

NĀZIK AL-MALĀ'IKAH E LA RISCrittURA POETICA,
DALLA TRAGEDIA DELLA VITA (MA'SĀT AL-ḤAYĀH)
AL CANTO PER L'UOMO (UĠNIYAH LI 'L-INSĀN)

MARIANGELA MASULLO*

The Iraqi poet and critic Nāzik al-Malā'ikah has introduced at an early age into Arabic poetry the equivalent to the English long poem, which she has called qaṣīdah mudawwarah. She wrote Ma'sāt al-ḥayāh (The Tragedy of Life) in 1945; the text was then modified under the new title of Uġniyah li 'l-insān (Song for the Man) in 1950 and again in 1965 (Uġniyah li 'l-insān II). She published the three poems as a whole in 1970. This paper aims to reconstruct the phases of creation and revision of the three works, with a focus on influences from both English and American literature, and Arabic Islamic tradition. A survey of this trilogy is offered, with an analysis of two poetic passages recurring in each version and regarding the theme of childhood and the story of Adam and Eve. The persistence of al-Malā'ikah in working on this trilogy summarizes its central role in her artistic maturation and confirms her cathartic use of poetry.

Il lungo percorso della poetessa e intellettuale irachena Nāzik al-Malā'ikah (1923-2007)¹ prende avvio dalla raccolta di versi *Ma'sāt al-ḥayāh* (La tragedia della vita, 1945). Quest'opera, di solito menzionata nella sua produzione giovanile e spesso poco considerata in favore di altre raccolte stilisticamente più innovative, rappresenta in realtà non solo il punto di

* Ricercatore di Lingua e letteratura araba presso il Dipartimento di Studi Umanistici – Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia, Università di Macerata.

¹ Nasce a Baghdad in una famiglia di intellettuali: il padre, Ṣādiq al-Malā'ikah, è esperto di grammatica e autore di un dizionario della lingua araba, e la madre, Salmā 'Abd al-Razzāq al-Kāzimiyah, scrive un apprezzato *dīwān* in stile neoclassico con lo pseudonimo di Umm Nizār. Anche il fratello è un poeta. Si laurea in Letteratura araba all'Università di Baghdad e nel 1953 consegue un Dottorato in Letteratura comparata presso l'Università del Wisconsin. Tornata in patria, dopo un breve periodo a Beirut, insegna lingua e letteratura araba prima a Baghdad, poi a Bassora e infine in Kuwait. Si ritira a vita privata in Egitto, dove muore nel 2007. Cfr. Rūz Ġurayyib, *Nasamāt wa a'āṣir*, al-Mu'assasah al-'Arabiyyah li 'l-Dirāsāt wa 'l-Naṣr, Bayrūt 1980, p. 129; 'Abd al-Ḥakīm al-Wā'ilī, *Umm Nizār al-Malā'ikah*, in Id., *Mawsū'at ṣā'irāt al-'arab*, vol. II, Dār Usāmah li 'l-Naṣr wa 'l-Tawzī', 'Ammān 2001, p. 605.

partenza, ma anche quello di arrivo di una riflessione circolare di ampio respiro che si snoda nell'arco di vent'anni.

Il nome di al-Malā'ikah è indissolubilmente legato all'innovazione formale della poesia araba, grazie ad *al-ši'r al-ḥurr* (verso libero) della quale l'autrice è la prima e più importante teorica. Nel 1947 pubblica *al-Kūlīrā* (Colera)² che può essere considerata la prima poesia in verso libero³, e tra il 1947 e il 1967 pubblica quattro raccolte in cui fa ampio uso della nuova forma metrica, dandone motivazioni e commenti nelle dense prefazioni di ogni *dīwān*⁴. Nel 1962 dà alle stampe l'opera critica *Qaḍāyā al-ši'r al-mu'āṣir* (Questioni di poesia contemporanea), dedicata proprio alla nuova versificazione e alle sue numerose regole prosodiche⁵.

La sperimentazione di al-Malā'ikah comincia però molto prima, quando l'autrice, poco più che ventenne⁶, legge i grandi classici della poesia inglese. Colpita dalla mancanza, nella letteratura araba, di opere analoghe per lunghezza e respiro narrativo, decide di colmare la lacuna componendo in

² La poesia appare sulla rivista libanese "al-'Urūbah" (Arabismo) ed è poi inclusa nella raccolta *Šaḏāyā wa ramād* (Schegge e ceneri, 1948), secondo *dīwān* pubblicato e primo in cui usa la nuova forma. Cfr. Nāzik al-Malā'ikah, *al-Kūlīrā*, in Ead., *Šaḏāyā wa ramād*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. II, Dār al-'Awdah, Bayrūt 1986, pp. 138-142.

³ È ben nota la *querelle* sulla reale autorialità della prima poesia in verso libero: secondo alcuni critici, la paternità sarebbe ascrivibile all'iracheno Badr Šākir al-Sayyāb (1926-1964) con la poesia *Hal kāna ḥubb^{an}?* (Era amore?) contenuta nella raccolta *Azhār dābilah* (Fiori appassiti, 1947), mentre al-Malā'ikah rivendica di essere stata la prima (in *Qaḍāyā al-ši'r al-mu'āṣir*, Dār al-'Ilm li 'l-Malāyīn, Bayrūt 1962, pp. 35-36). Secondo Shmuel Moreh, i due poeti si incontravano regolarmente nel corso di riunioni tra giovani intellettuali ed è ipotizzabile che abbiano riflettuto insieme sulle possibilità di sviluppo della nuova forma. Cfr. Sh. Moreh, *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Brill, Leiden 1976, pp. 198-207.

⁴ Le raccolte in cui si fa uso argomentato della nuova forma sono *'Āṣiqat al-layl* (Amante della notte, 1947), *Šaḏāyā wa ramād*, *Qarārat al-mawḡah* (Il fondo dell'onda, 1957), *Šaḡarat al-qamar* (L'albero della luna, 1967). I testi saranno poi riuniti nei due volumi del *Dīwān* pubblicato a Beirut nel 1979, insieme alla trilogia di cui si parlerà più avanti.

⁵ Per approfondimenti sul verso libero si rimanda a I. Camera d'Afflitto, *Il rinnovamento nella poesia: il verso libero della scuola irachena*, in Ead., *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2007 (2^a ed.), pp. 144-154; P. Minganti, *Il movimento iracheno di poesia libera*, in "Levante", 8, 1961, pp. 3-12; Id., *Notizie su alcuni sviluppi della poesia araba contemporanea in Iraq*, in "Oriente Moderno", 41, 1961, pp. 979-1010; Ahmed al-Tami, *Arabic 'Free Verse': the Problem of Terminology*, in "Journal of Arabic Literature", 24, II, 1993, pp. 185-198.

⁶ Nāzik al-Malā'ikah, *Taqdimah* (Prefazione), in Ead., *Ma'sāt al-ḥayāh*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. I, cit., p. 6.

poco più di sei mesi⁷ i mille e duecento versi di *Ma'sāt al-ḥayāh*: «all'epoca [durante il periodo di studi all'Università presso la *Dār al-Mu'allimīn* di Baghdad] leggevo i poemi inglesi: il *Prelude* di Wordsworth, il *Paradise Lost* di Milton, il *Childe Harold* di Byron... e via dicendo. Mi piacevano e dissi a mio fratello Nizār che avrei voluto comporre io stessa un *long poem*. L'idea gli piacque molto e cominciai a scrivere *Mas'āt al-ḥayāh*»⁸.

L'opera è conclusa nel 1945, ma al-Malā'ikah la pubblicherà solo nel 1970. La forma prosodica scelta è il metro tradizionale *ḥafīf*; sono tuttavia già presenti i segni di innovazione che poi l'autrice porterà a compimento: le poesie sono organizzate in strofe ed è molto presente l'uso, ammesso dal *ḥafīf*, del *taḍmīn* (*enjambement*)⁹. Si può ipotizzare che al-Malā'ikah scelga il *ḥafīf* in quanto è uno dei metri in cui è consentito non rispettare la *caesura* tra primo e secondo emistichio, dividendo le parole in una sorta di *enjambement* interno al verso¹⁰, poi ampliato nella rottura della coesione unitaria dei singoli versi di una strofa¹¹. È probabile inoltre che la scelta ricada su questo metro giacché richiama, grazie al *taḍmīn*, la forma frequente dei poemi della letteratura occidentale¹² cui fa riferimento per comporre *Ma'sāt al-ḥayāh*, con l'intento di personalizzare in chiave araba il ritmo ampio e narrativo della poesia europea cui si ispira.

⁷ O. Petit, W. Voisin, *Nāzīk al-Malā'ikah. L'invitation au rêve*, Publisud, Paris 1995, p. 17.

⁸ Nāzīk al-Malā'ikah, *al-Ši'r fī ḥayātī*, in “al-Ādāb”, 41, III, 1993, p. 91.

⁹ *Taḍmīn*, letteralmente “inclusione”, indica la dipendenza sintattica tra un verso e il successivo (*enjambement*). Inoltre può indicare la citazione di versi altrui in un testo, e, più raramente, la “inclusione” di una particolare connotazione di una parola o espressione nel verso. Nel senso di *enjambement*, il *taḍmīn* è tradizionalmente considerato un errore, ma non mancano esempi di utilizzo, anche ripetuto, soprattutto nella poesia abbaside. Cfr. G.J.H. Van Gelder, *Taḍmīn*, in *EF*², vol. X, Brill, Leiden 2000, p. 79.

¹⁰ Alcune interpretazioni restrittive del *taḍmīn* prescrivono il rispetto dell'unità semantica e sintattica anche al livello intralineare, consigliando quindi che ogni emistichio sia indipendente dagli altri, con l'eccezione di alcuni metri, tra cui appunto il *ḥafīf*. Cfr. S.A. Bonebakker, *Aspects of the History of Literary Rhetoric and Poetics in Arabic Literature*, in “Viator”, 1, 1970, p. 78; al-Ġāhiz, *al-Bayān wa 'l-tabyīn*, vol. I, s.n., al-Qāhirah 1913, p. 64.

¹¹ In epoca classica la condanna del *taḍmīn* è unanime, ma con il passare del tempo si è passati a considerarlo uno strumento retorico accettabile nella prassi poetica, da cui ricavare indicatori dell'abilità dell'autore a gestire il fraseggio dei versi e la coerenza sintattica. Cfr. A. Sanni, *On “Tadmīn” (Enjambement) and Structural Coherence in Classical Arabic Poetry*, in “Bulletin of the School of Oriental and African Studies”, 53, III, 1989, p. 466.

¹² Sull'*enjambement* come fattore di tipicità del *long poem* antico (cfr. n. 13) si rimanda a A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, New York 1965, pp. 130-131, 144-147 (*Il cantore di storie*, trad. G. Schilardi, Argo, Lecce 2005).

Il progetto è spiegato dall'autrice nella *Prefazione* scritta nel 1965, quindici anni dopo la composizione dell'opera: la mancanza nella letteratura araba di una forma simile al *long poem* inglese¹³ avrebbe impedito lo sviluppo di una poesia epica “colta”¹⁴ analoga a quella della tradizione europea. L'epica araba è stata invece relegata all'interno della letteratura popolare¹⁵; per sanare questa assenza nella letteratura “alta”, al-Malā'ikah compone il poema narrativo *Ma'sāt al-ḥayāh* sul modello del *long poem*. La struttura creata è definita *qaṣīdah mudawwarah*¹⁶, traducibile come “poema circolare”, in cui un lungo testo è diviso in blocchi più brevi, organizzati in strofe sintatticamente indipendenti ma correlati sul piano semantico e narrativo, e suddivisi in strofe spesso interdipendenti¹⁷.

Le ispirazioni di *Ma'sāt al-ḥayāh* sono molteplici. Sul piano strutturale, si riconosce già dall'indice dell'opera l'influenza del *Paradise Lost* di Milton nella scelta di soggetti come Adamo ed Eva, e Caino e Abele. L'opera di George Byron *Childe Harold's Pilgrimage* è un altro riferimento importante, soprattutto nella componente dell'oceano, presente nella quarta poesia, *al-Ḥarb al-'ālamīyah al-tānīyah* (La seconda guerra mondiale)¹⁸. Un influsso acclarato è quello dell'ode preromantica di Gray *Elegy Written in a Country Churchyard*¹⁹; anche in seguito l'autrice riconoscerà l'importanza di questi

¹³ *Long poem* è una definizione inclusiva che comprende molti sottogeneri, tra cui l'epica, il romanzo in versi e la sequenza lirica, tutti caratterizzati da un considerevole numero di versi. Il primo esempio nelle letterature occidentali è l'*Illiade*; sono inclusi in questa definizione anche la *Commedia* di Dante e il *Paradise Lost* di Milton. In epoca contemporanea il concetto di *long poem* è stato riformulato dalla corrente modernista statunitense per diventare, tra fine del XX e inizio del XXI secolo, espressione delle voci marginalizzate, e di conseguenza entrare nell'analisi degli studi di genere e post-coloniali. Cfr. T. Gardiner, *Long Poem*, in *Encyclopedia of America Poetry. The Twentieth Century*, E. Haralson (ed.), Routledge, New York-London 2012, pp. 404-408. al-Malā'ikah si riferisce naturalmente ai poemi della grande tradizione epica e narrativa.

¹⁴ Ribadito nella *Introduzione* di *Ṣaḏāyā wa ramād*. Cfr. Nāzik al-Malā'ikah, *Muqaddimah*, in Ead., *Ṣaḏāyā wa ramād*, cit., pp. 22-24.

¹⁵ Sull'epica araba intesa come leggenda arabo-islamica di tradizione orale e scritta si rimanda a G. Canova, *La Leggenda islamica: introduzione*, in Id. (a cura di), *Studies on Islamic Legends*, in “Oriente Moderno”, 89, II, 2009, pp. I-IV.

¹⁶ Nāzik al-Malā'ikah, *Taqdimah*, cit., p. 6.

¹⁷ Ivi, pp. 9-11. Sulla *qaṣīdah mudawwarah*, poi ripresa da altri poeti tra cui Maḥmūd Darwīš, si rimanda a Salam Diab Duranton, *La poésie arabe contemporaine entre continuité et rupture: l'exemple de la Qasida mudawwara*, in “LiCaRC (Littérature et culture arabes contemporaines)”, 1, 2014, pp. 71-84.

¹⁸ Nāzik al-Malā'ikah, *Ma'sāt al-ḥayāh*, cit., pp. 43-48.

¹⁹ In seguito al-Malā'ikah proporrà una sua traduzione sia della poesia di Byron (*al-Bahr*, Il mare; in *'Āṣīqat al-layl*, in *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. I, cit., pp. 660-667), che di Gray (*Marṭīyyah fī maqbarah rīfīyyah*, Elegia in un cimitero campestre; ivi, pp. 668-690), prendendosi diverse libertà: in alcuni passi, la traduzione sfocia

autori nel formare il suo immaginario poetico e anche le riflessioni alla base della successiva elaborazione de *al-šī'r al-ḥurr*. Difatti la soggettività poetica caratteristica del Romanticismo inglese sarà ripresa come uno degli elementi sociologici alla base del verso libero²⁰.

Ma'sāt al-ḥayāh ha dunque, sulla scia del *long poem*, un impianto narrativo scandito in vari quadri, costituiti da ventisei poesie di lunghezza variabile, ognuna con un titolo che ne riassume in modo efficace il contenuto. Il nome stesso dell'opera è già un potente indicatore del sottotesto filosofico. Alla base c'è difatti il pensiero di Schopenhauer, che al-Malā'ikah legge durante gli anni precedenti alla stesura del testo. Ne trae spunto per elaborare la propria visione filosofica del poema e della vita in generale, come racconta nella *Introduzione*:

il titolo [*Ma'sāt al-ḥayāh*] indica il mio assoluto pessimismo e la sensazione che la vita sia tutta dolore, oscurità e complessità. Ho scelto come motto alla base della filosofia del poema queste parole di Schopenhauer: «Non so perché dovremmo sollevare il velo su una nuova vita, quando cala su sconfitta e morte. Non so perché ci inganniamo con questo turbine che infuria attorno al nulla. Quanto a lungo sopporteremo questo dolore incessante? Quando ci armeremo di coraggio sufficiente per confessare che l'amore per la vita è una menzogna e che la più grande benedizione per l'intera umanità è la morte?»²¹.

In realtà il mio pessimismo è maggiore di quello dello stesso Schopenhauer, perché, evidentemente, credeva nella morte come benedizione che pone fine all'angoscia umana. Per me, invece, non esiste tragedia più grande della morte²².

Su questa base l'autrice costruisce una narrazione che ha come protagonista, sia in prima che in terza persona, un giovane poeta che decide di partire alla

in riscrittura. Cfr. Muhammad Abdul-Hai, *Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry*, Ithaca Press, London 1982, pp. 27-28. Per una panoramica sull'influsso delle letterature occidentali nel mondo arabo si veda M. Avino, *L'Occidente nella cultura araba. Dal 1876 al 1936*, Jouvence, Roma 2002.

²⁰ Nāzik al-Malā'ikah, *al-Šī'r fī ḥayātī*, cit., pp. 88-95 *passim*. Per i fattori alla base del verso libero si veda Ead., *Qaḍayā al-šī'r al-mu'āsir*, cit., pp. 56-62.

²¹ al-Malā'ikah non cita il testo di Schopenhauer da cui trae questo passo, e non è stato possibile risalire alla fonte nella vasta opera del filosofo tedesco. Per approfondimenti sul tema della morte in Schopenhauer si rimanda al suo celebre volume *Il mondo come volontà e rappresentazione* (ed. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 voll., 1819), a cura di A. Vigliani, introduzione di G. Vattimo, I Meridiani Mondadori, Milano 2014.

²² Nāzik al-Malā'ikah, *Taqdimah*, cit., pp. 6-7.

ricerca della felicità²³. Il suo viaggio attraversa spazio e tempo, interseca la storia dell'umanità e la biografia dell'autrice.

Il poeta inizia a cercare il suo obiettivo nella compagnia dei ricchi e famosi, ma scopre rapidamente che la sua ricerca lì è inutile, a causa dell'incapacità dell'uomo di trascendere la propria condizione sfidando la tirannia della morte. Quindi cerca la felicità in compagnia degli asceti, ma comprende che la loro condizione nasconde in realtà l'ansia di dominare il pensiero della morte. Si rivolge allora ai criminali, che neppure possiedono la felicità, a causa delle tracce di moralità ancora presenti in loro. Cerca rifugio nella natura, ma dopo un iniziale sollievo ne comprende l'indifferenza verso la sofferenza dell'uomo e riprende il suo viaggio²⁴. Fa tappa nel mondo degli amanti, dove scopre che la dimensione carnale offusca la purezza del sentimento. Il disincanto del giovane poeta per la vita lo porta alla conclusione che la morte sia una forma di fuga dalle miserie e dal tormento intellettuale: al contempo, l'uomo rifugge la morte perché è la sua paura più grande²⁵. Alla fine del viaggio giunge così alla conclusione che è impossibile essere felici²⁶.

²³ La scelta del viaggio allegorico rende più profondo il legame con il *long poem*, di cui rappresenta un tema dominante. Inoltre, data la approfondita conoscenza da parte di al-Malā'ikah della letteratura inglese, non si può escludere un influsso, trasformato in chiave laica, della struttura dei *morality plays* e di una rielaborazione in chiave pessimista e immanente della trama del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan. Si può ipotizzare che la poetessa attinga anche a tradizioni islamiche, tra cui il celebre *Mantiq al-ṭayr* (Il verbo degli uccelli, 1177) del poeta e mistico persiano Farīd al-Dīn Aṭṭār, in cui degli uccelli, ognuno dei quali rappresenta una debolezza dell'animo umano, intraprendono un viaggio alla ricerca di Simorgh, l'uccello perfetto che dovrà essere il loro re. La simbologia legata agli uccelli ricorre spesso nella poesia di al-Malā'ikah, la quale si accosterà in seguito al misticismo, trasfondendone molti echi negli ultimi due *dīwān* (M. Masullo, *Fiore Nero*, L'Orientale Editrice, Napoli 2015, pp. 97-99). È quindi ipotizzabile che, anche se non ci sono testimonianze dirette dell'autrice, conoscesse l'opera di 'Aṭṭār.

²⁴ L'amore e l'ammirazione per la natura sono ricorrenti nella sua poesia, così come il dolore per l'indifferenza della natura verso la sofferenza umana. Le descrizioni di luoghi e paesaggi riflettono stati d'animo malinconici e accompagnano la sensazione di inutilità della vita. Questa proiezione dei sentimenti è indubbiamente un approccio influenzato dalla poesia romantica inglese, ma mostra una componente originale nell'ambivalenza, che resterà una cifra caratteristica della poesia di al-Malā'ikah anche nelle fasi successive. Cfr. Ronak Husni, *Ambivalent Attitudes Towards Nature in the Early Poetry of Nāzik al-Malā'ika*, in "Journal of Arabic Literature", 38, I, 2007, pp. 92-93.

²⁵ Ronak Hussein, Yasir Suleiman, *Death in the Early Poetry of Nāzik al-Malā'ika*, in "British Journal of Middle Eastern Studies", 20, 1993, p. 218.

²⁶ O. Petit, W. Voisin, *Nāzik al-Malā'ikah. L'invitation au rêve*, cit., p. 17.

Nel 1950, cinque anni dopo aver completato la stesura di *Ma'sāt al-ḥayāh*, al-Malā'ikah riprende il testo, modificandolo e aggiungendo altri 582 versi. La nuova versione diventa un'opera a sé, ribattezzata *Uḡniyah li 'l-insān* (Canto per l'uomo). Lo spostamento dalla *tragedia* al *canto*, dalla *vita* all'*uomo* sancisce l'evoluzione spirituale e poetica dell'autrice, che intanto, in *Šaḏyā wa ramād*, pubblicata durante la riscrittura di *Ma'sāt al-ḥayāh*, ha introdotto temi esplicitamente legati alla propria sensibilità e sofferenza. Questa maturazione si insinua nella seconda versione in vari modi. Sul piano prosodico, *Uḡniyah li 'l-insān* mantiene la struttura in metro *ḥafīf* ma è suddiviso diversamente. I poemi diventano quattro – di cui il primo senza titolo – e inglobano ed espandono i ventisei testi di *Ma'sāt al-ḥayāh*: il concetto di *qaṣīdah mudawwarah* è rielaborato in modo più vicino al modello del *long poem*. Nello sviluppo dei temi si assiste a un cambio di prospettiva, alla luce di una nuova consapevolezza personale: forse è possibile sfiorare la felicità.

L'apporto di tali modifiche è però fonte di difficoltà per l'autrice, che interrompe la riscrittura per riprenderla solo molti anni dopo. In questo lasso di tempo al-Malā'ikah si distacca dal verso libero in polemica con i poeti coevi, a suo dire colpevoli di essersi spinti troppo in là con la sperimentazione, oltrepassando la griglia metodologica da lei strutturata con rigore, e rinnegando del tutto la prosodia tradizionale²⁷. Proprio la consapevolezza della frattura tra canone e innovazione la porta a ripensare il sistema del verso libero, invocando un ritorno alle strutture tradizionali, in contrasto con le creazioni sempre più ardite dei contemporanei²⁸. Di fatto però continuerà a usare il verso libero, alternandolo con i metri tradizionali in un gioco di specchi tra innovazione e tradizione al servizio della propria voce poetica²⁹.

Dunque, nel 1965 al-Malā'ikah torna per la seconda volta sul testo giovanile ribattezzato *Uḡniyah li 'l-insān*, in un momento di transizione poetica. La nuova revisione diventa un'ulteriore riscrittura: vengono apportate altre profonde modifiche, testuali e formali, tanto da trasformare la nuova versione in un terzo testo autonomo, intitolato *Uḡniyah li 'l-insān II*. Decide così di pubblicare insieme *Ma'sāt al-ḥayāh* (1945), *Uḡniyah li 'l-insān*

²⁷ Nāzik al-Malā'ikah, *Qaḏayā al-ši'r al-mu'āšir*, cit., p. 69.

²⁸ Nāzik al-Malā'ikah, *Taqdimah li 'l-ṭab'ah al-ṭāliḩah* (Prefazione alla terza ristampa), in Ead., *Qarārat al-mawḡah*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. II, cit., pp. 417-418.

²⁹ Difatti al-Malā'ikah, dopo una pausa di sette anni, pubblica altri due *dīwān* profondamente diversi per stile, temi e lessico, rispetto alla sua produzione precedente. Nelle prefazioni ribadisce il distacco dal verso libero, di cui però si trovano tracce in numerosi testi. Le raccolte sono *Yuḡayyir al-baḥr alwānahu* (Muta colori il mare, 1977) e *Li 'l-ṣalāh wa 'l-tawrah* (Per la preghiera e la rivolta, 1978), entrambe poi pubblicate in Nāzik al-Malā'ikah, *al-A'māl al-ši'riyyah al-kāmilah*, vol. II, al-Maḡlis al-A'lā li 'l-Ṭaqāfah, al-Qāhirah 2002.

I (1950) e *Uġniyah li 'l-insān II* (1965), in una sorta di trilogia poetica nel 1976³⁰. La successione di queste opere, animate dallo stesso spirito originario, ma modificate nel corso del tempo, è profondamente esemplificativa della sua evoluzione spirituale e poetica³¹, unione di «tre quadri in un'unica poesia»³².

La riscrittura formale accompagna la trasformazione tematica. I temi sviluppati, dall'infanzia alla memoria, dalla solitudine all'ineluttabilità del Fato, si snodano tutti a partire da un substrato comune. La trilogia è il tentativo più complesso di al-Malā'ikah di comprendere il senso della vita e il posto dell'uomo nell'universo. È significativo che, nonostante la parola “vita” nel titolo di *Ma'sāt al-ḥayāh*, quest'opera sia – coerentemente con le posizioni personali e filosofiche giovanili di al-Malā'ikah – concentrata soprattutto sul potere della morte³³ come «la catastrofe più grande, la tragedia maggiore della vita»³⁴. L'angoscia per la morte resta il filo conduttore in tutte le opere di al-Malā'ikah; questo spiega la necessità di ritornare sul primo testo ad essa dedicato più volte nel tempo, adeguandolo al proprio percorso. Difatti *Uġniyah li 'l-insān I* si apre a qualche sprazzo di luce, che si fa più nitido quindici anni dopo con *Uġniyah li 'l-insān II*, in armonia con la scoperta del misticismo e di una cauta apertura al mondo da parte dell'autrice.

Tutte le parti della trilogia si aprono con una duplice narrazione sull'origine dell'infelicità: da un lato una riflessione sull'infanzia, condotta in prima persona attraverso l'*alter ego* del poeta protagonista della narrazione, e dall'altro una rievocazione della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre. L'evoluzione di questi *topoi* nei tre testi può essere considerata paradigmatica dei cambiamenti dell'intera opera.

In *Ma'sāt al-ḥayāh* l'argomento dell'infanzia è parte del primo poema, intitolato *Alā tall al-rimāl* (Sulla collina di sabbia); in *Uġniyah li 'l-insān I* le strofe su questo stesso tema vengono incorporate nel lungo poema di apertura senza titolo. In *Uġniyah li 'l-insān II* il poema sull'infanzia ritorna a essere un testo autonomo, intitolato *Dikrayāt al-tufūlah* (Ricordi d'infanzia), ma con la struttura simile a quella della seconda versione.

Le tre versioni si aprono con la stessa strofa, in cui la voce narrante del poeta rimpiange di aver perduto l'innocenza infantile, divenendo incapace di farsi strada nel mondo:

³⁰ I tre testi, corredati di una importante *Introduzione*, confluiranno poi nel *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*. D'ora in avanti ci si riferirà al complesso delle tre opere come “trilogia”.

³¹ Nāzik-Malā'ikah, *Taqdimah*, cit., pp. 10-12.

³² Ivi, p. 5.

³³ Ronak Hussein, Yasir Suleiman, *Death in the Early Poetry of Nāzik al-Malā'ika*, cit., p. 216.

³⁴ Nāzik al-Malā'ikah, *Taqdimah*, cit., p. 7.

Magari fossi ancora com'ero, cuore
 tutto bagliori e purezza
 La vita forgio ogni giorno in sogno
 e a sera giunge l'oblio³⁵.

Segue una strofa in cui compaiono dei castelli di sabbia, in un chiaro gioco tra infanzia e caducità, che presenta però delle differenze nelle riscritture. Nella prima versione l'immagine viene elaborata nel seguente modo:

Passavo i miei giorni sulla collina
 dalla sabbia traevo castelli
 Ah! Sapessi dove sono ora le belle
 torri, tenebre e tombe saranno?³⁶

Nella seconda versione questa strofa è ancora presente, ma è sottoposta a una riscrittura figurativa:

Su colline di sabbia passavo i miei giorni
 costruivo un futuro di sabbia
 Non sentivo intorno a me la tragedia
 non sentivo mille e mille domande di sabbia³⁷.

In *Dikrayāt al-ṭufūlah* il passo presenta delle differenze, nella scomparsa delle colline di sabbia in favore di una ambientazione presumibilmente desertica, e si assiste al ritorno a una maggiore descrittività che, insieme all'invocazione, rende la strofa più simile alla prima scrittura:

All'ombra delle palme costruivo torri
 e castelli di sabbia
 Ahimè, o vita, dov'è ora la sabbia?
 dove sono i castelli? Dove sono svanite le mie ombre?³⁸

Riscrivendosi, al-Malā'ikah mantiene la parola chiave *rimāl* (sabbia), adoperandola in contesti solo in apparenza simili. Nella prima versione costruisce la scena di un bambino intento a costruire castelli di sabbia; quest'ultimo elemento conserva così un valore letterale. Nella riscrittura, invece, la sabbia è la materia di cui è fatto il futuro, in un passaggio dall'immagine al simbolo, da un'espressione del proprio struggimento affidata ai sensi e offerta senza filtri, alla mediazione del pensiero per esprimere una riflessione più ampia. Questo spostamento di *focus* si ripropone più avanti nel testo, nell'evoluzione del concetto di un luogo di

³⁵ Nāzik al-Malā'ikah, 'Alā tall al-rimāl, in Ead., *Ma'sāt al-ḥayāh*, cit., p. 31, st. 1.

³⁶ *Ibidem*, st. 2.

³⁷ Nāzik al-Malā'ikah, *Uḡniyah li 'l-insān I*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. I, cit., p. 254, st. 34.

³⁸ Nāzik al-Malā'ikah, *Dikrayāt al-ṭufūlah*, in Ead., *Uḡniyah li 'l-insān II*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. I, cit., p. 365, st. 3.

raccolta dei sogni d'infanzia, oramai perduti. Nella prima versione l'idea è strettamente legata alla propria individualità:

Oh, collina dei ricordi, cosa mi hai
 lasciato della città dei sogni?
 Guarda, vedi ora nella mia vita
 splendore che non sia delirio d'illusioni?³⁹

Nella seconda scrittura la prima parte cambia, ma resta l'immagine della città dei sogni, rafforzata nella seconda parte con l'inserimento ripetuto del termine "utopia", che apre la strofa a un respiro più ampio sulla condizione umana:

Su me scorrevano le ore mentre
 costruivo in segreto la città dei sogni
 Utopia perduta, difficile ora
 pensarvi alla mia età
 Oh, quell'Utopia d'infanzia, se tornasse,
 se non fosse solo un sogno
 Tu, collina di sabbia, mi avresti
 lasciato nella città dei sogni?⁴⁰

Il collegamento con la città dei sogni crea un gioco polisemico in cui "utopia" (*yūtūbīyā*) si riferisce sia al concetto di assetto ideale e irrealizzabile che all'idea di città perfetta teorizzata da Thomas More nel 1516 nel libro conosciuto come *L'Utopia*⁴¹.

Nella terza riscrittura del poema il termine "utopia" scompare, mentre resta il concetto di "città dei sogni"⁴². al-Malā'ikah non spiega i motivi di tale cambiamento nella *Introduzione* della trilogia, ma è rintracciabile una motivazione implicita tra le chiose alla sua produzione poetica. Nel 1949 dedica la *Postfazione* di *Šazāyā wa ramād*, intitolata *Li 'l-qāri'* (Al lettore), alle figure tratte dalle letterature occidentali presenti nella raccolta⁴³. La prima voce dell'elenco è proprio Utopia, di cui dice: «è una parola greca che significa "nessun luogo". L'ho usata per indicare una città immaginaria che esiste solo nei sogni, senza connessione con la città di Utopia immaginata da

³⁹ Nāzik al-Malā'ikah, *Alà tall al-rimāl*, cit., p. 32.

⁴⁰ Nāzik al-Malā'ikah, *Uḡniyah li 'l-insān I*, cit., pp. 254-255, st. 36-37.

⁴¹ T. More, *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*; si veda T. Moro, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, a cura di T. Fiore, Laterza, Bari 2007.

⁴² Nāzik al-Malā'ikah, *Dikrayāt al-tufūlah*, cit., pp. 366, st. 4.

⁴³ Utopia, Diana, Narciso, Apollo, il Labirinto per la letteratura greca antica, ma anche Hiawatha, eroe storico dei nativi americani, forse su ispirazione della poesia a lui dedicata da H.W. Longfellow. Cfr. Nāzik al-Malā'ikah, *Li 'l-qāri'*, in Ead., *Šazāyā wa ramād*, cit., pp. 197-199.

Thomas More»⁴⁴. Si può ipotizzare che, nella fase del suo percorso in cui riscopre la tradizione arabo-islamica e si distacca dal modello della poesia inglese, in *Uġniyah li 'l-insān II* la poetessa abbia deciso di sfolire i rimandi alle letterature e civiltà occidentali ritenuti non più pertinenti con la propria visione filosofica⁴⁵.

In *Ma'sāt al-ḥayāh*, il poema dedicato all'infanzia prosegue con un'invocazione a "ieri", in una elegia al tempo perduto dove si ritrova l'immagine di una coppa di vino dalla valenza inedita nella scrittura dell'autrice:

Andato è ieri, mai più sarò bambino
che all'alba cercava nidi d'uccelli
Mai più la vita vedrò come un tempo:
coppa che trabocca di vino⁴⁶.

Questa strofa si ritrova identica nella terza versione; è interessante notare come l'immagine del vino quale simbolo di vitalità e prosperità, cara alla letteratura araba abbaside, sia un *unicum* nella poesia di al-Malā'ikah. La coppa di vino come simbolo della vita ricorre nella sua produzione, ma in chiave negativa. Ad esempio, nel 1948, tre anni dopo la versione appena proposta, al-Malā'ikah ripropone l'immagine della coppa in *Martīyyat yawm tāfīh* (Elegia di un giorno banale) in chiave così pessimista da diventare quasi nichilista:

sarà domani la mia vita come è sempre stata
labbra riarse ed una tazza
dal fondo color del vino
Se la lambissero le mie labbra

⁴⁴ Ivi, p. 197.

⁴⁵ In *Šazāyā wa ramād* sono presenti due poesie dedicate a Utopia, che la descrivono in modo diverso. *Yūtūbiyā al-dā'i'ah* (Utopia perduta) racconta, in continuità con la trilogia, di un luogo perfetto e luminoso, raggiungibile solo in sogno: «Utopia è dove c'è luce /e mai tramonta o sorge il sole» (*Šazāyā wa ramād*, cit., pp. 36-37). In *Yūtūbiyā fī 'l-ġibāl* (Utopia sui monti), la città diventa un luogo fisico, un paese di montagna nel Nord dell'Iraq (*Šazāyā wa ramād*, cit., pp. 154-160). Si noti che in nessuna delle citazioni Utopia ha la valenza politica con cui è stata progettata da More. Si potrebbe concludere, con l'auspicio di ulteriori approfondimenti, che l'Utopia descritta da al-Malā'ikah sia in realtà sovrapponibile al concetto di Arcadia della letteratura inglese. Il tema di Utopia, nelle sue accezioni politiche e letterarie, è ricorrente nella letteratura araba contemporanea: per una panoramica, incentrata soprattutto sulla poesia, si rimanda a As'ad E. Khairallah, *The Greek Heritage*, in *Tradition and Modernity in Modern Arabic Literature*, ed. by Issa J. Boullata, T. DeYoung, The University of Arkansas Press, Fayetteville 1997, pp. 43-62; in particolare si vedano su Nāzik al-Malā'ikah le pp. 43-50.

⁴⁶ Nāzik al-Malā'ikah, *Alà tall al-rimāl*, cit., p. 32, st. 4.

non troverebbero di dolce ricordo tracce
di nulla troverebbero traccia⁴⁷.

In questo caso la riscrittura si frantuma: il testo di *Ma'sāt al-ḥayāh* racchiude in sé frammenti che la poetessa spargerà non solo in *Uḡniyah li 'l-insān I e II*, ma anche nelle altre opere.

Ritornando al tema dell'infanzia nella trilogia, le tre versioni procedono per alcune strofe in modo parallelo: i versi non sono del tutto identici, ma veicolano lo stesso senso. Il fulcro di questa armonia di riscritture è rinforzato stilisticamente dalla presenza in entrambe della parola chiave «abad^m» (mai), ripetuta come *incipit* di diverse strofe. In questo caso al-Malā'ikah non rende esplicite le sue fonti, ma sembra evidente un'eco della poesia di Poe⁴⁸ *The Raven*, dove un corvo ripete funesto «nevermore»⁴⁹.

Nella sezione successiva invece si trova una differenziazione tra la versione di *Ma'sāt al-ḥayāh* e le due *Uḡniyah li 'l-insān I e II*. Nella prima scrittura prevale un tono retorico, dove il tema dell'*ubi sunt* viene applicato in modo reiterato agli elementi naturali. Nella successione di tre strofe dalla struttura simile si chiede dove siano gli elementi naturali del mondo che ha perduto:

Ormai tra i fiori non
vedo che rovina
e se ne sento l'odore
penso a chi li colse

Dove sono i canti di uccelli? Non ne trovo più
la purezza a lenirmi il cuore
Smarrite le arie
nel ricordo di cacciatori e gabbie

Dove è il mormorio del vento? Il vento
non mi esalta più nel cuore l'amore del bello
Domani il vento mormorerà la mia morte
nell'abisso profondo, in cima ai monti⁵⁰.

I fiori colti, gli uccelli muti e il vento che tace sono da intendersi in senso letterale: facevano parte di un mondo reciso. Nella riscrittura di *Uḡniyah*

⁴⁷ Nāzik al-Malā'ikah, *Martīyyat yawm tāfīh*, in Ead., *Šaḏāyā wa ramād*, cit., pp. 94-95.

⁴⁸ Nella *Introduzione* di *Šaḏāyā wa ramād* l'autrice spiega di essersi ispirata stilisticamente a Poe, in particolare al poema *Ulalume*. Anche in questo caso sembra di essere davanti al consolidamento di influenze risalenti ai tempi di *Ma'sāt al-ḥayāh*. Cfr. Nāzik al-Malā'ikah, *Muqaddimah*, cit., p. 20.

⁴⁹ Propongono questa ipotesi O. Petit, W. Voisin, *Nāzik al-Malā'ikah. L'invitation au rêve*, cit., p. 19.

⁵⁰ Nāzik al-Malā'ikah, *Alà tall al-rimāl*, cit., p. 35, st. 12-14.

li 'l-insān I questo passo è cancellato. Permane la struttura sintattica della strofa in cui i due versi racchiudono una domanda retorica, ma il senso diventa figurato:

Dov'è la poesia dell'essere? Qualcosa si è smarrito
 Sotto la cenere riposa il suo segreto
 Tutto ormai ha sembianza di
 orrenda tomba avvolta di nero⁵¹.

Qui la ricerca si sposta di nuovo dal piano estetico a quello simbolico: con una condensazione di senso, la poetessa racchiude in un solo passaggio quello che nella versione precedente dipanava in tre strofe: i fiori, il vento, gli uccelli non sono altro che manifestazioni della perduta *poesia dell'essere*. Nella terza versione quest'ultima strofa presa in esame scompare, mentre ritornano le tre precedenti, praticamente identiche⁵²: un ritorno all'immagine in un contesto più metaforico e una cauta rinuncia al pessimismo esistenziale.

Nella trilogia al racconto del rimpianto personale, mediato dall'Io narrante del poeta, si giustappone quello del rimpianto dell'intera umanità, cristallizzato nella storia di Adamo ed Eva: all'infanzia dell'uomo si contrappone l'infanzia del mondo, due periodi di innocenza perduta.

La prima versione in *Ma'sāt al-ḥayāh* è un poema di cinque strofe intitolato *Ādam wa Ḥawwā'* (Adamo ed Eva), che apre la seconda sezione dell'opera; è seguito da *Qābīl wa Hābīl* (Caino e Abele) e, con un enorme e significativo salto temporale, da *al-Ḥarb al-'ālamīyyah al-tānīyah*, in una connessione tra le più antiche e recenti tragedie dell'uomo. In *Uḡniyah li 'l-insān I* la vicenda di Adamo ed Eva è inglobata nel primo poema senza titolo, ed espansa fino a comprendere 13 strofe; nella riscrittura di *Uḡniyah li 'l-insān II* ridiventa un poema autonomo, *Ādam wa firdawsuhu* (Adamo e il suo paradiso), sempre di 13 strofe. *al-Malā'ikah* è influenzata nella composizione di *Mas'āt al-ḥayāh* dal *Paradise Lost* di Milton, di cui la storia di Adamo ed Eva, è, ovviamente, il nucleo. La narrazione viene rielaborata secondo uno schema che si differenzia rispetto al modello inglese e si avvicina alla tradizione islamica.

Com'è noto, Milton riprende il racconto biblico⁵³ in cui Satana assume le fattezze di un serpente per indurre Eva alla tentazione e causare e la cacciata sua e quella di Adamo dall'Eden⁵⁴. Nella tradizione islamica la storia, che

⁵¹ Nāzik al-Malā'ikah, *Uḡniyah li 'l-insān I*, cit., p. 255, st. 44.

⁵² Nāzik al-Malā'ikah, *Dikrayāt al-tufūlah*, cit., pp. 369, st. 13-15.

⁵³ Gen., 3, vv.1-24.

⁵⁴ È impossibile ricostruire qui la sterminata bibliografia di studi miltoniani. Ci si limiterà a rimandare ai numerosi studi di Barbara Lewalski e a proporre alcuni testi consultati, senza pretesa di esaustività: John Milton, *Paradise Lost*, Edited by B. Lewalski, Blackwell, London 2007; N. Forsyth, *The Satanic Epic*,

ricorre in diversi punti del Corano⁵⁵, presenta delle differenze. Iblīs⁵⁶, angelo caduto per non aver voluto onorare Adamo, il primo uomo creato, induce quest'ultimo e la sua compagna a disobbedire agli ordini di Dio:

E disse Iddio: [...] “E tu, o Adamo, abita con la tua sposa il Giardino e mangiate donde vorrete, ma non avvicinatevi a quest'albero commettendo così iniquità”. Ma Satana sussurrò ad essi nel cuore per mostrar loro le loro vergogne fin'allora coperte agli occhi loro e disse: “Il vostro Signore v'ha proibito d'accostarvi a quest'albero, solo perché non abbiate a diventar angeli e vivere in eterno”. [...] Li trascinò così in errore [...] E li chiamò il loro Signore dicendo: “Non v'avevo io proibito d'accostarvi a quell'albero, e non avevo forse detto che Satana è il vostro chiaro nemico?” Risposero “O Signor nostro! Abbiam fatto torto a noi stessi: se Tu non ci perdoni e non hai pietà di noi, andremo in perdizione”. Rispose Iddio: “Scendete di qui, nemici gli uni per gli altri: avrete sulla terra una sede e ne godrete fino a tempo determinato. E ancora disse: “su di essa vivrete, su di essa morrete, e da essa sarete tratti fuori”⁵⁷.

Nel racconto coranico non si fa menzione del serpente, ma Iblīs, diventato Šayṭān, “il tentatore”⁵⁸, interagisce direttamente con Adamo e la sua compagna. Tenendo conto solo della narrazione della caduta di Adamo ed Eva senza le innumerevoli implicazioni esegetiche del racconto coranico, si può notare che al-Malā'ikah attinge per lo più a questa tradizione, ma in una cornice di rielaborazione personale legata non alla religione ma all'immanenza della vita umana. Infatti, in *Mas'āt al-ḥayāh* il poema si apre con una domanda retorica sulla necessità per l'umanità di scontare il prezzo della colpa del primo uomo:

Ci basterebbe pagare alla vita
 il prezzo di pianto e spavento
 Qual crimine Adamo commise, che
 dobbiamo pagare noi tutti?⁵⁹

Princeton University Press, Princeton 2003; P. Harding, *Milton's Serpent and the Pagan Birth of Error*, in “Studies in English Literature”, 47, I, 2007, pp. 161-177; S. Revard, *The Heroic Context of Book IX of Paradise Lost*, in “Journal of English and Germanic Philology”, 87, 1988, pp. 329-341.

⁵⁵ Cor. II, vv. 34-38; Cor. VII, vv. 11-25; Cor. XV, vv. 26-41; Cor. XVII, vv. 61-63; Cor. XX, vv. 115-122.

⁵⁶ A.J. Wensinck-L. Gardet, *Iblīs*, in *EP*, vol. III, Brill-Luzac, Leiden-London 1986, pp. 668-669.

⁵⁷ Cor. VII, vv. 19-25, trad. it. *Il Corano*, introduzione, traduzione e commento di A. Bausani, BUR, Milano 1996, p. 107.

⁵⁸ Sul valore semantico del passaggio da Iblīs a Šayṭān si rimanda a A. Rippin, *Šayṭān*, in *EP*, vol. IX, Brill, Leiden 1997, p. 408.

⁵⁹ Nāzik al-Malā'ikah, *Adam wa Ḥawwā'*, in Ead., *Ma'sāt al-ḥayāh*, cit., p. 38, st. 1.

Qui Adamo è considerato l'unico responsabile, nonostante la narrazione coranica indichi la coppia come artefice della disobbedienza a Dio e nel racconto miltoniano sia Eva ad eseguire materialmente l'atto. Nella riscrittura di *Uġniyah li 'l-insān I* invece Adamo ed Eva sono considerati corresponsabili, e l'attenzione passa dalla colpa alla punizione, come prima origine della condizione di infelicità dell'uomo. Alla fine della sezione, Adamo ed Eva lasciano il Giardino sopraffatti dal dolore:

[O Eva] come poggiasti il tuo dolce capo su
Un sasso e a lungo piangesti
E lì a due passi avanti Adamo
in triste silenzio disperato⁶⁰.

In *Uġniyah li 'l-insān II* il *focus* si sposta ancora: il lungo poema della seconda versione viene scisso in testi più brevi incentrati su una maggiore attenzione alla ricerca della felicità e la storia di Adamo ed Eva torna a essere un testo indipendente. La narrazione dell'evento si fa più stringata e include anche la storia di Caino e Abele, con una prospettiva incalzante sulla corrispondenza tra colpa e pena. Qui la responsabilità viene di nuovo attribuita ad Adamo e collegata con i mali dell'uomo in una circolarità ineluttabile:

Ogni volta che cala un velo su una
guerra, un'altra si leva e tornano le sciagure
Abbi pietà, o vita, ti bastino
sangue e sacrifici che sulla terra già spandesti⁶¹.

Nelle tre versioni non si dice in cosa consista la colpa di Adamo, né si racconta l'accaduto, mentre ci si concentra sulle conseguenze. Solo in un punto di *Ma'sāt al-ḥayāh*, nel testo *Marṭiyyah li 'l-insān* (Elegia per l'uomo), vi si fa esplicito riferimento. Qui, però, attingendo alla versione miltoniana, si attribuisce la colpa a Eva e si menziona per l'unica volta Šayṭān come artefice. Resta il collegamento con la storia di Caino e Abele nel richiamo alla progenie, e anche il richiamo alla infelicità umana come conseguenza del gesto compiuto:

Oh, non avesse Eva gustato il frutto proibito
Oh, non l'avesse tentata il demonio
Ci insegnò la sua progenie l'idea del male
e ci donò la tristezza profonda che ci serra⁶².

Il prezzo della colpa, più volte menzionato, è il tema ricorrente: è certamente la caduta sulla terra, ma, più ancora, colpa è il ricordo della felicità perduta.

⁶⁰ Nāzik al-Malā'ikah, *Uġniyah li 'l-insān I*, cit., p. 263, st. 62-63.

⁶¹ Nāzik al-Malā'ikah, *Ādam wa firdawsuhu*, in Ead., *Uġniyah li 'l-insān II*, cit., p. 376.

⁶² Nāzik al-Malā'ikah, *Marṭiyyah li 'l-insān*, in Ead., *Mas'āt al-ḥayāh*, cit., p. 199.

Le versioni differiscono proprio su quale fosse di preciso questa felicità: in *Ma'sāt al-ḥayāh* è la bellezza del Paradiso rispetto al buio della Terra («come dimenticare la bellezza del Paradiso perduto / nel mondo dagli oscuri spazi?»⁶³), mentre in *Uḡniyah li 'l-insān II* è la libertà perduta per una vita senza senso («come dimenticare la libertà di ieri [...], la vita è stolta prigioniera dalle mura rivestite»⁶⁴).

Se la prospettiva sull'infelicità cambia nel corso del tempo, non muta però il rimedio: la poesia come sollievo. Non a caso l'attore e voce narrante è un giovane poeta, in una proiezione dell'autrice, trasparente per età e condizione, che nella prima scrittura dice: «Ah, fosse la mia poesia redenzione / per la terra maledetta dopo l'incanto del cielo»⁶⁵, e nella terza: «Ah, fosse la mia poesia redenzione / per le tenebre maledette dell'Essere»⁶⁶.

Nella tormentata sensibilità dell'autrice, il rapporto con la poesia è fonte di sofferenza e speranza, di dolore e rinascita. Non a caso, nel 1963, parallelamente alla riscrittura di *Uḡniyah li 'l-insān I*, al-Malā'ikah compone anche *Šaḡarat al-qamar*, in cui compare l'ode *Ilā 'l-ši'r* (Alla poesia), un appassionato testo metaletterario che ripercorre i passi della poesia dai tempi del dio Tammūz e delle tribù preislamiche, passando per gli elementi naturali e le voci della tradizione⁶⁷. Nell'ultima strofa sembrano trovarsi finalmente uno spiraglio e una risposta alla ricerca della felicità nella trilogia, in cui si immagina un lenitivo poetico per l'animo umano:

[Oh poesia] Sento un'eco policroma colmare le vie
di profumi e rugiada
la tua voce ignorata
Ho compreso - oh gioia
il segreto del miele
lo conosco io, io sola, e il silenzio del tempo⁶⁸.

Alla luce di questa tensione, non solo poetica ma esistenziale, la trilogia di *Ma'sāt al-ḥayāh*, *Uḡniyah li 'l-insān I* e *Uḡniyah li 'l-insān II* può essere considerata un tentativo reiterato e sempre più raffinato della poetessa di elaborare le proprie paure e angosce. La sua funzione primaria non sembra essere comunicativa, bensì personale, nel tentativo di costruire una piattaforma da cui scavare in profondità nella propria anima travagliata. Si può affermare che, in generale, una tra le funzioni principali della poesia per

⁶³ Nāzik al-Malā'ikah, *Ādam wa Ḥawwā'*, cit., p. 39, st. 4.

⁶⁴ Nāzik al-Malā'ikah, *Ādam wa firdawsuhu*, cit., p. 376, st. 5.

⁶⁵ Nāzik al-Malā'ikah, *Ādam wa Ḥawwā'*, cit., p. 39, st. 4.

⁶⁶ Nāzik al-Malā'ikah, *Ādam wa firdawsuhu*, cit., p. 376, st. 4.

⁶⁷ Per approfondimenti su questo testo e la componente metaletteraria in al-Malā'ikah si rimanda a M. Masullo, *Fiore Nero*, cit., pp. 68-72, 150-156.

⁶⁸ Nāzik al-Malā'ikah, *Ilā 'l-ši'r*, in Ead., *Šaḡarat al-qamar*, in Ead., *Dīwān Nāzik al-Malā'ikah*, vol. II, cit., pp. 557-562.

al-Malā'ikah sia quella del rilascio terapeutico, determinante della sua identità e fondamentale ragion d'essere⁶⁹. Questa chiave di lettura, che accompagna tutta la sua produzione letteraria sia nelle fasi di pessimismo cupo che di più tarda scoperta del misticismo e del nazionalismo, comincia fin dai primi versi di *Ma'sāt al-ḥayāh*: l'autrice avverte l'esigenza di tornare sul testo ciclicamente, riplasmandolo due volte per renderlo più vicino al proprio assetto letterario e interiore del momento. La scelta di conservarne le versioni precedenti evidenzia la volontà di mantenere le tracce del proprio percorso rendendo la trilogia una sorta di palinsesto psichico e poetico, necessario a configurare e completare il senso profondo dei temi ricorrenti e dell'ispirazione poetica di al-Malā'ikah.

⁶⁹ Ronak Hussein, Yasir Suleiman, *Death in the Early Poetry of Nāzik al-Malā'ikah*, cit., pp. 223-225.