblica la sua terza raccolta intitolata *Qararat al mawġa, Profondità dell'onda*.

Il 14 luglio 1958 la rivoluzione con la proclamazione della repubblica è fonte d'ispirazione non solo per il popolo iraqeno – come scrive Mahmoud Wardani – ma anche per i poeti. Nāzik compone una poesia intitolata *Un saluto alla repubblica iraqena* così esordendo: *Felicità di orfani fra amoroze braccia paterne/ felicità di assetato che assapora l'acqua/ felicità di Luglio al tocco di venti freddi/ felicità delle tenebre a una fonte di luce,/ la nostra felicità per la repubblica*.⁴

Tuttavia la repubblica iraqena ha vita difficile: la poetessa, senza troppe perifrasi afferma, nella sua breve biografia, che 'abd al-karīm al-qāsim (il presidente) muta rapidamente per brama di potere, con un internazionalismo spregiudicato che annienta al suo nascere la forza della giovane repubblica. Del resto, anche nella poesia citata ella scrive ... *o rosa sta in guardia/dalla vendetta sionista/dall'inganno americano*.

Per le troppe minacce e intimidazioni, dal 1969 al 1970, Nāzik trascorrerà un anno a Beirut, città vivace a lei assai familiare – le sue poesie infatti sono state in buona parte edite a Beirut, e pubblicate sulle riviste libanesi *al-adāb* e *al-adīb*, così come i suoi articoli.

Tornata in Iraq conosce Abdel Hadi Mahboub, suo collega nel Dipartimento di Arabo a Bagdad che sposerà nel 1961. Col

⁴ Al-Malā'ika, N., *Shaġarat al qamar*, in *Dīwān*, volume secondo, Dār a'auda, Beirut 1971, p.449

marito fonderà nel 1964 l'Università di Bassora e insegnerà a lungo Arabo e Letteratura alle università di Bassora e Bagdad.

Nel 1962 pubblica il suo primo libro di critica letteraria *Qadaya'l-shi'r al-mu'asir, Questioni della poesia contemporanea* ove sviluppa alcuni principi esposti nell'introduzione alla raccolta *Shazaya wa ramad*. Questo testo costituirà un riferimento fondamentale per la poesia araba contemporanea.

Nel 1968 pubblica la quarta raccolta *Shağarat al qamar, L'albero della luna*, che raccoglie poesie degli ultimi dieci anni (fra le altre quella dedicata alla proclamazione della repubblica del 1958 *Saluto alla repubblica iraqena*).

In seguito all'avvento al potere del partito Baath di Saddam Hussein, nel 1970 si trasferirà con la famiglia nel Kuwait per insegnare all'università e risiederà fino al 1990, anno d'invasione del Kuwait da parte di Saddam Hussein.

Nel 1970 pubblica un lungo poema dal titolo *Ma'sāt al-hayāt wa ughniya li-l-insān, La tragedia della vita e un canto all'umanità*.

Nel 1964 viene invitata col marito in Egitto a tenere conferenze all'Istituto di Studi superiori della lingua araba. Qui terrà conferenze sul poeta egiziano Mahmoud Taha, poeta decisamente romantico che ella aveva letto durante i suoi studi musicali. Nel 1965 gli dedicherà un libro di critica letteraria intitolato *aş-şauṃa'at wa ash-shurfatu l-hamra' , La cella ed il balcone rosso*

Nel 1976 pubblica, sotto il titolo di *Yuğayyr al-wānahu-l-bahr, Il mare cambia i suoi colori*, una nuova raccolta che comprende le poesie del 1973 e 1974.

Nel 1978 *li-l-salāt wa-l-thawra*.

Del 1979 *Sykolojia al-shi'r, Psicologia della poesia*.

Nāzik, con l'invasione del Kuwait da parte di Saddam Hussein, nel 1990, si trasferisce in Egitto dove rimarrà definitivamente, conducendo vita appartata, lontana dalla stampa.

Si avvicina al sufismo.

Muore nell'agosto del 2007 dopo varie malattie, fra cui il Parkinson. E' sepolta col marito al Cairo. Le è sopravvissuto un figlio.

Capitolo Primo

QUESTIONI METRICHE

PRIMA DEL VERSO LIBERO ARABO IRAQENO

Ad influenzare la giovane generazione dei poeti arabi degli anni quaranta furono i Mahjarī, la scuola Apollo, i poeti simbolisti e romantici della Siria e del Libano in aggiunta alla diretta conoscenza della poesia e della critica europee e americane.

Uno degli aspetti più importanti del contatto, o meglio dell'impatto dell'Occidente sul mondo arabo è stata la progressiva rivolta della poesia araba moderna contro le convenzioni della rima e del metro, sentite dal poeta come costrizioni e limitazioni alla libera espressione di nuove idee e nuovi temi.

S. Moreh nel suo libro *Modern Arabic Poetry 1800-1970, the Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature*, Leiden, E.J.Brill 1976, esplora la lunga e incessante sperimentazione dei poeti arabi, a partire dal diciannovesimo secolo, volta a cercare nuove forme, nuovi stili, una nuova prosodia che sostituisca quella classica della *qasīda*, considerata la forma poetica più rispettata, sublime e perfetta, perdurata quasi immutabile per secoli fin quasi all'1800, con la sua suddivisione in due emistichi, la monorima e il metro unico, nel rispetto rigido dei metri di *al-Khalil bin ahmad al-farāhīdy*, il grammatico di Bassora dell'ottavo secolo.

I tratti sonori e declamatori della *qasīda* risultano tuttavia ormai mero artificio non più rispondente alla nuova sensibilità, così come le sue immagini e le sue metafore.

Il confronto con la poesia occidentale genera una profonda crisi d'identità del poeta arabo che cerca di assorbire e tradurre il nuovo, adattandolo alle risorse metriche arabe.

Il tratto distintivo della poesia europea è l'uso della forma in *stanze* e il *blank verse*, unito a una consolidata maturità espressiva nella poesia epica, narrativa e nel dramma. La monorimata *qasīda* è invece la forma preminente araba.

*!..!Gli arabi musulmani, tuttavia, e gli arabi cristiani – sostiene S. Moreh – hanno comunque convenuto che la rima fosse essenziale ed imprescindibile nella poesia araba. Perciò, benché la monorima fosse biasimata come sintomo del degradato stato della poesia araba e perché responsabile della totale assenza in essa di elementi epici, drammatici e narrativi, l'abolizione della rima venne invocata, agli inizi del Novecento, solo da una esigua minoranza. La maggioranza preferì piuttosto sperimentare la stanza strofica irregolare con un cambio di rima o cambiando la rima di una poesia a intervalli di un certo numero di versi a discrezione del poeta.*⁵

Sempre a proposito della *qasīda*, l'indipendenza dei singoli versi con la stessa rima alla fine del verso, l'uniformità della lunghezza degli emistichi produceva ormai come risultato una sequenza di frasi singole senza una conseguenza logica, con una prolissità e una ridondanza non più accettabili. I metri, in particolare alcuni come il *tawīl*, sono divenuti adatti ad un tono declamatorio più che all'espressione dei sentimenti. L'uso della *qasīda* ha assunto i tratti del manierismo, temi e metafore sono stereotipati, la dizione e le idee sono al servizio del gusto delle classi dominanti, prediligendo aspetti superficiali della vita ed esteriori a scapito del mondo interiore. L'enfasi sulla forma, più che sul contenuto, obbliga l'esperienza ad adattarsi a una forma rigida invece che renderla libera di esprimere se stessa. La *qasīda* infine non mette in luce la personalità del poeta o la persona descritta; le situazioni

⁵ Moreh, S., *Modern Arabic Poetry 1800-1970, the Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature*, Leiden, E.J.Brill 1976, p. 4, cfr. anche pp.3-7

erotiche sono artificiali e false, la dizione e i temi non corrispondono al reale linguaggio, ai problemi reali dei lettori.

Alla ricerca di nuovi modi, dunque, i poeti arabi imitano direttamente forme metriche occidentali.

La prima è la *stanza strofica* che trova il suo corrispondente più adatto nel *muwashshah* e nel *rajaz* andalusi – ricordiamo che queste due forme furono a loro volta introdotte dai poeti medievali andalusi per imitare la prosodia ispanico-romanza – quindi il *blank verse* da Shakespeare a Eliot, verso senza rima che si traduce in *shi'r mursal*, e ancora la *poesia in prosa*, *shi'r manthūr* e infine il *verso libero* anglo-americano o il *vers libre* francese *shi'r hurr* in arabo. Quest'ultimo avrà due tipi di versificazione: il primo a diretta imitazione dell'occidente, sperimentato in particolare da Abū Shādī e da successivi poeti fino al 1947; il secondo, appunto dal 1947 con Nāzik Al-Malā'ika e Badr As-sayyāb con una differente versificazione basata su metri arabi che impiegano un tipo di *piede*, *taf'ila*, o differiscono solo nell'ultimo *piede*, in lunghezze irregolari del verso e schemi irregolari di rima.

Poesia strofica

La ripresa del *muwashshah* e di altre forme strofiche si sviluppò, secondo Moreh, in due direzioni:

1. In Egitto con i letterati musulmani educati in Europa e in scuole secolari: Punto di partenza era la letteratura araba classica e il concetto di sacralità della sua eredità.
2. In Siria e Libano con arabi cristiani educati nelle scuole missionarie. Punto di partenza era l'arabo letterario più semplice e l'arabo colloquiale dominante nella letteratura liturgica araba.

Nel primo caso, il processo d'assorbimento dell'influenza occidentale è piuttosto lento per le barriere di religione, cultura e orgoglio verso l'eredità classica. La cultura araba è in aperta contrapposizione con l'invadenza della cultura occidentale, dai poveri contadini ai poeti di classi più alte vicine ai governanti, al

servizio del khedivè. L'Egitto mantiene una posizione di prestigio nel mondo arabo.

Nel secondo caso l'assorbimento è più diretto ed efficace perché non ha gli stessi ostacoli. I cristiani arabi sono più inclini a recepire le idee e le scienze dell'occidente con il quale c'è sempre stato contatto. Nelle scuole missionarie cristiane l'educazione era europea e non serviva nessuna corte. Prima del sorgere del nazionalismo arabo, gli arabi cristiani non avevano nessun particolare orgoglio per una vecchia e sublime eredità letteraria. Il principale riferimento era la Bibbia tradotta in un arabo povero, almeno prima della versione araba protestante del 1864.

Comunque le reciproche emigrazioni, dall'Egitto al Libano e alla Siria e viceversa, contribuirono a mettere in contatto i due gruppi.

In Egitto, sotto il regno di 'Alì il verso strofico si sviluppa avendo come riferimento la Francia.

Rifā'ra Rāfi' al Tahtāwī – *l'animatore della rinascita egiziana* userà la forma strofica del muwashshah nelle traduzioni da opere francesi, nella composizione di canzoni militari, scolastiche con temi prevalentemente patriottici.⁶

In Siria e in Libano il verso strofico si consolida nelle innodie; il *muwashshah* e il *rajāl* si adattano facilmente agli schemi della rima inglese.

Dalla fine del diciannovesimo secolo al 1922 i tratti della poesia araba moderna, esposti dal giornalista iraqeno Rufā'il Buṭṭī appunto nel 1922, sono i seguenti: 1. Trattano di nuovi temi del patriottismo e delle riforme sociali, descrivono le innovazioni tecniche moderne, descrivono emozioni, costumi, e scrivono poesia narrativa e storica. 2. Chiedono libertà di pensiero e di fede, con espliciti attacchi alla religione e al governo 3. Scrivono con un nuovo stile simile a quello europeo 4. Usano nuova retorica, nuove metafore e simili. 5. Usano nuove forme, metri e schemi di rima, scrivono canti di scuola in uno stile semplice e chiaro.

L'influenza della ripresa del verso strofico, introdotto dai Protestanti e dai Cattolici, si manifesterà nell'uso di metri brevi,

⁶ Camera D'afflitto, I., *Letteratura araba contemporanea, Dalla Nahda a oggi*, Roma, Carocci ed. 2007 cfr. pp.43-44

nella varietà di schemi di rima e nell'introduzione della rima col *sukun*.

La forma strofica del verso viene introdotta in Egitto nei primi anni del Novecento, attraverso i contatti personali dei poeti libanesi e siriani con i poeti musulmani egiziani. Da allora il verso strofico è usato principalmente dai poeti romantici arabi e da coloro che si ribellavano alle costrizioni della *qasīda*. Fra questi, Muṭrān e la sua scuola, Al- Aqqad e la sua scuola, quindi i membri oltre oceano dell'associazione *al-Rābiṭa al-Qalamiyya* negli Stati Uniti capeggiati da Gibran(1883-1931), e i poeti della scuola *Apollo* come Abū Shādī (1892-1955).

In Egitto il vero impulso verso il cambiamento sarà portato da Khalīl Muṭrān (1871-1949) poeta cattolico libanese fondatore e collaboratore di importanti giornali egiziani.

Direttore della Compagnia Nazionale del Teatro Egiziano, ha tradotto la maggior parte delle tragedie di Shakespeare. Fin dal 1900 sosteneva la necessità per il poeta arabo di cercare una sua strada indipendente in grado di esprimere i propri pensieri e sentimenti della vita presente.

Egli fu uno dei primi poeti romantici – sostiene S.Moreh - capace di introdurre nella poesia nuovi temi, immagini, dizione, figure retoriche e forme , e di padroneggiare la dizione poetica, la retorica e le forme convenzionali.../La principale rivoluzione che portò nella poesia araba fu un cambiamento nella forma interna della poesia. Egli richiedeva che una poesia avesse una unità organica e non una forma esterna di rima e metro fissi.../voleva che la poesia fosse un modello che combinasse immagini, significati, idee e parole, amalgamate in un modo vivo e che fosse intorno ad un unico tema.⁷

S. Moreh illustra attraverso numerosi esempi la grande capacità di Muṭrān di esplorare le risorse della metrica classica, la sua musica, la melodiosa dizione di parole connotative senza esitare a introdurre rime interne, la reiterazione di parole, l'uso di allitterazioni e assonanze, con l'effetto di intensificare il suo stato d'animo e l'unità della poesia. Introduce anche *l'enjambement*,

⁷ S.Moreh, *Modern Arabic Poetry*, op. cit. p.59 trad. mia

cioè, con la rima che non conclude la frase alla fine del singolo verso. Usa il verso strofico nella poesia epica. Per il suo poema epico *Nerone* si cimenta a scrivere fino a 327 versi in metro *ramal* e la monorima, con effetti monotoni e noiosissimi, solo a titolo esemplificativo, per dimostrare, cioè, che la rima fissa era assolutamente un ostacolo alla poesia epica e che il verso strofico invece non era affatto un segno di inadeguatezza, sperando così di convincere i poeti arabi della necessità di tenere il passo con il progresso della poesia europea.⁸

Nāzik al-Malā'ika, nella sua prefazione a *Shazaya wa ramad*, e in *Qadaya'l-shi'r al-mu'asir*, applica spesso questo metodo – come vedremo in seguito – di costruire esempi pratici di composizione nello stile della *qasīda* per dimostrarne l'inefficacia rispetto alle soluzioni alternative della poesia contemporanea.

Fra i numerosi seguaci di Mutrān, i poeti romantici Abū Shādī e Mahmoud Taha pongono al centro della loro poetica l'attenzione alla musica interna ed esterna alla poesia. Per il secondo, Nāzik al-Malā'ika aveva una particolare ammirazione, come ho già segnalato nelle brevi note biografiche della poetessa.

La scuola del Mahjar nel Nord America.

Le principali caratteristiche della letteratura dell'emigrazione, di estrazione arabo cristiana, sono l'enfasi sulla chiarezza piuttosto che sull'eloquenza, la correttezza grammaticale, una dizione semplice influenzata dallo stile biblico, una tendenza ad usare nuove parole in espressioni colloquiali, la sincerità nell'esprimere profondi sentimenti religiosi. Alla tradizione classica del poeta conviviale, si torna a una funzione di poeta come profeta.

I poeti arabi d'America ebbero un diverso *background* culturale rispetto ai poeti libanesi o siriani o egiziani. Quasi tutti greco - ortodossi, tranne Jibran e Bāhūt che erano Maroniti, la maggior parte di essi aveva avuto una educazione cristiana missionaria in cui l'enfasi era sulla lingua e la letteratura del paese che dirigeva

⁸ ibid. cfr.pp.54-65

la scuola missionaria ed avevano atteggiamenti di derivazione squisitamente protestante come un profondo sentimento religioso unito ad una grande libertà di pensiero, un'indole assai critica nei confronti del clero cattolico e del feudalesimo dei loro paesi di provenienza.

Avevano subito dure esperienze nel nuovo paese per le difficoltà quotidiane, e si erano dovuti confrontare con un nuovo mondo diverso da quello cui li aveva preparati l'educazione protestante; ora vivevano in una società liberale e dinamica che li costringeva a cambiare abitudini di pensiero.

La Bibbia, Vecchio e Nuovo Testamento, è la fonte principale che, oltre ad influenzare l'indirizzo formale delle loro produzioni letterarie - il verso strofico, la dizione biblica, gli inni - nutre la loro visione del mondo, il loro umanesimo. Contro l'autoritarismo gerarchico della Chiesa e contro il dispotismo ottomano, opponevano principi massonici di libertà uguaglianza, fraternità, tolleranza. Nella loro poetica, il dualismo fra vita e società, Dio e diavolo, mente e corpo, la paura della morte, l'idea romantica di rifugiarsi nella natura, la terra ideale, la nostalgia per il paese natio, la disperazione, l'uomo e il destino e così via.

Il grande merito dei Mahjarī fu che essi riuscirono ad adattare forma e linguaggio ai loro temi ed idee in modo armonioso. Usarono numerose forme che spaziavano da rima e metro fissi, ai couplet e alle stanze di vario tipo con cambiamenti negli schemi di rima e nei metri.⁹

La condizione di maggiore libertà permetterà loro di esplorare con più audacia le nuove forme come la poesia in prosa, *shi'r manthūr*, soprattutto in Jibran, sotto l'influenza del poeta Whitman. Oltre ad uno stile narrativo assolutamente privo di rima e di metro, caratteristiche precipue di questo genere poetico è l'uso di ciò che S.Moreh definisce *musica del pensiero, music of thought*, come il parallelismo, il sinonimo, l'antitesi, la ripetizione dei versi, delle idee e delle parole.

⁹ ibid. p.102

Tuttavia altrettanto importanti furono le innovazioni nella poesia strofica, il muwashshah e il zajal.

Sviluppano il verso strofico nella direzione del verso irregolare, sulle orme della stanza di Cowley. Su questa irregolarità Badr Shak'r al-Sayyab fonderà il verso libero, *Shi'r hurr*.

Basato su metri arabi, il nuovo verso sperimentato preserva le regole fondamentali della prosodia araba, garantendosi però la libertà nella lunghezza dei versi, nel numero di *taf'īla* usati e nello schema della rima.

Sembra anche che, attraverso l'influenza della poesia russa - che pone l'enfasi sul ritmo melodico e la dizione poetica lirica ispirandosi all'idea di Verlaine secondo cui la musica è imprescindibile - sia il poeta Mīhāil Nu'aymah che il poeta Nazīb 'Arīda si concentrarono sul verso strofico (disdegnando invece quello in prosa, *shi'r manthūr*) ed in particolare in quello con stanze uniformi, noto nella poesia inglese come *homostrophic ode o monostrophic lyrics*.

*Nel 1947 questo tipo di ode monostrofica fu adottato da Nāzik al-Malā'ika definendolo 'shi'r hurr' senza distinguere - ritiene S.Moreh - il suo modello uniforme di stanza dal tipo di 'vers irregulier' caratterizzato dalla completa irregolarità del modello di stanza*¹⁰

Affronterò nel prossimo capitolo il rapporto poetico della al - Malā'ika con Al-Sayyab.

Sia Nazīb 'Arīda che Mīhāil Nu'aymah si tennero fedeli al principio del verso monostrofico in cui le stanze dovevano essere equilibrate, e la struttura uniforme doveva contenere lo stesso numero di versi e le stesse variazioni di lunghezza e di schema di rima.

Le principali scuole che proseguiranno la strada poetica dei Mahjārī dopo la morte di Jibran, sono la scuola *Apollo* fondata da Abū Shādī, i poeti iraqeni e la scuola della rivista *Shi'r*.

Blank verse o Shi'r Mursal

Sempre nello sforzo di rinnovare gli strumenti espressivi rendendoli adatti a comunicare un mondo interiore attuale e non

¹⁰ *ibid.* p. 116

del passato, il poeta arabo cerca di imitare il *blank verse* inglese a partire da quello shakespeariano che dimostra una straordinaria duttilità a fini descrittivi drammatici.

Il grande problema del poeta arabo resta quello della rima. Il *blank verse* infatti non ha rima, un concetto chiaramente antitetico rispetto alla tradizione poetica araba. A parte la discussione teorica fra strenui tradizionalisti contrari all'introduzione di *Shi'r Mursal* e i modernisti strenui oppositori delle catene della *qasīda*, prescindere dalla rima per un poeta arabo era contrario quasi alla propria natura linguistica, l'orecchio e il gusto arabi non erano abituati ad un verso privo di rima.

S. Moreh elenca tre tipi di *shi'r mursal* che tentano di imitare il *blank verse* inglese: il primo è il *muzdaija*, cioè una poesia in cui i due emistichi rimano in ogni singolo verso, o in cui due versi rimano insieme esprimendo una completa ed indipendente unità di senso; il secondo è una poesia senza rima con i singoli versi di senso conchiuso, cioè con la pausa finale e il metro coincidenti, oppure con il senso portato a termine nei versi successivi. Il terzo tipo viene sviluppato nel 1940 da 'Alī Ahmad Bākāthir (m. 1969) sotto la diretta influenza del *blank verse* shakespeariano. Egli prende come unità la frase e non il singolo verso con un numero fisso di piedi; usa uno schema irregolare di rima o talvolta senza rima affatto e un numero irregolare di piedi.

Bākāthir arriva a constatare che i soli metri della *shi'r mursal* sono quelli che ripetono un solo tipo di piede come il *kāmil*, il *rajaz*, il *mutaqarib*, il *mutadarik* e il *ramal*: quelli con due piedi, come il *sarī*, il *khafīf* e il *tawīl* sono inutilizzabili.

Questo metodo sarà sviluppato dai poeti iraqeni in ciò che essi chiameranno *shi'r hurr*.¹¹

Shi'r hurr secondo Abū Shādī

Più che di scuola *Apollo*, Isabella Camera D'afflitto la definisce una nuova corrente poetico – culturale nata intorno al 1932 il cui fondatore e poeta preminente fu Abū Shādī.¹²

¹¹ *ibid.* cfr.pp.125-156

¹² Camera D'afflitto, I., *op.cit.* cfr.pp.121-129

Grande conoscitore e ammiratore della poesia inglese, egli rielabora le tecniche affinate dai poeti Mahjarī e le innovazioni di Khalīl Muṭrān. E' convinto che il metro sia nella poesia elemento imprescindibile. Forse per questo il poeta inglese che meglio si presta come modello è Algernon Charles Swinburne , il cui verso è basato su metri misti.

Il nuova tecnica che Abū Shadī adotta chiamandola *shi'r hurr*, è l'uso di metri misti a seconda delle proprie esigenze poetiche. Un verso può contenere un piede, due piedi e così via fino al massimo in uno stesso metro. Nessuna divisione in emistichi, la cesura assente. Molti versi conchiusi con finale in *sukun* per enfatizzare l'unità della frase.

Fra gli eredi di Abū Shadī, secondo l'opinione di S.Moreh, il poeta Badawī che usa metri misti ed un modello irregolare di rima . Per lui la poesia è espressione linguistica di un'esperienza psicologica condizionata dall'ambiente che lo circonda al quale è costretto in un certo senso ad obbedire. Lo stesso per le regole entro cui esprimersi. Anche una rivolta contro le convenzioni va condotta entro certi confini, pena il fallimento. La poesia araba è mutata dal periodo classico nella direzione della poesia pura, come esperienza emotiva. Principi critici d'ispirazione eliotiana.¹³

IL VERSO LIBERO IRAQENO. QUESTIONI METRICHE

Il primo dicembre 1947, la rivista *al-'Urūba* pubblica la poesia di Nāzik al-Malā'ika intitolata *al-kultrā* , descritta come *shi'r hurr*.

Nello stesso mese Badr Shākir al-Sayyāb pubblica la sua raccolta *Azhār dhābila, Fiori appassiti* , includendovi la poesia *Hal kāna hubban?, Fu amore?* - datata dal poeta 29 novembre 1946.

Nell'introduzione alla raccolta, il giornalista e scrittore Rufa'il Buṭṭī saluta questa poesia come un nuovo tentativo di verso con vari metri e rime ad imitazione della poesia europea.

¹³ S.Moreh op. cit. cfr. pp.186-195

Ne seguirà una controversa discussione volta a stabilire quale dei due poeti fosse stato il primo a introdurre il nuovo esperimento metrico.

La poetessa, pur difendendo strenuamente la sua poesia *al-kultrā* come il primo esperimento nuovo, tuttavia sostiene, in *Qadaya'l-shi'r al-mu'asir*, *Questioni della poesia contemporanea*, che anche se non avesse iniziato lei il movimento del verso libero, lo avrebbe fatto senz'altro Al-Sayyab, perché il verso libero era ormai un frutto maturo da cogliere all'albero della poesia araba.¹⁴

E' assodato che i due poeti si conoscessero e si frequentassero – almeno fino a quando Al-Sayyab non fu perseguitato per le sue idee marxiste, e gli fu vietato qualsiasi contatto con gli amici - e non fossero arrivati al verso libero separatamente. Per entrambi la Musica è l'elemento portante della composizione poetica araba.

Sempre per entrambi, punto d'arrivo rispetto ai poeti precedenti e punto di partenza per gli esperimenti del nuovo verso libero è il *piede* del metro, la *taf'īla*. La poesia tradizionale *shi' qadīm* ha come unità il 'verso', *al-bait*, il cui schema, fondato su un numero stabilito di piedi o dello stesso piede, si ripete uguale fino all'ultimo verso: si definisce perciò *qasīda al bait*. La nuova poesia invece, avendo come unità il piede, *al-taf'īla*, può ripeterlo in un numero variabile nei singoli versi secondo esigenze espressive; non ha uno schema fisso, viene per questo definita *shi' al-taf'īla*.

Al-'aqqad nel 1963, cercò di ridimensionare la portata dell'innovazione tecnica dei poeti iraqeni considerandola solo una fase transitoria nella composizione poetica classica basata sull'accento, il *nabr*, come la poesia inglese, definendola perciò semplicemente poesia accentata, *shi'r nabryyi*.

Muhammad Hamasa 'abd al-laṭīf, nel suo studio della metrica della poesia araba classica, chiarisce invece che la definizione di *shi' al-taf'īla* è senz'altro quella più esatta, quella che meglio si

¹⁴ Al-Malā'ika N., *Qadaya'l-shi'r al-mu'asir*, Dār al-'ulm li'l – mulāyyin, Beirut, 1978 cfr.p.17

adatta a spiegare la caratteristica del verso libero, perché ne descrive con precisione il metodo metrico.¹⁵

Anche la rima, nel verso libero, è scelta e variata da esigenze espressive.

Tornando alla poesia *Al-kulīrā*, essa è composta in metro *mutadarik*. Consiste di quattro *stanze*, ognuna con lo stesso schema di rima ٥٥٥٥ب د د ب ج ج ب ب ا .

Secondo S. Moreh questo schema corrisponde al modello di ode omostrofica o lirica monostrofica nella poesia inglese.” *Questo tipo di ode consiste in un numero di stanze dallo schema non predeterminato; il poeta è libero di scegliere la struttura della stanza di base a seconda delle esigenze espressive /.../I poeti inglesi che componevano questo tipo di ode erano Gray, Keats, Collins e Swinburne /.../ i poeti emigrati in America consideravano queste forme nuovi tipi di muwashshah*”.¹⁶

L’esperienza di al-Sayyāb, invece, in *Hal kāna ḥubban*, si basa su un’altra tecnica: in metro *ramal*, ha quattro stanze dissimili in forma e modello, lunghezza di versi e schema di rima differente in ogni stanza.

Per questo al-Sayyāb stesso criticò la poesia *al kulīra* della poetessa non definibile come *shi’r hurr*.

Inoltre egli usa l’*enjambement* che invece manca nella poesia di Nāzik.

Secondo S. Moreh *al kulīra* è un’ode monostrofica. Egli sostiene inoltre che anche nelle due raccolte *Shazāya wa ramād* e *Qararāt al –mawja*, prevale il verso strofico tipico del *muwashshah* .

In questo modo sminuisce la portata innovativa della poetessa senza , tuttavia, analizzare nemmeno una sua poesia né sotto l’aspetto metrico né sotto quello espressivo.

La poetessa Salma Khadra Jayyusi, nel suo studio sulle correnti e i movimenti nella poesia araba moderna, ridimensiona la

¹⁵ Hamasa 'abd al-laṭīf, M. *Al-bina'u al –'urûdî lil-qasîda al-'arabyyia*, Il Cairo, Dâr ash-shurûq, 1999, crf. pp.145-161

¹⁶ S. Moreh. *Modern Arabic Poetry*, op.cit. cfr. .p. 204

polemica sul raffronto fra *al kulīra* e *Hal kāna ḥubban* considerandola insignificante rispetto a ciò che rappresentò invece la pubblicazione della raccolta del '49, *Shazāya wa ramād*, *Schegge e cenere*, piattaforma da cui fu lanciato l'esperimento del verso libero.

Al- kulira era sì poesia strofica, *muwashshah*, nel metro *Khabab* derivante dal *mutadarik*, tuttavia - leggiamo nel libro sopra citato - *la poesia rimane fresca e importante /.../Al- Malā'ika /.../seppe dare maestà a questo metro e un tono serio/.../La sua poesia è la migliore delle due poesie, mentre quella di Al-Sayyāb , sotto l'aspetto puramente tecnico, è più libera.*¹⁷

Se ci rivolgiamo direttamente a quanto scrive la poetessa nell'introduzione a *Shazāya wa ramād* , *Schegge e cenere*, vediamo che ella non intende per *verso libero* solo la poesia che non segua schemi determinati, bensì ogni poesia che, indipendentemente dalla struttura strofica o dallo schema di rima, abbandoni il verso a due emistichi per impiegare il piede, *taf'ila*, come sua base, sia che segua o non segua uno schema uniforme. Porta come esempi del primo tipo di verso libero, che segue precisi schemi metrici e di rima, le poesie *al-Kulīra* e *Ghurbā' (Stranieri)* ; mentre cita *Marra al-qitār* , *Passò il treno* e *Nihaya as-sullam*, *Fine della scala*, come rappresentative del secondo tipo che non segue precisi sistemi di rima o di metrica.¹⁸

Per Nāzik al-Malā'ika, comunque, non c'è somiglianza fra la propria poesia e il *muwashshah*: quest'ultimo fa coesistere un emistichio e due emistichi. Le lunghezze dell'emistichio possono essere uguali nel metro *sarī'* o disuguali nel metro *rajaz*. Il verso libero invece ha un emistichio unico, non ha una lunghezza definita e può cambiare il numero dei piedi, di verso in verso.¹⁹

¹⁷ Jayyusi S.K. , *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Voll.1-2*, Leiden, E.J.Brill ed 1977, Vol. 2 p. 559

¹⁸ al- Malā'ika, N., *Shazāya wa ramād* in *Diwān*, Dār a'auda, Beirut 1971, vol.2 cfr.pp 17-18; cfr. anche Salih J. Altoma, *Nāzik al-Malā'ika's Poetry and its critical reception*, Arab Studies Quarterly (ASQ) 9/22/1997, p.3

¹⁹ *Qadaya'l- shi'r al- mu'āsi,r*, op.cit. cfr. pp.76-77

Salma Khadra Jayyusi toglie ogni dubbio sulla presunta influenza del *muwashshah* sul verso libero: “Solo un giudizio superficiale, che cerchi di accostare il moderno verso libero a quei *muwashshahat* in cui gli emistichi non erano conformi alla regola di equilibrio della poesia araba classica, potrebbe affermare che il moderno verso libero sia stato una naturale derivazione del *muwashshah*. Comunque, l’influenza di questa forma sul verso libero si limita al fatto che la ripresa dell’arte dei *muwashshah* nei tempi moderni fu un elemento nella serie di sperimentazioni, poiché il *muwashshah* forniva l’esempio della possibilità di avere emistichi di differente lunghezza nella stessa composizione poetica. Ma il *muwashshah* non è una forma di verso libero. In realtà, si può anche aggiungere che, nella sua rigidità e composizione elaborata, è persino più restrittivo della forma a due emistichi e, confrontandolo, da un punto di vista prosodico, con il moderno verso libero, si dovrebbe ricordare che il suo schema è fisso e spesso intricato.”. La Jayyusi sottolinea anche una ulteriore differenza sotto l’aspetto della Musica: per il poeta *muwashshah*, ciò che poteva sembrare una rivoluzione poetica, altro non era che un diligente tentativo di adattare parole arabe a melodie.

Almeno quattro le differenze col verso libero: 1. I *muwashshahat* spesso deviavano dai metri noti agli Arabi, mentre il verso libero no. 2. Il *muwashshah* classico dipende direttamente dalla musica da cantare, mentre il verso libero è completamente avulso dal canto. 3. Nel verso libero c’è una libertà che non ha precedenti rispetto al *muwashshah* vincolato invece a molte condizioni. 4. Infine quest’ultimo, proprio per lo schema fisso e la dipendenza dalla musica, era adatto a temi frivoli, nello spirito della gaiezza e dell’ozio. Il verso libero invece, fin dall’inizio, rappresenta un movimento volto ad argomenti molto seri, legati all’esperienza dell’individuo e della nazione araba negli aspetti più cruciali e tragici.²⁰

²⁰ *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Vol. 2*, op. cit. cfr. pp.556-557

E' necessario sottolineare che la Musica, imprescindibile, cui si riferiscono sia Nāzik Al- Malā'ika che Badr al-Sayyāb nella poesia, è la metrica: la successione di sillabe e pause disposte secondo schemi ritmici, che formano l'unità musicale del verso, il *bait*, a sua volta suddivisibile in piedi, *taf'ila*. Questa componente musicale è ciò che distingue la poesia dalla prosa. La Musica si percepisce grazie all'orecchio. L'orecchio arabo, è un concetto cui la poetessa si riferisce spesso nel suo libro *Qadaya*: è il gusto musicale arabo che guida la scelta dei metri ed anche il loro rinnovamento. Un orecchio poetico arabo consolidatosi nei secoli sulla metrica classica, che ha costruito le regole metriche classiche stesse. Discostarsi da esse rigettandole sarebbe un tradimento. Il rinnovamento è necessario e possibile solo dall'interno.

Tornando alle influenze sulla forma della nuova poesia, Nāzik al-Malā'ika sostiene che il solo genere simile al verso libero, *shi'r hurr*, irregolare nella lunghezza dei versi e nello schema della rima, sarebbe il *band*, un metodo di versificazione del diciottesimo secolo, in cui versi di lunghezza irregolare e irregolare schema di rima erano composti in metro *ramal* e *hazaj*.

Nel suo *Qadaya'l- shi'r al- mu'asir*, la poetessa traccia una piccola pianta che accosta il *band* con il verso libero, *shi'r hurr*,

<i>Poesia araba</i>	
<i>Emistichio unico</i>	<i>Due</i>
<i>emistichi</i>	
<i>Lunghezza fissa</i>	<i>Lunghezza variabile</i>
<i>poema in versi</i>	
<i>rajaz</i>	<i>Due metri Un solo metro</i>
	<i>(band) (shi'r hurr)²¹</i>

²¹ *Qadaya'l- shi'r al- mu'asir*, op.cit. cfr. p.78

Nell'introduzione al *Qadaya* Nāzik sostiene che le sue poesie e quelle di Badr al Sayyab non hanno preso il metodo del verso libero dal *band*. Non conosceva infatti quella forma poetica che di nome, non avendola mai letta prima del 1953²²

Mentre S. Moreh riporta queste affermazioni senza commento - quasi a sottintendervi una personale scettica ironia - la Jayyusi invece le sostiene argomentando: Il *band* è prevalentemente una prosa rimata, un tentativo spesso mal riuscito di prosa con i metri. Nāzik la definisce poesia per la presenza dei metri; tuttavia né la rima né il metro possono trasformare in poesia creazioni prosaiche. Il merito di alcuni sporadici *band* del primo novecento, composti con maggior talento, è stato quello di aver liberato i due metri *hajaz e ramal* basando l'unità metrica sul *taf'ila* e non su un numero fisso di piedi, proprio come nel verso libero. Tuttavia, proprio per la sporadicità di tali composizioni, scrive la Jayyusi, è difficile sapere quanto ne fossero a conoscenza i più fortunati poeti irakeni, che alla fine riuscirono a realizzare il verso libero.²³

In *Qadaya'l- shi'r al- mu'asir*, Nāzik cerca di tracciare i nuovi canoni, o meglio, rinnovati canoni della poesia araba classica entro cui garantire la libertà e la statura espressiva del verso libero.

Dei sedici metri classici, alcuni - come ad esempio il metro *tawīl* - non si adattano più alle nuove condizioni espressive del poeta contemporaneo. Altri invece sono assolutamente attuali, solo se si concede al poeta la possibilità di variarne il numero dei *taf'ila* e di comporre nel verso unico, cioè in un solo emistichio, *shaṭr*.

Vengono precisamente individuati sei metri "puri", *ṣāfiyya*, cioè con un solo piede:

Il *kāmil* che in ogni emistichio della *qasīda* ripete tre volte il piede *mutafā'ilun*

²² *ibid.* cfr.p.13

²³ *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Vol.2, op.cit. cfr.550-556

Il *ramal* che in ogni emistichio ripete tre volte il piede fā'ilātun
 Il *hazaj* che in ogni emistichio ripete due volte il piede mafā'ilātun
 Il *rajaz* che in ogni emistichio ripete tre volte il piede mustaf'ilun
 Il *mutaqārib* che in ogni emistichio ripete quattro volte il piede fa'ūlun
 Il *mutadārik* che in ogni emistichio ripete il piede fā'ilun

Quindi due metri “misti “, *muzawwaja*, ossia abbinati, cioè con due piedi come:

il metro *sarī'* che, in ogni emistichio, dispone i due piedi, *taf'īla*, secondo lo schema mustaf'ilun mustaf'ilun fā'ilun

Il metro *wāfi'* che, in ogni emistichio, dispone i due piedi, *taf'īla*, secondo lo schema mafā'ilatun mafā'ilatun fa'ūlun.

In questo secondo tipo di metri, il primo piede può venir ripetuto liberamente secondo necessità, purché il secondo piede sia sempre a conclusione del verso.

La poetessa ha creato un nuovo *wāfi'* puro operando una aggiunta di una lettera che comporrebbe l'emistichio con la ripetizione di uno stesso piede mustaf'ilātun mustaf'ilātun.²⁴

Sono esclusi - come dicevo, perché non più adatti alle esigenze espressive moderne – gli altri metri che sono basati su due tipi di piedi, cioè *tawīl*, *madīd*, *basīṭ*, *munsariḥ*, *khafīf*, *mujtathth*, *muḍari'*, e *muqtaḍab*.

Secondo S.Moreh , questa è la principale differenza nella versificazione, fra la scuola *Apollo* e la scuola iraqena.²⁵

Qadaya'l- shi'r al-mu'asir, importante libro teorico sull'aspetto metrico della poesia contemporanea, venne pubblicato nel 1962.

²⁴ *Qadaya'l- shi'r al- mu'āsi'*, op.cit. cfr. pp. 83-90

²⁵ S.Moreh. *Modern Arabic Poetry*, op.cit.p.214

Erano trascorsi ormai quindici anni di esperimenti poetici da cui si era sviluppato un grande dibattito.

Nell'introduzione alla raccolta *Shazāya wa ramād*, del 1949, gli argomenti a sostegno del nuovo verso libero erano ancora un po' ingenui e approssimativi. La poetessa vi afferma che "Il nuovo riordino dei metri di al khalīl libera il poeta da migliaia di catene"; procede quindi a spiegare perché la nuova forma è migliore di quella a due emistichi. La ragione fornita è che l'esser costretti a seguire misure prefissate della *qasīda* produce solo verbosità e scarsa incisività espressiva. La nuova forma invece permette al poeta di fermarsi quando ciò che ha voluto esprimere è concluso, favorendo la concisione e la semplicità.

Come gli altri poeti, non aveva ancora raggiunto una piena consapevolezza delle ragioni sottese al nuovo movimento poetico. I migliori risultati nel verso libero erano piuttosto istintivi, in un certo senso anteriori alle giustificazioni teoriche.

Negli anni cinquanta si comincia a individuare una nuova coerenza fra le forme del verso libero e i nuovi contenuti. Il fenomeno prosodico si lega sempre più a un impulso realistico, in contrapposizione al sentimentalismo romantico, alla rigidità classica, alla poesia oratoria etc.²⁶

Tuttavia, accanto agli esperimenti poetici di talento, si assiste al proliferare di poesie in verso libero del tutto scadenti che rischiano di distruggere il nuovo movimento. Per questo Nāzīk sente il bisogno di approfondire le questioni metriche, e non solo, della poesia contemporanea proprio per mettere in guardia dai pericoli che essa sta correndo. Pochi come lei hanno la statura e la competenza per farlo.

Non vi è dubbio che molti fra i poeti che hanno accolto con entusiasmo la sollecitazione al verso libero, non ne conoscono fino ad ora l'obiettivo. Fra di essi c'è chi lo scambia con il rinnovamento del contenuto nella poesia araba, e c'è chi pensa che l'unico punto più alto da raggiungere sia il consolidamento

²⁶ Jayyusi, S.K., *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, op.cit. cfr.pp.565-573

*dei sostegni a ciò che etichettano come realismo nella poesia. Non vogliamo dire che questi pensieri siano incompatibili con la natura della poesia. Tuttavia insistiamo nel ribadire che il verso libero è prima di tutto una questione metrica. Ciò implica la forma musicale della poesia e riguarda i piedi nell'emistichio, la disposizione degli emistichi e della rima /.../ - così scrive Nāzik nell'introduzione al suo libro a p. 69 e seguenti. Paragona l'atteggiamento superficiale dei poeti e dei critici, a quello di un bambino che, alle prese con un plico di fogli di alta finanza, rimane inebriato dal gioco e dalla gioia di spargere e fare a pezzi i fogli, accartocciarli e sentire il rumore della carta. Coinvolge nella responsabilità di aver contribuito al propagarsi di errori grossolani, anche la critica che si era fino ad allora occupata più di contenuti, trascurando l'aspetto formale delle composizioni poetiche nuove: *Forse che questi critici sono così scarsi nel sentire la musica, vale a dire quelle stonature e quegli errori non colpiscono le loro orecchie?*²⁷*

L'indifferenza alla metrica potrebbe essere stata anche accresciuta, secondo la poetessa, da teorie espressive romantiche diffuse nel mondo arabo dopo la seconda guerra mondiale ondegianti fra la figura del poeta genericamente ispirato e metri spontanei dettati dal canto senza il bisogno di studiare la metrica classica.

La poetessa presagisce anche che, proprio a causa di poeti non dotati, la forza propulsiva del movimento si esaurirà entro pochi anni. Ciò non significa che morirà. Il verso libero resterà in vita fin tanto che esisterà la poesia araba e fin tanto che esisteranno i sentimenti umani.²⁸

La poetessa analizza molti esempi di composizioni nel verso libero sue e dei poeti a lei contemporanei. Proprio per la stretta relazione del verso libero con la metrica classica, mostra come lo stesso verso unico possa venir trasformato nel doppio emistichio

²⁷ *Qadaya'l- shi'r al- mu'āsi,r*, op.cit. cfr. pp. 69-73 trad. mia)

²⁸ Ibid. cfr. 49

della *qasīda*. La nuova metrica insomma è coerente e in continuità con quella classica.

Nell'introduzione alla sua raccolta *Shaḏāya wa ramād*, riporta alcuni suoi versi trasformandoli nella forma di doppio emistichio, per dimostrare che la soluzione più classica, pur se corretta, è espressivamente meno efficace di quella nuova.²⁹

Allo stesso modo in *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, con lo stesso metodo, trasforma alcuni versi di altri poeti, anche per segnalare eventuali errori – come ad esempio per Mahmoud Darwish.³⁰

A questo proposito è interessante la medesima considerazione di M.M.Badawi: *Questa rivoluzione nella prosodia si è dimostrata tanto di moda che alcune poesie che in realtà seguono il modello metrico tradizionale sono state sistemate dai loro autori sulla pagina in un modo tale da farle apparire metricamente nuove (ciò fu fatto anche da illustri poeti come il sudanese al- Faytūrī e il poeta palestinese Mahmūd Darwīsh)*³¹

Secondo Nāzik al-Malā'ika, il verso libero è una necessità sociale come risultato dello sforzo attraverso cui la nazione araba (la *Umma*) cerca di ricostruire su basi moderne la propria ricchezza intellettuale.

L'uso libero della metrica permette al poeta di dar forma a questa rinnovata ricchezza. Il verso libero è il solo che può accogliere il nuovo impulso, il nuovo anelito verso la realtà e l'attualità. Il monometro e la monorima non sono più adatti; la forma tradizionale è più retorica e artificiale, mentre il poeta contemporaneo cerca maggiore libertà e semplicità nella dizione. In questo senso vanno intese le innovazioni nel verso senza cesura, nel numero irregolare di piedi e in un irregolare schema di rima.

Il "realismo", contrapposto alla vaghezza romantica, è la prima forza sottesa al nuovo movimento poetico.

²⁹ *Shaḏāya wa ramād*, op.cit. cfr.pp.11-13

³⁰ *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, op. cit. cfr. p.7 e 21- 24

³¹ Badawi, M.M., *Modern Arabic Literature and the West*, London, Ithaca Press 1985, p. 121

La seconda è l'anelito all'indipendenza, la terza è l'avversione ai modelli predeterminati, la quarta è infine l'enfasi sul contenuto da esprimere piuttosto che sulla forma.³²

A proposito del realismo, mette in guardia dal confonderlo con lo pseudo realismo di una poesia "sociale" priva di sentimenti, che niente ha a che fare con la vita reale. Contro chi lo contrapponeva all'isolazionismo, all'evasione dalla realtà, all'attenzione ai sensi personali etc Nāzik fa notare: *Cos'è questa realtà? Non è la vita delle persone? Le persone che non passano giorno senza soffrire o sorridere /.../ e quale tipo di poesia può esprimere questa vita reale umana? La poesia semplice emotiva attraverso le lacrime e i sorrisi oppure una poesia sociale che si ferma allo stato di predica e di allocuzione?*³³

Sempre a proposito dell'impulso realistico mette in guardia la dilagante critica – e, di conseguenza anche il poeta – dal cadere nel grande equivoco della poesia in prosa come effetto di una maggiore espressività realista: la poesia contemporanea priva di accenti e ritmi sarebbe confusa e non sarebbe poesia. Il solo impulso alla trasgressione nel comporre poesia senza conoscere le basi metriche, sorretto dal comune pregiudizio di certa critica e dei lettori, porta in realtà alla distruzione della forma metrica della poesia. Quanto allo stretto legame con la metrica classica: *Se la poesia libera non accogliesse la suddivisione metrica sulle basi della metrica antica, sarebbe una poesia debole nella musica, ingannevole nel metro.*³⁴

La pubblicazione di *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r* destò una vivace discussione fra i poeti e i critici, ed una strenua opposizione alle idee della poetessa, non solo fra i tradizionalisti ma soprattutto fra i poeti sostenitori del verso libero. Fra questi: Muhammad al-Nuwaiḥī(1964), Jusuf al-Khāl, I.I.Jabrā, I.Isma'il, Luwis 'Awad e altri.

³² *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r* op. cit. cfr. pp. 50-65

³³ Ibid. cfr. pp.295-303

³⁴ ibid. p. 92

La maggiore obiezione era al suo tentativo di porre limitazioni alla libertà dei poeti, proprio in un momento così sperimentale, di manipolare la struttura prosodica delle proprie poesie per inventare nuovi metri, con nuovi *taf'ila* presi da altri metri, come nel caso della modulazione usata nella versificazione inglese.

Salma Khadra Jayyusi aggiunge che la tendenza di Nāzik al-Malā'ika ad imporre leggi sulla poesia e la critica era di fatto un freno allo sperimentalismo. “ *E' in questi costanti esperimenti dei nuovi poeti che possiamo vedere la vitalità e le potenzialità del verso libero.*”³⁵

Inoltre alla sua difesa della musica esterna, cioè della forma come elemento principale, gli oppositori hanno obiettato che la musica interna e il senso tematico fossero più importanti, e che il poeta dovesse adattare la forma e la musica alle necessità della sua esperienza poetica. S. Moreh condivide questa critica.

Tuttavia, il porre l'accento sulla trascuratezza di numerosi poeti fu vitale, e Nāzik al-Malā'ika rese un grande servizio alla poesia contemporanea mostrando ai poeti gli errori da evitare nella nuova poesia.³⁶

Paolo Minganti, in un suo prezioso articolo del 1961, intitolato *Il movimento iraqeno di poesia libera* - poco prima cioè della pubblicazione di *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r* - riassume le linee principali del verso libero e i pericoli sottesi, traendoli da un articolo della poetessa sul verso libero, del 1954. Leggiamo: *I. Il poeta è libero da ogni vincolo e da ogni costrizione; non è costretto a dare ai suoi versi una determinata lunghezza, e non è vincolato a una rima fissa. Ma tale libertà può inebriarlo e trasformarsi in anarchia, facendogli dimenticare il rispetto del metro, l'unità della composizione, sia strutturale sia concettuale. II. La musicalità dei metri liberi, che può però ingannare il poeta il quale, confondendo l'armonia innata del metro con la musicalità della sua poesia, può finire per scrivere vocaboli vuoti e slegati. III. Essendo ogni metro libero fondato su di un*

³⁵ *Trends and movements*, op. cit. p.607

³⁶ *ibid.* cfr. cap. VIII pp.606-607-608 e seguenti

solo piede, ripetuto liberamente in ogni verso, la poesia scorre come un torrente di verso in verso. Tale scorrevolezza rende difficile al poeta di arrestarsi; mancandogli ogni appiglio naturale, egli corre il rischio di non essere più capace di dominare le idee e di controllare le parole. Inoltre egli ha difficoltà nel dare una conclusione naturale alla sua composizione.

Queste le caratteristiche della poesia “libera” secondo uno dei primi e più attivi rappresentanti del movimento che ad essa ha dato vita.³⁷

³⁷ Minganti, P., *Il movimento iraqeno di poesia libera*, in “Levante” VIII, 1961, pp. 9-10; cfr.pp.3-12

Capitolo secondo

IL ROMANTICISMO DI NĀZIK AL-MALĀ'IKĀ

INFLUSSI DELLA POESIA INGLESE

Fin dalla giovane età, Nāzik comincia a leggere la moderna poesia araba, strettamente legata alla letteratura europea. I poeti romantici arabi da lei più frequentati sono senz'altro Iliyyā Abū Mādī, 'Alī Mahmūd Tāhā, e Abū'l-Qāsim al-Shābbī.

A proposito dei poeti romantici arabi, per M.M. Badawi le loro opere sono caratterizzate da una spiccata liricità e spontaneità, linguaggio semplice ed evocativo, sensazioni soggettive, un senso di mistero e di stupore, una reverenza verso la natura e la vita in generale, in breve, un acuto senso dell'individualità, una più profonda auto consapevolezza unita ad una maggiore libertà nell'uso della forma in stanze.

Un merito particolare dei poeti Mahjari invece è l'aver immesso una maggiore spiritualità.

Nell'articolo *Poetesse contemporanee dell'Iraq*, in *The Islamic Review*, del 1950 - Nāzik aveva pubblicato solo due raccolte - nel suddetto articolo, dunque, Safa' Khulusi rileva una certa tendenza nella poesia di Nāzik, almeno in *'Āshiqat al Lail*, ad essere fantastica e fortemente legata alle allegorie e alle figure retoriche. Ciò sarebbe da far risalire all'influenza di poeti Siro-americi come Khalil Jibran, Michael Na'imah, Nasib 'Aridhah

e Iliyyā Abū Mādī. Khulusi vi aggiunge anche l'egiziano Mahmud Hasan Isma'il.³⁸

Il romanticismo su cui cresce le sensibilità poetica di Nāzik, a partire dalla sua prima raccolta *'Ashiqat al Lail*, sprigiona comunque anche dalla lettura diretta dei poeti inglesi, come Byron, Thomas Gray, Wordsworth, Rupert Brook e soprattutto John Keats.

Hana' al-Bayyati, assistente di Letteratura comparata all'Università di Bassora – almeno al tempo della pubblicazione della sua ricerca - ha approfondito le influenze dei romantici inglesi sulla poesia di Nāzik al - Malā'ika in una articolata e documentata tesi pubblicata nel 1989 a Glasgow presso l'Università di Glasgow, intitolata *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry*.³⁹

La sua ricerca contribuisce a chiarire la dimensione romantica della poetica di Nāzik , soprattutto nelle sue prime poesie.

Focalizza innanzitutto l'attenzione sui concetti che passano facilmente dal romanticismo inglese a quello arabo iraqeno attraverso i tre manifesti inglesi più importanti, cioè *The lyrical Ballads* di Wordsworth, *The defence of Poetry* di Shelley e *Biografia Literaria* di Coleridge.

Essi sono ad esempio nel primo manifesto: La poesia come spontaneo straripamento di emozioni; il poeta che rivela la verità attraverso un approccio immaginativo e non scientifico analitico; il poeta che interpreta e comunica il piacere della Natura; e così via. Nel secondo: La poesia come espressione di immaginazione; la superiorità dell'immaginazione sulla ragione; la creazione poetica come fonte più pura di piacere; la poesia come infanzia della società; l'impossibilità di tradurre poesia per l'impossibilità di riprodurre la musica e così via. Nel terzo di Coleridge, più

³⁸ Khulusi, S.A, *Contemporary Poetesses of Iraq*, art.cit cfr pp. 40-45).

³⁹ Al-Bayyati, H. *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry*, Glasgow, Glasgow University, 1989 <http://nuasmar.blogspot.it>

filosofico, gli Arabi avrebbero assimilato in particolare la distinzione fra *Fancy* e *Imagination*.

Molti dei suddetti ingredienti balzano all'occhio immediatamente alla lettura delle poesie di Nāzik comunque rielaborati in creazioni originali.

Le traduzioni, per esempio: Nāzik non scrive versioni fedeli alle poesie tradotte, bensì poesie ricreate ispirandosi alle originali. Alle traduzioni di *An Elegy written in a Country Churchyard* di Thomas Gray, o di *Ode to a Nightingale* di Keats, o di *It's not going to happen again* di Rupert Brook, la poetessa premette sempre *Ishārāt li-l qasīda...* cioè *cenni a, ispirato a...*

Hana' al-Bayyati, nella sua tesi, riporta una comunicazione scritta della poetessa del 1984 in cui ella affermerebbe: "*il motivo per tradurre è la mia ammirazione per la poesia che traduco. Questo mi fa desiderare di trasferirla in verso arabo così che il lettore possa leggerla ed apprezzarla. Io stessa provo piacere nel comporre questa poesia in arabo. Ho tradotto solo poche poesie e sono stata impegnata ad esprimere me stessa attraverso la mia poesia, non attraverso la poesia degli altri poeti. Tingo ogni poesia che traduco con il colore della fase poetica in cui sto vivendo. Ecco perchè le traduzioni in 'Āshiqat al- Lail consistono nei colori della mia poesia e nelle immagini dei miei pensieri. Questa è la qualità di ogni precisa traduzione, che deve avere molto dello spirito del suo traduttore. Ecco perché la traduzione di Fitzgerald delle quartine di al-Khayyam è fitzgeraldiana più che khayyammiana*".⁴⁰

Da questa premessa Hana' al-Bayyati esplora la poesia ispirata a *An Elegy written in a Country Churchyard* confrontandola con l'originale. Ne evidenzia le differenze di significato.

In sintesi, nella poesia di Gray la morte è il comune destino di tutti, e l'unica consolazione, l'essere ricordati anche se per poco e da una sola persona, con riflessioni marginali sui vantaggi e gli svantaggi della fama e dell'oscurà.

⁴⁰ Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry, op. cit. cap. 2 p.2

Nāzik invece pone l'accento sul vantaggio, quasi una benedizione, della condizione di povertà. Nei primi versi della stanza 16 leggiamo ad esempio : *le mani del destino li hanno privati della felicità e le sofferenze li hanno soggiogati.*⁴¹ e nella stanza 18 : *Fu la povertà a render le loro anime pure dal demonio, dal male e dalla malizia*⁴² e così via.

Secondo H. Al-Bayyati la poetessa coglie da Gray la malinconia e la tristezza, tratti che contraddistinguono le poesie della prima raccolta *'Āshiqat al Lail*, così come i temi contrastanti della vita e della morte: il primo verso dell'ultima stanza della poesia ispirata a Keats *e le notti passano alla loro tomba*⁴³ richiama l'ultimo verso della stanza 9 della versione ispirata a Gray *ogni cosa nella vita finisce nella tomba*⁴⁴

In *Unshudāt al-salām, Ode alla pace*, nella stanza 5 ricorre lo stesso tema : *Domani ci sarà un viaggio, pagheranno i morti con denaro la solitudine dei loro sudari?*⁴⁵

In *Marthiyyah li-'l-insān*, stanza 5, leggiamo : *quel morto che trasportavano , come corpo che non sente, alla tomba*⁴⁶

L'atmosfera psicologica in cui viveva Nāzik al tempo della composizione della prima raccolta forse era somigliante a quella della poesia di Gray: amava la notte e la campagna, parlava della morte come consolatrice dalle pene, dalle tristi memorie e dal triste presente.

Il grande spazio dato alla sofferenza e al dolore è un elemento tipicamente romantico.

Quanto a *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron, l'impatto sulla poetessa, continua H. Al-Bayyati , è inferiore rispetto a Gray.

Tuttavia rilevante è il rapporto col mare – la versione della poetessa infatti si intitola *al -bahr* , il mare. Fra i due poeti c'è differenza: mentre Byron immagina le onde del mare come una donna con cui egli gioca, - il suo amore per il mare è come quello

⁴¹ *Dīwān* vol 1 op.cit. cfr. p.688

⁴² *ibid.*cfr. p.689 trad. mia

⁴³ *ibid.*p.654

⁴⁴ *ibid.*p.684

⁴⁵ *ibid.* p.55

⁴⁶ *ibid.* p.196

per le donne, fonte di terrore e di gioia - per Nāzik il mare resta a distanza: *Oh risonante oceano, sono innamorata delle onde, delle pietre e della sabbia/Quante volte nella mia giovinezza mi sono immersa nella valle dell'immaginazione.*⁴⁷

In Byron la relazione col mare è fisica, in Nāzik è più innocente, richiama la sua fanciullezza quando giocava vicino alla madre. Diverse le culture dei due poeti, diversi i sessi.

Sia al tempo della composizione della sua versione di *Childe Harold's Pilgrimage* (1946), che negli anni successivi, Nāzik usa l'espedito retorico di rivolgersi direttamente all'oggetto o al fenomeno naturale.

In *Ughniyah li'l-qamar*(1952)*Canto alla luna*, si rivolge alla luna nella stanza 6: *Rimani come sei, mondo, di cui le nostre anime non hanno imparato i segreti.*⁴⁸

In *Ughniyya li-shams a-shitā'*(1952)*Canto al sole del Nord* si rivolge al sole: *Sciogli con essi le gocce di ghiaccio dall'erba, da un fiore che non vuole separarsi dalla vita*⁴⁹

In *Unshudāt al-riyāh*, *Ode ai venti*, 2° versione, nella stanza 4, si rivolge al vento: *Vieni, vieni, o figlia del canto/ e cerca fra di essi un cuore felice* .⁵⁰(*Diwān* vol.1 p. 412 *figlia* perché in arabo il vento è di genere femminile N.d.T.)

Infine in *Ilā 'l-sha'ir Kīts*, *Al Poeta keats*, nella stanza 6 si rivolge all'usignolo: *Descrivi come il mio poeta passò la sera/ ai piedi di quel morto*⁵¹

La Natura ed il dialogo diretto con elementi della Natura è, come già notato, un tratto tipicamente romantico.

⁴⁷ *ibid. Al- bahr*, Stanza 10 p.676

⁴⁸ *Diwān* vol 2 in *Shajarat al qamar* p.485

⁴⁹ *ibid.* in *Qarārat al mawġah* p.373

⁵⁰ *Diwān* vol.1 op.cit. p. 412 (*figlia* perché in arabo il vento è di genere femminile N.d.T.)

⁵¹*ibid.* p. 653).

KEATS

Nel terzo capitolo della sua tesi, Hana' al-Bayyati approfondisce il rapporto fra la poesia di Nāzik e quella di Keats, non solo passando in rassegna le analogie e i richiami nelle espressioni e nelle immagini individuate nei versi, ma anche attraverso l'articolo della poetessa del 1954, incluso successivamente e pubblicato in *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, dal titolo *Ash-shi' wa 'l-mawt*, *La poesia e la morte*.⁵²

In questo articolo la poetessa mette a confronto al-Shabbī, al-Hamsharī, Keats e Rupert Brook nel loro atteggiamento nei confronti della Morte. I primi tre sarebbero accomunati da morte prematura, da un non comune amore per la morte ed una spiccata ipersensibilità. Per Rupert Brook invece, morto nella seconda guerra mondiale, egli non è innamorato della morte, la ama come un amico e vede la morte come una cosa naturale.⁵³

La poetessa cita alcuni versi di Al-Shabbī che dimostrerebbero il suo desiderio di sperimentare la morte senza paura e renderebbero evidenti i legami fra la giovinezza, la speranza, il pessimismo, l'angoscia e la morte.

Da *Fī zill wādī 'l- mawt*, *All'ombra della valle della morte* (stanza 5) la poetessa cita: *La magia della vita si è dileguata, o mio cuore gemente/ vieni dunque proviamo la morte.*

E da *Tahta 'l- ghusūn*, *Sotto i rami*, cita: *A chi eri solita cantare? Ella disse: alla triste luce viola,/ all'ebbra giovinezza, all'adorata speranza, alla disperazione, al dolore e alla morte*.⁵⁴

Di Keats la poetessa cita versi dalle Odi, *Ode to the Nightingale*, i versi 52-53 *I have been half in love with easyful death,/Called him soft names in many odes.* E ancora il verso 55 *Now more than ever seems it rich to die*, *Ode on Indolence*, stanza 1, versi 3-5; *Ode on melancholy*, stanza 3

⁵² *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, op. cit. cfr. pp.304-315

⁵³ *ibid.* cfr.308-309

⁵⁴ *ibid.* cfr.pp. 304-305

E così via. Le traduzioni della poetessa sono pressoché letterali.⁵⁵

Il titolo *Ode*, in arabo *Unshūda*, spesso intercambiabile con *Ughniyya* (canto), *Lahn* (melodia,) *Marthiya*(elegia), *Nashīd* (inno) ricorre spesso nelle prime raccolte della poetessa e va via via diminuendo nella frequenza mano a mano che Nāzik si allontana dall'influenza inglese.

Oltre che in *'Āshiqat al Lail*, anche in *Ma'asāt 'l Hayāt*, *La tragedia della vita* ricorre l'ode. Quest'ultima opera è un lungo poema, rivisitato dalla poetessa anche negli anni settanta, e comprende poesie del 1945- 46 fino a poesie del 1965.

I temi keatsiani principali che si ripropongono nella poetica di Nāzik:

1) il contrasto fra la vita e la morte

In *Ahzān al-shabāb*, *I dispiaceri della giovinezza*, stanza 28, la morte è amabile perchè le fornisce una fuga dalle pene della vita : *Incontrerò l'amabile morte come uno spirito poetico che ama il silenzio della polvere/ e un cuore che pensa che la morte sia giovinezza – per la speranza e i sentimenti quale giovinezza !*⁵⁶

E nella stanza 44 descrive la morte prematura come una benedizione: *Non è la morte dunque una benedizione per le creature viventi?*⁵⁷

In *Ka'bāt al-fusūl*, *la malinconia delle stagioni* risiede nella particolarità delle proprie rispettive imperfezioni; anche la bella primavera ha ad esempio la sua tragedia nella brevità della sua durata.⁵⁸

Un cambiamento di prospettiva si avrà in *Ughniyah li-'l-hayāt*, *Ode/Canto alla vita*, del 1952, inclusa in *Shajarat*

⁵⁵ ibid.cfr.pp. 306-308 ; per i riferimenti agli originali inglesi, cfr. Hana' al-Bayyati, op. cit. Cap.3

⁵⁶ *Diwān* vol.1 op.cit. *Ma'asāt 'l Hayāt* cfr.p.218

⁵⁷ Ibid.p.223

⁵⁸ ibid. cfr.161-177)

al qama', l'albero della luna. Qui la poetessa ha raggiunto un equilibrio fra le due dimensioni di vita e morte : E chi dirà loro che abbiamo bevuto la dolcezza fino a diventarne inebriati!.../ Per la sua salvezza abbiamo desiderato appassionatamente la vita e per la sua salvezza abbiamo desiderato l'estinzione !.../ La bellezza fa il nido nella nostra polvere; oh quanto ignoranti coloro che ci credevano infelici⁵⁹

2) La morte e la poesia

Hana' al-Bayyati afferma, nel terzo capitolo della sua tesi, che Nāzik condivide con Keats il senso della morte come la cosa più potente al mondo, superiore alla Bellezza intesa come gloria e poesia, e soprattutto come fine di ogni cosa e di ogni pena.⁶⁰

Tali considerazioni sono senz'altro adatte al primo periodo poetico , quello appunto romantico sino forse alla seconda raccolta *Schegge e cenere*.

Tuttavia successivamente l'atteggiamento muta e non dimentichiamo l'estrema consapevolezza dimostrata dalla poetessa.

Per riprendere quanto esposto all'inizio del paragrafo, nell'articolo *La poesia e la Morte*, Nāzik al-Malā'ika cerca di prendere le distanze dai romantici: l'eccessiva emotività al limite delle capacità umane di questi poeti viene imputata come causa di un fallimento che conduce alla morte, fallimento in tre ambiti che si rincorrono, l'emozione, la poesia e la morte. Tale superemotività al di sopra del senso comune viene messa da Nāzik in connessione con il super uomo di Nietzsche.⁶¹

⁵⁹ *Diwān*, vol.2 op. cit.pp.445, 448

⁶⁰ *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry*, op. cit. cfr.cap.3 p.9

⁶¹ *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, op. cit. cfr. 414-415

3) La sofferenza e il piacere

Nāzik e Keats sono affascinati dalla gioia e dal dispiacere. Pena e piacere sono temi paralleli nella giovane vita di Nāzik. *Ella soffrì di molti problemi, personali, sociali e politici che alla fine giustificarono il suo pessimismo. Ella fuggiva dalla realtà dolorosa per rifugiarsi nella poesia in solitaria comunione con la Natura*- così commenta Hana' al-Bayyati e riporta da un articolo della poetessa (*La poesia nella mia vita*, nella rivista *Al-Majallah-al-'arabiyya li-'l thaqāfah*, vol. 4 Marzo 1983, pp.88) le ragioni sottese al tono triste che vela *Ma'asāt 'l Hayāt e 'Āshiqat al Lail*: 1. Il suo rifiuto dell'idea della morte, 2. La sua protesta contro la colonizzazione britannica, 3. Il suo dispiacere per la condizione della donna nella società araba, 4. La sua avversione per il sesso e il matrimonio. Per la frustrazione nella sua ricerca di perfezione, il suo isolamento prese una forma assai romantica: la Natura come miglior amico (in compagnia dei fiumi, della notte, degli uccelli); piacere e pena reciprocamente inclusivi. Temi molto analoghi a quelli di Keats.⁶²

In *Ughniyat laylālī 'l-sayf* (1952), *Canto alle notti estive*, stanza 1, si dispiega il piacere fisico di Nāzik: *Oh quiete infinita! / oh lieto spazio di soffice luce, si disseta di stelle come un calice di nettare! Oh visioni che traboccano colore*⁶³

Nāzik coltiva il culto della malinconia, parola intercambiabile con pena, come in Keats in *Ode to melancholy*.

4) Visione e realtà.

Nella sua poesia ispirata a *Ode to a Nightingale* di Keats, Nāzik mostra già una grande consapevolezza. Si riconosce

⁶² Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry, op. cit. cfr. cap.3 pp. 9-11

⁶³ *Diwān* vol.2 op. cit in *Shajarat al qama'* cfr. p. 530

come ragazza sognante ma allo stesso tempo creata dall'acqua e dall'argilla.

Nella seconda strofa: *Tutta la mia vita, o mio poeta/ è la vita di una ragazza sognante/ la cui anima è divina, ma/ sulla terra è un pugno di acqua e argilla.*

In questa poesia, dunque, il suo atteggiamento realistico è più forte di quello di Keats perché, dall'inizio alla fine ci viene detto che Nāzik è già consapevole della possibile distanza fra la sua visione e la realtà.

Capitolo terzo

CENNI DI POETICA

UNA INDOLE INTROVERSA

Il movimento del Verso Libero iraqeno si contraddistingue – come si evince dai punti salienti elencati dalla poetessa in *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r* - per una reazione contro il romanticismo, inteso nei suoi aspetti di vaghezza e di chiusura nel sentimentalismo a scapito della realtà. Urgente nei poeti del verso libero è l'anelito al reale.

La predominanza romantica nella poesia di Nāzik sembrerebbe dunque in contraddizione con le dichiarazioni d'intento della stessa.

Dei tre più importanti poeti iraqeni del dopo guerra, o degli anni cinquanta, Al – Sayyab e Al-Bayyati, romantici nelle loro prime collezioni poetiche, si staccarono successivamente dal romanticismo in modo quasi drastico.

Nāzik al- Malā'ika invece, gradualmente.

In *'Āshiqat al Lail*, aveva iniziato a esprimere, con i modi di una introversa romantica - i dispiaceri e la disperazione - distinguendosi però per una individualità ed una creatività maggiori rispetto ai Romantici suoi contemporanei.

In *Shazāya wa ramād* (1949) e in *Qararat al mawġa* (1957), molte sue poesie mettono a nudo il generale dilemma dell'uomo arabo, o le cause della generale ansietà umana.

Probabilmente la critica, troppo attenta a sottolineare l'eccessivo carattere introverso, non ha apprezzato invece il personale approccio della poetessa a problemi universali.⁶⁴

⁶⁴ Jayyusi, S.K., *Trends and movements 2° vol.*, op. cit. cfr. p.560

Nel 1970 Nāzik pubblica il suo lungo poema *Ma'asāt 'l Hayāt*, *La tragedia della vita* (in mille duecento versi in distici in rima), composto fra il 1945 e il 1946, insieme con due versioni rivisitate ma incomplete e composte nella stessa forma nel 1950 e nel 1965, intitolate rispettivamente, *Ughniyya li-'l-Insān (I)* e *Ughniyya li-'l-Insān (II)*, *Canto all'umanità*.

Il poema, chiaramente influenzato da Abu Madi e da Taha – nell'introduzione la poetessa ne è consapevole – è un'opera estremamente romantica il cui titolo mostra la portata del suo pessimismo ed il suo senso agonizzante della vita come penoso enigma. Il tema è la sua domanda di felicità di fronte alle sofferenze della seconda guerra mondiale. La cerca invano prima nei palazzi dei ricchi, poi nei monasteri degli asceti, quindi nella tana dei banditi (cioè nella malvagità), poi nella vita semplice dei pastori e dei contadini, ed infine nel mondo dei poeti e degli amanti .

In *Ughniyya li-'l-Insān (II)*(1965), la ricerca della felicità, attraverso questi cinque passaggi o luoghi, è scandita ogni volta da un'*Ode ai venti*, *Unshudat ar-riāh*.⁶⁵

Nella penultima poesia della prima raccolta, la risposta alla domanda di felicità sembra trovarsi nella presenza di Dio, come nella conclusione della poesia di Taha, *Dio e il poeta*.

Nulla di sorprendente in una giovane Malā'ika degli anni quaranta. "Ciò che è ovviamente significativo ed indicativo del permanere evidente di una sua forma mentis romantica" - scrive M.M.Badawi – "sta nel fatto che abbia sentito più tardi la necessità di tornare sul suo poema per apporvi una revisione in due diversi momenti della sua vita. Com'ella dice nella sua

⁶⁵ cfr. *Ughniyya li-'l-Insān (II)* in *Diwān* vol. 1 op. cit. pp.353-455 e la prefazione al volume pp.5-18; cfr. H. Al-Bayyati, *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al- Malā'ika's poetry*, op. cit. cap.3 pp 28-29; cfr.M.M.Badawi, *A critical introduction to a Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, p.229

prefazione, il confronto con gli stili della sua scrittura possono dare al lettore l'idea del suo sviluppo poetico."⁶⁶

Lo stile nell'ultima versione è meno marcatamente romantico rispetto alla prima, quasi meno in sintonia con un tema che appartiene al cuore del romanticismo nella moderna poesia araba. La poetessa inoltre suggerisce che il cambiamento del titolo, da *La tragedia della vita* a *Canto all'umanità* nelle due ultime versioni, potrebbe indicare la fine del pessimismo assoluto e sentimentale, modellatosi sul pensiero di Schopenhauer. Ella accosta anche via via cambiamenti nelle circostanze temporali più felici - come la conoscenza del marito.

E' insomma, questo poema, insieme con le due revisioni, una sorta di dialogo poetico con se stessa.

La concezione del poeta, tuttavia, non sembra esser significativamente mutata dal 1946 al 1965, secondo M.M.Badawi: il poeta resta romantico, cioè un visionario, cantore di dolci canti, amante della bellezza, dell'uomo e dell'universo, una persona dotata di ipersensibilità, un essere tragico ed un ribelle che sopporta grande sofferenza nel silenzio della sua anima in virtù della sua consapevolezza delle sofferenze dell'umanità.

Nella sua prefazione della poetessa, del 1970, non passa inosservata un'ultima annotazione in cui leggiamo che forse la forma del verso libero (fondato su un numero irregolare di piedi piuttosto che su emistichi simmetrici) è poco adatta ai lunghi poemi che trattano di idee filosofiche e complessi sentimenti conflittuali e la musica che ne deriverebbe sarebbe inferiore a quella dei due emistichi.⁶⁷

In *Shazāya wa ramād*, a parte gli esperimenti nella forma metrica, ha cercato di descrivere le più sottili forme di sensazione e lo stato crepuscolare della coscienza, stati della mente legati

⁶⁶ *A critical introduction to a Modern Arabic Poetry*, op.cit.. cfr. pp.229-230

⁶⁷ *Diwān vol.1* , op. cit. cfr. prefazione. p.18

all'io interiore o talvolta anche all'inconscio, stati inusuali nella poesia araba.

A titolo di esempio, nella poesia intitolata *Marra al-qitār, Passa il treno*, vi si descrivono le sensazioni oscure che il viaggiatore prova, di notte, nello scompartimento di terza classe di un treno, fatte di un miscuglio di fatica, di rumore di ruote e di polvere che avvolgono ogni cosa.⁶⁸

Tuttavia, secondo M.M.Badawi, la poesia *Nihaia 's-sullam, La fine della scala*, ad esempio, inclusa in quella raccolta, descrive un'esperienza comunque romantica in uno stile romantico o postromantico. Alcuni versi: *ed io? Continuo a guardare la scala/ la scala che inizia qui nel mio cuore dove tutto è buio,/ Ma dov'è la porta misteriosa? Dov'è la porta?*⁶⁹

Nella successiva raccolta, *Qararat al mawġa* (1957) la poetessa consolida le sue innovazioni metriche ed esplora vari ambiti espressivi.

In questa raccolta vi è *An-na'ima fi-sh-shāri', La dormiente per strada*. Qui la poetessa anima con tratti quasi impressionistici lo sfondo ostile, cupo e fatale di un quartiere di Bagdad in una notte autunnale, sfondo inospitale a una bambina giacente abbandonata su un marciapiede, morsa dal freddo, dalla fame e dalla febbre. *Con chi si lamenta? Nessuno l'ascolta o se ne interessa/ l'umanità è solo una parola che non racchiude alcun significato...Dal dolore individuale passa all'universale attraverso una denuncia sociale.*⁷⁰

Il suo dolore e la sua indignazione per l'esistenza calpestata o ignorata delle donne si traduce in poesie toccanti come *Marthiya amrat la qīmat laha, Canto funebre per una donna insignificante*, oppure *La'nat az-zamān, La maledizione del tempo* (su una donna uccisa per lavare il disonore).

Per M.M. Badawi invece questa raccolta mantiene il consueto romanticismo nella ribadita incapacità ad uscire dalla dimensione e sensazione di esclusa nell'universo; anche le poche poesie

⁶⁸ *Diwān* vol. .2 op. cit. cfr. pp.58-63

⁶⁹ *Diwān* vol.2 op. cit. cfr. pp. 108-111

⁷⁰ *Diwān* vol. 2 op. cit. cfr.pp.271-274

politiche non diminuirebbero il consueto predominio della descrizione della natura.

La raccolta del 1968, che conclude il secondo volume del *Diwān* del 1970, è *Shajarat al qama'*, *L'albero della luna*, dal titolo della sua prima poesia.

Anche in questa raccolta, M.M. Badawi non riscontra un sostanziale cambiamento nella poetica.

Nell' introduzione biografica, *Cenni di biografia della mia vita e cultura*, alla raccolta di poesie *Il mare cambia i suoi colori*, *Yughayyiru aluānahu al-bahr*, quinta raccolta del 1976, la poetessa dice di aver pubblicato nel 1968 la sua quarta raccolta dal titolo *L' albero della luna*, in cui è cambiata la sua poesia molto chiaramente rispetto alla fase precedente, quella di *Qararat al mawġa*, fase in cui era più incline alla filosofia.⁷¹

Nella prefazione invece proprio alla raccolta, la poetessa spiega innanzitutto l'origine del titolo, *L'albero della luna*. Si riferisce a una storia letta nel 1949 da una collezione inglese per bambini. La nipote Maizun gliela rammenta tre anni dopo. Quindi la poetessa la rielabora. E' la storia di un ragazzo innamorato della luna, che si nutre delle stelle e insegue le farfalle, tanto innamorato che ruba la luna. Ma si accorge che tutto il villaggio non ne può fare a meno, dai pastori ai cacciatori. Perciò decide di piantarla in terra per farvi nascere un albero molto alto che produrrà come frutti tante lune. La luna sarà rimessa al suo posto. La poetessa prosegue dicendo che questo componimento poetico può essere apprezzato sia dagli adulti sia dai bambini, anche se questi ultimi forse non possono coglierne a fondo la simbologia. Il ragazzo, infatti, simboleggia il poeta o l'artista che ama la natura e, unito alla natura, vuole comporre le sue melodie e le sue poesie; l'atto di piantare l'albero della luna è simbolo della creazione poetica. Il poeta o l'artista, cerca di ricreare la natura nella poesia, in molteplici esempi come molteplici sono le lune dell'albero.

⁷¹ *Yughayyiru aluānahu al-bahr*, 1976 www.books4all.net cfr.p.23

La poesia, rappresentata dall'albero, è nutrimento spirituale per tutto il villaggio, anche se lo ha inventato l'ardore del poeta. La storia è ambientata nelle montagne del Nord dell'Iraq che la poetessa ricorda come il paesaggio più magico che abbia mai conosciuto. In questo paesaggio sta il segreto della passione e dell'emozione⁷²

Un'altra novità della raccolta, segnalata dalla poetessa nella prefazione, è la composizione di alcune poesie in forma classica, con il doppio emistichio nel metro *hafīf*. Ciò non significa che abbia abbandonato il verso libero o che esso sia morto o morirà. Niente di tutto questo. Il poeta contemporaneo può ormai usare il verso libero quando e se lo scopo espressivo lo richiede, senza più la necessità di una difesa fanatica di esso contro la forma classica. Ripudiare la metrica classica significherebbe snaturare la poesia araba nei suoi accenti e nella sua originale bellezza.⁷³

UNA INDOLE NAZIONALISTA

Nei passaggi sopra riportati, appare un atteggiamento conservatore della poetessa, volto cioè a salvare e difendere l'identità araba contro le rivoluzioni poetiche troppo radicali che comportino l'abbandono dei metri e della rima.

In *Qadaya'l- shi'r al- mu'asi,r*, mette in guardia dal trascurare l'aspetto grammaticale della lingua araba e del suo uso, e aggiunge che ciò che si adatta all'Occidente, non necessariamente si adatta alla letteratura araba.⁷⁴ Ciò in riferimento all'uso dei metodi occidentali della critica letteraria: bisogna cercare regole che nascano dalla natura della lingua e della letteratura araba.

S. Moreh, individua tre principali orientamenti ideologici della poesia araba moderna .

Il primo è quello socialista, iniziato da Al-Sayyab – successivamente dallo stesso poeta in parte respinto - caratterizzato da

⁷² *Shajarat al qama'*, in *Diwān vol. 2*, op.cit. cfr. pp.413-417

⁷³ *ibid.* cfr. pp. 421-423

⁷⁴ *Qadaya*, op. cit. cfr.p.300

una aderenza al realismo socialista e da un impegno nella critica alla realtà sociale, negli aspetti della vita quotidiana della gente, con uso di un linguaggio talvolta colloquiale.

Il secondo è quello arabo nazionalista, i cui poeti più rappresentativi sono appunto Nāzik al-Malā'ika e Nizār Qabbani. Essi credono nella unità araba, nella nazione araba portatrice di valori nuovi che rivitalizzino la cultura decadente europea.

S. Moreh riporta e riassume l'intervento della poetessa al quinto congresso del 1965, tenutosi a Bagdad sugli scrittori arabi, intitolato "La letteratura e l'invasione intellettuale (dell'Occidente)": in esso la poetessa avrebbe indicato come pericolosa l'invasione intellettuale occidentale quasi più di quella militare. L'intenzione e gli effetti dell'Occidente sarebbero di minare i fondamenti della lingua araba, e di introdurre valori materialistici estranei all'indole metafisica araba.

Il principale argomento dei poeti nazionalisti è quello di portare alla cultura e alla letteratura araba una riforma e non una rivoluzione. La nuova forma del verso libero sarebbe un naturale sviluppo della prosodia convenzionale araba e non una imitazione della poesia occidentale.

Il terzo orientamento è quello rappresentato dai poeti della rivista *Shi'*, fra i quali il siriano Adunis. Essi sono anche detti "poeti del rigetto", cioè rigettano radicalmente i vincoli della metrica araba, e della rima, verso uno sperimentalismo estremo che esplora l'espressione poetica in prosa.⁷⁵

Abbiamo visto già nei paragrafi precedenti quanto sia inconcepibile per Nāzik una poesia in prosa che non abbia cioè né metrica né rima. Sarebbe quasi un ossimoro...

IL MARE CAMBIA I SUOI COLORI

Nel 1977 Nāzik pubblica una nuova raccolta intitolata *Yughayyr alwanahu-l-bahr, Il mare cambia i suoi colori* che, insieme con *Li sala wa thawra, Per la preghiera e la rivoluzione*(1978), esaurirà la produzione poetica a noi nota.

⁷⁵ S.Moreh, *Modern Arabic Poetry*, op. cit. cfr. pp. 267-288

Il cambiamento dei colori del mare è un'oggettivazione dei cambiamenti nel suo modo di sentire.

Nella poesia *Wa yabqā lanā'l bahr*, *Per noi rimane il mare*, leggiamo ad esempio : *E dissi: sì amore mio,/ il mare cambia i suoi colori/verdi navi l'attraversano/ e vi spuntano bionde città / talvolta beve il sangue del tramonto/ talvolta diventa del color dello spazio /.../Sì. Amore mio/ e il mare batte contro le valli della mia anima/ e passa per porti di colore e sole*⁷⁶

Il cambiamento è spirituale: la poetessa sembra trovare nuova luce in uno sguardo mistico e religioso.

E' molto famosa, perché frequentemente tradotta, la poesia intitolata *Gigli sufi per il Profeta*.

Le nuove poesie non sono comunque avulse dall'attualità: la raccolta s'ispira per esempio a fatti relativi alla guerra arabo israeliana, ai bombardamenti nel Sinai o a eventi insanguinati in Libano che in un certo senso trasfigurano in una dimensione religiosa e mistica.

Francesca Maria Corrao riconosce, nell'epilogo della poetica di Nāzik, il percorso spirituale di molte poetesse arabe di fronte al dramma di una crisi identitaria che ha bisogno di sperare in una possibile rinascita.

La ribellione delle poetesse si muove, secondo la Corrao, in due direzioni, quella privata e quella pubblica. Al - Malā'ika denuncia gli orrori dell'arretratezza, della miseria e di una mentalità arcaica che soffoca ogni libertà, della donna in particolare, e degli esseri umani in generale. *Quando anche gli errori politici si abbattono come scure sui sogni di riscatto e di giustizia, per sfuggire alla disperazione del presente, gran parte della poesia femminile si rivolge all'amore mistico e agli affetti personali/.../ Le donne rispondono con una riflessione esistenziale, con il desiderio di cambiare nel profondo intimo, senza retorica, con la semplicità del discorso pacato.*⁷⁷

⁷⁶ *Yughayyr alwanahu-l-bahr*, op.cit. cfr. pp. 33-34

⁷⁷ Corrao, F.M., *Antologia della poesia araba*, La Biblioteca di Repubblica, Firenze, 2004, p. 61

*Le composizioni (di Nāzik al Malā'ika) degli ultimi anni sono permeate da pessimismo e da una forte vena spirituale che si innesta nel percorso mistico della poesia religiosa islamica.*⁷⁸

Nella prefazione alla raccolta *Yughayyr alwanahu-l-bahr*, Nāzik pone sempre l'attenzione sul suo sperimentalismo nella metrica: dichiara d'aver composto due poesie, fra cui appunto *Gigli sufi per il Profeta*, con un nuovo *metro puro* mutuato dal *basīt scomposto*.

La metrica forma e sempre disciplina il suo pensiero poetico.

⁷⁸ *ibid.* p. 379

Capitolo quarto

SITUAZIONE CRITICA

LA RICEZIONE CRITICA IN OCCIDENTE

Salih J. Altoma nel suo saggio su Nāzik al-Malā'ika, pubblicato nel 1997 su *Arab Studies Quarterly*, ci offre uno sguardo sugli studi critici sulla poetessa fra il 1950 e gli anni Ottanta, in particolare quelli in lingua inglese.⁷⁹

Nella presente ricerca ho fatto spesso tesoro delle sue indicazioni bibliografiche.

I vari interventi critici sulla poetessa sono prevalentemente di natura generale, volti a riconoscere la sua posizione nella letteratura araba.

Il primo nome interessante è quello di S.A. Khulusi che pubblica nel 1950 due articoli, uno su "Islamic Review" e uno su "Journal of Royal Asian Society".⁸⁰

L'articolo più importante è il primo, in cui, fra le poetesse iraqene prese in considerazione, ci dà notizie anche di Um Nizar, la madre di Nāzik al Malā'ika. Quindi si sofferma sulla nostra poetessa dando rilievo alle influenze dei poeti mahgiari, dei poeti inglesi come Keats o D.H.Laurence, e del poeta Mahmoud Hasan Isma'il sulla sua opera. Traduce in inglese alcuni versi da poesie tratte da 'Ashiqat'l-layl, come *Bayna fukki- l-mawt, Fra le fauci*

⁷⁹ Altoma S.J., *Nāzik al-Malā'ika's poetry and its critical reception in the West- Modern Iraqi Literature in English Translation*, in "Arab Studies Quarterly." /Fall 1997

⁸⁰ Khulusi S.A, *Contemporary poetesses in Iraq*, "Islamic Review", 38 (June ,1950),pp. 40-45 in partic.pp.42-44 ; *Atika, a modern poetess*, "Journal of the Royal Asiatic Society" ,pp. 149-157, in partic. p.159

della morte, Ath-thamā'il, Statuti, As-siyāt wa -l-Aṣḍā', Flagelli ed echi, Ashwāq wa Ahzān, I desideri e i dispiaceri.

Secondo Altoma, Khulusi è il primo critico che riferisce, in una pubblicazione occidentale, dell'abbandono, da parte della poetessa, del modello della *qasīda* a due emistichi per il nuovo schema che ha come base il *taf'īla*. Khulusi sottolinea il ruolo pionieristico della Malā'ika nella definizione teorica delle basi del verso libero. Naturalmente, nel 1950 egli aveva a disposizione solo l'introduzione della poetessa alla sua raccolta *Schegge e cenere*.

Purtroppo, secondo Altoma, le valutazioni critiche di Khulusi non sono state troppo valorizzate nei successivi studi accademici nemmeno vent'anni dopo.

Fino ai primi anni Sessanta gli sforzi critici restano abbastanza generici e, pur introducendo nuove ancorché limitate traduzioni di poesie, non entrano abbastanza nel vivo della discussione, cioè non indagano il ruolo di Nāzik rispetto alle sperimentazioni poetiche e nemmeno rispetto alle sue idee teoriche.

Fra gli autori citati: il sudanese Jamal J. Ahmed che riporta la traduzione di alcuni versi di *La terra nascosta*, tratta dalla raccolta *Profondità dell'onda*; il francese Pierre Rossi che pubblica un articolo intitolato “*Impressions sur la Poesie d'Irak, Jawahiri, Mardan, Nāzik al-Malā'ika, Bayyati*” e traduce la poesia *Pour laver le disonneur* ma è inaccurato nel riportare la cronologia di Nāzik al-Malā'ika; Vincet Monteil pubblica nella sua antologia bilingue arabo-francese i *Cinque canti al dolore*; infine Desmond Steward, George Sfeir poco aggiungono ai chiarimenti sulla poetica di Nāzik.

Negli anni Settanta la discussione degli studiosi si fissa su chi sia stato il primo poeta a introdurre il verso libero, Nāzik al-Malā'ika, Al – Sayyab, Niqula Fayyad o Louis Awwad.

S. Moreh, iraqeno d'origine, risulta quello che più ha approfondito questo aspetto storico. Nel suo libro, *The modern arabic poem 1800-1970*, cui abbiamo fatto riferimento nella prima parte della presente ricerca, egli esplora la poesia araba moderna in buona parte sotto l'aspetto della evoluzione metrica. Arriva a concludere che, storicamente, il primo poeta ad

introdurre il verso libero arabo fu Niqula Fayyad nel 1924. Tuttavia dedica un capitolo alla fase di verso libero prima del 1947 e un altro alla scuola iraqena. Per inciso, più che di scuola iraqena si dovrebbe parlare di movimento del verso libero, iraqeno nei suoi esordi. In quest'ultimo espone le idee della poetessa traendole dalla sua introduzione a *Schegge e cenere* e *Qadaya*. Quanto alle due raccolte *Schegge e cenere* e *Profondità dell'onda*, egli fa notare, come abbiamo visto, la preponderanza di poesie in forma monostrofica, in contrasto con il verso libero.

Abbiamo visto come Salma Khadra Jayyusi abbia corretto queste affermazioni con raffronti tecnici forse più convincenti.

Altoma difende le scelte poetiche di Nāzik, che sarebbero comunque verso libero: egli infatti fa notare, come abbiamo visto nel primo capitolo della presente ricerca, che è diverso il presupposto, cioè è per Nāzik più ampia la libertà del poeta, il quale può sì ignorare qualsiasi schema fisso di rima, ma con altrettanta libertà può anche decidere invece di adottarne uno (passo citato).

S. Moreh, S.K. Jayyusi e anche M.M.Badawi(1975) concordano nel considerare le posizioni teoriche della poetessa conservatrici rispetto allo sperimentalismo e troppo restrittive. Esse sono un ostacolo alla creatività del poeta.

La Jayyusi, nel suo *Trends and movements* (opera citata) insiste su quanto dannosi siano i divieti e le resistenze di Nāzik a qualsiasi innovazione che non sia contemplata nei metri classici e selezionata dall'orecchio arabo. Nel paragrafo, *Il verso libero nella pratica*, esamina molti esperimenti, anche di Al-Sayyab, soprattutto a proposito delle modifiche al *dharb* finale del verso. Fa notare come Nāzik le abbia considerate tutte inammissibili.⁸¹

Sempre la Jayyusi in più occasioni sostiene che la poetessa supportò le sue sofisticate creazioni poetiche con scritti teorici meno sofisticati⁸²

⁸¹ *Trends and Movements*, op. cit. cfr. p.609

⁸² Jayyusi S.K., *Modern Arabic Poetry, An anthology*, Columbia University Press, New York 1987 cfr. Introduzione p.17

A parte la discussione che abbiamo riportato nella presente ricerca sulla poesia “Il colera”, la Jayyusi non fornisce alcun significativo approfondimento delle produzioni poetiche di Nāzik al Malā’ika. Nelle note biografiche ad alcune poesie tradotte in inglese e pubblicate nell’antologia, leggiamo: ” La sua poesia si caratterizza per l’originalità delle sue variazioni tematiche e del suo uso dell’immaginazione”⁸³

M.M.Badawi, nel suo *A critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, prende invece in esame le raccolte di Nāzik per concludere sull’atteggiamento romantico o post romantico che rimarrebbe nella poetessa fondamentalmente immutato. In particolare associa al Romanticismo i tratti dell’isolamento, del pessimismo, del legame con la natura, dell’atteggiamento del poeta come profeta e così via.

A proposito degli scritti di Nāzik su Mahmoud Taha, che nella presente ricerca non ho trattato, egli sostiene che un eccessivo senso puritano della poetessa le avrebbe impedito di cogliere lo sviluppo in senso edonistico e sensuale dell’ultima produzione del poeta.

Altoma si rammarica del fatto che la maggior parte delle traduzioni in lingue europee sia soprattutto di poesie di Nāzik che ne trasmettono solo l’aspetto malinconico e introverso.

Egli aggiunge che il posto fondamentale di Nāzik nella nascita del movimento del verso libero iraqeno si stabilisce in virtù del suo doppio ruolo di poeta e di critico. Da un lato essa assimilò l’eredità poetica araba classica continuando a sperimentare nuove forme nella struttura della poesia araba. Dall’altro, come teorica letteraria, essa si nota per una competenza che la qualifica a porre le basi teoriche fondamentali al verso libero e al suo sviluppo con dettagli critici senza precedenti.⁸⁴

⁸³ *ibid.* p.329

⁸⁴ *Nāzik al-Malā’ika’s poetry and its critical reception in the West*, op. cit. cfr. p.4

Gli argomenti di Nāzik nel suo studio *Letteratura e l'invasione culturale* vengono usati sotto l'aspetto politico in senso anti arabo da Nissim Rejwan.⁸⁵

S.Moreh invece, come abbiamo visto, mette a fuoco l'aspetto letterario dello studio, cioè il problema dell'imitazione della letteratura occidentale, ed esamina nel dettaglio il discorso della poetessa per esemplificare una visione generale del "trend" nazionalistico comune ad alcuni poeti fra i quali, fra l'altro, Moreh annovera anche la Jayyusi.

Infine sull'influenza dei poeti inglesi, Muhamad Abdul Hai e soprattutto Izzat Khattab procedono a un esame comparato fra alcune poesie del romanticismo inglese tradotte dalla poetessa nelle sue versioni, quasi mai letterali, evidenziandone le somiglianze e le differenze, e la ricorrenza di immagini e parole in gran parte della sua produzione poetica.⁸⁶

Dei loro lavori si è avvalsa Hana' al-Bayyati nella sua tesi cui ho fatto riferimento nella mia ricerca.⁸⁷

Alcune poesie della al-Mala'ka sono tradotte in inglese nella raccolta di Kamal Boullata *Women of the fertile crescent* del 1978 con una sintetica introduzione biografica.

Infine in un'altra antologia di poesie femminili di Nathalie Handal troviamo tradotti in inglese *Cinque canti al dolore*.⁸⁸

CONTRIBUTI ITALIANI

I contributi degli arabisti italiani degli anni sessanta e settanta che generalmente pubblicano le loro ricerche sulla rivista

⁸⁵ Rejwan N., *Rejecting Europe's Cultural Influence: Protest of an Iraqi Poetess*, Jewish Observer and Middle East Review, 15 (N°22, june 1966, pp.16-17).

⁸⁶ Abdul-Hai, Muhamad, *Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry*, London, 1982, pp.27-29; 110-112; 119. Khattab Izzat *Arabic translation of the Elegy by the English poet Thomas Gray*, The journal of the college of Arts (Riyad) 3 (1973-74) pp.227-247

⁸⁷ Al-Bayyati Hana', *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al-Malā'ika's poetry*, Glasgow, Glasgow University, 1989

⁸⁸ Handal N., *The poetry of arab women*, Interlink Book, Northampton 2001 pp.176-181

“Oriente Moderno” o su “Levante”, si distinguono per originalità e autonomia d’approccio alle questioni letterarie arabe. Accanto ad una attenta prospettiva storica si nota un metodo fenomenologico che mantiene sempre come punto di partenza i testi letterari.

Nāzik al-Malā’ika, anche se non è mai oggetto purtroppo di un’indagine esclusiva, viene tuttavia sempre segnalata all’interno del vivace panorama poetico sperimentale iraqeno.

Vincenzo Strika ad esempio nel suo articolo intitolato “Alcuni sviluppi della poesia irachena contemporanea”, del 1980, inserisce Nāzik come rappresentativa della letteratura femminile iraqena e prende in esame la sua ultima raccolta, *Yughayyiru alwānahu al bahr* di cui apprezza *le innovazioni formali che dimostrano una preoccupazione metrica ignota altrove. Nostalgia, elementi religiosi e colore locale si intrecciano in uno schema narrativo che nella forma si collega a un’intera corrente iraqena, da Sa’di Yūsufa Hasabash-Shaykh Giafar*.⁸⁹ Egli riporta la traduzione di alcuni versi dalla raccolta, notando che, pur nel rinnovamento formale e contenutistico, Nāzik si mantiene su temi assolutamente tradizionali, così come un ritorno alla tradizione possono ritenersi taluni aspetti religiosi della sua produzione recente. Dopo aver analizzato un’altra poetessa iraqena ritiene che la poesia femminile sia la più aliena dall’accettare le esasperazioni sperimentali di alcuni poeti.

Nelle prime pagine ridimensiona il concetto di romanticismo che coesiste con il realismo in numerosi poeti iraqeni, così come rileva il pessimismo decadente come caratteristico dei poeti iraqeni contemporanei.

Strika si avvale degli studi sul movimento di poesia libera iraqena di Paolo Minganti risalenti al 1961, in particolare, l’articolo sul periodico “Oriente Moderno”, intitolato *Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in Iraq*, e quello sul periodico “Levante” intitolato *Il movimento iraqeno di poesia libera*. In quest’ultimo, oltre ad offrire la versione italiana

⁸⁹ Strika V., *Alcuni sviluppi della poesia irachena contemporanea*, “Oriente Moderno” LX,1980 pp.289-302 in particolare pp.297-298)

di una prima parte della poesia *Il colera*, si sofferma sull'introduzione della poetessa alla sua raccolta *Schegge e cenere* – ricordiamo che nel 1961 non era ancora stato pubblicato *Qadaya* – e ne illustra gli argomenti più salienti. Riporta anche gli esempi metrici proposti nell'introduzione dalla poetessa, quelli in cui vengono raffrontati gli stessi versi composti con la metrica nuova e con quella tradizionale, e ce li traduce in italiano.⁹⁰ Minganti ha una grande competenza e conoscenza della metrica araba, come risulta dai suoi ultimi *Appunti di metrica araba*, purtroppo mai completati per morte sopraggiunta. Nell'altro articolo, ripercorre lo sviluppo della poesia iraqena del primo novecento – di cui riporta alcune poesie significative con la sua versione italiana - fino ai poeti del verso libero, cioè Nāzik al-Malā'ika e Badr as-Sayyab, evidenziandone il grande valore innovativo. Vi leggiamo: *E' difficile, per chi sia lontano dall'ambiente in cui l'innovazione è stata introdotta, rendersi esattamente conto di quanto essa fosse rivoluzionaria: all'osservatore imparziale essa può apparire in definitiva come scarsamente originale. Non mancano infatti nella stessa letteratura araba classica movimenti di rinnovamento/.../ Ma è pur vero che questa volta l'innovazione avveniva in pieno ambiente arabo e dopo secoli di cristallizzazione nei quali si era finito per identificare la poesia con la forma.*⁹¹ Riporta quindi, poesie di poeti tradizionalisti, per poi passare, per un ampio raffronto, a due poesie della al-Malā'ika come *Anā, Io* e *al-Uf'wan La vipera*, a poesie di al-Sayyab e al-Bayyati. Infine illustra e segnala le fonti critiche.⁹²

Isabella Camera D'afflitto nel suo manuale *Letteratura araba contemporanea dalla nahḍa a oggi* dedica a Nāzik purtroppo poche pagine pur se ne delinea in modo molto chiaro la statura

⁹⁰ Minganti P., *Il movimento iraqeno di poesia libera*, in "Levante", VIII, 1961

⁹¹ Minganti P., *Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in Iraq*, in "Oriente moderno" p.989

⁹² *ibid.* cfr. pp. 979-1010)

sia come poetessa che come teorica e riporta alcuni brani dalle poesie *Al kulīra*, *Li –nakun asdiqa'*, e *Dhikraiāt*.⁹³

Francesca Corrao riporta, nella sua antologia di poesia araba, la traduzione a volte non integrale di tre poesie, *Io*, *Alla fine della scala* e *La maledizione del tempo*.

Infine sono da segnalare le traduzioni in italiano di alcune poesie di Nāzik nell'antologia di poesie arabe femminili di Valentina Colombo intitolata *Non ho peccato abbastanza*. Interessante è l'introduzione, in cui la Colombo esalta il ruolo altamente innovativo e rivoluzionario della poetessa sia in ambito letterario che nell'impegno a favore dell'emancipazione femminile. Leggiamo: *L'apporto della al-Malā'ika assume un valore aggiunto perché la poetessa ha saputo coniugare l'impegno a favore della poesia in versi liberi con quello sociale e culturale a favore dell'emancipazione della donna*.⁹⁴

⁹³ Camera D'afflitto I., *Letteratura araba contemporanea dalla nahḍa a oggi*, Carrocci Ed. Roma 2007 cfr.pp144-154

⁹⁴ Colombo V., *Non ho peccato abbastanza*, Mondadori, Milano 2007, p. XV)

Capitolo quinto

PROPOSTA DI UNA VERSIONE ITALIANA

Cinque Canti al dolore

Hams aghān li-l-'alam, *Cinque canti al dolore* furono pubblicati la prima volta nel 1957 e fanno parte della raccolta *Shajarat al qamar*, *L'albero della luna*.

Sono stati tradotti in francese, spagnolo, tedesco e inglese.

Badawi vi ritrova il senso di sofferenza romantico della poetessa che " *la porta a scrivere i commoventi ma piuttosto masochistici Cinque canti alla sofferenza*".⁹⁵

Natalie Handal, invece, afferma, nell'introduzione alla sua antologia *The poetry of Modern Women*, a proposito della poetessa, che il dolore attraversa abbondantemente le sue poesie. Nei Cinque Canti, che la versione inglese traduce come Inni, la poetessa scrive di un dolore che esiste nella natura, nelle notti e nei giorni, nell'io, nell'esistenza umana, nella coscienza collettiva, in un bimbo, in un paese, nelle domande e nelle risposte, nel disastro, nella gioia, nei dettagli come nella visione più grande di ogni cosa visibile e invisibile. Tuttavia per Nāzik siamo capaci di andare oltre le sue linee di demarcazione, oltre

⁹⁵ *Modern Arabic Poetry*, op.cit. p.230

ciò che vediamo, ciò che crediamo di vedere, e non osiamo vedere.⁹⁶

Le strofe non hanno una schema di rima fisso e una lunghezza fissa dei versi. Spunta qua e là qualche accenno all'*enjambement*, abbastanza inconsueto nella nostra poetessa. Il metro prevalente è il *mutadarik*.

Canto e *Ode* sono traduzioni talvolta intercambiabili. Ho preferito mantenermi sul primo termine più letterale di *Canto* per una maggiore libertà nella versione evitando così pericolose interferenze con la metrica italiana.

⁹⁶ Handal N., *The Poetry of Arab Women*, Interlink Books, Northampton, 2001, cfr.pp.9-10 e pp.177-182

خمسة أغانٍ للآلم

1

مُهْدِي لِيَالِينَا الْأَسَى وَالْحُرْقُ
 سَاقِي مَاقِينَا كُؤُوسَ الْأَرَقُ
 نَحْنُ وَجَدْنَاهُ عَلَى دَرْبِنَا
 ذَاتَ صَبَاحٍ مَطِيرُ
 وَنَحْنُ أَعْطِينَاهُ مِنْ حُبِّنَا
 رَبَّةَ إِشْفَاقٍ وَرَكْنَا صَغِيرُ
 يَنْبِضُ فِي قَلْبِنَا

**

فَلَمْ يَعُدْ يَتْرُكُنَا أَوْ يَغِيبُ
 عَنِ دَرْبِنَا مَرَّةً
 يَتْبَعُنَا مَلَأَ الْوَجُودِ الرَّحِيبُ
 يَا لَيْتَنَا لَمْ نَسْقِهِ قَطْرَةَ
 ذَاكَ الصَّبَاحِ الْكَثِيبُ
 مُهْدِي لِيَالِينَا الْأَسَى وَالْحُرْقُ
 سَاقِي مَاقِينَا كُؤُوسَ الْأَرَقُ

Cinque canti al dolore**1**

Dispensa alle notti tristezza e smania
Ci versa negli occhi calici d'insonnia
Sulla nostra via l'abbiam trovato
Un mattino d'abbondante pioggia
Gli abbiám dato dell'amore
Un cenno di pietà e un angolo remoto
Pulsante ormai nel nostro cuore

**

Non ci ha più lasciati nè si è allontanato
Una volta mai dal nostro cammino
Ci segue lungo tutta l'esistenza
Ah non gli avessimo dato da bere nemmeno una goccia
Quel triste mattino
Dispensa alle notti tristezza e smania
Ci versa negli occhi calici d'insonnia

2

مِنَ أَيْنَ يَأْتِينَا الْأَلَمُ؟

مِنَ أَيْنَ يَأْتِينَا؟

أَخَى رِوَانَا مِنْ قَدَمِ

وَرَعَى قِوَا فِينَا

**

أَمَسَ اصْطَحْبِنَاهُ إِلَى لُجْجِ الْمِيَاهِ

وَهَنَّاكَ كَسْرِنَاهُ بَدَدْنَاهُ فِي مَوْجِ الْبُحَيْرَةِ

لَمْ نُبْقِ مِنْهُ آهَةً لَمْ نُبْقِ عِبْرَةَ

وَلَقَدْ حَسِبْنَا أَنَّنَا عُدْنَا بِمَنْجَى مِنْ أَدَاةِ

مَا عَادَ يُلْقَى الْحُزْنَ فِي بَسَمَاتِنَا

أَوْ يَخْبِي الْغُصَصَ الْمَرِيرَةَ خَلْفَ أَغْنِيَاتِنَا

**

ثُمَّ اسْتَلَمْنَا وَرْدَةً حَمْرَاءَ دَافِئَةِ الْعَبِيرِ

أحبائنا بعثوا بها عبرَ البحارِ
 ماذا توقعناه فيها؟ غبطة ورضا قرير
 لكنها انتفضت وسالت أدمعاً عطشى حرار
 وسقت أصابعنا الحزيناتِ النغم
 إنا نحبك يا ألم

من أين يأتينا الألم؟
 من أين يأتينا؟
 أخی رؤانا من قدم
 ورعى قوافينا
 إنا له عطشٌ وقم
 يحيا ويسقينا

2

Da dove ci viene il dolore?
 Da dove viene?
 Ha stretto i nostri sogni col passato
 Nutrito le nostre rime

**

Ieri lo abbiám trascinato nelle acque in profondità
 Frantumato e disperso nei flutti del lago
 Di lui non abbiám serbato alcuna traccia
 Convinti d'esser tornati salvi dalla sua malvagità
 Mai più tristezza scagliata sui nostri sorrisi
 Mai pù singulti celati forti dietro i nostri canti

**

Abbiám rievuto poi rosa rossa aulente
 Ce l'hanno inviata d'oltre mare i nostri amati
 Che ci aspettavamo? Gioia e lieto appagamento?
 Pur si è disvelata e ha fatto scorrer lacrime assetate d'ardore
 Bagnando le nostre dita tristemente intonate
 Noi ti amiamo oh dolore

**

Da dove ci viene il dolore?
 Da dove viene?
 Ha stretto i nostri sogni col passato
 Nutrito le nostre rime
 Poiché siam per lui sete e bocca riarsa
 Che lo mantiene in vita e ci disseta

3

أليسَ في إمكاننا أن نَغْلِبَ الألمَ؟
 نُرْجِنُهُ إلى صباحِ قادمٍ؟ أو أمسيةٍ
 نشغلُهُ؟ نُفَنِّعُهُ بلعبةٍ؟ بأغنيةٍ؟
 بقصةٍ قديمةٍ منسيةٍ النِّعَمِ؟

**

وَمَنْ عَسَاهُ أن يكونَ ذلكَ الألمَ؟
 طفلٌ صغيرٌ ناعمٌ مُسْتَفْهِمُ العيونِ
 تسكته تهويدهُ وربَّتهُ حنونُ
 وإن تبسّمنا وغنينا له يَنَمُ

**

يا أصبغًا أهدى لنا الدموع والنَّدَمَ
 مَنْ غَيْرُهُ أَغْلَقَ فِي وَجْهِهِ أَسَانَا قَلْبَهُ
 ثُمَّ أَتَانَا بَاكِئًا يَسْأَلُ أَنْ نُحِبَّهُ؟
 وَمَنْ سِوَاهُ وَزَعَّ الْجِرَاحَ وَابْتَسَمَ؟

**

هَذَا الصَّغِيرُ... إِنَّهُ أَبْرَأُ مَنْ ظَلَمَ
 عِدْوَنَا الْمَحَبَّ أَوْ صَدِيقَنَا اللَّدُونَ
 يَا طَعْنَةَ تَرِيدُ أَنْ نَمْنَحَهَا خُدُونَ
 دُونَ اخْتِلَاجِ عَاتِبٍ وَدُونِ مَا أَلَمَ

**

يَا طِفْلَنَا الصَّغِيرَ سَامَحْنَا يَدًا وَقَمًّا
 تَحْفِرُ فِي عُيُونِنَا مَعَابِرًا لِلأَدْمَعِ
 وَتَسْتَثِيرُ جُرْحَنَا فِي مَوْضِعٍ وَمَوْضِعٍ
 إِنَّا غَفَرْنَا الذَّنْبَ وَالْإِيذَاءَ مِنْ قَدَمِ

3

Non possiamo vincere il dolore?
 Rimandarlo al giorno dopo? O un mattino
 Tenerlo occupato? Distrarlo con un gioco? Un canto?
 Una antica filastrocca andata?

**

Chi sarà mai questo dolore
 Un tenero fanciullo dagli occhi curiosi
 Acquietato da un tocco affettuoso
 E messo a dormire col sorriso e una cantilena

**

Oh chi ci ha offerto le lacrime e il rimpianto?
 Chi se non lui non ha avuto cuore alla nostra tristezza
 Per poi venir da noi in lacrime a chiederci di amarlo
 Chi se non lui ci ha elargito tormenti col sorriso?

**

Questo piccino...ha assolto chi ha peccato
 Nemico amato amico odiato
 Colpo di pugnale cui ci chiede offrir la guancia
 Senza un rimorso senza alcun dolore

**

Fanciullo, abbiam perdonato quella mano e quella bocca
 Che negli occhi solchi di lacrime ci scava
 E le ferite riapre volta a volta
 Sì, da tempo perdonato e l'offesa e la rovina

4

كيف ننسى الألم

كيف ننساه؟

من يُضيء لنا

ليلَ ذكراه؟

سوف نشربهُ سوف نأكلهُ

وسنقفو شرودَ خطاه

وإذا نمنا كان هيكلهُ

هو آخرَ شيءٍ نراه

**

وملامحهُ هي أولَ ما

سوف تُبصرهُ في الصباح

وسنحملهُ مَعنا حيثُما

حملتنا المني والجراح

**

سُنْبِيحُ لَهُ أَنْ يُقِيمَ السُّدُودُ
 بَيْنَ أَشْوَاقِنَا وَالْقَمَرُ
 بَيْنَ حُرْقَتِنَا وَغَدِيرِ بَرُودُ
 بَيْنَ أَعْيُنِنَا وَالنَّظْرُ

**

وَسَنَسْمَحُ أَنْ يَنْشُرَ الْبَلَاؤُ
 وَالْأَسَى فِي مَأْقِينَا
 وَسُنُؤُويِهِ فِي ثَنِيَّةِ نَشْوَى
 مِنْ ضَلُوعِ أَغَانِينَا

**

وأخيراً ستجرُّهُ الوديانُ
ويوسِّدُهُ الصُّبَّيرُ
وسيهبطُ وادينا النسيان
يا أسانا, مساءَ الخير!

**

سوف ننسى الألم
سوف ننساهُ
إننا بالرضا
قد سقيناهُ

4

Come dimenticheremo il dolore?

Come lo dimenticheremo?

Chi illuminerà per noi

La notte della sua memoria?

Lo berremo lo mangeremo

Seguiremo il vagare dei suoi passi

E se dormiremo, la sua ombra

Sarà l'ultima che vedremo

**

I suoi contorni la prima cosa

Che riconosceremo al mattino

Con noi lo porteremo ovunque

ci porteranno la speranza e le ferite

**

Gli permetteremo di erigere pareti

Fra i nostri aneliti e la luna

Fra la nostra passione e il fresco ruscello

Fra i nostri occhi e i nostro sguardo

**

Gli permetteremo di versare l'afflizione

E negli occhi la tristezza

Lo accoglieremo in una gola inebriata

Fra le pieghe dei nostri canti

**

Alla fine i fiumi se lo porteranno

Gli darà un guanciaie il cactus

Scenderà nella valle l'oblio

Oh tristezza buona sera!

**

Dimenticheremo il dolore

Lo dimenticheremo

Poiché con fervore

Lo avremo dissetato

5

نحن توَجناكَ في تهويمَةِ الفجرِ إليها
وعلى مذبحكِ الفضيِّ مرَّعنا الجبَّاهَا
يا هوانا يا ألم
ومن الكَتانِ والسَّمسيمِ أحرقتنا بخورًا
ثمَّ قَدَمنا القرابينَ ورثَلنا سُطورًا
بابلِيَّاتِ النَّعْمِ

**

نحنُ سَيِّدنا لكَ المعبَدَ جُدرانًا شذِيهَ
ورَششنا أرضهَ بالزَّيْتِ والخمرِ النَّقِيَّةِ
والدموعِ المُحرقةِ
نحنُ أشعلنا لكَ النيرانَ من سَعفِ النخيلِ
وأسانا وَهشيمِ القمحِ في ليلِ طويلِ
بشفاهِ مُطبَّقةِ

**

نَحْنُ رَتَّلْنَا وَنَادَيْنَا وَقَدَّمْنَا النَّدْوَرُ:
 بَلَّحْ مِنْ بَابِلِ السَّكَّرَى وَخُبْزٌ وَخَمُورُ
 وَوَرُودٌ فَرِحَةَ
 ثُمَّ صَلَّيْنَا لِعَيْنِكَ وَقَرَّبْنَا ضَحِيَّةً
 وَجَمَعْنَا قَطْرَاتِ الْأَدْمُعِ الْحَرَّى السَّخِيَّةً
 وَصَنَعْنَا مَسْبَحَةً

**

أَنْتَ يَا مَنْ كَفَّهُ أَعْطَيْتَ لِحُونًا وَأَغَانِي
 يَا دَمُوعًا تَمْنَحُ الْحِكْمَةَ, يَا نَبْعَ مَعَانِ
 يَا ثَرَاءً وَخُصُوبَةً
 يَا حِنَانًا قَاسِيًا يَا نِقْمَةَ تَقْطُرُ رَحْمَةً
 نَحْنُ خَبَّانَاكَ فِي أَحْلَامِنَا فِي كُلِّ نِعْمَةٍ
 مِنْ أَغَانِينَا الْكُنْيِيَّةِ

5

Ti abbiamo incoronato divinità nel sonno dell'alba
 E sul tuo altare argenteo ci siamo imbrattati la fronte

Oh nostro amore, o dolore

E abbiam bruciato l'incenso con lino e sesamo

Offerto sacrifici, intonato versi

A melodie babilonesi

**

Per te abbiam costruito un tempio dai muri profumati

E irrorato la terra con olio e vino schietto

E lacrime brucianti

Per te abbiamo acceso fuochi con foglie di palma

Stoppie di grano e la nostra angoscia, lunga la notte

E il labbro silente

**

Abbiamo salmodiato e chiamato e fatto voti

Con datteri di un'ebbra Babilonia e pane e vini

E rose liete

Innanzi ai tuoi occhi abbiam pregato, abbiamo offerto sacrifici

Infilato amare lacrime

In un rosario

**

Oh tu che ci hai concesso e musica e canti

Oh lacrime che saggezza ci avete elargito, oh fonte dei pensieri

Abbondanza e fertilità

Crudele tenerezza, castigo colmo di pietà

Ti abbiam nascosto nei nostri sogni, in ogni nota

Dei nostri canti desolati

CONCLUSIONI

Canto d'amore per le parole

*Perché abbiamo paura delle parole
quando sono state mani dal palmo rosa
delicate quando ci accarezzano gentilmente le gote
e calici di vino rincuorante
sorseggiato, un'estate, da labbra assetate?*

*Perché abbiamo paura delle parole
quando tra di loro vi sono parole simili a campane invisibili,
la cui eco preannuncia nelle nostre vite agitate
la venuta di un'epoca di alba incantata,
intrisa d'amore e vita?*

Allora perché abbiamo paura delle parole?

*Ci siamo assuefatti al silenzio.
Ci siamo paralizzati, temendo che il segreto possa dividere
le nostre labbra.*

*Abbiamo pensato che nelle parole giaceva un folletto
invisibile,
rannicchiato, nascosto dalle lettere dalle orecchie del tempo.
Abbiamo incatenato le lettere assetate,
vietando loro di diffondere la notte per noi
come un cuscino, gocciolante di musica, sogni,
e caldi calici.*

*Perché abbiamo paura delle parole?
Tra di loro ne esistono di incredibile dolcezza
le cui lettere hanno estratto il tepore della speranza da due labbra,
e altre che, esultando di gioia
si sono fatte strada tra la felicità momentanea di due occhi inebriati.*

*Parole, poesia, teneramente
hanno accarezzato le nostre gote, suoni
che, assopiti nella loro eco, colorano, una fruscante,
segreta passione, un desiderio segreto.*

*Perché abbiamo paura delle parole?
Se una volta le loro spine ci hanno ferito,
hanno anche avvolto le loro braccia attorno al nostro collo
e diffuso il loro dolce profumo sui nostri desideri.*

*Se le loro lettere ci hanno trafitto
e il loro viso si è voltato stizzito
ci hanno anche lasciato un liuto in mano
e domani ci inonderanno di vita.
Su, versaci due calici di parole!*

*Domani ci costruiremo un nido di sogni di parole
in alto, con l'edera che discende dalle sue lettere.*

*Nutriremo i suoi germogli con la poesia
e innaffieremo i suoi fiori con le parole.
Costruiremo un terrazzo con la timida rosa
con colonne fatte di parole,
e una stanza fresca inondata di ombra,
protetta da parole.*

*Abbiamo dedicato la nostra vita come una preghiera
Chi pregheremo...se non le parole*

Non è facile scegliere rime di Nāzik al-Malā'ika che ne esemplifichino la complessa personalità poetica.

U'niya hub al-kalimāt, Canto d'amore per le parole, è una delle sue poesie più note e più tradotte, anche in italiano⁹⁷. Questi versi ci rimandano immediatamente alla biografia di Nāzik, nata e cresciuta in una famiglia di letterati. La parola araba e, in particolare, la parola poetica araba è il primo contatto della nostra poetessa col mondo: dà forma ai suoi pensieri, la introduce alla bellezza, alla musica e alla verità, concetti o orizzonti cui rimarrà sempre fedele.

Isabella Camera D'afflitto definisce Nāzik al-Malā'ika, accanto a Badr Shākr al-Sayyāb, un gigante della poesia iraqena, artefice del fondamentale rinnovamento della poesia araba a partire dalla fine degli anni quaranta.⁹⁸

E' proprio la natura e la portata di tale rinnovamento, che ho provato ad esplorare nella presente mia breve ricerca.

La statura della poetessa si manifesta in due ambiti, quello creativo della produzione poetica e quello analitico della elaborazione teorica.

L'ambito compositivo è complesso. Innanzi tutto Nāzik assorbe la prosodia araba classica, ha una padronanza nell'uso della metrica araba tale da essere accostabile, come abbiamo visto, a un Mutrān. La metrica non è un artificio esterno, è per lei la ragione d'essere della poesia.

Un tratto costante, che spicca nelle sue composizioni, fin dalla prima raccolta, è la purezza e chiarezza nell'eloquio. Ciò è dovuto alla sua conoscenza dei poeti mahjari d'oltre oceano, come Ilya Abu Madi, Mika'il Nu'aima e Gibran. Questi interpretano l'anelito del poeta arabo moderno a liberarsi

⁹⁷ Nāzik al-Malā'ika, *U'niya hubb al-kalimāt*, in *Sajārat al-qamar* trad .it. Colombo V., *Non ho peccato abbastanza*, op. cit. pp133-134)

⁹⁸ Camera D'Afflitto, I., *Letteratura araba contemporanea*, op. cit. cfr. pp. 144-154

dall'indole ridondante e meramente decorativa e retorica che tanto aveva afflitto la poesia araba degli ultimi secoli. Essi inoltre, insieme con il sudanese al-Tijani Yusuf Bashir, gli egiziani Ibrahim Naji e Mahmoud Taha, e il tunisino Abu al-Qasim al-Shabbi, concorrono a dar corso alla corrente del Romanticismo arabo. Nāzik ammirava moltissimo questi poeti, fra i quali Taha, al quale ha dedicato *aṣ-ṣauma'at wa ash-shurfatu l-hamra'*, *La cella ed il balcone rosso*.

Altro tassello romantico fondamentale nella sua formazione poetica è la letteratura inglese, in particolare poeti romantici come Keats, Gray, Coleridge, Wordsworth, Rupert Brooke.

E' sul tratto romantico con marcato influsso inglese di Nāzik al-Malā'ika che la critica ha talvolta indagato per arrivare, come abbiamo visto in Badawi, a considerarlo un limite del quale la poetessa non è riuscita a liberarsi completamente. Badawi la definisce tutt'al più poetessa "postromantica".

Hana' al Bayyati rintraccia i legami che si possono riconoscere nella poetica di Nāzik, attraverso uno scrupoloso raffronto fra i suoi versi e quelli inglesi. Tuttavia ne risulta alla fine, secondo la mia impressione, che la diretta e massiccia influenza inglese - nelle immagini, nelle atmosfere - è senz'altro nella prima raccolta. Successivamente, invece, via via che affiora una personalità poetica più originale, le stesse immagini e le espressioni sono sempre meno ricorrenti e, ove ricompaiono, sono semplicemente parte di un tessuto poetico rinnovato.

La sua indole introversa e il suo pessimismo vengono fatti coincidere con un atteggiamento romantico. In realtà di romantico c'è senz'altro il sentimento come colore e dimensione attraverso cui viene ricreata la realtà. Ma il sentimento e l'individualismo sono stati i tratti distintivi del romanticismo europeo prima e di quello arabo poi - con una sfasatura temporale - in reazione ai rispettivi classicismi. I difetti del romanticismo, contro cui reagiscono i nuovi poeti, e Nāzik stessa, sono il sentimentalismo, la vaghezza, la fuga dalla realtà nell'intimismo. Abbiamo visto anche come la poetessa smascheri in Keats il rapporto romantico fra la poesia e la morte e ne prenda le distanze.

La poetessa mai rinnega di esprimersi con il colore del pessimismo, del dolore. Il suo sforzo è di rendere universale nell'atto poetico l'esperienza individuale descritta. L'urgenza della realtà si ritraduce in esperienza poetica che è sempre un'io che sente, anche quando la poesia non è in prima persona. Forse in questo senso si può capire la diffidenza della poetessa nei confronti dello pseudo realismo, cioè un realismo oggettivo senza i sentimenti. La spinta dalla realtà e dalla società è la radice del verso libero che si forza e si modifica per meglio adattarsi alla necessità espressiva originale del poeta.⁹⁹ L'imprescindibilità del soggetto, cioè l'originalità del poeta, è l'innovazione del romanticismo rispetto al classicismo.

La raccolta *L'albero della luna* è quella in cui forse maggiormente la poetessa si sforza di esaltare l'atto creativo poetico. Nei *Cinque Canti al dolore*, isola il dolore come condizione della sua esperienza poetica, come primo germe del sentire.

In *Il mare cambia i suoi colori* la tensione dolorosa sembra affacciarsi su una possibilità religiosa, mistica che prende a volte la forma dell'invocazione.

Continua comunque incessante la sperimentazione metrica nei ritmi rigorosamente arabi classici spaziando dal verso libero, alle stanze, per ritornare alla *qasīda* quando esigenze espressive glielo richiedono.

Salma Khadra Jayyusi, annoverata da S.Moreh fra i poeti "nazionalisti", ha difeso in più occasioni la *qasīda* come forma poetica identificatrice dell'arte araba. Nell'introduzione alla sua antologia *Modern Arab Poetry* afferma : "*la ripetizione di questa unità/.../ rende la poesia come un tutto aperto ed espansivo. La presenza di questi due fattori, chiusura e apertura, contemporaneamente nella poesia, rappresenta le due direzioni primarie nell'arte, che soddisfano al contempo il bisogno di limite e di libertà/.../caratteristica dell'Arte islamica / fino a suggerire l'infinito/.../ La verità è che la forma a due emistichi è una forma poetica potente ed eccitante, capace di accordare vari*

⁹⁹ Qadaya, op. cit. cfr. pp.54 passo citato

*metodi e scuole più di quanto i campioni del movimento del nuovo verso libero potessero ammettere o voler vedere".¹⁰⁰ Ed ancora nel suo *Trends and movements*, "Nella forma a due emistichi, per lungo tempo la forma conclamata della miglior poesia araba, la regolarità delle unità metriche è diventata così profondamente radicata nel subconscio dell'energia creativa di generazioni di poeti, che è diventata quasi un istinto./.../ quel che i critici avrebbero dovuto dire era che il verso libero permette grande libertà di manovre e non che è un'invenzione per liberarsi di una forma, quella a due emistichi, che induce verbosità ed artificialità".¹⁰¹*

Anche la poetessa Jayyusi, che difende ogni sperimentalismo, preserva la *qasīda* come elemento identitario arabo. Innovatrice conservatrice come Nāzik al- Malā'ika.

L'atteggiamento conservativo che adombra quello innovativo di Nāzik viene sottolineato da buona parte della critica nei suoi scritti teorici ed in particolare a proposito dell'opera teorica più importante, *Qadaya ash-shi' al-mu'asir*. L'appunto principale viene fatto a proposito delle numerose restrizioni e divieti che la poetessa pone a certe modifiche alla metrica classica perché inaccettabili secondo un gusto ed un orecchio arabo. Senza gli atteggiamenti particolarmente polemici di Moreh e di Badawi, la Jayyusi sostiene tuttavia che la sua intransigenza poco avrebbe giovato alla crescita del movimento della poesia moderna e porta esempi di innovazioni metriche che, pur in contrasto con le regole classiche difese da Nāzik, sono risultate invece del tutto efficaci ed apprezzabili.

La preoccupazione conservativa della poetessa, abbiamo visto, va in due direzioni: una è quella di difendere il movimento del verso libero stesso dal pericolo reale di venir distrutto dal proliferare di produzioni poetiche scadenti. Se inserito, come ha cercato di fare Nāzik, nello stesso orizzonte della metrica classica

¹⁰⁰ Jayyusi S.K *Modern Arabic Poetry*, op. cit. p.5

¹⁰¹ Jayyusi S.K., *Trends and Movements*, op. cit. p.566

- delle cui regole il poeta dev'essere consapevole e padrone - il verso libero acquista autorevolezza e solidità.

La seconda preoccupazione è quella di operare modifiche nella prosodia solo se non ne viene snaturata l'identità araba.

Qadaya ash-shi'al mu'āsir va posto in relazione agli anni in cui fu pubblicato. A quindici anni infatti dalla nascita del verso libero agli inizi degli anni sessanta, l'entusiasmo per il verso libero aveva prodotto anche composizioni poetiche di scarso valore. E soprattutto non vi era la giusta consapevolezza tecnica. Questo libro è stato il primo a porre le basi teoriche al nuovo verso arabo con autorevolezza. La sua pubblicazione avviò per la prima volta una discussione seria anche se a volte violenta sulle ragioni culturali, sociali e tecniche del verso libero arabo.

Quanto al presunto conservatorismo nazionalista della Malā'ika sempre a proposito della poesia, essa vede nelle soluzioni poetiche troppo radicali, come quelle portate avanti dalla rivista *Shi'*, il pericolo di rinnegare le radici della lingua e della poesia araba, fino alla perdita di identità. Pur amando la letteratura e la cultura occidentale, sulla quale è anche cresciuta spiritualmente ed artisticamente, tuttavia percepisce e presagisce scenari di civiltà fondati non sul dialogo ma sulla invasione e la prevaricazione.

Con la presente mia breve ricerca non credo certo d'aver esaurito l'indagine su una poetessa molto complessa né d'aver aperto su di essa tesi nuove.

E' stata anzi per me un scoperta progressiva *in fieri*, ancora incompleta, data la difficoltà a reperire gli scritti della poetessa e la mia lentezza a tradurla. Non solo: le sue poesie mi hanno posta di fronte a una profondità di contenuto e una bellezza della lingua e della forma che richiedono strumenti critici e competenze di traduzione non improvvisati.

La scarsità di materiale critico occidentale sulla poetessa e la esiguità delle versioni delle poesie in altre lingue mi fa constatare che Nāzik al- Malā'ika sia stata forse ingiustamente isolata e non abbia goduto della stessa attenzione riservata invece ad altri poeti suoi contemporanei.

Il reperimento e la traduzione delle sue produzioni teoriche, dei suoi interventi di critica letteraria o dei suoi interventi sulla condizione della donna, aiuterebbero a sollevare veli su pensieri forse ancora attuali.

La sua produzione poetica resta a tuttora uno scrigno solo appena dischiuso che aspetta d'essere esplorato, un mondo di parole stupefacenti in attesa d'essere tradotte. *Perché abbiamo paura delle parole?* Ci ripeterebbe la poetessa. Versiamo a lei, dunque, due calici di parole...

BIBLIOGRAFIA

- NĀZIK AL-MALĀ'IKĀ, *Dīwān*, volume primo, Dār a'auda, Beirut 1971
 Contiene : *Ma'sat al haiāt*, *Ughniya li-l-Insān*,
'Ashiqat al-Layl (1947)
- *Dīwān*, volume secondo, Dār a'auda, Bayrūt
 1971
 Contiene: *Shazaya wa ramād* (1949), *Qararāt
 al-Mawġa* (1957), *Shaġarat al- qamar* (1968)
- *Yuġhayir aluānahu al-bahr*, 1976
www.books4all.net
- *Al-Aamal Al-Shi'riya Al-Kamila*, Cairo:
 Supreme Council for Culture, 2002
 Contiene: *Qararāt al-Mawġa* (1957), *Shaġarat
 al- qamar* (1968) *Yuġhayir aluānahu al-bahr*
 (1976), *Li-salat wa-th-thawra* (1978)
- *Qadayā ash-shi'r al-mu'āšir*, 1962, Bayrūt, Dār
 al 'ilm lil-malalyin, 5° ristampa 1978
- *Al-Aamal Al-Nathriya Al-Kamila*, Cairo:
 Supreme Council for Culture, 2002 voll.1-2
 vol.1 contiene: *Qadayā ash-shi'r al-
 mu'āšir*, (1962) e *Sykolojia Al-Shi'r* (1979)
 vol.2 contiene : *Al-Sawma'a wal-Shurfa Al-
 Hamraa* (1965), *Al-Tajazu'iya fil- Mujtama' Al-
 Arabi* (1974),
- *Al-Shams Allati wara' Al-Qimma* (raccolta di
 brevi racconti composti fra gli anni 'cinquanta,
 'sessanta,'settanta)

OPERE CITATE E CONSULTATE

- ABDUL-HAI, M. *Tradition and English and American
 Influence in Arabic Romantic Poetry*,
 London, 1982

- ABŪ SA'D A. *Al-Ši'r wa'l-šu'arā' fi'l-'Irāq 1900-1958*, Dār al-ma'ārif, Bayrūt, 1959
- ADDOUS A. *Sulle forme metriche della poesia araba classica*, in 'Uyûn al-Akhhâr vol.4 , Bologna, Il ponte ed. pp.69-96
- AHMED J. M. *Young Arab Writers Today*, The Islamic Review, 1958, July-August, pp.70-73
- AL-BAYYATI, H. *Keats, Shelley and Byron in Nāzik al-Malā'ika*, Glasgow Univ., Glasgow, 1989, <http://nuasmar.blogspot.it>
- ALTOMA SALIH J. *Nāzik al-Malā'ika's poetry and its critical reception in the West-Modern Iraqi Literature in English Translation*, "Arab Studies Quarterly"/ Fall, 1997
- *Iraq's Contemporary Literature*, in "Islamic Review" N°50, 1962 May June pp.14-15
- BADAWI M.M. *A critical introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975
- *Modern Arabic Literature and the West*, London, Ithaca Press, 1985
- BOULLATA K. *Women of the Fertile Crescent, Modern Poetry by Arab Women*, Washington, S.C., Three Continents Press, 1980
- CAMERA D'AFFLITTO I. *Letteratura araba contemporanea, dalla nahda a oggi*, Roma, Carocci Ed., 2007
- COLOMBO V. *Non ho peccato abbastanza, Antologia di poetesse arabe contemporanee*, Milano, Mondadori ed., 2007
- CORRAO F.M. *Antologia della poesia araba*, Firenze, La Biblioteca di Repubblica, 2004
- HAMASA 'ABD AL-LAṬĪF M. *Al-bina'u al-'urûdî lil-qasîda al-'arabîa*, Il Cairo, Dâr ash-shurûq, 1999
- HANDAL N. *The Poetry of Arab Women, A contemporary Anthology*, Northampton, Interlink Books, 2001
- JAYYUSI S. K. *Modern Arabic Poetry, An Anthology*, New York, Columbia University Press, 1987
- *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Voll.1-2*, Leiden, E.J.Brill ed 1977
- KHATTAB, I. *Arabic translation of the Elegy by the English poet Thomas Gray*, "The journal of

- the college of Arts" (Riyad) 3 (1973-74)
pp.227-247
- KHULUSI S.A. *Contemporary Poetesses of Iraq*, "The Islamic Review", 1950, June, pp. 40-45
- MARTINEZ MONTÁVEZ P. *Literatura iraqi contemporánea*, Instituto Hispano Arabe de Cultura, Madrid, 1976
- MINGANTI P. *Appunti di metrica araba*, Istituto per l'Oriente, Sussidi didattici-1 Roma, 1979 pp.3-22
- *Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in Iraq*, in "Oriente Moderno", XII, 1961
- *Il movimento iraqeno di poesia libera*, in "Levante", VIII, 1961
- MOREH S. *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Leiden, E.J.Brill, 1976
- REJWAN, N. *Rejecting Europe's Cultural Influence: Protest of an Iraqi Poetess*, Jewish Observer and Middle East Review, 15 (N°22, june 1966, pp.16-17).
- STRIKA V. *Alcuni aspetti della poesia irachena contemporanea*, "Oriente Moderno", LX, 1980, pp. 289-302.
- TOELLE H. - ZAKHARIA K. *Alla scoperta della letteratura araba, Dal VI secolo ai giorni nostri*, Lecce, Argo ed. 2010

OPERE DI ALTRI AUTORI

- BELTRAMI P. G. *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 2011, quinta edizione
- KEATS J. *Poesie*, S.Sabbadini(a cura di), Testo originale a fronte, Milano, Mondadori ed., 2011
- UNGARETTI G. *Introduzione alla metrica in Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli, 1984, pp. 77-10

Indice

INTRODUZIONE	2
CENNI BIOGRAFICI	6
<i>Capitolo Primo</i>	
QUESTIONI METRICHE	12
PRIMA DEL VERSO LIBERO ARABO IRAQENO.....	12
<i>Poesia strofica</i>	<i>14</i>
<i>La scuola del Mahjar nel Nord America.</i>	<i>17</i>
<i>Blank verse o Shi 'r Mursal.....</i>	<i>19</i>
<i>Shi 'r hurr secondo Abū Shādī.....</i>	<i>20</i>
IL VERSO LIBERO IRAQENO. QUESTIONI METRICHE...	21
<i>Capitolo secondo</i>	
IL ROMANTICISMO DI NĀZIK AL-MALĀ'IKĀ.....	35
INFLUSSI DELLA POESIA INGLESE	35
KEATS.....	40

Capitolo terzo

CENNI DI POETICA	45
UNA INDOLE INTROVERSA.....	45
UNA INDOLE NAZIONALISTA.....	50
IL MARE CAMBIA I SUOI COLORI.....	51

Capitolo quarto

SITUAZIONE CRITICA	54
LA RICEZIONE CRITICA IN OCCIDENTE	54
<i>CONTRIBUTI ITALIANI</i>	58

Capitolo quinto

PROPOSTA DI UNA VERSIONE ITALIANA.....	62
CINQUE CANTI AL DOLORE.....	62
 CONCLUSIONI.....	 79
 BIBLIOGRAFIA.....	 86