

5 Simboli, ripetizioni e parallelismi: osservazioni poetiche sulla novella

Come dimostrano i numerosi saggi dedicati a *La lampada*, la novella di Yaḥyā Ḥaqqī è stata letta, riletta, analizzata, e decostruita. Gli studi critici hanno messo in evidenza - sul piano tematico, formale e interpretativo - il valore artistico e l'importanza politica e sociale di questo piccolo capolavoro. Per meglio farlo comprendere al lettore in tutti i suoi aspetti, riteniamo importante presentare ora alcune delle caratteristiche strutturali e delle strategie narrative che costituiscono la spina dorsale della novella, tra le quali va sottolineata la minuziosità dei dettagli disseminati nella narrazione, non frutto del caso, ma scelta meticolosamente ponderata in ogni dettaglio dal «goldsmith of language» (cooke 2017). Corroborando le analisi già esistenti, le osservazioni che seguiranno intendono contribuire alla riflessione sul significato di narrazione moderna o, in altri termini, su come la dicotomia modernità vs tradizione sia stata sintetizzata, o - più appropriatamente - 'riconciliata', al fine di produrre una letteratura egiziana innovativa utile a diffondere gli ideali moderni di sviluppo sociale e culturale. Si partirà dunque dall'analisi della struttura del testo, per poi procedere alla descrizione delle tecniche

retoriche e delle scelte linguistico-allegoriche che permetteranno di contestualizzare la simbologia intrinseca a *La lampada* nelle dinamiche della produzione narrativa moderna.

Il testo è suddiviso in tredici brevi capitoli. Il sesto e il dodicesimo sono i più lunghi e raccontano dei momenti di svolta nell'azione globale della storia, in entrambi i casi dei momenti di ritorno: il sesto riporta l'eroe in Egitto e rende nota al lettore - tramite un *flashback* - l'esperienza all'estero di Ismā'il e la sua conversione alla fede nella scienza; il dodicesimo riporta Ismā'il da Umm Hāšim (Sayyida Zaynab), descrivendo il ritrovamento della sua 'luce', e la riconciliazione con sé stesso e con l'ambiente circostante. Il tredicesimo capitolo, il più breve, è suddiviso in una conclusione a lieto fine - in cui il lettore scopre come ha vissuto Ismā'il dopo la riconciliazione - e un epilogo (marcato graficamente nel testo e quindi visivamente ben distaccato dal resto) nel quale si viene a conoscenza degli ultimi giorni di vita dell'eroe. Globalmente, il testo assume dunque una forma circolare, in cui la storia inizia con il ricordo dell'infanzia del padre del protagonista e termina con la morte di quest'ultimo, ormai anziano, raccontata da suo nipote, il narratore onnisciente dell'intera opera, di fatto più giovane del protagonista stesso. La storia è dunque circolare non tanto nel senso tradizionale del termine (il finale non coincide con l'inizio), quanto piuttosto in senso figurato, come rappresentazione di un ciclo di vita. Tuttavia, Haqqī sceglie di far cominciare questo ciclo col ricordo del nonno del protagonista e di farlo terminare con quello della vecchiaia di quest'ultimo, ormai passato a miglior vita. Questa sorta di traslazione evidenzia, in realtà, due movimenti: da un lato quello individuale (il ciclo di vita del singolo individuo) e dall'altro quello globale (il passaggio generazionale), che vede la storia evolversi dal padre (*Šayh Rağab*) al figlio (Ismā'il), e quindi dal figlio al nipote. Sebbene quest'ultimo non svolga nessun ruolo nelle dinamiche della storia di Ismā'il, la sua presenza è simbolicamente rilevante in quanto individuo che racconta e tramanda i fatti, e che è inevitabilmente coinvolto nell'evoluzione globale del ciclo della vita. Va dunque da sé che la struttura stessa abbia una valenza simbolica, riassumibile in termini di movimento e progressione, due concetti molto comuni nel contesto della narrativa moderna in cui *La lampada* si posiziona.

Per quanto riguarda le strategie narrative, è interessante sottolineare la duplicità, ancora una volta simbolica, del narratore onnisciente, esterno e interno allo stesso tempo: esterno in quanto non interferisce nell'esito dell'evoluzione dei fatti raccontati; e interno nella misura in cui la sua voce si fa sentire nell'interpretazione di alcuni dei pensieri o dei comportamenti dei personaggi. Questa strategia assume un valore simbolico perché le duplicità - generalmente oppostive - in *La lampada* penetrano sul piano tematico della storia producendo conflitti che si risolvono con la riconciliazione. Il nipo-

te del protagonista (personaggio esterno ai fatti, ma interno alla famiglia, di cui racconta le dinamiche), rappresenta tale convergenza. Inoltre, come sottolineato dagli studiosi, la strategia narrativa utilizzata da Ḥaqqī rimanda alla tecnica dello *storytelling* (Bell 2010). In effetti, dal punto di vista strutturale *La lampada* presenta delle similitudini con la narrativa popolare, in particolare con le *siyar*, i cicli epici della letteratura popolare araba, la cui particolarità risiede nella natura orale della trasmissione, in cui il *rāwī* o *ḥakawātī* (cantastorie), o *storyteller*, spesso con l'ausilio di un manoscritto, riporta pubblicamente, interpretando e improvvisando, le storie esemplari degli eroi.¹ Analogamente, ne *La lampada* la figura dello *storyteller* è ravvisabile nel personaggio del nipote, il quale conferisce autorità e verosimiglianza alla storia in quanto conoscitore degli avvenimenti e dei personaggi (Bell 2010).

Tuttavia, la duplice natura – scritta e orale – della produzione letteraria non caratterizza solo la tradizione popolare araba, ma rappresenta più globalmente l'aspetto centrale della trasmissione del sapere nella civiltà classica arabo-islamica (Schoeler 2002). Nella struttura e nelle strategie narrative de *La lampada*, il narratore onnisciente svolge il ruolo di trasmettitore di un racconto che, nella finzione letteraria, gli è stato riferito personalmente dal protagonista della storia. Il narratore, inoltre, non si esime dal citare personaggi conosciuti o ignoti per garantire la veridicità del suo racconto, ricalcando così la tradizionale forma dell'*isnād*: la catena dei trasmettitori garanti dell'autenticità dell'informazione (sia essa storica, letteraria o riconducibile alle tradizioni del profeta). In diversi momenti, infatti, il narratore interviene sottolineando che la storia che sta raccontando gli è stata riferita da Ismā'īl, ad esempio, tramite espressioni come «Zio Ismā'īl mi giurò, in seguito, che mise nel suo bagaglio anche delle ciabatte...» (cap. 5, *infra*). Pur restando un testo scritto, e in quanto tale ancorato all'ambito della scrittura, questi interventi, così come il repentino cambio di persona all'interno della narrazione, disseminano *La lampada* di elementi che solitamente caratterizzano la comunicazione orale. Tra gli *escamotages* utilizzati da Ḥaqqī per ricreare, allo scritto, le dinamiche della trasmissione orale, si vedano i passaggi evidenziati in grassetto:

- (1) Durante il giorno di visite c'erano sempre alcune prostitute, d'altra parte *Sidi al-'Itṭrīs* non negava l'ingresso a nessuno. Venivano per offrire un cero alla tomba o per adempiere a un voto – **che Dio conceda loro la grazia e cancelli il destino tracciato sulle loro fronti.** (cap. 3, *infra*)

¹ Per un'introduzione alla letteratura popolare, si vedano i capitoli dedicati in Toelle, Zakharia 2003. Ulteriori contributi sugli aspetti tematici, linguistici e letterari sono descritti in Canova 1977; Larcher 2003.

In (1) il narratore si allontana dagli eventi che sta riportando (la presenza delle prostitute che durante il giorno di visite si presentavano al mausoleo per devozione), rivolgendosi a Dio per esprimere compassione nei confronti delle donne. Intercalare invocazioni, preghiere o espressioni religiose nei discorsi riproduce, realisticamente, comportamenti linguistici comunemente e culturalmente diffusi, a prescindere dalle connotazioni religiose. In questo caso, dunque, l'inserimento dell'espressione religiosa sottolinea e ricrea la dimensione orale della comunicazione e del racconto.

(2) **Ah!** Se avessero saputo quanto *Šayḥ* Rağab ci tenesse a spingere il figlio in prima fila! (cap. 4, *infra*)

Anche le esclamazioni, come in (2), tendono a ricreare efficacemente il contesto di comunicazione orale, anche solo dal punto di vista sonoro. Allo stesso modo, la trasposizione dei dialoghi e dei discorsi diretti svolge la stessa funzione, come nell'esempio (3) di seguito:

(3) **Non so chi fu a dirgli:**
– Perché non mandi tuo figlio in Europa? (cap. 4, *infra*)

L'esempio (3) riporta una frase che rimanda a una comunicazione orale avvenuta tra il padre del protagonista e un conoscente. Così come gli altri discorsi diretti presenti nel testo, anche i dialoghi assumono la stessa funzione: rimandando inequivocabilmente alla sfera della comunicazione orale, tramite l'impiego di strutture e lessico del repertorio della varietà colloquiale egiziana.

Nell'esempio (3), sebbene il testo non presenti elementi dialettali, la formulazione rinvia al meccanismo tradizionale di trasmissione orale tramite la catena dei trasmettitori.² In questo caso, la catena sintetizzata dalla frase «Non so chi fu a dirgli» (3) – ovvero un *isnād* negativo – è costituita dal passaggio a ritroso di informazioni tra: nipote (narratore onnisciente), zio (Ismā'īl, eroe), padre dell'eroe (*Šayḥ* Rağab), conoscente anonimo.³ Sebbene l'autorevolezza del messaggio possa essere ridotta a causa della mancanza di trasmettitori noti, l'*isnād* negativo garantisce l'autenticità dei fatti riportati (nella finzione letteraria). Questa costruzione contribuisce, ancora una volta, a ricreare la dimensione della comunicazione orale.

² Nel corpus letterario classico medievale, l'insieme della produzione degli *aḥbār* (aneddoti), un prototipo di narrativa breve *ante litteram*, è caratterizzato, ad esempio, dalla presenza dell'*isnād* (la catena dei trasmettitori) che introduce il *matn* (il corpo del testo). Questo meccanismo riproduce allo scritto le caratteristiche dell'oralità (Gründler 2005).

³ Questo passaggio coincide con una delle fasi di costruzione del monomito, in particolare inserisce nella narrazione l'elemento – o il personaggio misterioso – che interviene fatalmente nella storia introducendo l'inizio dell'avventura dell'eroe (Bell 2010, 71-2).

Lo stesso effetto viene raggiunto tramite un'altra tecnica utilizzata da Ḥaqqī, ovvero il cambiamento repentino della persona nel corso della narrazione. Questo avviene per la prima volta nel capitolo 6, dopo che la famiglia ha appreso del ritorno di Ismā'īl in Egitto:

- (4) Avvicinati, Ismā'īl, quanto ci sei mancato. Non ti abbiamo visto per sette anni, che sono passati come fossero secoli. Le tue lettere, inizialmente ininterrotte, poi sempre più rare, non bastavano ad appagare la nostra sete ardente. Avvicinati, sei come l'arrivo della salute e della pioggia. Prendi il tuo posto in famiglia, la vedrai come una macchina che si è fermata, anzi, si è arrugginita, perché le hanno strappato via il motore. Ah! Quanto si è sacrificata questa famiglia per te! Lo sai? (cap. 6, *infra*)

Il passaggio repentino alla prima persona plurale e il rivolgersi a Ismā'īl direttamente con il 'tu', secondo Paniconi, segnala la «prospettiva interna alla famiglia di Ismā'īl rimasta ad attenderlo in Egitto» (Casini, Paniconi Sorbera 2013, 143). In effetti, la prospettiva interna permette al lettore, ancora una volta, di sentire le voci degli altri personaggi coinvolti nella storia, ovvero la trasposizione di una comunicazione avvenuta oralmente, senza alcuna mediazione del narratore. Lo stesso avviene nel capitolo 9, dove la narrazione passa di nuovo alla seconda persona e il lettore percepisce le voci della famiglia di Ismā'īl:⁴

- (5) Maledica Dio il giorno in cui sei partito, Ismā'īl! Avrei voluto che tu fossi rimasto con noi e che l'Europa non ti avesse corrotto, facendoti perdere il buon senso, insultare la tua gente, la tua nazione e la tua religione. (cap. 9, *infra*)

Questa tecnica costituisce un'innovazione rispetto ai meccanismi di trasposizione dell'oralità menzionati negli esempi 1-5. Si tratta di una tecnica impiegata più volte per mostrare il mutare dei comportamenti dei personaggi: se al ritorno di Ismā'īl in Egitto la prospettiva interna – che rappresenta la voce della famiglia – esprime l'affetto nei confronti del figlio appena rientrato (cap. 6), la stessa prospettiva interna esprimerà in seguito il rammarico per aver lasciato partire Ismā'īl (cap. 9). In questo modo, la novella combina le tecniche narrative di stampo più tradizionale con quelle più innovative.

⁴ In *La lampada*, la tecnica del cambio di persona all'interno della narrazione viene utilizzata anche in passaggi che coinvolgono il narratore e Ismā'īl. Al capitolo 6, ad esempio, la voce del narratore si confonde con la voce di Ismā'īl al momento del viaggio di ritorno: «Tu, Egitto, sei una palma di mano tesa verso il mare, la cui estensione non può che essere motivo d'orgoglio. Davanti a te non ci sono perfide scogliere, né tantomeno montagne che soffocano le tue spiagge. Sei la casa di tutto ciò che ispira sicurezza» (cap. 6, *infra*).

Caratteristica portante de *La lampada*, come sottolineato da tutti gli studi critici presentati in precedenza, è la sua simbologia. Simboli, metafore e citazioni permeano l'intera struttura della novella e si ripetono nel corso della narrazione, creando dei parallelismi funzionali alla rappresentazione di opposizioni e contrasti. I primi ad essere usati in modo simbolico sono gli stessi personaggi: Ismā'il in primis, che simboleggia l'Egitto, o meglio le sue tensioni interne;⁵ Fāṭima, che la malattia agli occhi rende bisognosa di cure, proprio come l'Egitto del XX secolo;⁶ Na'ima e Mary, la prima simbolo della fede religiosa e del mondo spirituale, e la seconda della fede scientifica e della vita terrena.

La simbologia e i parallelismi metaforici, con le dovute variazioni, si ripetono per tutta la narrazione, sottolineando il contrasto tra prima e dopo l'esperienza di Ismā'il in Europa. Di seguito verranno evocati alcuni elementi lessicali che, tramite diversi meccanismi retorici, contribuiscono a strutturare l'universo simbolico della novella.

Il primo elemento lessicale è il termine 'catena', espresso nel testo con il termine *qayd* (catena, catenaccio), come dimostrano i seguenti esempi:

- (6) Un amore talmente forte che arrivava a diventare feroce come l'istinto animale. La gallina inquieta, dallo sguardo acuto e prudente, che cova le sue uova, immobile e remissiva come una suora che prega. Erano doni offerti generosamente, oppure tasse imposte da un tiranno di ferro, che aveva per ogni collo un guinzaglio e per ogni gamba una **catena**? (cap. 1, *infra*)
- (7) Giunse in piazza, dove si agitavano, come d'abitudine, numerose creature colpite dalla miseria, con i piedi appesantiti dalle **catene** dell'oppressione. (cap. 9, *infra*)

Come evidenziano gli esempi 6 e 7, il termine *qayd* introduce connotazioni negative per indicare la condizione di sottomissione in due contesti diversi: in (6) la catena rappresenta la sottomissione della famiglia nei confronti di Ismā'il (ambiente interno, ovvero la famiglia); in (7) l'occorrenza di *qayd* indica metaforicamente la sottomissione degli abitanti che popolano la piazza (ambiente esterno, ovvero la società) di fronte alla situazione opprimente di povertà e ignoranza. Entrambi gli esempi mostrano come l'autore si rifaccia alle stesse scelte lessicali per esprimere, metaforicamente, il senso di oppres-

⁵ «The tensions and stresses to which he is subjected are the tensions and stresses to which modern Egypt was exposed» (Badawi 1970, 146).

⁶ Secondo Casini, «la condizione della nazione nel momento anteriore all'inizio della storia viene rappresentata attraverso la metafora della malattia, che qui si esprime attraverso la semicecità di Fāṭima» (Casini, Paniconi, Sorbera 2013, 222).

sione e sottomissione presente sia nel contesto privato che in quello pubblico. Tale stratagemma retorico permette a Ḥaqqī di costruire un impianto narrativo basato su parallelismi simbolici che equilibrano i tempi, gli spazi e gli eventi della narrazione.

Si osservi, infatti, come la scelta lessicale di un altro termine, *silsila* (catena, catenina),⁷ contribuisca a costruire ulteriori parallelismi simbolici, tramite i seguenti esempi:

- (8) Quanto alla **catena**, era un pretesto e un'illusione. (cap. 3, *infra*)
- (9) Adesso cominciava a percepire sé stesso come un anello di una lunga **catena** che lo legava saldamente al suo paese. (cap. 7, *infra*)
- (10) Eccola, la lampada, con il vetro ricoperto di polvere e la **catena** annerita dalla fuliggine. (cap. 9, *infra*)

Le occorrenze del termine 'catena' (*silsila*) rimandano, in questo caso, all'oggetto della lampada contenente l'olio miracoloso. In (8), prima del viaggio all'estero di Ismā'īl, la catena a cui è appesa la lampada era descritta come un'illusione (cap. 3), poiché oscurata dalla potenza simbolica dell'oggetto miracoloso. Nel capitolo 9, invece, Ismā'īl, ritornato come uno straniero in Egitto, non percepisce la lampada con la stessa intensità di un tempo, tanto che il vetro gli appare ricoperto di polvere e la catena annerita (10). Simbolicamente, l'occorrenza del termine 'catena' appare in due tempi diversi della narrazione, che esprimono due sentimenti contrastanti: nel primo caso la fascinazione nei confronti della sacralità della lampada (prima del viaggio all'estero); nel secondo disprezzo verso lo stesso oggetto (dopo il viaggio). Si noti che l'opposizione creata da questo parallelismo si risolve al momento della riconciliazione del protagonista con sé stesso e con il suo ambiente. Nel capitolo 12, infatti, la catena della lampada non è più presente, dato che la luce di quest'ultima è talmente forte da abbagliare tutto l'interno del mausoleo: «La *qubba* irradiava un chiarore che la avvolgeva per intero. Ismā'īl tremò dalla testa ai piedi. Dove sei stata, luce, che da tempo eri scomparsa? Bentornata!» (cap. 12, *infra*). Si osservi, inoltre, come in (9) la catena (*silsila*) assuma tutt'altra valenza. Nel momento in cui il narratore riporta i ricordi di Ismā'īl in Inghilterra, infatti, l'occorrenza del termine 'catena' rimanda metaforicamente al legame tra Ismā'īl e l'Egitto. A differenza delle altre occorrenze, quindi, nell'esempio (9) il termine rinvia simbolicamente alla fase di passaggio tra il prima e il dopo, anticipando la riconciliazione del protagonista con il suo Paese d'origine.

⁷ Sebbene il traduttore italiano sia lo stesso, in arabo i lemmi *qayd* e *silsila* sono diversi semanticamente.

In questo gioco di parallelismi, anche il termine *rūh* (spirito) viene ripetutamente evocato, contribuendo anch'esso a costruire il significato simbolico della novella. Di seguito, gli esempi contenenti l'occorrenza del termine:

- (11) Tuttavia, il piccone fallì e lo spirito del *Mīdān*, la piazza, restò incolume. (cap. 1, *infra*)
- (12) Le sue abitudini erano immagini simili e ricorrenti, il suo spirito non desiderava di più [...] (cap. 2, *infra*)
- (13) Dove va? All'estero! Una parola altisonante e ammaliante che si insinuò, come uno spirito oscuro del quale non ci si preoccupa, nella loro casa, dove si recitava il Corano ininterrottamente e la *šarī'a* era sia verità che scienza. Quello spirito si annidò in ogni piccolo angolo della casa, si coprì fino alla testa, si stiracchiò comodamente e si addormentò vittorioso. (cap. 4, *infra*)
- (14) Lei, invece, avanzava come se perseguisse un obiettivo, padrona del suo corpo e del suo spirito. (cap. 3, *infra*)
- (15) Ecco il mio spirito sulla tua soglia, si dimena e si accascia soffermamente. Vuole svegliarsi. (cap. 5, *infra*)
- (16) Il suo professore, scherzando, gli diceva:
– Scommetto che lo spirito del medico indovino dei faraoni è trasmigrato in te, Mister Ismā'īl. Il tuo paese ha bisogno di te, è il paese dei ciechi. (cap. 6, *infra*)
- (17) Il suo spirito si lamentava e si deformava sotto i colpi di quell'influenza negativa. Sentiva i discorsi di lei come una lama che tagliava i legami vivi di cui lui si nutriva e che lo legavano a ciò che lo circondava. Un giorno si svegliò con lo spirito completamente devastato: non una sola pietra era rimasta impilata sull'altra. (cap. 6, *infra*)
- (18) Gli aprì un orizzonte di cui lui non conosceva la bellezza: l'arte, la musica, la natura, ma anche lo spirito umano. (cap. 6, *infra*)
- (19) Un silenzio tombale cadde sulla casa. In quella casa, dove vivevano le letture, i versi del Corano e gli echi del richiamo alla preghiera. Tutto ciò sembrò destarsi per prestare attenzione a cosa stava succedendo, per poi ripiegarsi e spegnersi, mentre l'oscurità e il timore prendevano posto... non ci sarebbe stata più vita con quello strano spirito giunto da oltre mare. (cap. 8, *infra*)

- (20) Non si sarebbe arreso, avrebbe combattuto fino alla morte contro l'ignoranza e la superstizione - a costo di perdere il suo spirito. (cap. 8, *infra*)
- (21) Si atteneva al suo spirito e ai fondamenti del suo lavoro, senza esagerare con apparecchiature e strumenti. (cap. 13, *infra*)

Gli esempi 11-21 mostrano che le occorrenze del termine 'spirito' (*rūḥ*) nella novella sono connotate simbolicamente e in modo antitetico. Mentre in (11) il termine 'spirito' rimanda all'autenticità della piazza, lo spazio pubblico nel quale l'eroe è cresciuto, in (12) lo spirito rimanda all'interiorità dell'eroe, al suo carattere *in fieri* prima dell'esperienza europea. In (20), invece, l'occorrenza di 'spirito', che rimanda ancora una volta all'interiorità e all'identità egiziana dell'eroe, viene utilizzata al ritorno di Ismā'īl in Egitto per indicare che l'eroe, grazie al suo nuovo bagaglio di scienza, non teme di perdere la propria identità nella necessaria lotta che dovrà affrontare contro l'ignoranza e la superstizione.

Anche in (14) e (15) l'occorrenza di 'spirito' viene evocata nelle dinamiche narrative che coinvolgono un personaggio - in questo caso Na'ima. Se in (14) la prostituta appare forte agli occhi di Ismā'īl («padrona del suo corpo e del suo spirito»), in (15) la ragazza, intenta a invocare il perdono e la benedizione di Umm Hāšim, utilizza il termine 'spirito' simbolicamente per indicare la propria persona, come individuo fisico e spirituale che desidera «svegliarsi» e vivere senza costrizioni. Gli esempi (13) e (19), invece, rimandano a una connotazione diversa di spirito, i cui attributi sono rispettivamente «oscuro» e «strano». In questo caso, 'spirito' rappresenta metaforicamente l'etero, che appare inconciliabile con lo 'spirito' autentico e tradizionale dell'Egitto. In particolare, questa connotazione negativa viene costruita, ancora una volta, tramite la ripetizione del termine prima (cap. 4 per l'esempio 13) e dopo (cap. 8 per l'esempio 19) il viaggio dell'eroe, costruendo, tramite il parallelismo, un legame allegorico all'interno della narrazione. Gli esempi (16) e (18) assumono, invece, tutt'altra connotazione e occorrono in contesti in cui sono i personaggi in Inghilterra a evocare il termine 'spirito': in (16) il docente inglese di Ismā'īl evoca, con il termine 'spirito', il passato faraonico e illustre dell'Egitto; in (18), invece, l'espressione «spirito umano» viene utilizzata per indicare ciò che Ismā'īl scopre in Inghilterra grazie a Mary. Queste ultime occorrenze si riferiscono metaforicamente alla 'riconciliazione' tra passato (ovvero la tradizione, in senso lato) e modernità. Da notare, infine, come la ripetizione del termine 'spirito' in (21) riappaia al termine della narrazione per sottolineare la riconciliazione del protagonista con sé stesso e con il suo ambiente. Queste ripetizioni (attraverso le occorrenze del termine 'spirito' e delle sue variazioni simboliche) contribuiscono a ricreare il con-

trasto oppositivo tra Egitto vs Inghilterra e tradizione vs modernità lungo tutta la narrazione.

Un altro esempio di parallelismo tramite ripetizione è dato dalle variazioni simboliche dei verbi *'aliqa* (pendere, essere sospeso), *'allaqa* (appendere, essere sospeso), *ta'allaqa* (essere appeso, attaccato) e dei loro rispettivi participi, come mostrano i seguenti esempi:

- (22) Tutte le speranze della famiglia erano riposte in lui. (letteralmente: Tutte le speranze della famiglia erano **attaccate** [*ta'allaqat*] a lui). (cap. 1, *infra*)
- (23) Questa famiglia **pendeva** [*ta'laq*] dal suo ragazzo, **sospesa** [*ta'laq*], privata di ogni libertà e volontà! (cap. 1, *infra*)
- (24) La lampada di Umm Hāšim è lì, **sospesa** [*al-mu'alliq*] sulla tomba. (cap. 2, *infra*)
- (25) Prima cercava sempre fuori da sé stesso qualcosa a cui aggrapparsi e appoggiarsi: la sua religione, la sua devozione, la sua educazione e le sue origini erano un attaccapanni sul quale **appendeva** [*yu'alliq*] il suo prezioso cappotto. (cap. 6, *infra*)

Negli esempi 22-25 si nota l'impiego del verbo 'pendere, essere appeso' e del suo participio. I soggetti ai quali i verbi si riferiscono sono diversi e creano diverse analogie, rimandando a parallelismi ancora una volta ripetuti e dal forte valore simbolico. La maggiore contrapposizione che emerge riguarda, da un lato la figura di Ismā'il e della sua famiglia, e dall'altro Umm Hāšim. In (22) e (23) è la famiglia con le proprie speranze che sono 'appese', ovvero che dipendono da Ismā'il, mentre in (24) si evoca la lampada di Umm Hāšim che è «sospesa» in aria. In altre parole, mentre la famiglia si 'appende' al figlio (dipende da lui per un riscatto sociale), la lampada resta sospesa e non ha bisogno di appendersi a niente e a nessuno. Questa relazione di dipendenza si riflette anche in (25), tramite una similitudine, in cui il verbo 'appendere' viene rievocato per esplicitare la metafora: la religione, la devozione, l'educazione e le origini di Ismā'il sono il suo attaccapanni, al quale appende il suo cappotto (finché resta all'interno di quei confini, non ha bisogno di protezioni). Da notare come, subito dopo, Mary ribalta la metafora cercando di convincere Ismā'il che «Bisogna essere l'attaccapanni di sé stessi» (cap. 6, *infra*), ovvero che non bisogna dipendere da nulla, se non da sé stessi. Anche in questo caso, quindi, le ripetizioni di lemmi accomunati dalla derivazione etimologica contribuiscono a creare il significato metaforico della narrazione (tramite parallelismi simbolici).

Il testo, inoltre, è ricco di parallelismi binari organizzati sull'identità di struttura e di campo semantico, come negli esempi seguenti:

- (26) Non lasciarti ingannare dalle donne d'Europa, non fanno per te e tu non fai per loro. (cap. 4, *infra*)
- (27) Voi siete fatti per me e io sono fatto per voi. Sono figlio di questo quartiere... sono figlio di questa piazza. (cap. 12, *infra*)
- (28) Poi, però, notò il dito di Šayḥ Dardīrī che indicava la lampada: assopita, come gli occhi tranquilli di chi ha visto, capito e raggiunto il suo scopo. (cap. 3, *infra*)
- (29) Ismā'īl alzò lo sguardo, la lampada era al suo posto e brillava come l'occhio rasserenato di chi ha visto, capito e raggiunto il suo scopo. (cap. 12, *infra*)

La frase dell'esempio (26) è pronunciata dal padre del protagonista alla vigilia della partenza del figlio, quando Ismā'īl si impegna formalmente a sposare la cugina al suo rientro. In (27), invece, è lo stesso Ismā'īl a pronunciare quella frase, che ritorna indietro come una eco nel momento della riconciliazione con sé stesso e con gli egiziani. Negli esempi (28) e (29), infine, viene impiegato lo stesso parallelismo binario per descrivere la sensazione di armonia derivante dalla fede in Umm Hāšim: se da ragazzo la lampada gli appariva come gli «occhi tranquilli di chi ha visto, capito e raggiunto il suo scopo», questa stessa immagine verrà rievocata solo al momento della riconciliazione finale.

Allo stesso modo, il narratore utilizza la parola *silāḥ* (armi) per descrivere, dal punto di vista del padre di Ismā'īl, gli strumenti tecnologici occidentali che il protagonista avrebbe acquisito e utilizzato per portare a termine il riscatto sociale di tutta la famiglia:

- (30) L'estero! Il padre pronunciava quella parola come se fosse un'opera di carità da parte dei miscredenti che non poteva rifiutare – e alla quale non poteva tantomeno sottostare –, dato che lo avrebbe dotato delle loro stesse armi. (cap. 4, *infra*)

Lo stesso termine viene impiegato dal narratore per descrivere il ritorno di Ismā'īl:

- (31) Stava per arrivare munito delle armi che suo padre aveva voluto per lui e con le quali si sarebbe fatto largo per raggiungere la vetta. (cap. 7, *infra*)

In altri casi, invece, i parallelismi binari appaiono semanticamente divergenti, come negli esempi seguenti:

- (32) Un uccello bianco, distaccato, che volteggiava attorno alla nave, librato in volo, pulito, solitario. (cap. 6, *infra*)
- (33) Era come un uccello caduto in una trappola e messo in gabbia, avrebbe mai trovato una via d'uscita? (cap. 10, *infra*)
- (34) La folla lo avvolgeva e lui si lasciava travolgere, come una goccia di pioggia divorata dall'oceano. (cap. 2, *infra*)
- (35) Ismā'īl provava un sentimento ambiguo per l'Egitto, come se lui fosse un granello assorbito e amalgamatosi nella sabbia, dalla quale non riusciva più a distinguersi, nonostante ogni granello fosse separato dagli altri. (cap. 7, *infra*)

La coppia di esempi (32) e (33) esprime metaforicamente, attraverso la figura dell'uccello, le sensazioni contrastanti di libertà e costrizione provate da Ismā'īl durante il viaggio di ritorno («librato in volo») e una volta rientrato in famiglia («messo in gabbia»). Mentre la coppia di esempi (34) e (35) descrivono metaforicamente l'evoluzione del protagonista: se da ragazzo, prima della sua esperienza europea, Ismā'īl era una «goccia di pioggia divorata dall'oceano», ovvero assorbita e indistinguibile dal suo ambiente, una volta conclusa la sua esperienza di formazione, il giovane è diventato «un granello di sabbia», insieme a tutti gli altri, ma separato nella propria individualità. In senso metaforico, Ismā'īl sapeva di appartenere, in quanto individuo, alla sua nazione, sebbene con essa non si fosse ancora del tutto riconciliato.

In queste costruzioni parallele, Ḥaqqī si avvale della ripetizione di metafore fortemente poetiche, come nella coppia di esempi seguente:

- (36) Se sei destinato a sentire questi respiri, allora guarda la *qubba*. Perle di luce la attraversano, un chiarore che si indebolisce e si rinvigorisce come i bagliori di un lume che gioca con l'aria. La lampada di Umm Hāšim è lì, sospesa sulla tomba. Impossibile per le pareti coprirne la luce. (cap. 2, *infra*)
- (37) Quando parlava le si allineavano una fila di denti bianchi come perle. Bastava osservarla per dimenticare l'esistenza di qualsiasi bruttezza. (cap. 12, *infra*)

In entrambi i casi il termine *lu'lu'* (perle), viene utilizzato, in senso allegorico, per indicare la bellezza e la potenza della luce. In (36) la metafora espressa con «perle di luce» esprime la potenza della lampada, mentre in (37) la similitudine, «denti bianchi come perle», rimanda alla luminosità e alla bellezza di Na'ima, intenta a mantenere la promessa fatta a Umm Hāšim.

Il dettaglio nella scelta lessicale per esprimere metaforicamente la bellezza, ovvero il termine ‘perle’, rimanda chiaramente al repertorio poetico arabo. Si noti, ad esempio, che nella celebre *qaṣīda* (ode, poema) di Ṭarafa Ibn al-‘Abd (539-564 d.C.), una delle sette *mu‘allaqāt*, il termine *lu’lu’* (perle) viene utilizzato nella descrizione della bellezza della gazzella. All’interno della novella, inoltre, sono presenti diversi elementi che, come il termine appena menzionato, rimandano al patrimonio poetico arabo, come nel seguente passaggio:

- (38) Nella sua mente [la *Notte del Destino*] era come una macchia bianca in mezzo al nero di tutte le altre notti. (cap. 12, *infra*)

La metafora della «macchia bianca» (*ḡurra bayḍā’*), che nel contesto della narrazione esprime la forza e l’intensità della *Notte del Destino*, rimanda alle *ḡurar*, ovvero alle «marche d’eccellenza sulla fronte dei cavalli» (Diez 2015, 54), termine ricorrente nelle odi del patrimonio poetico arabo classico.

Nella novella, dunque, le scelte lessicali che rimandano a elementi poetici classici sono sempre associate a personaggi o eventi dalla forte valenza simbolica che rimanda alla tradizione (o meglio all’autenticità) della cultura tradizionale egiziana o araba *tout court*. Al contrario, le citazioni letterarie che rimandano al patrimonio letterario europeo sono associate a personaggi o eventi che rientrano nella sfera della modernità occidentale, come nel seguente passaggio:

- (39) Allora lo affrontava, svegliandolo violentemente:
– Non sei il messia figlio di Maria! ‘Chi cerca la buona condotta degli angeli, sarà dominato dalla buona condotta delle bestie!’, ‘La carità inizia da te stesso’. (cap. 6, *infra*)

In (39) Mary si rivolge a Ismā‘īl utilizzando due celebri citazioni, evidenziate nel testo dall’uso delle virgolette. La prima rimanda a una nota massima di Pascal: «L’homme n’est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l’ange fait la bête» (Pascal 1913, 103). La seconda rimanda a un proverbio diffuso in Inghilterra, di cui esistono diverse varianti, una tra le più celebri allude alla frase di Dickens, in *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*: «But charity begins at home, and justice begins next door» (Ingham 1999, 423).⁸ Entrambe le citazioni sono, a loro volta, dense di riferimenti biblici, come nel seguente passaggio:

⁸ Romanzo a puntate pubblicato tra il 1843 e il 1844. Sembrerebbe, tuttavia, che l’origine di questo aforisma sia riconducibile ad un passaggio biblico: «Se poi qualcuno non si prende cura dei suoi cari, soprattutto di quelli della sua famiglia, costui ha rinnegato la fede ed è peggiore di un infedele» (1 *Timoteo*, 5,8; [https://www.bibbiae-
du.it/CEI2008/nt/1Tm/5/](https://www.bibbiae-
du.it/CEI2008/nt/1Tm/5/)).

- (40) Le donne moderne! Affrontano le difficoltà a cuor sereno. Di fronte a loro, l'albero della vita è carico di frutti diversi. Hanno un grande appetito. Quindi perché piangere su un frutto quando l'albero ne è pieno? (cap. 6, *infra*)

In (40) è ancora una volta Mary («Le donne moderne!») che, a differenza di Eva nell'Eden, attinge voracemente dall'albero della vita - rappresentazione dell'immortalità nella Bibbia.⁹

I rimandi ai testi sacri riguardano, evidentemente, anche il Corano, tra cui la più evidente, come nota anche Siddiq (1986), appare dal seguente passaggio:

- (41) Ismā'īl era distratto, pensava alla ragazza bruna dalle labbra strette. Poi, però, notò il dito di Šayḥ Dardīrī che indicava la lampada: assopita, come gli occhi tranquilli di chi ha visto, capito e raggiunto il suo scopo. La sua luce tenue illuminava il mausoleo, come il bel viso raggianti di una mamma che allatta il neonato addormentato tra le sue braccia, mentre tra sguardi languidi e i tenui battiti del cuore, si alternano le lodi a Dio, che bisbigliate riecheggiano nel mausoleo come quando il custode si ritira nelle sue preghiere. Quanto alla catena, era un pretesto e un'illusione. Ogni luce crea uno scontro tra l'oscurità che incombe e la luminosità che resiste, tranne per quella lampada, che brilla senza lottare. Né oriente né occidente, né giorno né notte, né ieri né domani. Ismā'īl sussultò, inconsapevole di quel tremore che aveva scosso il suo cuore. (cap. 3, *infra*)

L'intero estratto rievoca alcuni versetti della *sūra* della Luce, di seguito riportati non solo per illustrare le analogie con il breve passaggio summenzionato, ma anche con la simbologia della novella:

Dio è la Luce dei cieli e della terra, e si rassomiglia la Sua Luce a una Nicchia, in cui è una Lampada, e la Lampada è in un Cristallo, e il Cristallo è come una Stella lucente, e arde la Lampada dell'olio di un albero benedetto, un Olivo né orientale né occidentale, il cui olio per poco non brilla anche se non lo tocchi fuoco. È luce su luce; e Iddio guida alla Sua Luce chi Egli vuole, e Dio narra parabole agli uomini, e Dio è su tutte le cose sapiente. (Corano 24.35; trad. Bausani 1996)

Gli esempi riportati mostrano come le tecniche narrative impiegate, così come le metafore e i parallelismi, abbiano contribuito a costruire la simbologia della novella, basata sulla contrapposizione di per-

⁹ Si veda la narrazione biblica in *Genesi* 2 e 3.

sonaggi, ambienti, eventi e simboli in costante opposizione tra loro. Lo svolgimento della narrazione e i meccanismi retorici utilizzati fanno emergere i diversi conflitti (crisi interiore del protagonista, crisi spirituale, conflitto tra scienza e religione, crisi tra modernità e tradizione) che vengono risolti tramite il concetto di compromesso, qui più volte evocato. La costruzione dicotomica creata, sul piano letterario, tramite la contrapposizione di parallelismi simbolici con continui rimandi sia alla tradizione (continuità) che alla modernità (innovazione), si risolve infine con la mediazione e il superamento del conflitto. La risoluzione finale (il compromesso di Ismā'il) e l'epilogo (gli ultimi giorni di vita di Ismā'il) non costituiscono un lieto fine nel senso tradizionale del termine, quanto piuttosto il superamento dell'*impasse* interna al protagonista causata dallo scontro fra tradizione e modernità. Il fine ultimo della novella è, infatti, la conciliazione fra tradizione e modernità. Un compromesso, questo, che appare sia sul piano semantico che su quello della struttura narrativa e delle scelte poetiche.

Come già accennato, il concetto di letteratura moderna non può non tenere in conto anche il concetto di nazione. Lo stesso Haykal, autore di *Zaynab*, il primo romanzo arabo moderno per eccellenza, promuoveva lo sviluppo di una letteratura nazionale egiziana. Come ricordato nella letteratura critica, infatti, secondo Haykal «per creare la nazione egiziana occorre prima creare una letteratura 'nazionale', ovvero sviluppata su base locale, con un'ambientazione, una storia e personaggi che siano espressione dello 'spirito' del luogo» (Casini, Paniconi, Sorbera 2013, 42-3). Con *La lampada di Umm Hāšim*, Yaḥyā Ḥaqqī ha riprodotto lo 'spirito dell'Egitto' con i suoi luoghi, i personaggi e le tradizioni più autentiche. Nella novella lo spirito egiziano, con tutte le problematichità dell'epoca moderna, va incontro al progresso, senza dimenticare le proprie origini. In conclusione, le tematiche, le scelte narrative, le citazioni e le metafore presenti nel testo, rendono la novella un capolavoro della letteratura moderna egiziana, che si posiziona a pieno titolo, in una prospettiva internazionale, tra le grandi opere della produzione letteraria del XX secolo.

