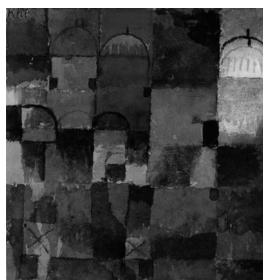


Ğalāl al-Hakmāwī ‘CREATURA CON UN TERZO OCCHIO’: IMMAGINI VISIVE E VISIONARIE TRA PASSATO ARABO E PRESENTE INTERNAZIONALE

di Elena Riva



Paul Klee, Cupole rosse e bianche, 1914, Acquarello e gouache su cartoncino, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

La poesia nel Nord Africa

La poesia nel Nord Africa affonda le proprie radici nel passato della poesia dell'età preislamica (la *Ġāhiliyya*), da cui attinge la concezione e la scrittura, nonché i temi e gli stili. Una poesia in continua trasformazione, trasmessa oralmente tramite il *rāwī* o il *rāwiya*, poeti recitanti, portavoci di una cultura della vocalità e della memoria, che ben si prestava a essere rappresentata con toni solenni durante le assemblee, le feste e i rituali.

Il contatto della poesia nordafricana con la modernità è tardivo, in particolare nel Maghreb (Mağrib), a causa della presenza coloniale.

A partire dagli anni '20 i giovani poeti intraprendono dapprima un percorso di affrancamento dai modelli poetici tradizionali che mal si accordavano con l'espressione delle loro speranze e dei loro desideri (l'algerino Jean Amrouche è simbolo della lotta e della presa di coscienza di una condizione di esilio); in seguito sposano la causa del movimento nazionalista per l'indipendenza del Marocco e della Tunisia (1956) e dell'Algeria (1962) per approdare, all'epoca della seconda guerra mondiale, a una sensibilità romantica molto vicina ai modelli del romanticismo europeo (Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Wolfgang Goethe, William Butler Yeats) e a quelli della *Nahḍa*, il rinascimento del *mašriq*, quello egiziano in particolare.

Il primo poeta moderno è il tunisino Abū 'l-Qāsim al-Šabbī (1909-1934) i cui poemi appaiono sulla rivista «Apollo», prima rivista araba interamente dedicata a arte e letteratura. Il poeta, ispiratosi ai modelli del romanticismo francese, anticipa i temi del disagio sociale, del soffocamento da parte dell'occupante, che saranno in seguito al centro della poesia degli anni '60-'70.

Negli anni '50, la poesia marocchina in particolare trova una nuova espressione a Tétouan, ed entra in contatto con la poesia spagnola. Il dialogo tra le due terre dà un nuovo impulso alla poesia in lingua araba, che inizia a intraprendere un percorso innovativo sempre più avanzato, interagendo anche con la modernità europea. Muḥammad Šabbag è l'interprete più significativo di questa esperienza, introduce nella poesia marocchina il verso libero e il poema in prosa anticipando la modernità. Tutti questi influssi si concretizzeranno negli anni '60, periodo chiave per il Marocco e per i paesi del Nord Africa.

Una nuova generazione di poeti contemporanei alla decolonizzazione, riuniti dall'esperienza della rivista «Souffles»¹, un laboratorio che fu cassa di risonanza del cambiamento in atto, si esprime per lo più in francese ma evidenziando una sorta di difformità rispetto all'espressione occidentale; essa adotta «una specie di *koiné* linguistica, a volte un *jargon* costituito da parole arabe inserite in un contesto ritmico francese, diverso dall'impasto linguistico di scrittori e poeti francesizzanti libici o libanesi»².

I poeti di questa generazione cercano con la 'violenza del testo' di scardinare un sistema politico-sociale alienante di cui hanno subito la violenza, assumono le proprie responsabilità in un contesto stravolto dall'Occidente, attribuiscono all'arte, soprattutto alla poesia, la funzione di «dynamiser les pensées féodales»³ della classe dominante opponendoli a quelli delle masse e decidono di ingaggiare una sorta di *guérilla* linguistica. La rivolta linguistica esprime la ribellione ideologica, volta a riappropriarsi delle proprie radici. È un mezzo di denuncia e di ribaltamento del binomio vittima-carnefice. Laddove l'occupante-usurpatore ha imposto la propria lingua, il poeta maghrebino gliela restituisce 'malmenata', dissacrata, piegata alla propria volontà di «dire la différence».

Nel 1971 la pubblicazione di «Souffles» viene vietata, Laâbi, suo fondatore e animatore dell'A.R.C. (*Association de Recherche Culturelle*) è arrestato nel 1972, incolpato di *atteinte à la sécurité intérieure de l'Etat*, condannato nel '73 a dieci anni di prigione.

In particolare, molto interessante per la comprensione del momento storico e culturale in cui si è inserita la rivista, è stata la pubblicazione del *Manifesto del 5 giugno 1967* di Adonis (Adūnīs), poeta libanese, nato in Siria, fondatore con un altro libanese, Yūsuf Al-Ḥāl della rivista poetica «Ši'r» nel 1957. La redazione di «Souffles» segnalava con questa pubblicazione la volontà di mettere in relazione la situazione propriamente maghrebina con quella di realtà culturali e ideologiche del mondo arabo, strettamente collegate. Al di là delle specificità nazionali, i redattori ritenevano che le varie forme creative del mondo arabo tendessero ormai a incontrarsi per testimoniare preoccupazioni comuni e collaborare in uno sforzo di confronto, chiarezza ed efficacia.

Negli anni '70 la poesia ritrova un'autonomia di scrittura e si allontana dall'*engagement* politico, si apre alla modernità e segue un percorso di ricerca personale. Il marocchino Bannīs, una delle figure più autorevoli dell'avanguardia letteraria, ha pubblicato i suoi primi poemi nella rivista di Adonis, «Mawāqif», nel 1969, per poi fondare nel 1974, «al-Ṭaqāfa al-Ġadida», chiusa dieci anni dopo, un notevole polo di dibattito intellettuale, di diffusione culturale, di dialogo e confronto tra le culture. Bannīs non è esente da una partecipazione politica ma la sua concezione della poesia lo porta, durante il suo itinerario, a cercare di costruire una realtà più poetica (dal 1967 la lotta per la liberazione della Palestina diviene per i poeti la rivolta simbolo della libertà della cultura araba. «Souffles» dedica diversi articoli alla solidarietà con il popolo palestinese). Nel 1985 è uno dei fondatori della casa editrice Toubkal, nel 1996 collabora alla creazione della *Maison de la Poésie du Maroc*, spazio potenziale di dialogo, a cui sono invitati ad aderire poeti di ogni lingua, Bannīs diventa animatore del dibattito sulla modernità nella poesia araba contemporanea.

Per Bannīs la poesia araba moderna è l'erede e l'in-

terprete della poesia araba classica, quella che proviene da un 'centro' (Bagdad, Beirut, Damasco, Il Cairo) che deteneva il cosiddetto potere culturale e la 'periferia' costituita dai poeti del Maghreb le cui opere sono spesso state sottovalutate dalla critica. La ricerca di una nuova visione approda dagli anni '80 in poi a esperienze poliedriche quali il *prose poem*, che acquisterà un ampio respiro negli anni '90, diventando la forma privilegiata della generazione dei poeti contemporanei. Ogni linguaggio convenzionale viene abbandonato e lascia spazio all'improvvisazione, ai linguaggi dinamici e visuali, alla tecnica cinematografica del montaggio di sequenze, a riferimenti che spaziano tra varie culture e codici linguistici, dal rock al cinema, dall'inglese al francese. Uno spazio poetico contaminato e ibrido, aperto alla contemporaneità, anche nei suoi aspetti meno nobili, *trash*, senza per questo rinnegare le proprie origini profondamente arabe. L'arabo classico è la lingua con cui scrivono (ma ricorrono anche termini in francese e inglese), l'arabo è lo 'stampo' in cui 'versare' contenuti e tematiche passate e presenti. I riferimenti di questa nuova *lost generation* sono essenzialmente i poeti americani della *beat generation*, Bukowski e Brautigan o i minimalisti come Carver.

Il successo della poesia in prosa si è diffuso rapidamente in tutto il mondo arabo, compresa l'Arabia Saudita che considera la *qaṣīdat al-naṭr*⁴ un'eresia. Ancora una volta sono le riviste, in Marocco, a pubblicare e sostenere la poesia. Ne sono un esempio «al Bayt», rivista della *Maison de la Poésie au Maroc* e «Electron Libre», periodico in lingua francese, edito dalle edizioni Marsam a Rabat, di cui Ġalāl al-Ḥakmāwī è direttore. Nel 2005, nell'editoriale del primo numero, egli invita a fare della poesia il mezzo di comunicazione e di diffusione tra culture di ogni paese, al fine di instaurare un dialogo interculturale e uno scambio poetico universale. La poesia è *engagée*, non più in lotta aperta contro colonialismi e regimi post-coloniali, ma *engagée* per resistere alla mondializzazione della cultura, per arricchire i linguaggi poetici del nord e del sud del mondo, per far emergere la propria voce araba con la propria tradizione, polifonia e capacità di rinnovamento.

In seguito alla riforma del diritto di famiglia, le donne hanno conquistato nuovi diritti, tra questi anche la possibilità di essere membri del Parlamento. Una nuova generazione di poetesse è emersa, contribuendo a fornire un quadro variegato della situazione culturale odierna in Maghreb. Tra queste, Wafāa 'Amrānī, che ha già ottenuto riconoscimenti a livello internazionale, erede della scrittura al femminile di Malika al-'Aṣṣimī, poetessa militante, e di Rašīda Madani, che ha pubblicato nel 1981 la sua prima raccolta di poesie *Femme je suis*, grazie a 'Abdellatif Laâbi, e che, tramite la scrittura, vuole rendere «impraticable le chemin de l'oubli». Grazie a queste nuove poetesse e alla loro spiccata sensibilità, le figure femminili acquisiscono progressivamente visibilità in Nord Africa.

Ġalāl al-Ḥakmāwī



Maghreb: poesia in lingua araba

موبليت حمراء
يجوب بها
أحمد خريطة أمريكا الجنوبية
يتوقف في مقاهيها
في أسواقها
في حاناتها
يُصافح فيها
بابلو
خودنخي
جبران
علي
بلال

Una mobylette rossa
con cui percorre
Aḥmad una cartina dell'America del Sud
fermandosi nei caffè
nei mercati
nelle bettole
dove stringe la mano a
Pablo
Jorge
Ġubrān
'Alī
Bilāl⁵

L'obiettivo di Ġalāl al-Ḥakmāwī⁶ nella raccolta *Īdhabū qālilan ilā al-sīnīmā / Andate un po' al cinema* risponde all'esigenza di far 'dialogare' la poesia araba antica, quella preislamica della *Ġāhiliyya*, che affonda le radici in una tradizione orale, dotata di un grande potere immaginifico e creativo, con la mo-

dernità, rappresentata soprattutto dal linguaggio visivo del cinema contemporaneo. Leggendo i poemi sembra di assistere ad una rappresentazione, quella della moltiplicazione e dell'accostamento di intrecci e di richiami intertestuali a cui il poeta ci invita a partecipare come lettori e 'spettatori'.

شاعر شاب يسروال جينز

Un giovane poeta in jeans

لأن الشاعر الشاب لم يتعود على ركوب ناقة

Perché il giovane poeta non è abituato a cavalcare la

[cammella]

طرفة بن العبد

Tarafa ibn al-'Abd

Perché Tarafa ibn al-'Abd non ha usato il cellulare

Al cinema

لأن طرفة بن العبد لم يستعمل الهاتف المحمول

في السينما

Perché il cinema si è stancato di mangiare **le uova**

Perché le uova fritte, ad esempio, non sono la soluzione

[ideale]

Per un giovane poeta che non ha ancora trovato la **"fama"**

لأن السينما شمتت من أكل البيض

لأن البيض المقلي، مثلاً، ليس الحل الأمثل

لشاعر شاب لم يجد «صوته» بعد.

Perché il giovane poeta pensa al premio **"la mela marcia"**

Perché la mela è rientrata ubriaca con un giovane poeta

Che indossa jeans strappati al ginocchio

لأن الشاعر الشاب يفكر في جائزة التفاحة الفاسدة

لأن التفاحة رجعت ثلثة مع شاعر شاب

يلبس سروال جينز ممزقاً عند الركبة

لأن

Perché

I pantaloni di jeans

La scarpa di **Andy Warhol**

Il turbante di **Adonis**

Il whiskey di **Darwish**

La teoria di **Suzanne Bernard**

Non ti restituiranno le chiavi smarrite ieri al bar di **Tangeri**

سروال الجينز

حذاء آندلي وارول

عمامة أدونيس

ويسكي درويش

نظرية سوزان برنار

لن يعيدوا لك المفاتيح التي ضيعتها البارحة في بار طنجة

Mentre lei che se ne va dà un morso davanti a me alle **sette**

[mu'allaqāt]

Lei ha denti forti come i denti bianchi di 'Antara

Perché 'Antara non capisce perché non leggono

I giovani al giorno d'oggi

È partita **Su'ād...**

I giovani di oggi e **Su'ād** aspettano davanti alla sala da

[ballo Bālīmā]

Perché lui è molto occupato con l'intertestualità, con il

[finto caffè Lavazza]

Con la battaglia dell'est & dell'ovest, con la scrittura del

[carcere, con le lingue delle bambole]

Anche a causa delle bambole il giovane poeta ha perso le

[sue chiavi]

(nella sala da ballo Bālīmā probabilmente)

لأن البارحة التي تقضم أمامي الملققات السبع

لها أسنان قوية كاسنان عترة البيضاء

لأن عترة لا يفهم لماذا لا يقرأ

شباب هذه الأيام

بانت سعد...

شباب اليوم وسعد ينتظرون أمام مرقص باليما

لأنه مشغول جداً بالتناص، بقهوة لا قاراً المزورة،

بصرح المشرق & المغرب، بكتابة السج، بلسانيات الدمي

بسبب الدمي ضيق الشاعر الشاب مفاتيحه أيضاً

(في مرقص باليما، على الأرجح)

il giovane poeta che porta i jeans sogna la partecipazione

a un **festival internazionale**

perché il festival insegna al poeta come vivere alle spalle

[altrui]

l'orecchio, la poesia, la bambola & una deliziosa **shawarma**

[di law]

عادة لا أحد ينتظر لو

di solito nessuno aspetta **law**

perché **law** non sopporta **lan**

(nonostante la supplica di 'Unsī al-Hāḡḡ il cui poema si è

[infiammato in sua assenza])

لأن لو لا تطيق لن

(بالرغم من توسل أنسي الحاج الذي اشتعلت قصيدته غيباً)

paragone scaturito dall'analogia, ma un'invenzione nata dall'avvicinamento e dall'unificazione di due mondi lontani¹³. Ṭarafa ibn al-'Abd e 'Antara ibn Ṣaddād, due degli autori delle sette *mu'allaqāt*, o grandi odi, il più celebre esempio di *qaṣīda* preislamiche, aprono e chiudono rispettivamente la scena di *Un giovane poeta in jeans* che «non è abituato a cavalcare la cammella» e che rientra ubriaco con il premio «la mela marcia», un'allusione implicita ai temi del vino e dell'ebbrezza esplorati dai due poeti precedenti¹⁴. 'Antara si inserisce anche a metà poema con i suoi 'bianchi denti':

Ho fatto tesoro dell'insegnamento di mio zio:
il mattino in cui le labbra si contraggono sui bianchi denti,
al culmine dell'agonia, non ti lamentare
per i suoi tormenti, gli eroi non si fanno travolgere¹⁵.

e introduce la comparsa di Su'ād, che «è partita» e attende «davanti alla sala da ballo Bālīmā» (un hotel, ristorante e caffè del centro di Rabat). Si tratta di un *clin d'œil* alle due parole introduttive di un verso celebre di Ka'b ibn Zuhayr¹⁶ *Bānat Su'ād*:

La famosa *qaṣīda* che Ka'b ibn Zuhayr dedica al Profeta, per chiedergli perdono di versi ingiuriosi (*hiğā'*) lanciati contro prima di convertirsi all'Islam, inizia con il preludio amoroso (*nasīb*) [...]. Il componimento noto come *Bānat Su'ād* (*È partita Su'ād*), dalle due prime parole, prosegue con la narrazione del viaggio [...] per poi terminare con la lode (*madīḥ*) all'Inviato di Dio, luce da cui si attinge la luce, spada indiana fiammeggiante [...].

Questa *qaṣīda* è nota anche come *qaṣīda al-burda* (la *qaṣīda* del mantello) perché il Profeta fu tanto colpito dalla recitazione, che pose sulle spalle di Ka'b, come segno di pacificazione, un mantello[...]¹⁷.

Ka'b ibn Zuhayr, fu anche un *rāwī*¹⁸, che recitava e trasmetteva le composizioni di altri poeti ai quali era strettamente collegato. Nelle sue *performance* orali, il *rāwīya*¹⁹, manifestava anche doti di teatralità e solennità durante assemblee, feste e rituali. Catturava l'attenzione del pubblico come il 'giovane poeta in jeans', che sogna di trovare un suo pubblico e la fama partecipando ad un festival internazionale di poesia. Nello stesso poema, accanto a sequenze caratterizzate da citazioni e rimandi al passato, l'autore mette in scena poeti e scrittori contemporanei, volti a definire e completare gli influssi e il percorso del 'poeta in jeans' (lui stesso?) che «dopo i quaranta volge lo sguardo al supermarket della Ġāhiliyya senza conflitti».

Tra i riferimenti espliciti il poeta cita la tesi sul poema in prosa di Suzanne Bernard che, come lui stesso ci dice, ha influenzato la nuova poesia nel mondo arabo, una forma ibrida: «Il s'agit d'un texte en prose bref, formant une unité et caractérisé par sa 'gratuité', c'est-à-dire ne visant pas à raconter une histoire ni à transmettre une in-

formation mais recherchant un effet poétique»²⁰ e 'Unsi al-Ḥāğğ, poeta libanese nato nel '37, autore di poemi in prosa. *Lan*, la sua prima raccolta pubblicata nel 1959, è preceduta da un'introduzione in cui spiega la scelta del poema in prosa in quanto unica forma letteraria in grado di esprimere la modernità.

Inoltre, in una sorta di gioco metalinguistico, il poeta con una riflessione sulla lingua cita la *shawarma* di *law*, preposizione grammaticale che esprime la condizione e l'ipotesi (se), e la contrappone a *lan* (non sarà) che, oltre ad essere una particella grammaticale che introduce la negazione di un'azione futura, è anche il titolo della raccolta di 'Unsi al-Ḥāğğ, autore di *prose poem*.

Adonis e Darwish completano il contesto poetico di riferimento per il 'giovane poeta'. Per Adonis, le reminiscenze classiche sono numerose, ma la nuova poesia deve «libérer les mots de leurs significations courantes, en explorant toutes les potentialités, sémantiques et rythmiques, de manière à leur conférer un contenu nouveau»²¹, come per Breton, Aragon ed i Surrealisti che «sono vicini al misticismo arabo – scrive Adonis – nelle sue caratteristiche principali e nella misura in cui esso è un'esperienza della fantasia e del surreale»²². Darwish, poeta palestinese in lotta per il suo popolo, scrive una poesia carica di metafore estremamente originali, pienamente contemporanea ma ancorata all'eredità araba.

Ecco, quindi, esplicitato il contesto poetico in cui Ġalāl al-Hakmāwī "gravita", tra i poeti citati si inserisce Andy Warhol, con la sua trasgressiva *Factory* multimediale, icona della contemporaneità, espressione artistica della cultura di massa, artista che agisce sull'immagine e ne indica la riproducibilità infinita. Il guru della *pop art* richiama alla mente la *beat generation*, movimento culturale nato nella metà degli anni '50 in reazione al materialismo e al consumismo, a cui si riferiscono i poeti marocchini del *prose poem* degli anni '90²³. Il ponte immaginario tra passato 'visivo' e contemporaneità 'visiva' è costruito grazie alla poesia in versi liberi. Il poeta non «cavalca più la cammella», animale onnipresente nell'immaginario del poeta preislamico, ma 'cavalca' l'onda che lo proietta sulla scena internazionale contemporanea.

La stessa 'rappresentazione poetica' si ripete in altri testi. In *Muschio sul suo letto*, Sindbād e la sua *errance* in *le Mille e una Notte* si intersecano con la «bella infermiera in carne che si intrufola nella tenda di Ṭarafa»²⁴, Ṭarafa ibn al-'Abd, al quale il poeta fa allusione ancora una volta:

Con una bella donna sotto una tenda di pelle²⁵

e l'attrice americana Sharon Stone, che «si intrufola nell'ufficio con aria condizionata di Dārat Ġulğul» una località della penisola Arabica citata da Imru' al-Qays, principe errante, spodestato dal suo trono, nelle *mu'allaqāt*²⁶:

Quanti giorni felici hai vissuto per loro:
soprattutto quello di Dārat Ġulğul²⁷

مسك فوق فراشها

Muschio sul suo letto

نمتُ على كتف شارون ستون
بفتيت المسك فوق فراشها
لم أفعل هذا منذ كنتُ هائماً على وجهي
في كتاب ألف ليلة & ليلة

Ho dormito sulla spalla di Sharon Stone
Grani di muschio sul suo letto
Non lo facevo da quando ero errante
Nel libro **Le Mille & una Notte**

لن أنسى أفراسها المراكشية ما حييتُ
من يعرف للغزاة
من يتلمس الوشم في ظاهر يدها

Non dimenticherò gli orecchini di Marrakesh finché vivrò
Chi suona per la gazzella
Chi tocca il tatuaggio sul dorso della sua mano

لا أحد
غيري

Nessuno
Eccetto me

مات عازف الناي على ما يبدو
غريقاً في أمهات الكتب
طار من شفثيه آلاف اليوم
& حطت فوق سطح الدنيا

È morto il suonatore di flauto a quanto sembra
Annegato nelle matrici dei libri
Hanno preso il volo dalle sue labbra migliaia di album
& sono atterrati sulla superficie del mondo

للـالويلا
أيها العازف الأعشى
ما لك لا تربى الطير الأبايل
حتى تخطف أرواح الرضع من أفواه التين

a te le sventure
o suonatore di flauto cieco
perchè non allevi gli uccelli *abābil*²⁸
per rapire le anime dei neonati dalle bocche del drago

فتبت المسك فوق الفراش

grani di muschio sul letto

تسلل المرعبة البهكة إلى خباء طرفة
تسلل ضرثها النصرانية شارون ستون
إلى المكتب المكيف في دارة جلجل
(حراس هذه القصيدة بالذات يتشابون من شدة السهر)

la bella infermiera in 'carne' si intrufola nella tenda di Tarafa
Sharon Stone, l'amante cristiana di suo marito, si intrufola
nell'ufficio con aria condizionata di Dārat Ġulġul
(i custodi di questo poema in persona sbadigliano a forza di
[vegliare])

نمتُ ثانية
(أنظر إلى أعلى)
كانت نومة جيران أهل الكهف
أو كلهم قمتير مثلاً

ho dormito per la seconda volta
(guardo in **alto**)
era un sonno vicino a quello della gente della caverna
o del loro cane **Qamtyr** ad esempio

النص يلمع كسن الراوية النحبة
الراوية يفتق مع المافيا الأوكرانية على قتل السندباد

il testo brilla come il dente d'oro del *rāwīya*
il *rāwīya* è d'accordo con la mafia ucraina sull'uccisione di
[**Sindbād**]

السندباد يقتني أثر الراوية
(بأمر مني بعد اكتشاف الخديعة)
يخيط السندباد & الراوية وردة الجواني
بخيط عبد الفتاح كيليطو
الذي أدركه سيد الغصا
في بيده هذه القصيدة البهيمه

Sindbād ha seguito le tracce del *rāwīya*
(per mia ingiunzione dopo la scoperta dell'inganno)
Sindbād e il *rāwīya* rammendano la rosa delle ancelle
con il filo di **'Abd Al-Fattāḥ Kīlīṭū**
il quale è stato raggiunto dal signore del tormento
nel deserto buio di questa bestia di poema

بآ لك

maledetto te

أيها الراوية الخياط
لا تترك وراءك نؤوم الضحى
تفكر في الزبية الرباطية
عازف الناي يرادها عن مسكها
عندما تكون نائمة في بطن الزوزني

rāwīya sarto
non lasci dietro chi dorme all'alba
pensi al tappeto di **Rabāt**
il suonatore di flauto prova a afferrarla
mentre dorme nella pancia di al-Zawzanī

بآ لنؤوم الضحى

maledetto chi dorme all'alba

طهاة اللحم البشوشون
يطعمون الشعراء المداحين هذه الساعة.

i cuochi affabili
danno da mangiare ai poeti cantastorie a quest'ora

‘Abd al-Fattāḥ Kīlītū, (Abdelfattah Kilito) intellettuale marocchino contemporaneo, autore di un saggio su *Le Mille e una notte, L’occhio e l’ago*²⁹, fornisce il ‘filo’ a Sindbād che, insieme al *rāwīya* ‘grande trasmettitore’ e profondo conoscitore di poesia araba antica, «rammenda la rosa delle ancelle». Kīlītū si occupa di letterature comparate e, grazie alla sua profonda conoscenza della letteratura araba e delle letterature romanze, ha fatto più volte acute osservazioni sul confronto e l’interdipendenza fra il mondo europeo e quello arabo nel fare letteratura e critica letteraria. Una visione interculturale che ben si accorda allo spirito con cui Ġalāl al-Ḥakmāwī intesse i suoi poemi e li sottopone alla lettura-indagine del lettore³⁰. Il «tappeto di Rabāt» celebre in Marocco per le sue decorazioni e la sua fattura e il «filo» di ‘Abd al-Fattāḥ Kīlītū rimandano a questo concetto di ‘tessitura’, ‘intreccio’. Il poeta tiene in mano il filo della sua *qaṣīda* e ‘cuce’ elementi tipici della tradizione marocchina insieme a vari poeti del mondo arabo preislamico (Ṭarafa ibn al-‘Abd, Imru’ al-Qays, ‘Antara ibn Šaddād, al-Mutanabbī il cui nome dà il titolo a una poesia della raccolta) e contemporaneo (‘Unsī al-Ḥāḡḡ, Adonis, Ġubrān, Darwish, Barakāt) e a personaggi, autori, interpreti del cinema e della cultura internazionale (*The black album* di Hanif Kureishi³¹, Suzanne Bernard, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges³², Andy Warhol) per accedere all’universalità.

Ġalāl al-Ḥakmāwī invita a riflettere e a partecipare al gioco di interpretazioni proposto tramite i continui rimandi al passato e al presente, incita a svelare l’intreccio che sottostà al suo pensiero, quasi una ‘scrittura automatica’ surreale e surrealista, che richiede la ricomposizione dei pezzi di un puzzle interculturale e atemporale. Tutto il poema è un continuo sovrapporsi di rimandi colti, citazioni, allusioni, a iniziare dal titolo e dal secondo verso in cui cita Imru’ al-Qays «mentre briciole di muschio sono sparse sul suo letto»³³, continuando con «i resti del campo di Ḥawlah sul duro terreno di Ṭahmad / sono tracce di tatuaggio sul dorso di una mano» tratto dalla *mu‘allaqa* di Ṭarafa³⁴, per giungere alla conclusione con un *clin d’œil* a Ḥusayn ibn Aḥmad al-Zawzānī, autore del commento (alle sette *mu‘allaqāt*), *Šarḥ mu‘allaqāt al-sabī*³⁵ e un’ultima allusione a Imru’ al-Qays : «I cuochi si affrettavano a preparare / la carne sulle pietre ordinate o nella pentola»³⁶.

Qua e là, come ‘briciole di muschio sul poema’ si ‘spargono’ cenni al *Corano* e a *Le Mille e una Notte*. Tutta la cultura del poeta arabo appresa sui banchi di scuola e trasferita nella sua memoria quasi per osmosi, sembra ‘sbriaciarsi’ nei suoi versi, planare qua e là come le rondini del *Corano* per salvare i «bambini dalla bocca del drago». Il lettore è invitato a reperire le tracce / raccogliere le briciole di muschio sparse sul letto per svolgere le proprie indagini, come in un romanzo poliziesco e trovare il ‘colpevole’, responsabile del nucleo compositivo e dell’‘uccisione’ di Sindbād (ad opera del *rāwīya* e della

mafia ucraina). Ġalāl al-Ḥakmāwī, *rāwī / rāwīya* contemporaneo, sembra riutilizzare i versi di altri poeti che aveva imparato a memoria per raccogliarne frammenti e ‘sbriaciolarli’ nel suo poema, sollecitando così il lettore alla ricomposizione della storia. La ripetitività che aiutava la memoria di recitanti e ascoltatori all’epoca delle *mu‘allaqāt* viene qui stemperata in una composizione moderna che allerta la mente, stimola e allena la memoria storica del mondo arabo. Come Abū Nuwās, poeta dell’VIII secolo al quale il suo maestro, Khalaf Aḥmar, aveva insegnato il metodo della memorizzazione e dell’oblio per imparare a comporre versi, il poeta sembra applicare qui lo stesso schema in un gioco di decifrazione-citazione-creazione che rimanda al tema del ‘tatuaggio’ come argomenta ‘Abd al-Fattāḥ Kīlītū nel suo saggio *L’autore e i suoi doppi*:

[...] il tatuaggio e la scrittura non presentano un disegno chiaro e nitido; in questo modo il poeta è anzitutto un decifratore di tracce cancellate o appena visibili. Egli deve lottare contro l’oblio [...]. Il compito del poeta consiste nel disegnare sopra un disegno, nello scrivere sopra una scrittura [...]³⁷

e come commenta il poeta stesso parlando del poema in Marocco:

Le poème marocain moderne est seul. Il est quète silencieuse d’une voix polyphonique de l’être ici et maintenant. Loin de la tribu des mots blancs. Il est **tatouage** sur le corps marginal qui célèbre ses propres voix, matières, cicatrices ou blessures du temps. Le corps marginal résiste au turban des archaïsmes, à la dictature de l’information à sens unique et à la ‘mac-donaldisation’ des sociétés en rut de pseudo-modernité³⁸.

Il poeta che lotta contro l’oblio per affermare la memoria si interseca con il racconto di Sindbād, ‘uomo dell’oblio’ per eccellenza che lascia Bagdad, la sua città, per avventurarsi nella ricerca di ricchezza e novità. Ancora una volta Kilito, *rāwīya sarto* o *sarto nomade*³⁹ che cuce e ricuce i racconti di *Le mille e una notte*⁴⁰, ci guida nella ricostruzione di «questa bestia di poema»:

Il sonno si configura qui come errore, violazione di una regola fondamentale: il dovere della vigilanza. Non è un sonno ristoratore [...]. È il sonno della falsa quiete, un sonno bestiale, incontrollato [...] Uomo dell’oblio, Sindbād è anche, inevitabilmente, uomo della memoria. Al contrario dell’oblio, che equivale alla sventatezza, al sonno, alla degenerazione, alla morte, la memoria equivale alla coscienza di sé, alla riflessione, al mantenimento della ragione, alla vita. Sindbād deve sempre la sua salvezza a un ricordo: se la sua propensione all’oblio lo trascina verso magnifiche e insidiose lontananze, la sua fedeltà alla memoria lo riconduce infallibilmente a Bagdad. [...] Dalle profondità della memoria ecco levarsi un racconto [*récit*] che illustra avvenimenti e oggetti straordinari o, almeno, li situa nel già conosciuto⁴¹.

Les jeux sont faits.

Come Sindbād, Ġalāl al-Ĥakmāwī racconta storie contemporanee straordinarie, creando una sorta di ipersintesi della cultura del mondo arabo e della scena internazionale passate e presenti. Il poeta mette in luce protagonisti e comparse antichi e attuali, li accosta l'uno all'altro in una continua interazione e sovrapposizione di sequenze. Ecco esplicitato il suo progetto, evidenziata la sua versatilità.

A un'altra vena tematico-compositiva è invece riconducibile *Le hamster della vita*. *Le hamster*, cavia, criceto è trascritto in caratteri arabi nel testo originale, prassi uti-

lizzata spesso nella raccolta. L'allusione va qui al criceto, l'animale domestico, poiché il poeta intende in questo poema affrontare un altro argomento, quello della logica cieca di gruppo, dell'incapacità dell'essere umano di pensare e riflettere seguendo la propria linea di pensiero.

Il poeta sollecita i nostri sensi, affinché l'uomo, vittima della violenza, non soggiaccia al «capo cieco», non obbedisca alla logica spersonalizzante e alienante della massificazione e omologazione occidentali ma, creatura preislamica con un terzo occhio, riesca a vedere al di là delle apparenze ingannevoli e a ritrovare e rileggere la storia e le proprie tradizioni, seguendo il cammino del «veggente marocchino».

هامستر الدنيا

Le hamster della vita

تركْتُ المثلثة الصاعدة على شاة أرض أخرى
صوّرتُ المشهد الأول من بريرة الشمس
ضاقَتْ عيني بضوء الأخوة
(صارت لي ملامح تاكيشي اليابانية)

Ho lasciato la diva sullo schermo di un'altra terra
ho filmato la prima sequenza della barbarie del sole
i miei occhi si sono socchiusi alla luce della fraternità
(mi sono ritrovato con i tratti giapponesi di Takeshi)

اقتبستُ آثار السينما & أخذتُ أصبح
في وجه النسر النسر الذي يحلّق
على جثث الدنّى الملقاة هكّذا في معدة الصحراء
تقدمتُ إلى كاميرا العبيد
ووقفتُ فاعراً فعي

ho seguito le tracce del cinema & mi sono messo a urlare
di fronte all'avvoltoio, l'avvoltoio che volteggia
sui cadaveri delle bambole che giacciono buttate lì **così** nel
[ventre del deserto]
mi sono avvicinato alla camera da presa degli schiavi
e mi sono fermato a bocca aperta

أنظرُ إلى جلال الحكماء
(نفسى؟)
مخلوقاً أنياً من ذهب الجاهلية

osservo Ġalāl al-Ĥakmāwī
(me stesso?)
creatura appena appena uscita dall'oro della Ġāhiliyya

مخلوقاً بعين ثلاثة يسمعُ فيها
عويل رضع سحلتهم سكين المدينة
& رمتهم بين فخذي أمّة عظيمة طلعت علينا من الشرق
هامستر الدنيا & الآخرة يشاهدُ تلفزيون القيامة.
(بعد ربيع قرن من نحو العظام،
يعجزُ سيبويه عن تربية قرد سليم)

creatura con un terzo occhio attraverso il quale si sentono
i lamenti dei neonati a cui viene fatto lo scalpò con il
[coltello affilato della civiltà]
& gettati tra le cosce di una nazione enorme che giunge a
[noi dall'Oriente].

Le hamster della vita & della morte guarda la televisione
[dell'Apocalisse]
(dopo un quarto di secolo di 'osteogrammatica'
Sibawayhi è incapace di educare una scimmia sana)

هامستر الدنيا & الآخرة يشاهدُ تلفزيون القيامة
& يضحكُ حتى يُغمى عليه
عندما فتحتُ عيني من جديد
وجدتُ خير أمّة
تركبُ سحلية عمياء صماء بكّماء
يحرصها آلاف الجنود الأوفياء للقائد الأعمى
متى متى

Le hamster della vita & della morte guarda la televisione
[dell'Apocalisse]
& ride fino a perdere i sensi
quando ho aperto nuovamente gli occhi
ho trovato la miglior nazione
a cavallo di una lucertola cieca sorda muta
che sorvegliano migliaia di soldati fedeli al capo cieco
due a due

حذرتُ هامستر الدنيا من التي تدخنُ المايورو لايت.
ضحكُ مرة أخرى

ho messo in guardia *le hamster della vita* da colei che fuma
[Marlboro light].
Ha riso un'altra volta

تركتُ سيدةَ الشاشة الأولى تحتَ شمسٍ أخرى
صورتُ آخرَ مشهدٍ في بريرة الأرض
ضاقَت عيني بوضوء الأخوة

أخذتُ خيرَ أمةٍ تعوي
كإنسانٍ بدائي

يقف على يد واحدة
يد واحدة ينزفُ منها دمُ الدمية إياها
(مَنْ قال إنَّ الدُمى لا تنتقل إلى دار البقاء؟)

نعم
تلك الدمية التي تيسطُ جناحها
تلك الدمية التي تحملُ في يدها اليمنى مفاتيحَ نحاسية

تنيرُ بها طريقَ العراف المغربي
الذي أدركهُ منبه الصباح.

STOP

يعودُ هامستر الدنيا إلى أرض بل بعدَ نهاية التصوير.

ho lasciato la donna del primo schermo sotto un altro sole
ho filmato l'ultima sequenza della barbarie della terra
i miei occhi si sono socchiusi alla luce della fraternità

si mette a urlare la miglior nazione
come un uomo primitivo

che sta fermo in piedi su una sola mano
una sola mano da cui cola il sangue di quella bambola
(chi ha detto che le bambole non si avviano verso l'eterna
[dimora?])

sì
quella bambola che dispiega le ali
quella bambola che tiene nella mano destra chiavi d'ottone

illumina con esse il cammino del veggente **marocchino**
che è sorpreso dalla sveglia del mattino
STOP

ritorna nell'aldilà *le hamster* della vita
[ma dopo la fine della ripresa.

Il riferimento a Takeshi Kitano, regista e attore giapponese, esponente intelligente e poliedrico della cinematografia internazionale, è espresso nei primi versi del poema. Il cineasta esplora nei suoi film numerosi temi, inserendoli in uno scenario di suoni e immagini, storie e armonie musicali, in cui la violenza è mostrata in modo crudo, doloroso e al contempo affascinante. Allo stesso modo sono accattivanti le operazioni demagogiche di chi sottomette la mente altrui per ottenere consensi e dominare e, altrettanto conturbanti, le immagini del «capo cieco» e della «lucertola cieca sorda e muta», insensibile il primo, incapace di vedere, ascoltare, udire, la seconda.

L'io narrante filma la «barbarie del sole», «la barbarie della terra», una sequenza iniziale e una finale, in questo *Règne de Barbarie*⁴².

Il pensiero va a 'Abdellatif Laâbi, poeta marocchino, emblema di una nuova generazione di poeti contemporanei alla decolonizzazione, riuniti dall'esperienza della rivista «Souffles», un laboratorio che fu cassa di risonanza del cambiamento in atto. Essi trovarono una nuova vitalità espressiva, emersero dall'*impasse* causata dall'impronta coloniale, liberarono la lingua dai *cliché*, dagli stereotipi, dai tabù, si rivoltarono contro la lingua dell'ex-colonizzatore, il francese, che era stata insegnata loro sin da bambini a scuola e la 'reinventarono', la manipolarono, la fecero esplodere per superare l'afasia che avrebbe imposto loro l'arabo, in quanto lingua di comunicazione non universale.

La scrittura divenne il mezzo di lotta privilegiato per affermare la propria identità, per proteggere il popolo con-

tro lo sfruttamento, per riemergere dal 'purgatoire obligé'⁴³ del mondo arabo colonizzato e operare il passaggio da mondo islamico classico a mondo arabo moderno, per creare un uomo arabo nuovo, interprete di una lingua e di una cultura mutilate barbaramente.

'Abdellatif Laâbi affermò, nel corso di un intervento a Beirut in cui si riunirono vari poeti arabi:

[...] J' imagine l'avenir où notre planète regorgerait de milliards d'hommes ayant trouvé enfin leur fonction de créateurs, leurs fonctions de *poètes*. Des milliards d'hommes s'éloignant du cauchemar de l'exploitation, de l'aliénation, de la déculturation, de la sous-alimentation, de l'esclavage enfin.

L'homme rendu à sa mission de bâtisseur et d'explorateur, l'homme à la conquête de sa totalité.

Debout, en ce siècle de Barbarie, j' imagine cette grande humanité travailleuse et missionnaire [...]»⁴⁴.

Con questa citazione si conclude il periplo intorno ad alcuni testi scelti e tradotti dalla raccolta di Ġalāl al-Ḥakmāwī, *Idhabū qālilān ilā al-sinimā*.

Si è cercato di rendere, attraverso la traduzione, il potere immaginifico e metaforico della lingua araba (classica e contemporanea) utilizzata dal poeta, restituendo immagini mediate e corrispondenti in lingua italiana. Come il poeta stesso dichiara, a proposito del ruolo della traduzione, «la traduction est le moteur du dialogue entre les cultures qui est au coeur d'«Electron libre». [...]»⁴⁵. Pertanto l'esercizio della 'traduzione culturale', per quanto

arduo, è un elemento essenziale per gli studi letterari comparati e per la diffusione e l'interazione delle culture ⁴⁶.

Toute poésie crée le lien avec d'autres poésies du monde. L'essence de la poésie même est l'altérité. C'est pourquoi il faut creuser le rôle de la traduction, la migration des textes et des cultures dans le renouvellement des poésies du monde. Les modernisateurs de la poésie arabe, Badr Šakir al-Sayyāb, Nāzik al-Malā'ika, étaient des profs d'anglais qui ont traduit beaucoup et lu la poésie anglaise, T.S. Elliot, entre autres⁴⁷.

La traduzione porta con sé inevitabilmente una forma di reinterpretazione del testo poiché

un narratore – così come un autore – è circondato dai suoi doppi: da coloro che ascoltano la sua storia e se ne impadroniscono; che catturano i suoi segni e li fanno esplodere in sensi multipli, disseminati su diversi circuiti di narrazione ⁴⁸.

J. L. Borges, fine bibliografo e traduttore, citato in *La Mobylette rossa di Aḥmad Barakāt*, ammette alla fine del racconto *La ricerca di Averroé in L'Aleph*⁴⁹ l'estrema difficoltà di attingere il pieno significato del testo tradotto.

Dal punto di vista stilistico, come detto precedentemente, la forma poetica prescelta da Ġalāl al-Ḥakmāwī è il *prose-poem*.

Dagli anni '80 in poi, con l'iniziatore della *qaṣīdat al-naṭr* in Marocco, Aḥmad Barakāt, a cui è dedicato il poema di apertura della raccolta, fino all'ultima generazione di poeti, quella a cui appartiene Ġalāl al-Ḥakmāwī, il 'poema in prosa' utilizza una lingua spoglia ma ricca di immagini e metafore surreali e/o minimaliste.

Il poeta scrive in lingua araba classica e letteraria, strumento duttile nelle mani di Ġalāl al-Ḥakmāwī che inserisce termini della poesia preislamica come *bahkana* la donna 'in carne', modello di bellezza a quei tempi, quando vuole citare le fonti a cui attinge, Ṭarafa ibn al-'Abd, in questo caso, in *Muschio sul suo letto*. La «grammatica delle ossa» di Sībawayhi «incapace di educare una scimmia sana», espressione che, nella sua paradossalità fa sorridere, rende omaggio al fondatore della grammatica e della linguistica araba, autore di *al-Kitāb*, in *Le hamster della vita*. Il 'giovane poeta in jeans' è invece molto impegnato con *al-tanās*, l'intertestualità, un termine contemporaneo di critica letteraria e con il finto caffè Lavazza⁵⁰. La scrittura in caratteri arabi caratterizza le scelte grafiche di quasi tutte le citazioni di personaggi, attori e registi, scrittori o musicisti, nonché di opere e titoli o oggetti *cult*, che il poeta utilizza abbondantemente in tutti i suoi testi. Talvolta evidenzia i termini in grassetto, talvolta usa le virgolette, oppure apre delle parentesi, per richiamare all'attenzione il lettore e sollecitare la sua riflessione. Sembra in effetti applicare anche alla varietà delle scelte tipografiche la stessa tecnica 'visiva' del dialogo tra le culture, tra il passato e il presente. È molto presente l'uso di & per col-

legare nomi e fatti o la sua posizione all'inizio del verso, al posto di و; la scelta di scrivere *ألف ليلة & ليلة* appare come la sintesi più significativa del dialogo tra il passato di *Le mille e una Notte* e il carattere 'visivo' della 'e commerciale' ampiamente usato nei titoli di inizio e coda della cinematografia internazionale. Un accesso all'universalità come il poeta auspica. Il ricorso alla lingua straniera inglese e francese appare di tanto in tanto nei caratteri tipografici occidentali, *il fait bon*, gli occhiali *Ray Ban*, *Sol y Mar*⁵¹, il film di David Lynch *Mulholland Drive*, *STOP*⁵², sorta di incursione grafica nel mondo internazionale, mentre i termini *le hamster* (criceto) e *la mobylette* (motorino 'Solex' in voga negli anni '70), trascritti in caratteri arabi, non sono stati tradotti in italiano proprio per rispettare la scelta dell'autore.

È doveroso infine segnalare l'uso dell'arabo classico attinto dal Corano nel poema *Muschio sul suo letto*, in cui cita gli uccelli *abābil*, che appaiono ne *La Sura dell'elefante*:

Nel nome di Dio, clemente misericordioso!

Non hai visto come oprò il tuo Signore con Quelli dell'Elefante? - Non mandò forse in malora la loro astuzia? - Inviò contro a loro uccelli *abābil* - che li colpirono con pietre indurite, - facendo di loro come pula di grano svuotata. - ⁵³

Gli uccelli *abābil* che salvarono la Ka'ba nell'anno dell'Elefante, così denominato in seguito, anno in cui nacque il Profeta Muḥammad, sono chiamati qui, in un intervento salvifico, a «rapire i neonati dalla bocca del drago». Al Corano rimandano anche «la gente della caverna» e il «loro cane *Qamtyr*» in una sorta di circolarità tra passato e presente. In questo caso il poeta cita *La sura della caverna*.



Questa immagine della porta aperta di Chefchaouen, nel nord del Marocco, conclude emblematicamente il percorso che è stato affrontato in queste pagine e ci indica un vicolo nel quale addentrarci. Lì, un'armonia di tonalità azzurre sembra esaltare il carattere polisemico delle parole di Ġalāl al-Ḥakmāwī, messe in luce da una traduzione volta a esprimere la sua visione poliedrica, attraverso un'attenzione profonda e appassionata della parola.

La rete sottile e intelligente e il gioco sapiente di intrecci sottesi alla composizione poetica di Ġalāl al-Ḥakmāwī, hanno dischiuso una serie di porte, svelato vicoli, archi e finestre, e hanno fornito l'immagine visiva di sequenze poetiche vicine alla cinematografia.

Il poeta nel corso della nostra intervista ha così descritto i propri poemi:

L'influence 'cinématographique' ou 'visuelle' de mes poèmes vient essentiellement de la tradition poétique arabe, les mu'allaqāt, ou la poésie préislamique: une poésie concrète, visuelle et charnelle. Cet aspect du 'donner à voir'

est ma 'théorie' de la modernité poétique arabe afin de sortir de la logique de la poésie 'lyrique', 'lue'. C'est l'œil contre l'oreille. D'où le croisement avec la poésie américaine de la beat generation et des poésies de l' 'expérience' pour dépasser la poésie lyrique et abstraite qui n'a aucun lien avec la réalité. Car, je crois que la poésie a une fonction sociale et politique qu'on doit exprimer en respectant le renouveau de la forme. En effet, la poésie pour moi est comme le cinéma documentaire de création. Idée et travail de l'écriture⁵⁴.

In un'epoca in cui «la part de l'animal qui augmente chez l'homme dans un rapport être-marchandise» invade la realtà, l'invito alla riflessione formulato implicitamente da Ġalāl al-Ḥakmāwī nei suoi poemi, anche tramite l'utilizzo di «symboles animaliers qui s'inscrivent dans une mythologie propre à chaque poème, une manière de présenter l'aspect hybride de la réalité»⁵⁵ è senz'altro un'indicazione molto preziosa.

[Fotografia: Elena Riva]

NOTE

¹ «Revue culturelle arabe du Maghreb» pubblicata a Rabat dal 1966 al 1971, data in cui le attività del suo direttore 'A. Laābi furono sospese dalle autorità marocchine.

² G. Toso Rodinis, *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia maghrebina contemporanea d'espressione francese*, vol. 1, Bologna, Patron 1978, p. 10.

³ A. Moufdi, in T. Ben Jelloun, *La mémoire future : anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 154.

⁴ È opportuno precisare che il concetto di prose poem in Marocco differisce da quello occidentale. I poeti marocchini scrivono in realtà usando il verso libero. La rottura con la tradizione metrica negli anni '40 non fu così radicale, ma la produzione poetica continuò a utilizzare forme basate sulla metrica. I poeti contemporanei l'hanno invece eliminata.

⁵ Ġalāl al-Ḥakmāwī, *Īḍhabū qālīlān ilā al-sīnīmā*, Casablanca, Toubkal 2005, p. 7.

⁶ Nato a Casablanca nel 1965, vive e lavora a Rabat dove insegna traduzione letteraria. Ha pubblicato varie raccolte di poesia in lingua araba, tra queste *Certificat de célibat* (Paris, Galgimesh 1997) e *Īḍhabū qālīlān ilā al-sīnīmā* (Casablanca, Toubkal 2005). Ha fondato con 'Abd al-Ilāhi al-Ṣālḥī «Isrāfī», («Eccessi»), rivista di poesia a cui farà seguito, nel 2005, «Electron Libre», rivista in francese sulla poesia marocchina e internazionale da lui diretta. Dal 2002 è direttore del Festival della Poesia Mediterranea di Rabat, organizzato dall'Unione degli scrittori marocchini, dal 2003 è responsabile del programma di *résidences littéraires* per il Centre Régional de Lettres del Languedoc-Roussillon. È traduttore in

arabo di Lorand Gaspar, William Cliff, Françoise Lalande, Mostaza Sitou, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Edmond Jabès, Ana Luisa Amaral, Nino Judice, Donatella Bisutti, Claudio Pozzani e altri. Ha inoltre curato diverse antologie di poesia marocchina in francese e di poeti belgi e olandesi moderni. Lavora come giornalista per vari periodici e riviste marocchine e arabe.

⁷ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., p. 23.

⁸ «un pont c'est l'âme de toute poésie humaine» come affermato in un'intervista con l'autore, rilasciata il 15 marzo 2009.

⁹ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., pp. 56-61.

¹⁰ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., pp. 32-33.

¹¹ Ivi, pp. 17-20.

¹² Adonis, *Introduzione alla poetica araba*, Genova, Marietti 1992, p. 15. «Il poeta della Ġāhiliyya non creava la poesia per se stesso, ma per gli altri. Si trattava infatti di una poesia ideata essenzialmente per essere ascoltata. La poeticità del poeta non risiedeva nel suo potere inventivo e creativo, nell'assoluto, ma nel potere di creare ciò che avrebbe colpito l'anima dell'ascoltatore. Il poeta era quindi ossessionato dalla necessità di accordare il poema con il codice ricettivo del pubblico [...] la poeticità richiedeva che egli utilizzasse le metafore vicine alla realtà, 'facilmente accessibili' [...]»

¹³ Adonis, op. cit., p. 55.

¹⁴ [...] continuo a bere vino e a godere [...] D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, p. 39.

¹⁵ D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, pp. 65-66.

¹⁶ Cfr. intervista.

¹⁷ D. Amaldi, *Storia della letteratura araba classica*, Bologna, Zanichelli 2004, p. 44.

¹⁸ «Pour diffuser sa poésie le poète avait un récitant, un transmetteur le plus souvent poète lui-même [...] la relation du poète au rāwī était une relation de formation dans laquelle un poète confirmé transmettait par sa poésie, les règles de la métrique et les secrets de la composition » in H. Toelle-K. Zakharia, *A la découverte de la littérature arabe du VI^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Flammarion 2003, p. 57.

¹⁹ « Terme dont la morphologie renvoie à l'excellence. Traduit par grand transmetteur. Il se distingue par une grande culture et une vaste mémoire » ivi, p. 365.

²⁰ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1959. Cfr. intervista.

²¹ H. Toelle-K. Zakharia, op.cit., p.259

²² Adonis, op. cit., p. 71

²³ «Les textes cassent avec la rhétorique conventionnelle de la poésie en place, dégraisent aussi le mammoth de l'arabe classique en utilisant une langue dépouillée, minimaliste et imagée». (Ġ. al-Ḥakmāwī, « La poésie marocaine contemporaine. Le Sindbad, le rocker et la tribu », in P. Gandolfi, a cura di, *Le maroc aujourd'hui*, Venezia, Il Ponte 2008, p. 316).

²⁴ Intervista con l'autore: «*al-bahkana* est un mot arabe classique qui veut dire une grosse femme. En effet, la femme en chair était le modèle de beauté à l'époque pré-islamique».

²⁵ D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, p. 59. La traduzione di Amaldi, *bahkana* = bella donna, coincide con il concetto di bellezza femminile in epoca preislamica espresso dall'autore nel corso dell'intervista.

²⁶ Cfr. intervista.

²⁷ D. Amaldi, op. cit., p.34.

²⁸ «Rondini». Si è scelto di lasciare il termine arabo *abābīl* come nella traduzione di Bausani del Corano.

²⁹ A. Kilito, *L'occhio e l'ago*, Genova, Il Melangolo 1994.

³⁰ «L'interprétation de mes poèmes est ouverte, c'est la lecture qui donne un sens aux poèmes et au recueil dans sa globalité. C'est le plaisir du texte, du lecteur-critique ».

³¹ H. Kureishi, *The black album*, Milano, Bompiani 2000. Cfr. in Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., *Perché vai in California ?* pp. 11-16.

³² Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., *La mobylette rossa di Aḥmad Barakāt*, pp. 7-10

³³ D. Amaldi, *Le Mu'allaqat*, op. cit., p.35.

³⁴ D. Amaldi, op. cit., p.39.

³⁵ Ḥusayn ibn al-Zawzānī, *Šarḥ mu'allaqāt al-sabī'*, Tabā'ah jadida musahhahah wa-munaqqahah istudrika fiha jami' ma saqata fi al-taba'at al-sabiqah min naqs wa-Khata', Bayrūt, 1994.

³⁶ D. Amaldi, op. cit., p. 38.

³⁷ A. Kilito, *L'autore e i suoi doppi*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.

³⁸ Ġ. al-Ḥakmāwī, *La poésie marocaine contemporaine. Le Sindbad, le rocker et la tribu*, in P. Gandolfi, op. cit. pp. 316-317.

³⁹ A. Kilito, ivi., p. 33.

⁴⁰ A. Kilito, *L'occhio e l'ago*, Genova, cit., p. 130. «La storia deborda dal suo quadro e, minacciando l'ascoltatore, gli intima di fare qualcosa. Egli non se ne separerà mai più, la porterà con sé, sopra di sé. Cucita sull'angolo interno dell'occhio, formerà un secondo occhio, un occhio nell'occhio».

⁴¹ A. Kilito, ivi, pp. 81-82.

⁴² 'A. Laābi, *Le Règne de Barbarie*, Paris, Seuil 1980.

⁴³ Z. Morsy, *Une littérature sans avenir: le palimpseste maghrébin* in T.B. Jelloun, *La mémoire future : anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 131.

⁴⁴ 'A. Laābi in T. Ben Jelloun, *La mémoire future Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 77.

⁴⁵ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Autour de la poésie et de la culture dans le Maroc contemporain*, in P. Gandolfi, a cura di, op. cit., p. 358.

⁴⁶ Nell'intervista l'autore esplicita le difficoltà che incontra a diffondere questa visione: «avec tant d'activisme 'traductionnel', je n'arrive pas à atteindre l'Europe! Il y a un intérêt croissant pour notre poésie de la part des américains, canadiens et américolatins. L'histoire commune (d'immigration et colonisation) empêche les européens de nous considérer comme des littératures dignes de ce nom!».

⁴⁷ Cfr. intervista.

⁴⁸ M. Lavagetto, Prefazione, in A. Kilito *L'occhio e l'ago*, Genova, il melangolo 1994, p.12.

⁴⁹ J.L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli 2008, pp.89-100. La sua impossibilità di raccontare Averroé è pari all'impossibilità di Averroé di interpretare la *Poetica* di Aristotele, perché entrambi hanno un'esperienza dell'oggetto della loro ricerca limitata a una conoscenza teorica. Averroé non conosceva la letteratura greca se non attraverso ciò che diceva Aristotele, mentre Borges sapeva di Averroé e del suo mondo quello che aveva letto sui libri di alcuni orientalisti.

⁵⁰ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Idhabū qālīlān ilā al-sīnīmā*, Casablanca, Toubkal 2005, p. 23.

⁵¹ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Perché non vai in California?*, in op. cit., pp. 11-16.

⁵² Ġ. al-Ḥakmāwī, *Le hamster della vita*, in op. cit., pp. 17-20.

⁵³ *Corano*, introduzione, traduzione e commento, a cura di, A. Bausani, Milano, BUR 2003, p. 489.

⁵⁴ Intervista con Ġalāl Al-Ḥakmāwī.

⁵⁵ Ivi.