

# Insegnare la letteratura araba: non solo *Le Mille e Una Notte*

CRISTIANA BALDAZZI

## LA QAṢĪDA

La poesia costituisce l'espressione per eccellenza della cultura araba, ancor prima del VII secolo quando è sorto l'Islam. La *qaṣīda*, 'ode', incarna infatti l'epoca preislamica, nota come *jāhiliyya*, letteralmente "ignoranza", ma è continuata nel corso dei secoli per arrivare fino all'epoca moderna, trasformata e rinnovata non solo nei temi. La poesia preislamica riveste una grande importanza: costituisce, infatti, le origini dell'espressione poetica, ma rappresenta soprattutto il nucleo originario della lingua araba. Lingua che è alla base del sapere degli arabi e che nonostante i cambiamenti resta la lingua del Corano, lo studio del quale ha comportato anche uno studio filologico della lingua le cui fonti erano costituite dalla poesia preislamica.

Struttura poetica politematica in rima, la *qaṣīda* avrà sue importanti declinazioni anche nella letteratura persiana e turca, nonché hispano-andalusa e le suggestioni giungono fino a García Lorca, i cui versi a loro volta influenzano quelli di alcuni poeti arabi contemporanei (Azouq 2005; El-Enany 1989); le occasioni per inserirla nel percorso scolastico sono quindi molteplici.

La *qaṣīda* era composta oralmente, la società araba preislamica vantava infatti una tradizione orale. Si trattava dunque di un componimento che il poeta (*shā'ir*) declamava dinnanzi a un pubblico in varie occasioni; ad aiutare e a guidare il po-

eta nella composizione vi erano delle formule fissate dalla tradizione, codici retorici e termini convenzionali, che fungevano da struttura guida non solo per colui che componeva i versi ma anche per il pubblico che l'ascoltava, il quale riusciva così a seguire i diversi passaggi poetici. Generalmente, accanto al poeta, c'era un giovane aspirante poeta, chiamato *rāwī*, trasmettitore, il quale aveva il compito di memorizzare la poesia del poeta più anziano; terminato questo apprendistato e affinate le sue doti, il giovane poteva cominciare a comporre lui stesso poesie proprie. Tale sistema si è rivelato particolarmente efficace, poiché molti *rāwī* di poeti famosi divennero a loro volta poeti di rilievo, assicurando così la trasmissione di questo patrimonio alle generazioni successive.

È interessante far notare che l'oralità non è assenza di scrittura, che infatti esisteva come attestano le epigrafi, ma, piuttosto, l'oralità presume modalità differenti nel concepire la composizione, che si prefigurava infatti come una performance, diversa di volta in volta, su un canovaccio di base. (Lancioni 2003: 242).

Gli esempi da porre alla classe possono essere diversi: i concerti, la musica dal vivo, oppure la lezione impartita dall'insegnante alla classe stessa che non potrà mai essere uguale a un'altra, fondamentale il rapporto tra oratore/poeta e il pubblico. Il poeta, infatti, in base alla sua predisposizione d'animo ma anche al pubblico cui si rivolgeva calibrava le sue scelte e dunque inevitabilmente le cambiava, anche in relazione all'occasione per la quale era chiamato a esibirsi. Motivo questo delle varianti esistenti di ogni *qaṣīda*, che successivamente, tra IX e X secolo, vennero messe per iscritto.

I poeti nel periodo preislamico si riunivano e componevano poesie in varie occasioni ufficiali, nonché usavano sfidarsi con tenzoni poetiche durante le fiere annuali, la più importante delle quali era quella di 'Ukaz, una centro dell'Arabia situato a pochi chilometri da Mecca; tali dispute poetiche, una sorta di botta e risposta (in arabo *naqaā'id*), simili a quelle in uso nella letteratura medievale di origine provenzale, sono ancora oggi diffuse nel mondo arabo ovviamente riattualizzate nei temi e nella forma; un riferimento si può rintracciare anche nelle modalità espressive dei giovani rapper di origini arabe nelle banlieue francesi.<sup>1</sup>

La natura propria della *qaṣīda*, come sopra accennato, predilige l'ascolto dei versi, recitati a voce alta, piuttosto che una lettura silenziosa; motivo per il quale si consiglia di far ascoltare almeno una *qaṣīda* in arabo, poiché nella traduzione si perdono le rime e il ritmo, propri della narrazione poetica. Tuttavia, molti di questi versi anche se tradotti non smarriscono sul piano estetico il loro fascino, oltre a ricostruire l'atmosfera, i valori della vita tribale, il deserto e gli animali che lo popolavano.

La *qaṣīda* di epoca preislamica rifletteva l'ambiente dell'Arabia che era sia nomadico sia sedentario prediligendo però quasi esclusivamente il deserto, che an-

---

<sup>1</sup> Ringrazio la collega Loredana Trovato per il suggerimento, cfr. (Peillon 2007). Riferimenti a tale modalità vi sono anche nella letteratura italiana (Montale, *Botta e Risposta*).

che per i sedentari simboleggiava quegli ideali di sincerità, saggezza, e coraggio, che andavano salvaguardati in quanto parte di una tradizione comune: la poesia costituiva dunque un legame che univa gli Arabi sedentari e gli Arabi nomadi (El Tayib 1983: 35).

Composta da una decina di versi fino ad arrivare a un centinaio, la *qaṣīda* aveva dunque una lunghezza variabile ed era strutturata principalmente in tre sezioni: all'inizio vi era il prelude, un'introduzione nostalgica (*naṣīb*), che alludeva per lo più alla donna amata, poteva però anche rivolgersi a una condizione perduta, lontana nel tempo o nello spazio, sia essa la giovinezza o un luogo; questo senso di nostalgia veniva reso con la descrizione dei resti dell'accampamento abbandonato (*aṭlāl*), laddove era sbocciato l'amore. Seguiva una transizione (*takhalluṣ*), generalmente la partenza del poeta, accompagnato dal suo cammello o cammella più raramente dal cavallo, conduceva alla terza parte che costituiva l'obiettivo del poema (*gharad*), cioè il tema dell'ode, che oltre all'amore, poteva esprimere il vanto, l'orgoglio di appartenere a una tribù, attraverso l'elogio dei meriti dei suoi uomini (*fakhr*), oppure poteva costituire un'elegia funebre (*rithā'*), o ancora un'invettiva satirica contro i membri della tribù avversaria.

Non si trattava, però, di una struttura rigida, che viene codificata successivamente nel IX secolo da Ibn Qutayba nel suo *Kitāb al-shi'r wa l-shu'arā'* ('Libro della poesia e dei poeti') e il numero di sezioni e la tipologia potevano cambiare in base all'ispirazione del poeta e alla sua immaginazione. Tra gli esempi più illustri vi sono le *Mu'allaqāt* ('Le appese') ovvero un gruppo di sette *qaṣīde*, considerate le meglio riuscite secondo il gusto di allora, riunite, infatti, si dice, come dono del califfo al figlio (Amaldi 1991).

La semplicità della vita materiale non corrispondeva però a una semplicità nel pensiero, dove i sentimenti umani dell'inesorabilità del trascorrere della vita sono i medesimi dell'uomo moderno di fronte alla vecchiaia e alla morte. Il senso della fine è presente in molti versi e a nulla vale il coraggio e la forza dinnanzi all'inesorabilità della morte.

## I VERSI BACCHICI

La *qaṣīda* celebra anche il coraggio e la sfida nei confronti del pericolo e della tradizione come nel caso dei versi bacchici, che inneggiano al vino, bevanda, appunto, vietata, come noto nell'Islam.

Il vino diventa un protagonista della *qaṣīda* con i primi cantori d'epoca preislamica (tra i quali, 'Amr ibn Kulthūm, Labīd, al-A'sha, e al-Akhṭal), che vi celebrano le allegre bevute, ma trova significativi interpreti anche nell'epoca islamica

col califfo omayyade al-Walīd ibn Yazīd (m. 744),<sup>2</sup> fino all'epoca abbaside con Abū Nuwās (m. 813/815) e al-Ma'arrī (973-1058), considerati i massimi esponenti, ognuno per la sua epoca (Allen 2006: 137-140).

Alcuni versetti del Corano vietano ai credenti di bere il vino (Corano II, 219; IV, 43; V, 90-91; LII, 23), sulla definizione del quale, *khamr*, lunga è la disquisizione (esistevano molte bevande fermentate di datteri, di palma, orzo e miele, ecc.),<sup>3</sup> e l'atteggiamento di Muḥammad all'inizio non fu negativo fino a che, come la tradizione riporta, alcuni fedeli si sono presentati alla preghiera ubriachi sbagliando i movimenti, da qui la condanna delle bevande che turbavano la ragione.

Come in ogni società cui venivano imposti codici di comportamento, frequenti erano gli atteggiamenti di sfida verso l'ordine stabilito, l'ortodossia, come nel caso dei versi bacchici. Attraverso il vino che rappresentava i piaceri terreni, il poeta sfidava la società e le sue norme come recitano i famosi versi dissacranti di Abū Nuwās d'epoca abbaside. Metafora della donna, il vino conquista e soggioga i suoi ammiratori, e anche il famoso poeta arabo di Sicilia Ibn Ḥamdīs (m. 1132/33) ne esalta le doti:

Vino di colore e odor di rosa, mescolato all'acqua ti mostra stelle fra raggi di sole. / Con esso cacciai le cure dell'animo, con una bevuta il cui ardore serpeggia sottile, quasi inavvertibile. / L'argentea mia mano, stringendo il bicchiere, ne ritrae le cinque dita dorate (Ibn Ḥamdīs 1987: 73).

Il vino è dunque sempre esistito nella cultura arabo-islamica e non mancano testi di agricoltura che trattano la coltivazione dell'uva, e testi giuridici che pur definendo le varie proibizioni del vino, ne attestano tuttavia la presenza, come del resto nei bozzetti urbani descritti nelle *maqāmāt*<sup>4</sup> e nella letteratura moderna fino ai personaggi creati da Najīb Maḥfūz (Branca 2003: 189).

I versi bacchici, accanto ai versi d'amore (*ghazal*) stupiscono spesso gli studenti che invece hanno un'idea dei musulmani molto diversa e contribuiscono a decostruire quell'immagine d'Islam immobile e monolitico che è ormai predominante.

## LA POESIA D'AMORE

Il linguaggio d'amore, che a partire dalla *qaṣīda* si declina in diverse tipologie, è tra le principali espressioni della letteratura araba. L'amore *udhrita* (della tribù dei Banū 'Udhra), sinonimo di amore platonico, ovvero la venerazione casta

<sup>2</sup> Per leggere i suoi versi tradotti si veda (Gabrieli 1934).

<sup>3</sup> Cfr. (Wensinck e Sadan 1997; Borruso 1993; Branca 2003).

<sup>4</sup> Si veda la *maqāma* di Ṣaymarah (al-Hamaḍānī 1996: 100-105).

dell'amata, conduce a una passione disperata per una donna che è ormai del tutto idealizzata; un amore senza limiti cui nemmeno la morte porrà fine.

Con l'avvento dell'Islam cambia la concezione dell'uomo nei confronti della vita che non termina con la morte. Le pene terrene possono essere riscattate con la gioia della fede in una vita ultraterrena e anche l'amore assume connotati diversi, come nel caso dei platonici versi di Jamīl (m. 701), che celebrano l'amata Buthayna, dove la morte costituisce il raggiungimento della felicità, cioè della vita insieme.<sup>5</sup>

Riferimenti e punti di contatto si possono trovare nell'amore cortese, che al pari di quello udhrita è inappagato e presenta delle figure simili, fissate dalla tradizione. Nella poesia udhrita analogamente vi sono tipologie come il marito geloso, i pettegoli, una sorta di malparlieri, i quali insieme alle donne, con le loro maldicenze, cercano di screditare e calunniare l'amata. Queste figure fisse, unitamente al motivo della sofferenza per un amore irrealizzabile, divengono poi una sorta di cliché letterario che avrà anche in seguito molto successo tanto da ispirare figure romanzesche, come i due innamorati per eccellenza Jamīl (Jamīl wa Butahyna) e Majnūn "pazzo" (così è noto il poeta Qays ibn al-Mulawwa, m. 688) per Layla (Majnūn wa Layla); figure che hanno varcato i confini, ispirando il persiano Neẓamī (XII sec.) per il suo *Layla e Majnun* nonché la letteratura turca e indiana. Eco che è continuata nei secoli per giungere fino al XX secolo con le odi d'amore del poeta egiziano Aḥmad Shawqī (1870-1932) dal titolo appunto *Majnūn Layla* (1931). E tra le molteplici versioni, in Francia Louis Aragon ha riadattato la storia nel suo *Le fou d'Elsa* (1963), fino al musicista Eric Clapton che ne ha fatto il testo di una sua canzone (Seigneurie 2017: 19).

Considerato il teorizzatore dell'amore cortese è Ibn Ḥazm (994-1064), giurista cresciuto nella Cordoba degli Omayyadi dei quali il padre era un ministro, carica che ricoprì anche lo stesso Ibn Ḥazm. Nel 1027, in concomitanza con la fine del califfato omayyade, Ibn Ḥazm esce dalla vita politica attiva, si dedica esclusivamente allo studio e compone numerose opere di teologia, filosofia, diritto, storia, ed etica ma quella che lo ha reso famoso è un trattato sull'amore, il *Collare della colomba* (*Ṭawq al-ḥamāma*);<sup>6</sup> a dimostrazione di come il concetto di sapere nell'Islam fosse ampio, un uomo dotto si occupava dalla religione al diritto alla filosofia fino alla letteratura. Per Ibn Ḥazm ognuna di queste scienze contribuiva a elevare l'uomo conducendolo alla sua salvezza, e l'amore è una forza positiva alla cui realizzazione si giunge con affinità spirituali, secondo la concezione platonica.

Il *Collare della colomba* presenta molti parallelismi con la poesia trobadorica e con quella del *dolce stil novo*, sebbene non vi siano documenti che ne attestino

<sup>5</sup> Per alcuni versi di Jamīl tradotti in italiano (Gabrieli e Vacca 1976: 75-78; Amaldi 1995).

<sup>6</sup> Il testo è stato tradotto e curato da F. Gabrieli (Ibn Hazm 2008).

la relazione diretta. Tuttavia l'uso della rima, della divisione in strofe da parte dei poeti di lingua d'oc, modalità sconosciute alla poesia latina, attesterebbe invece una connessione con la poesia strofica araba, in particolare con la muwashshaha/ il muwashshah e lo zajal diffusi nella Spagna musulmana, al-Andalus; queste forme al di là della loro specificità, tanto nella struttura metrica e strofica quanto nei motivi, presentano molteplici affinità con la poesia trobadorica che non possono essere solo frutto di coincidenze (Amaldi 2004: 202).

Divisa in trenta capitoli, l'opera descrive l'amore nei suoi "vari aspetti, moventi e accidenti [...] secondo verità, senza gravarlo di aggiunte né di troppo minute partizioni ed analisi, ma solo esponendo così come capita quel che ho vissuto e ricordo, sin dove giunge la mia memoria", così afferma Ibn Ḥazm nel prologo (Ibn Hazm 2008: 12). L'opera, infatti, come suggerisce Francesco Gabrieli, non è solo un trattato "scientifico" sull'amore, ma anche una sorta di confessione, un documento storico, poiché l'autore trae materiale dalle sue esperienze di vita e da quelle della società della Spagna dove era vissuto. Partendo da questioni generali Ibn Ḥazm giunge poi al particolare esemplificando la questione attraverso l'inserzione di suoi versi e di racconti su vicende personali mettendo in luce un acuto spirito di analisi psicologica.

Ma l'amore cortese non è la sola rappresentazione poetica di genere amoroso (*ghazal*), vi è anche il cosiddetto amore hijazeno, che si sviluppa nella regione della Penisola araba, nota come Hijaz, laddove sorgono le città sante di Mecca e Medina, ed esprime un amore pieno, realistico e libertino diversamente da quello udhrita. Tale genere fiorisce proprio nella culla dell'Islam, che dunque mostra le sue molteplicità o per alcuni le sue contraddizioni, se per Islam si intende un sistema rigido.

Tra i maggiori esponenti dell'amore hijazeno 'Umar ibn Abī Rabī'a che perfino durante il pellegrinaggio riesce a trovare occasioni amorose, e Abū Nuwās il quale oltre al vino celebra l'amore ma, non solo per le donne (Abū Nuwās 2007). Nelle loro poesie, entrambi i poeti infrangono i limiti dettati dall'Islam e dai codici sociali, restando però fedeli alle forme e alla struttura della tradizione poetica.

## IL *KALILA* E *DIMNA*

I racconti arabi più famosi in Occidente sono probabilmente quelli di *Alf Layla wa Layla*, 'Le Mille e una Notte',<sup>7</sup> ma ve ne sono anche altri, noti al pubblico occiden-

<sup>7</sup> Sterminata la bibliografia sulle *Notti* e le sue traduzioni; nel caso dell'italiano però si tratta spesso di traduzioni dal francese all'italiano, dall'arabo segnalò invece l'edizione curata da R. Denaro che ha scritto anche un'interessante Introduzione dove ripercorre il tortuoso percorso del testo (Denaro 2019).

tale, che appartengono a un'opera molto meno celebre in Occidente, il *Kalila wa Dimna*.<sup>8</sup> L'impianto a cornice e molti degli aneddoti sono ripresi nella letteratura occidentale, prima nella Sicilia normanna, poi in Spagna, nel Cinquecento in Italia e in Francia. La storia di questo testo è molto interessante e al pari delle *Mille e una Notte* ha viaggiato da una cultura all'altra contribuendo alla circolazione e alla trasmissione del sapere. Entrambi i testi, presentano delle caratteristiche comuni il *Kalila* e le *Notti*, hanno una storia cornice: così come a Shahrazād è chiesto di raccontare delle storie al re anche nel *Kalila* viene chiesto a Bidpai, il saggio brahmano (il filosofo), di narrare storie, ma è il re dell'India Dabshalim a fare la richiesta all'inizio di ogni capitolo, come all'inizio di ogni storia delle *Notti* (Kilito 2014).

Il *Kalila e Dimna*, dal nome di due sciacalli che sono tra i protagonisti della storia, è il titolo di uno "specchio per principi" indiano, scritto in sanscrito, *Panchatantra* ('Cinque Libri'), tradotto in persiano e poi in arabo. Dell'originale indiano non si conosce l'autore ma la data di composizione è attestata intorno al 300; costituito da un'introduzione e cinque libri, il testo intendeva istruire i principi attraverso le favole di animali.

La traduzione in Pahlavi, persiano medio (la lingua dell'Impero sasanide, III-VII secolo) fu ordinata dal re Sasanide Cosroe Anushirwan. Dopo due secoli circa Ibn al-Muqaffa' tradusse il testo in arabo, o meglio lo riadattò al gusto arabo, molte sono le inserzioni del nostro Ibn al-Muqaffa' così che l'opera "ammaestrasse dilettaando" secondo gli stilemi propri dell'adab, cioè di quei testi scritti dall'élite e a uso dell'élite che dovevano appunto istruire ma nello stesso tempo divertire.

Ma la storia del *Kalila e Dimna* continua: l'opera infatti è stata tradotta in molte lingue orientali (persiano, turco, siriano, etiopico), nell'XI secolo in greco e da tale versione in slavo, tedesco e latino; nella Sicilia di Guglielmo I (1120/21-1166) la versione greca è stata rielaborata da un ammiraglio, tale Eugenio ed era dunque nota in Italia. Nel XII secolo fu tradotta in ebraico da Rabbi Joel e poi dall'ebraico in latino da Giovanni da Capua intorno al 1265 (*Directorium humanae vitae*), da questa versione ne è apparsa nel 1493 una in spagnolo, da cui poi quella in italiano di Agnolo Firenzuola (1493-1543), che è piuttosto una rielaborazione del *Kalila*, la ambienta in Toscana per dedicarla "alle gentili e valorose donne pratesi", con l'intento di intrattenerle (Lalomia 2015: 186); un'altra traduzione in italiano ma dalla versione di Giovanni di Capua è quella di Anton Francesco Doni (1513-1574), che riprende l'aspetto didascalico del *Kalila* con racconti "molto utili e maestrevoli". Dalla traduzione in greco deriva invece l'altra traduzione italiana di Giulio Nuti del 1583 (edita a Ferrara e ristampata nel 1872 a Bologna).

Insomma, il *Kalila e Dimna* ha molto viaggiato e ogni qualvolta ha incontrato una "stazione", il testo è stato riadattato al gusto locale ed è infatti una tra le opere

---

<sup>8</sup> Il testo è stato tradotto in italiano da A. Borruo e M. Cassarino (Ibn al-Muqaffa' 1991).

che appartiene a quella biblioteca comune a Oriente e a Occidente.<sup>9</sup> Il testo indiano, dunque, soppiantato dalla sua versione araba, ha fatto conoscere in Occidente non solo la tradizione indiana ma anche quella arabo-islamica, e in particolare la struttura a mo' di matrioska, cioè di una storia che ne contiene un'altra e a sua volta questa ne contiene un'altra ancora a seguire fino a cinque (Grigore 2013: 74). Il *Kalila e Dimna* è senza dubbio entrato nella cultura occidentale, che lo ha recepito e riformulato, in base alle esigenze dei lettori. Nel caso della novellistica italiana medievale, del *Kalila* sono stati ripresi e diversamente declinati alcuni dei temi più consoni alla tradizione novellistica italiana, come nel caso della furbizia, cioè quando i protagonisti grazie alla loro intelligenza riescono a scampare ai pericoli (Lalomia 2015). Allo stesso modo anche in Francia, La Fontaine ha adeguato il testo *à la mode française*. Ma senza entrare nei dettagli, trovo interessante sottolineare i passaggi tra culture diverse e la permeabilità del tessuto culturale occidentale e orientale, a conferma dunque di una circolazione del sapere e di un dialogo tra culture che dunque non erano e non sono dei mondi separati e in contrapposizione tra loro.

#### IL TESTO DEL *KALILA* E *DIMNA*<sup>10</sup>

Il *Kalila* inizia con un proemio che ha come incipit la *fātiha*, cioè il capitolo (*sūra*) che apre il Corano: “Nel nome di Dio clemente e misericordioso [...]”, segue poi un capitolo introduttivo dove si spiega che il testo “consta degli *exempla* e dei racconti composti dai dotti dell’India”. Costoro facendo parlare gli uccelli, gli animali selvatici e le bestie feroci hanno costruito un discorso particolarmente convincente, attraverso il quale hanno raggiunto un duplice obiettivo, quello “di esprimersi liberamente” e “di dilettere ammaestrando” (Ibn al-Muqaffa’ 1991: 23).

Per reperire questo libro, che accresce “scienza e lumi”, spiega Ibn al-Muqaffa’, il re della Persia, Cosroe Anushirwan, ha inviato in India il suo medico, Burzoe, che dopo lunghe fatiche è riuscito a ottenere il testo che cercava. Il sovrano, soddisfatto, volle esaudire il desiderio di Burzoe che aveva chiesto come ricompensa che fosse aggiunto un capitolo che spiegasse chi era e ciò che aveva fatto. Nel IV capitolo, infatti, il ministro Buzurgimhr ricostruisce la vita e la formazione del medico più illustre della Persia, Burzoe.

Col capitolo V si entra nel vivo dell’opera: il re dell’India Dabshalim chiede al saggio, il filosofo Bidpai, di narrargli delle storie che contengano ammaestra-

<sup>9</sup> L’osservazione è di Angelo Michele Piemontese, che oltre al *Panchatantra* (il *Kalila e Dimna*), inserisce tra i testi comuni a Oriente e a Occidente anche il romanzo greco di Alessandro, *Il Libro di Sindbad, Le 1000 Novelle, Barlaam e Josafat*. (Piemontese 1999: 2-5).

<sup>10</sup> Il testo è stato tradotto in italiano a cura di A. Borruso e M. Cassarino (Ibn al-Muqaffa’ 1991).



menti utili a un buon governo, e in particolare sull'amicizia tra due uomini troncata da un calunniatore. Iniziano le storie incastonate una nell'altra ed entrano in azione i due sciacalli, il più avido dei quali è Dimna, che vorrebbe acquisire una maggiore importanza presso il re leone; lo sciacallo fa in modo che nasca l'amicizia tra il re leone e un toro; amicizia che Dimna, per guadagnarsi la fiducia del re, distruggerà con le sue calunnie contro il toro, tanto che il leone, sentitosi tradito dal toro, lo farà uccidere. La storia cornice torna a suggello con la riflessione del filosofo sulle vili trame tessute da Dimna, un monito per le persone intelligenti, che devono diffidare delle calunnie e fare attenzione a intrighi e imbrogli (Ibn al-Muqaffa' 1991: 108).

Nel capitolo successivo, il VI, che non compariva nel testo sanscrito originario, il tradimento di Dimna viene scoperto dal leopardo, che sente Kalila rimproverare Dimna per il suo comportamento ignobile dettato dalla gelosia e dall'avidità. Dimna viene arrestato e durante il processo cerca di convincere il leone e la giuria della sua innocenza, ma alla fine, dopo la testimonianza del leopardo, Dimna viene giustiziato. Nella storia cornice il filosofo giunge alla conclusione che colui il quale ha usato l'inganno, l'astuzia e la calunnia "sarà destinato a perire" (Ibn al-Muqaffa' 1991: 135).

Nel capitolo VII si susseguono una serie di storie concatenate – la colomba il topo e il corvo e la tartaruga, la storia dell'asceta e il topo e altre ancora – il cui nesso è costituito dall'amicizia e dalla solidarietà (si tratta del secondo libro del *Panchatantra*). Gli animali si aiutano reciprocamente e agiscono concordi per un comune interesse, in questo modo riescono a liberarsi dai pericoli più temibili. Al termine del capitolo il filosofo si chiede retoricamente se anche gli uomini trarrebbero vantaggi e profitti impensabili se si aiutassero e si prestassero mutuo soccorso (Ibn al-Muqaffa' 1991: 156).

Equivalente al III Libro del *Panchatantra*, è l'VIII capitolo, sulla guerra e pace, o meglio sulla guerra combattuta fra corvi e gufi, che affronta però anche altri aspetti legati al buon governo, come l'importanza da parte di colui che regna di chiedere consiglio agli uomini d'intelletto; di avere come obiettivo la giustizia, di usare l'astuzia, spesso più utile della forza, e di saper ascoltare (Ibn al-Muqaffa' 1991: 157-183).

Nel capitolo IX, la favola della scimmia e la tartaruga è narrata insieme ad altre per dimostrare quanto sia arduo mantenere ciò che si è ottenuto se non si usa l'intelligenza. Il capitolo X, dal titolo *Il sant'uomo e la mangusta* è la breve storia raccontata dal filosofo per ammonire: "Chi agisce in modo avventato, senza riflettere tanto da pentirsene", come nel caso di quell'uomo che aveva ucciso la mangusta pensando che essa fosse l'artefice della morte del figlio, mentre, al contrario, la mangusta gli aveva salvato la vita liberandolo dalle grinfie del serpente (Ibn al-Muqaffa' 1991: 192-195). Il capitolo XI, la storia di Iblad di Irakht e di

Shadram, si incentra ancora sulle capacità del sovrano di saper discernere tra i consigli spassionati (quelli di sua moglie e delle persone che gli vogliono bene) e le congiure e gli intrighi (dei brahmini). Il sovrano non può agire in modo frettoloso tanto da pentirsene poi, ma deve avere la pazienza di ascoltare i consigli e di riflettere sulle conseguenze delle azioni così da non incorrere nell'errore (Ibn al-Muqaffa' 1991: 196-218)

Nel capitolo XII il re interroga il filosofo su storie riguardanti colui che, sull'orlo della fine, trova una via d'uscita nell'accordo e nell'alleanza, dunque come realizzare una pace o meglio una tregua col nemico. La favola del gatto e il topo è nota, perché ripresa anche da La Fontaine; il topo va in aiuto del gatto catturato in una rete poiché è egli stesso minacciato da una donnola e da una civetta; roscchia la rete che imprigiona il gatto ma non intende divenirne amico nonostante le richieste del gatto, che infatti aveva come fine quello di mangiarlo. Il monito al sovrano è quello di rispettare i termini di un'alleanza con un nemico, che resta tale (Ibn al-Muqaffa' 1991: 219-224).

Il capitolo successivo, il XIII, dal titolo *Il re e l'uccello Qubbara*, è sulla stessa linea del precedente e tratta della vendetta, dell'impossibilità di scendere a patti con colui che è stato in prima persona ferito, il quale cercherà sempre di vendicarsi. Tema del XIV capitolo, *Il leone e lo sciacallo*, è l'ingiustizia del sovrano che, a causa di cattivi consiglieri e di decisioni affrettate, può colpire persone innocenti (Ibn al-Muqaffa' 1991: 231-244).

L'ingratitudine è il tema portante del capitolo XV: un eremita trae in salvo un gioielliere, che invece di essergli riconoscente lo denuncia, ma il re, venuto a conoscenza della verità, fa uccidere l'ingrato gioielliere (Ibn al-Muqaffa' 1991: 245-248). Il capitolo XVI si incentra sull'importanza dell'intelligenza e della riflessione ma anche sulla forza del destino, forza, mitigata però da una volontà divina che, sebbene libera di agire, premia bontà e intelligenza. Da questa favola, dal titolo *Il figlio del re e i suoi compagni* (Ibn al-Muqaffa' 1991: 249-254), trasse ispirazione La Fontaine per il suo *Le marchand, le gentilhomme, le patre et le fils du roi* (Livre X, fable 15).

Il capitolo XVII, *La leonessa e lo sciacallo* che ha ispirato *La lionne et l'ourse* di La Fontaine (Livre 10, fable 12), ha come morale quella di "non fare agli altri ciò che non vorresti venisse fatto a te".

L'opera si chiude col capitolo XVIII, l'eremita e l'ospite, il cui monito è accontentarsi di ciò che Dio ha donato a ciascuno; non bisogna avventurarsi verso strade che non sono a noi congeniali, si rischierebbe di non raggiungere ciò cui si aspira né di conservare ciò che si possedeva (Ibn al-Muqaffa' 1991: 259). Infine, il commiato del filosofo, che affida il libro al re e questi lo ricompensa con tesori ineguagliabili.

Tra i generi letterari classici arabi più popolari vi sono le *maqāmāt*:<sup>11</sup> sono dei racconti brevi d'intrattenimento, che riscuotono un notevole successo tanto che il genere iniziato nel X secolo continua nei secoli adattandosi alle mutate esigenze fino ad arrivare all'epoca moderna. Ma la fortuna delle *maqāmāt* non si limita alla letteratura araba, esempi si ritrovano anche nella letteratura persiana, siriana ed ebraica.

Affrontare le *maqāmāt* permette di ampliare il panorama del racconto, in particolare del racconto picaresco cui esse appartengono, contribuendo a cogliere quei tratti salienti antieroiici di un genere, la narrativa picaresca, comune alla letteratura latina, spagnola e araba (Monroe 1983).

Lo studio delle *maqāmāt* consente d'immergersi nella vita della società urbana dell'epoca, ma soprattutto permette di cogliere il gusto estetico arabo, il cosiddetto "spirito della *maqāma*" (Allen 2017) rintracciabile nelle modalità espressive legate allo stile ma anche alla struttura aneddotica picaresca; "spirito" che ha costituito un elemento caratterizzante della letteratura araba, le cui tracce si ritrovano fino in epoca contemporanea, come nel caso del romanzo "picaresco" del palestinese Emile Ḥabībī (1922-1996) *Le straordinarie avventure di Felice Sventura il Pessottimista* (*al-Waqā'i' al-gharība fī ikhtifā' Sa'īd Abī al-Naḥs al-Mutashā'im*, 1974; trad.it., 1990).

Scritte in prosa rimata (*saj'*) il cui stile raggiunge l'acme del virtuosismo linguistico, le *maqāmāt* sono degli aneddoti che raccontano storie inventate, con lo scopo d'intrattenere e divertire.<sup>12</sup> Padre riconosciuto è al-Hamadhānī (969-1008) che grazie al successo delle sue 'creazioni' è noto anche come Meraviglia dell'epoca (*Badī' al-zamān*). La grandezza di Hamadhānī risiede nell'aver rielaborato modelli e temi già presenti nella tradizione, dando vita a un genere nuovo secondo modalità consuete. Ogni *maqāma* comincia come se fosse un evento realmente avvenuto che qualcuno riferisce: "ʿĪsa ibn Hishām ha raccontato". Hamadhānī sostituisce la catena dei trasmettitori, cioè di coloro che raccontano un fatto assicurandone così la veridicità,<sup>13</sup> con un personaggio fittizio che narra la vicenda, non tanto a voler preservare una parvenza di 'realtà' quanto piuttosto nell'uti-

<sup>11</sup> Il singolare è *maqāma*, dal verbo *qāma*, 'stare in piedi' che allude, probabilmente, alla posizione assunta dal relatore dinanzi al pubblico, il termine infatti indica anche una riunione motivo per il quale studiosi e traduttori occidentali l'hanno spesso tradotto in francese come *séance* o in italiano *assemblee*.

<sup>12</sup> Sulle *maqāmāt* la bibliografia è molto ampia, si segnalano alcuni testi di riferimento (Beeston 1971; Kilito 1983; Monroe 1983; Hameen-Anttila 2002; Stewart 2006).

<sup>13</sup> Si tratta di *ḥadīth*, i fatti, i detti nonché i silenzi del profeta Muḥammad. Oltre al testo, che riporta il comportamento di Muḥammad, un *ḥadīth* comprende anche una catena di trasmettitori, fino a colui o a colei che ha assistito al fatto.

lizzare forme consuete. Alcuni temi, come il ‘solievo dopo la distretta’ trattato da al-Tanūkhī (m. 994),<sup>14</sup> sono ripresi anche da Hamadhānī che dunque rielabora generi e temi già presenti nella tradizione, dando vita a oltre 50<sup>15</sup> bozzetti di vita urbana.<sup>16</sup>

Due sono i personaggi: ‘Īsa ibn Hishām che è il narratore delle storie, il quale spostandosi di città in città racconta fatti e incontri avvenuti nel corso dei suoi viaggi. Uomo rispettabile, istruito e credente, ‘Īsa compare anche come protagonista in alcuni racconti e si contrappone all’altro personaggio fisso, Abū ‘l-Faṭḥ al-Iskandarī. Quest’ultimo, l’Alessandrino, è una figura picaresca, un truffaldino, maestro di ingegno e d’inganni abile oratore che assume di volta in volta finti connotati, per essere poi smascherato alla fine del racconto da ‘Īsa ibn Hishām che lo riconosce svelando l’inganno.

Ma non tutte le *maqāmāt* seguono questo schema, come quella di Baghdad (al-Hamaḍānī 1995: 83-85), dove l’Alessandrino non compare, ma c’è ‘Īsa ibn Hishām che convince un sempliciotto di campagna a organizzare un ricco pasto e a pagarne le spese, o nella *maqāma della maḍīra* spesso paragonata alla Cena di Trimalcione del *Satyricon* di Petronio, poiché Abū ‘l-Faṭḥ al-Iskandarī è invitato a pranzo a casa di un mercante arricchito (al-Hamaḍānī 1996: 11-19).

#### IL TESTO: LA MAQĀMA DELLA MAḌĪRA

‘Īsa ibn Hishām nella storia cornice racconta di trovarsi a Bassora con al-Iskandarī quando, durante un banchetto, all’arrivo del cibo più prelibato, la *maḍīra*, al-Iskandarī maledice la pietanza e costringe gli altri invitati a non mangiarla in cambio però del racconto di cosa gli era successo a causa di questo piatto. Ed è l’Alessandrino a narrare di essere stato invitato con molta insistenza da un mercante a casa sua a mangiare la *maḍīra*, appunto, un gustoso piatto a base di carne.

La situazione in questa *maqāma* è ribaltata rispetto alle altre, è Abū ‘l-Faṭḥ al-Iskandarī, generalmente maestro di eloquenza, a subire l’oratoria del mercante. Il quale fin dalla strada per recarsi a casa sua comincia elogiando le doti della propria moglie in cucina alle prese con la preparazione della *maḍīra*, poi, giunti nel quartiere dove abitava, passa a esaltare le doti del “quartiere più nobile

<sup>14</sup> L’opera di al-Tanūkhī, *Faraj ba’da al-Shidda* (“L’Alba dopo la tempesta”) è stata tradotta in italiano (al-Tanuhi 1995).

<sup>15</sup> Sono a lui attribuite 52 *maqāmāt*, anche se Hamadhānī afferma di averne composte 400; il numero sta infatti a indicare più in generale una grossa quantità, ma non il numero esatto. (Beeston 1971: 12; Monroe 1983: 62).

<sup>16</sup> Le *maqāmāt* di Hamadhānī sono state tradotte in italiano e pubblicate in due volumi (al-Hamaḍānī 1995; al-Hamaḍānī 1996).

di Baghdad”, e, arrivati a casa, descrive prima la porta, il legno utilizzato, il falegname e la sua bravura; finalmente entrati nell’atrio della casa, il mercante però comincia a dilungarsi su come sia riuscito a comprare a basso prezzo quest’abitazione così sontuosa – grazie a un inganno e alla sua avidità – egli, infatti, si vanta di essere molto fortunato e a riprova racconta di avere acquistato a un prezzo irrisorio una collana di perle invece molto preziosa ma anche una stuoia, comprata a un’asta e il cui pregio è unico nonché il suo valore.

Hamadhānī costruisce con maestria la figura del mercante arricchito, del *parvenue* che appare in tutta la sua immoralità e antipatia: l’uomo sa approfittare delle sfortune altrui comprando loro qualsiasi oggetto a prezzi miseri. Il mercante fa sfoggio della sua lungimiranza in fatto di affari, mostrando addirittura il ragazzo che serviva a tavola come una merce, anch’essa di estremo valore, accanto alla brocca di bronzo, al catino o all’acqua: “limpida, azzurra come l’iride d’un gatto e chiara come una verga di cristallo” (al-Hamaḍānī 1996: 15), all’asciugamano in tessuto di Jurjan, ricamato finemente e riposto per gli ospiti più fini, cioè l’Alessandrino. L’abilità del mercante sta nell’aumentare l’aspettativa da parte di Abū ‘l-Faḥḥ; egli sottolinea che l’ospite è di riguardo, e così non potrà che essere alla sua altezza la *maḍīra* preparata per lui, della quale annuncia finalmente l’arrivo per poi però perdersi nuovamente nel descrivere il tavolo “la larghezza del piano, la leggerezza del suo peso, la durezza del suo legno, la bellezza della sua forma” (al-Hamaḍānī 1996: 16).

La *suspense* è tale, che, indispettito l’Alessandrino strappa la parola al mercante continuando lui stesso la retorica: “Ora non ci resta che la cottura del pane e i suoi arnesi, il pane le sue qualità; il frumento, da dove è stato acquistato in origine” (al-Hamaḍānī 1996: 16), fino a enumerare e a descrivere lui stesso ogni singolo ingrediente. Esausto delle sue stesse parole, l’Alessandrino si alza per andare in bagno e il padrone di casa, il mercante, ne approfitta per esaltarne la sontuosità, “un gabinetto che umilierebbe la residenza estiva dell’emiro e la residenza autunnale del vizir”, tanto che “l’ospite desidererebbe mangiarci dentro” (al-Hamaḍānī 1996: 17). A quel punto l’Alessandrino esasperato fugge in strada, inseguito però dal mercante che continuava ad apostrofarlo: “Abū ‘l-Faḥḥ la *maḍīra*”, mentre dei ragazzini gridano lo stesso pensando fosse il soprannome dell’Alessandrino, il quale sempre più infastidito tira un sasso per farli tacere e invece colpisce in testa un uomo; l’incidente gli costa ben due anni di carcere. È ormai chiaro il motivo per il quale Abū ‘l-Faḥḥ detesta questa prelibata pietanza. E agli altri commensali non resta che fare lo stesso, così afferma nella cornice ‘Īsa ibn Hishām a conclusione della storia.

Il comportamento esasperante nei confronti di Abū ‘l-Faḥḥ al-Iskandarī è uno stratagemma del mercante – motivato dalla sua avarizia – per non servire la prelibata *maḍīra* (Malti-Douglas 1985). Questa *maqāma* riprende dunque un tema noto nella letteratura araba classica, l’avarizia di cui al-Jāḥiẓ ne è stato un sommo espo-

nente nel suo *Kitāb al-Bukhalā'* ('Libro degli avari'), tema che Hamadhānī rielabora in tutta la sua originalità rendendo ancor maggiore l'effetto sul lettore, poiché rispetto alle altre *maqāmāt*, capovolge il ruolo dell'Alessandrino, che è generalmente una forza attiva, è colui che grazie alle sue doti di eloquenza riesce a manipolare, mentre in questa *maqāma* è proprio Abū 'l-Faṭḥ al-Iskandarī a essere manipolato e a subire gli sproloqui e l'arroganza del mercante. Il meccanismo utilizzato da Hamadhānī, che già nella storia cornice descrive il piatto mettendone in evidenza la ricchezza e la bontà: "un elogio alla civiltà cittadina: tremolava nella grande zuppiera, di salute era messaggera" (al-Hamaḍānī, 1996: 11), crea una maggiore tensione e aspettativa e di conseguenza provoca ilarità e divertimento attraverso una forma nuova, ma perfettamente in sintonia con l'*adab* cui appartiene.

#### ḤARĪRĪ E LA MAQĀMA ALESSANDRINA<sup>17</sup>

Ma è con al-Ḥarīrī (1054-1122) che le *maqāmāt* diventano dei capolavori di tecnica tanto che la loro fama supererà quella del loro primo creatore.<sup>18</sup> Nell'Introduzione, Ḥarīrī afferma che nel comporle ha seguito quelle di Hamadhānī; gli scenari, l'ambientazione, la struttura e anche i personaggi restano gli stessi, sebbene con nomi diversi: il narratore che viaggia di città in città si chiama al-Ḥārith ibn Hammām e il personaggio camaleontico e picaresco che viene riconosciuto e smascherato è Abū Zayd al-Sarūjī.

Le *maqāmāt* di Ḥarīrī sono più lunghe di quelle di Hamadhānī, maggiori sono le inserzioni poetiche, ma soprattutto la forma espressiva è molto ricercata, raggiungendo una perfezione tecnica senza pari. Ḥarīrī ha saputo sfruttare ogni risorsa del lessico e delle figure retoriche fino a giungere a dei capolavori di tecnica linguistica con dei virtuosismi unici e irripetibili: per esempio in un testo vi sono consonanti senza punti cui ne ha fatto seguire un altro dove invece tutte le consonanti hanno punti diacritici; oppure ha utilizzato esclusivamente parole che iniziano con la lettera *z* per altro non così comune, o ha scritto intere *maqāmāt* in forma palindromica. Difficile ma non impossibile quindi la resa in traduzione, nella quale si sono cimentati autori occidentali fin dal XVII secolo (la prima in latino nel 1656) alcuni dei quali hanno privilegiato la traduzione letterale, altri invece la resa finale, attraverso cioè un adattamento che rispettasse lo spirito dell'opera piuttosto che il testo di partenza, e fosse fruibile nella lingua d'arrivo.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Questa *maqāma* è stata tradotta in italiano in Gabrieli e Vacca (1976: 166-171).

<sup>18</sup> 'Abd al-Fattah Kilito, nell'Introduzione a al-Hariri (2020: IX).

<sup>19</sup> Michael Cooperson si è cimentato in una originalissima traduzione, dove ha riadattato la lingua inglese alla creatività dell'arabo di Ḥarīrī, e non a caso l'ha intitolata *Impostures*, diversamente dalla traduzione ormai invalsa di seances, assemblee (Hariri 2020).

Tuttavia, nonostante le difficoltà di rendere i virtuosismi dell'arabo di Ḥārīrī, qui propongo la *maqāma* alessandrina in traduzione italiana (Gabrieli e Vacca 1976: 166-171) che, sebbene non renda pienamente le rime dell'originale, resta comunque emblematica nel suo genere.

La *maqāma* inizia con Ḥārīth ibn Hammām che racconta di trovarsi in una fredda serata presso il giudice di Alessandria, il quale era indaffarato a dividere il danaro delle elemosine tra i bisognosi, quand'ecco entrare un vecchio e una giovane donna con un bambino, la quale rivolgendosi al giudice gli sottopone la sua storia. La donna racconta di essere stata ingannata dall'uomo che ha sposato, il quale ha fatto credere al padre di lei di essere un artigiano, "di esercitare l'arte di infilare le perle l'una sull'altra" (Gabrieli e Vacca 1976: 167), mentre si è rivelato un fannullone che ha solo sperperato ogni avere, lasciando lei e il figlio senza alcun sostentamento. Il giudice interpella l'uomo, che esprimendosi in versi, afferma di appartenere a una nobile stirpe e di avere qualità ineccepibili, la sua occupazione, continua, è quella di studiare, "di sprofondare nel mare della scienza", e dunque è uno scrittore, un poeta: "mi tuffo negli abissi marini dell'eloquenza, vi trascelgo le perle e le seleziono" (Gabrieli e Vacca 1976: 168). Ma la letteratura, spiega, è ormai una merce deprezzata, in passato infatti gli dava da vivere riccamente, ora è ridotto alla fame, costretto a vendere ogni avere perfino il corredo della moglie. L'uomo controbatte alle accuse della moglie e afferma di non essere un bugiardo: "La mia mente infila collane, non il mio pugno, sono disposti in bell'ordine / i miei versi, non le perline. / È questo il mestiere cui alludevo [...]" (Gabrieli e Vacca 1976: 169).

Il giudice toccato dai versi dell'uomo invita la donna a perdonarlo e offre loro parte dell'elemosina oltre a monete d'argento. I due si allontanano. Riprende la narrazione di Ḥārīth ibn Hammām, il quale afferma di aver riconosciuto nel marito della donna Abū Zayd ma di non averlo smascherato davanti al giudice, cui però ha suggerito di far seguire l'uomo. Il giudice, che ascolta il consiglio, invia allora una persona a lui fidata e al ritorno questi lo informa di aver visto l'uomo saltellare come un bambino e dire: "Una sfacciata pettegola voleva buttarmi nel fuoco, / sarei finito in prigione, senza il giudice di Alessandria" (Gabrieli e Vacca 1976: 170).

Il giudice divertito fino alle lacrime si raccomandò allora di non arrestare dei letterati, chiedendo però che l'uomo fosse portato al suo cospetto. Ma Abū Zayd era ormai sparito, anche se, come aggiunse il giudice, non avrebbe avuto di che temere "gli avrei donato secondo i suoi meriti e mostrato che «la vita futura è migliore di quella terrena», riprendendo un versetto coranico. Chiude la *maqāma* il pentimento di Ḥārīth ibn Hammām per non aver riconosciuto Abū Zayd; pentimento che paragona a quello del poeta preislamico al-Farazdaq, e del personaggio leggendario al-Kusa'ī, entrambi si sono pentiti, il primo per aver ripudiato la moglie e il secondo per aver distrutto il suo arco prodigioso.

Il bozzetto della *maqāma* illustra innanzitutto realtà e modalità proprie dell'epoca, nonostante si tratti di *fiction*: la figura del giudice, che ha il compito non solo di amministrare le elemosine, dividendole tra i bisognosi, ma soprattutto di conservare attraverso la sua opera di conciliazione e mediazione l'armonia della società, con soluzioni concordate delle controversie e non mediante un'applicazione rigida e letterale della Legge (Vercellin 1996: 310). Un aspetto che va dunque sottolineato e che mostra una concezione della Legge musulmana diversa rispetto a quella rigida e intollerante evocata dai fondamentalismi odierni.

L'equivoco su cui si fonda la storia è altresì significativo del ruolo rivestito dalla poesia nella società dell'epoca. Pietre preziose e perle sono termini utilizzati in letteratura, nel suo *al-'Iqd al-farīd* ('La collana unica'), l'andaluso Ibn 'Abd al-Rabbih intitola col nome di gemme preziose alcuni capitoli, e Ḥarīrī usa questa metafora "infilare perle" cioè comporre versi a sottolineare la preziosità della poesia, che infatti il giudice apprezza, e più in generale della letteratura, osservando però che è ormai un'arte in crisi. E per il giudice, l'uomo-poeta è uno dei rari esempi di quella "stirpe dei nobili ingegni", che, ormai in declino, è sostituita da uomini vili; i suoi versi sono autentici e belli, e questo lo scagiona da qualsiasi accusa.

Ḥarīrī sembra giocare con la lingua e con la letteratura ma così facendo ne stabilisce il primato. La fortuna delle *maqāmāt*, come già detto, continuerà, Ḥarīrī avrà a sua volta molti "imitatori" e supererà la fama di Hamadhānī fino al XIX secolo, quando Muwayliḥī riprende la figura di 'Īsa ibn Hishām divenuto così il narratore del suo *Ḥadīth 'Īsa ibn Hishām*, una neo-*maqāma*<sup>20</sup> scritta in prosa rimata e considerata un capolavoro neoclassico: un ponte fra l'epoca classica e quella moderna.

#### L'EPOCA CONTEMPORANEA: MAḤMŪD DARWĪSH

La produzione letteraria araba contemporanea è molto ampia e diversificata non solo rispetto ai generi, ai temi e agli stili adottati ma anche in relazione alla dimensione nazionale e al contesto politico, che inevitabilmente influiscono sui singoli autori, tanto che oggi sarebbe corretto parlare di letterature di lingua araba. È possibile dunque costruire diversi percorsi letterari entro i quali inserire le opere arabe, grazie anche a un maggiore numero di traduzioni a disposizione, rispetto al passato, quando le pubblicazioni erano esigue e spesso limitate nella distribuzione.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> L'opera è stata tradotta da R. Allen, in due volumi (Muwayliḥī 2015).

<sup>21</sup> Sull'interesse dell'editoria italiana alla realtà arabo islamica cfr. il volume curato da I. Camera D'afflitto (2000), e in particolare il suo articolo sulle traduzioni letterarie (Camera D'afflitto 2000: 131-144); sulle traduzioni delle poesie arabe cfr. (Corrao 2016).



Il romanzo, genere nuovo nella letteratura araba, divenuto una realtà letteraria araba a partire dagli inizi del XX secolo, ha avuto la sua consacrazione internazionale con l'assegnazione nel 1988 del Nobel per la letteratura all'egiziano Najīb Maḥfūz (1911-2006) e oggi è uno dei generi privilegiati da scrittori e scrittrici arabi, che si cimentano negli innumerevoli generi del romanzo compresa la fantascienza.<sup>22</sup> Molteplici dunque i possibili percorsi, i temi riguardo ai quali la letteratura araba può fornire le sue voci: emigrazione, esilio, identità, diritti delle donne, conflitti, guerra e numerosi altri.<sup>23</sup>

Ma a conclusione di questo studio iniziato con la *qaṣīda* vorrei chiudere con lo scrittore palestinese Maḥmūd Darwīsh (1942-2008), per il valore estetico della sua opera, poetica e narrativa, che, seppure incarnata nell'essere palestinese, ne travalica i limiti nazionali per essere Letteratura.

Darwīsh nasce in un villaggio della Galilea, al-Birwa, “di fianco al pozzo / e a tre alberi solitari come monache/sono nato senza fanfare né levatrice” (*Il giocatore d'azzardo*),<sup>24</sup> e nel 1948 ancora bambino è costretto come molti palestinesi a lasciare il paese insieme alla famiglia e a rifugiarsi in Libano per tornarci dopo due anni e trovare un kibbutz al posto della sua casa. Questo evento che segna la storia di molti palestinesi, divenuti profughi nel loro paese, ha nutrito la poesia di Darwīsh, molti dei suoi versi più famosi sono diventate canzoni di lotta, un'arma di resistenza che ha infiammato le masse.<sup>25</sup>

Nel 1970 la censura e i continui arresti da parte del governo d'Israele lo costringono a lasciare definitivamente il suo paese; vive esule al Cairo, poi a Beirut, Tunisi, Parigi e infine dopo gli accordi di Oslo può tornare in Palestina a Ramallah, ma non in Galilea: “Sono venuto ma non sono arrivato / sono giunto ma non sono tornato” (*In presenza d'assenza*, Darwish 2006: 369).

Nei suoi versi egli ha espresso la privazione, l'angoscia, per la perdita non solo della casa, ma delle piccole cose “Ho nostalgia del pane di mia madre / del caffè di mia madre / della carezza di mia madre / ho nostalgia” (*Mia madre*, Dahmash e

<sup>22</sup> Il romanzo dell'iracheno Ahmed Saadawi, *Frankestein a Baghdad* (*Frankstāyn fī Baghdād*, 2013; trad. it. 2015), ha riscosso un notevole successo internazionale, sulla fantascienza (Barbaro 2013).

<sup>23</sup> Un riferimento utile per orientarsi sono alcuni siti che segnalano come validi strumenti per conoscere le nuove pubblicazioni, film, eventi e premi letterari: <<https://editoriaraba.com>>; <<http://www.arablit.it/homeitalia.htm>>.

<sup>24</sup> Questo poema, *Il giocatore d'azzardo* (*Lā 'ib al-nard*), pubblicato postumo, insieme a *Diario di ordinaria tristezza* (*Yawmiyyāt al-huzn al-'adī*), *Memoria per l'oblio* (*Dhākira al-nisyān*, 1987; trad. it. 1997) e *In presenza d'assenza* (*Fī ḥaḍrat al-ghiyāb*), sono stati tradotti in italiano e raccolti in (Darwish 2014: 393).

<sup>25</sup> Marcel Khalife è il cantante-musicista libanese più famoso che ha trasposto in musica le poesie di Darwīsh fin dalle prime, tra le più note *Rita e il suo fucile*; *A mia Madre*; *Carta d'identità*. Ma vi sono anche giovani cantanti come Shadia Mansour di origini palestinesi, Emel Mathluthi, tunisina, e il gruppo italiano dei Rebis.

Di Francesco e Blasone 2002: 71). Attraverso le sue poesie, anche coloro che sono lontani dalla loro terra la interiorizzano, eleggendola a propria dimora. E a tale proposito, Darwīsh ironizza sulla omonimia del termine *bayt* che in arabo a seconda dei contesti significa verso poetico e casa:<sup>26</sup> i palestinesi “abitano” le sue poesie, le sue parole si trasformano nella patria lontana.

Forse è questa la ragione del grande successo che Darwīsh riscuoteva, nei suoi *reading* riempiva non solo teatri ma stadi. Amato dal pubblico, non ne è mai rimasto ostaggio, e quando i suoi lettori si aspettavano poesie di lotta Darwīsh ha composto tutt'altro, ha saputo andare oltre l'etichetta di poeta della resistenza, di poeta simbolo. La produzione dell'ultima parte della sua vita, da *Murale*<sup>27</sup> in poi, è molto articolata, si fa interprete della sofferenza dell'umanità, si interroga sul senso stesso del fare poesia, sulla vita, ma soprattutto sulla morte che diventa un elemento costante con cui il poeta spesso dialoga, fino a scrivere la sua elegia.

Ma Darwīsh, al pari di Leopardi, parla della morte per esaltare la vita, e trovo che la sua poesia, le sue parole continuino a essere politiche ma nel senso più alto. Darwīsh dà parola ai vinti, la sua sofferenza non è solo quella dei Palestinesi, è quella degli Indiani d'America, è quella di tutti coloro che subiscono privazioni, esilio, ingiustizie, egli si rivolge all'umanità: Darwīsh è poeta del mondo. La sua poesia contiene gli echi di alcuni grandi della letteratura moderna da Lorca, suo saldo riferimento, fino a Neruda, Montale, Ritsos, Amichai, Badr Shākīr al-Sayyāb, ma anche della letteratura araba classica da al-Mutanabbī a al-Ma'arrī. La sua incessante ricerca estetica e l'amore quasi ossessivo per la lingua araba conducono Darwīsh verso un linguaggio nuovo, alcuni lo definiscono epico (Ritsos), egli trae la sua linfa vitale dalla tradizione classica araba come dalla poesia occidentale.

Darwīsh interiorizza la letteratura del mondo che restituisce nella sua assenza araba; egli rivoluziona la poesia, ma pur infrangendo i canoni classici, ne riproduce una struttura rinnovata, sempre però nell'impianto radicato della tradizione della quale ne rispetta ritmo e musicalità. Accanto a questi elementi chiave della letteratura araba, dei quali la poesia di Darwīsh si fa interprete ve n'è un altro, costituito, cioè, dal rapporto di Darwīsh con la poesia e con il pubblico. Ogni poesia che lo scrittore scrive si trasforma ogni qualvolta la declama a voce alta dinanzi a un pubblico diverso, come egli stesso afferma: “È come se la componessi oralmente per la prima volta”,<sup>28</sup> e dove il coinvolgimento è totale non solo da parte del poeta, del suo corpo e della sua voce che trova un nuovo ritmo e musicalità ma del pubblico stesso che partecipa attivamente a questo rituale poetico,

<sup>26</sup> Il riferimento è nel documentario *Mahmoud Darwich et la terre comme la langue* (1997), di Elias Sanbar e Simone Bitton, dove si ricostruisce, attraverso filmati e interviste a Darwīsh, la sua vita e il suo rapporto con la poesia.

<sup>27</sup> Jidariyya, 2000, il testo è stato tradotto da F. al-Delmi (Darwish 2005).

<sup>28</sup> La citazione è dal documentario *Mahmoud Darwich et la terre comme la langue* (1997).

una sorta di riscrittura collettiva, che non può che evocare le modalità classiche della *qaṣīda*. Ma la grandezza di Darwīsh risiede nella sua capacità di descrivere la dimensione spirituale dell'essere umano, quel punto d'incontro tra poesia araba e poesia universale che, come lo stesso Darwīsh osserva, è lo strumento più efficace per avvicinare le persone e le culture fra di loro.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Abū Nuwās

2007 *Così rossa è la rosa: scenari d'amore pre-cortese, a Baghdad*, saggio introduttivo, traduzioni e note di L. Capezzone, Roma, Carocci.

Allen, R.

2016 *La letteratura araba*, Bologna, Il Mulino.

2017 'Teaching the *maqāmāt* in Translation', in M. al-Musawi (ed.), *Arabic Literature for the Classroom*, London-New York, Routledge.

Amaldi, D. (a cura di)

1991 *Le Mu' allaqāt. Alle origini della poesia araba*, Venezia, Marsilio.

Amaldi, D.

2004 *Storia della Letteratura araba classica*, Bologna, Zanichelli.

Azouqa, A.O.

2005 'Federico García Lorca and Salāh 'Abd al-Ṣabūr as Composers of Modern Ballads: A Comparative Study', *Journal of Arabic Literature*, 2005, vol. 36 n. 2 pp. 188-223.

Barbaro, A.

2013 *La fantascienza nella letteratura araba*, Roma, Carocci.

Beeston, A.F.L.

1971 'The Genesis of the *Maqāmāt* Genre', *Journal of Arabic Literature*, vol. 2, pp. 1-12.

Borruso, A.

1993 'Vino e fermenti nella cultura arabo-islamica', *Islam, storia e civiltà*, 42, pp. 5-18.

Branca, P.

2003 'Il vino nella cultura arabo-musulmana, un genere letterario... e qualcosa di più' in Archetti G. (a cura di), *La civiltà del vino: Fonti, temi e produzioni vitivinicole dal Medioevo al Novecento. Atti del convegno Antica Fratta, 5-6 ottobre 2001*, Brescia, Centro Culturale Artistico di Franciacorta e del Sebino.

Camera D'Afflitto, I.

1998 *La Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa a oggi*, Roma, Carocci.

2000 'L'editoria italiana e la letteratura araba contemporanea', in I. Camera D'Afflitto (a cura di), *La presenza arabo-islamica nell'editoria italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

2007 *Cento anni di cultura palestinese*, Roma, Carocci.

Canova, G.

1971 'La poesia della resistenza palestinese', *Oriente Moderno*, n.6/8, pp. 583-630.

Carrao, F. M.

2016 'La poesia araba è intraducibile o vittima di una persistente chiusura?', *Tradurre*, n. 10, pp. 1-8.

Damrosch, D. (ed.)

2014 *World Literature in Theory*, Malden, Wiley Blackwell.

El-Enany, R.

1989 'Poets and Rebels: Reflections of Lorca in Modern Arabic Poetry', *Third World Quarterly*, 1989, vol. 11, n. 4, pp. 252-264.

Grigore, G.

2013 'Kalīla wa Dimna and its Journey to the World Literatures', *Romano-Arabica* 13, pp. 139-150.

Hameen-Anttila, J.

2002 *Maqama: A History of a Genre*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

al-Hariri

2020 *Impostures*, translated by M. Cooperson, Forward by 'A. Kilito, New York University Press, New York.

Kilito, A.

1983 *Les Séances: Récit et Codes Culturels chez Hamadhani et Hariri*, Paris, Sindibad.

2014 'How Should We read the *Kalila wa Dimna*', in A. Kilito, *The Arabs and the Art of Storytelling*, Syracuse-New York, Syracuse University Press.

Lalomia, G.

2015 'La Ricezione dei racconti del Calila e Dimna in Italia', in *Revista de poética medieval*, 29, pp. 177-189.

Lancioni, G.

2003 'Oralità e scrittura, apporti esterni, concettualizzazioni innovative', in *La Cultura Arabo-Islamica*, a cura di B. Scarcia Amoretti, vol. II, Lo spazio letterario del Medioevo. Le culture circostanti, Roma, Salerno.

van Leeuwen, R.

2004 'The Cultural Context of Translating Arabic Literature', in S. Faiq (ed.), *Cultural Encounters in Translation from Arabic*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters LTD.

Malti-Douglas, F.

1985 'Maqamat and Adab: "Al-Maqama al-Madiriyya of al-Hamadhānī"', in *Journal of the American Oriental Society*, vol. 105. N.2, pp. 247-258.

Monroe, J. T.,

1983 *The Art of Badī' az-Zamān, al-Hamadhānī as Picaresque Narrative*, Beirut, American University of Beirut.

Mufti, A. R.

2016 *Forget English! Orientalism and World Literatures*, Cambridge, Harvard University press.

al-Musawi, M. J. (ed. by)

2017 *Arabic Literature for the Classroom. Teaching Methods, Theories, Themes and Texts*, London New York, Routledge Taylor and Francis Group.

Peillon, C.

2007 "Slam, Un Art Poétique", in *La Pensée du Midi*, n. 20, pp. 176-181.

Piemontese, A.M.

1999 'Narrativa medioevale persiana e percorsi librari internazionali' in *Medioevo romanzo orientale. Il viaggio dei testi*. III Colloquio Internazionale (Venezia 10-13 ottobre 1996), a cura di A. Pioletti, F. Rizzo, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 1-17.

Seigneurie, K.

2017 'Arabic Literature and World Literature', in M. Hartman (ed.), *Teaching Modern Arabic Literature in Translation*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 17-27.

Sheehi, S.

2018 'Untranslatability, Discomfort, Ideology: Should We Teach Arabic Literature?', in M. Hartman (ed.), *Teaching Modern Arabic Literature in Translation*, New York, The Modern Language Association of America, pp. 28-39.

Stewart, D.

2006 'The Maqama' in R. Allen, D.S. Richards (eds.), *Cambridge History of Arabic Literature: The Post-Classical Period*, ed., Cambridge, Cambridge University Press, pp. 145-158.

El Tayib, A.

1983 Pre-Islamic Poetry, in A.F.L. Beeston, T.M. Johnstone, R.B. Serjeant, G.R. Smith (eds.), *Arabic Literature to the end of the Umayyad period*, New York, Cambridge University Press

Thomsen, M.R.

2008 *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, New York; London, Continuum Publishing Corporation.

Vercellin, G.

1996 *Istituzioni del mondo musulmano*, Torino, Einaudi.

Wensinck, A. J., Sadan, J.

1997 *Khamr*, s.v. in E. van Donzel, B. Lewis, Ch. Pellat (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Leiden, Brill.

## TRADUZIONI

Avino, M., Camera D'Afflitto, I., Alem, S.

2015 *Antologia della Letteratura araba contemporanea. Dalla nahda a oggi*, Roma, Carocci.

Amaldi D.

1995 'A proposito di una poesia di Giamīl', *Egitto e Vicino Oriente*, vol. 18, pp. 235-242.

Carrao, F. M. (dir.)

2004 *Antologia della poesia araba*, Roma, Gruppo ed. l'Espresso.

Dahmash, W., Di Francesco, T., Blasone, P. (a cura di),

2002 *La terra più amata. Voci della letteratura palestinese*, Roma, Manifestolibri.

Darwish, M.

2005 *Murale*. Testo arabo a fronte, traduzione di F. al-Delmi, Milano, Epoché.

2006 *Una trilogia palestinese*, prefazione e cura di E. Bartuli, Traduzioni di E. Bartuli, R. Ciucani, Milano, Feltrinelli.

Denaro, R. (a cura di)

2019 *Le Mille e una notte*, Edizione italiana condotta sul più antico manoscritto arabo stabilito da Muhsin Mahdi, traduzione di R. Denaro, M. Casari, Milano, Feltrinelli.

Gabrieli F.

1934 'al-Walid Ibn Yazid, il califfo e il poeta', *Rivista degli studi orientali*, vol. 15, 1, pp. 1-64.

Gabrieli F., Vacca V.

1976 *Antologia della letteratura araba*, Milano, Edizioni Accademia.

Ibn Ḥamdīs

1987 *Poesie*, Scelta, traduzione e note di A. Borruso, Mazara del Vallo, Liceo G.G. Adria.

1998 *Il canzoniere*, traduzione di C. Schiaparelli, a cura di S. E. Carnemolla, Palermo, Sellerio.



Ibn Hazm

2008 *Il collare della colomba*, a cura di F. Gabrieli, Milano, SE.

al-Hariri

2020 *Impostures*, translated by M. Cooperson, Forward by 'A. Kilito, New York University Press, New York.

Ibn al-Muqaffa'

1991 *Il Libro di Kalila e Dimna*, a cura di A. Borruso, M. Cassarino, Roma, Salerno Editrice.

Muwayliḥī, M.

2015 *What 'Īsā ibn Hishām told us or, a Period of Time*, edited and translated by R. Allen, voll. 2, New York and London, New York University Press.

al-Tanuhi

1995 *Il Sollievo dopo la distretta*, a cura di A. Ghersetti, Milano, Ariele.