



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

LUCIA AVALLONE

Reminiscenza e sogno nella tarda opera di Naguib Mahfouz

Era già in tarda età Naguib Mahfouz, quando l'attentato subito nel 1994¹ aprì una nuova ultima fase nella sua vita di uomo e scrittore. Aveva quasi ottantatré anni e una lunga carriera alle spalle di narratore delle vicende moderne e antiche del suo Paese, proposte spesso in forma di romanzo e talvolta di racconto, più raramente di opera teatrale. Nel 1988, lo stesso anno in cui fu premiato dall'Accademia svedese come autore di punta della prosa araba, veniva pubblicato il suo ultimo romanzo, *Qushtumur*;² da allora in poi Mahfouz avrebbe firmato solo composizioni brevi, anche brevissime, collegate da un filo conduttore – il rapporto col tempo – e da un cambiamento nella relazione autore-lettore, non più mediata dall'oggetto rappresentato, ma diretta e ispirata ai propri ricordi personali.

Qushtumur sarebbe potuto figurare come esempio di stile tardo, non solo per la collocazione cronologica nella vita dell'autore – al tempo settantasettenne –, ma anche per la sua essenza di scritto rivolto all'esplorazione del sé, complementare alla conoscenza della storia e della società egiziana, da sempre al centro della narrativa mahfouziana. In quest'ultimo romanzo è come se l'autore avesse

¹ L'aggressione fu compiuta venerdì 14 ottobre da un giovane militante islamista. Il processo che ne seguì portò alla condanna a morte di due uomini e all'arresto di altri undici (Mahfouz, Stock 2009: 249).

² "Qushtumur" è il nome di un caffè, uno dei tanti di cui Mahfouz parla nelle sue opere, spesso ambientate nei rioni del Cairo. I protagonisti di quest'ultimo romanzo sono soliti incontrarsi qui; lo scrittore racconta la lunga storia della loro amicizia sullo sfondo di un ampio periodo storico, dagli anni Dieci agli Ottanta del secolo scorso, mentre le vicende politiche, sociali e culturali si susseguono trasformando il Paese profondamente.

inteso osservare il passato secondo una dimensione più personale e, in un certo senso, rappacificata, grazie al valore dell'amicizia qui celebrato. Avrebbe potuto essere un esempio di stile tardo, se Mahfouz non fosse stato tanto longevo e, probabilmente, se non si fosse trovato di fronte al giustizialismo islamista³ che ebbe la funzione di avviare nell'autore nuove prospettive artistiche e filosofiche. In *Qushtumur* si possono individuare i prodromi della sua nuova cifra stilistica, ma l'impressione è che il testo chiuda un percorso apertosi con i romanzi storici come *Rhadopis* (1943), continuato con le grandi opere realiste, tra le quali *La trilogia* (1956-1957), con quelle allegoriche, come *Il rione dei ragazzi* (1959), e quelle moderniste, inaugurate da *Il ladro e i cani* (1961). Lo stile tardo di Mahfouz affiora poco dopo, nei racconti del 1989 (*al-Fajr al-kâdhib*, "La falsa aurora") e nell'autobiografia del 1994 (*Echi di un'autobiografia*),⁴ originando storie che fanno da contrappunto alla sua poetica precedente, e si

.....
 3 L'attentatore eseguì materialmente una condanna morale che da tempo era stata formulata negli ambienti islamici più radicali nei confronti dello scrittore, accusato di blasfemia già ai tempi in cui le prime puntate de *Il rione dei ragazzi* erano state pubblicate sul quotidiano egiziano *Al-Ahram* (1959). All'epoca si verificarono proteste e dimostrazioni di strada guidate dalle autorità azharite, tali da portare il presidente Nasser a intervenire personalmente per bloccare la pubblicazione del resto del romanzo. Editto come volume a Beirut (1967), fu messo all'indice e ufficialmente condannato da al-Azhar nel 1968. Con l'attribuzione del Nobel, l'argomento si riaccese e Hosni Mubarak si espresse in favore di una pubblicazione del romanzo in Egitto, trovando però ancora opposizione tra gli ulema. Quando nel 1989 l'Ayatollah Khomeini emise una *fatwâ* contro Salman Rushdie, lo *shaykh* egiziano 'Omar 'Abd al-Rahman affermò che se Mahfouz fosse stato punito per il suo romanzo, Rushdie non avrebbe osato pubblicare *The Satanic Verses*; successivamente, in un'intervista rilasciata al *New Yorker*, lo "sceicco cieco" negò che il suo parere corrispondesse a una *fatwâ*. Solo nel 2006 la casa editrice egiziana Maktabat Misr, seguita nel 2007 da Dar al-Shouruk, decise di pubblicare l'opera il cui senso era stato travisato e interpretato come una distorsione del messaggio coranico (Gabriel 2001). Va inoltre ricordato che, in reazione all'attentato, il 29 ottobre 1994 il settimanale *Al-Ahali* procedette a pubblicare l'intero testo del romanzo in un supplemento speciale venduto al costo di una sola ghinea; nonostante il successo delle vendite, l'operazione non venne ripetuta (Najjar 1998: 140).

4 All'autobiografia del 1994 seguì la pubblicazione di tre raccolte di racconti: *al-Qarâr al-akhîr* ("La decisione finale", 1996); *Sadâ al-nisyân* ("L'eco dell'oblio", 1999); *Futuwwa al-'Atûf* ("Futuwwa 'Atuf", 2001).

esprime compiutamente nell'opera ultima, *Ahlâm fatrat al-naqâha* ("I sogni nel periodo di convalescenza"), pubblicata tra il 2001 e il 2006.

Sono note le ripercussioni dell'aggressione armata sul fisico dell'uomo anziano, già malato di diabete e con problemi alla vista: le lesioni resero invalida la mano destra e fu necessario un lungo periodo di fisioterapia durante il quale Mahfouz non poté scrivere di proprio pugno (Mahfouz, Stock 2009: 249). Nonostante le gravi conseguenze dell'attentato, lo scrittore dichiarò a Muhammad Salmawi, che ogni sabato lo incontrava per un'intervista che sarebbe stata pubblicata sul periodico *Al-Ahram Hebdo*, di aver perdonato l'aggressore, ma di essere preoccupato per i giovani egiziani manipolati dal fanatismo islamista (Saad 2015). Tuttavia la convalescenza non fu solo tempo di riabilitazione del corpo; Mahfouz intraprese, consapevolmente o no, anche un percorso terapeutico legato alla scrittura, alla stesura di testi nati dall'inconscio e rielaborati a mente lucida, utili a sé e alla guarigione, ma sempre rivolti, in ultima analisi, ai lettori. Fino alla fine della sua vita la positiva reazione del pubblico continuò a essere una gratificazione a cui l'autore non rinunciò, tant'è vero che anche nei giorni del suo ricovero nell'estate del 2006 Mahfouz s'informò con l'amico Salmawi su come i lettori avessero reagito alla pubblicazione degli ultimi *sogni*.

Dopo un po' chiesi: "Come vanno i sogni?" Sapevo che la stesura dei *Sogni*, che lo aveva tenuto occupato negli ultimi anni, era il suo argomento preferito. Al menzionarla, i suoi occhi brillavano e lui si entusiasmava; così, spesso, gli facevo questa domanda. Ogni volta che una nuova serie veniva pubblicata all'inizio del mese, ne discutevamo. Malgrado ciò che rappresentava per le sue capacità letterarie e la sua abilità, malgrado sorprendesse noi e il mondo, qualsiasi opera avesse per le mani, Mahfouz, fino alla fine, voleva sempre sapere cosa pensavano le persone di ciò che aveva scritto, come se fosse stato un principiante bisognoso dell'opinione altrui! (Salmawi 2006: 19)⁵

.....
 5 Traduzione mia.

Il sogno nella letteratura di Mahfouz

L'esperienza onirica caratterizza dunque l'opera ultima di Mahfouz, che si articola in centinaia di brevi componimenti, pubblicati in parte in vita (*Ahlâm fatrat al-naqâha*), in parte postumi (*al-Ahlâm al-akhîra*, "Gli ultimi sogni").

Non si dimentichi che il rapporto sogno-letteratura ha caratterizzato, nella modernità come nell'antichità, e secondo modalità diverse, la scrittura di molti autori. Il sonno è una condizione favorevole al pensiero creativo e, pertanto, il sogno può avere contenuti tali da costituire il nucleo di una realizzazione artistica, quando non addirittura scientifica. Scrittori come Greene e Stevenson hanno affermato di aver tratto ispirazione dai propri sogni per comporre i loro romanzi; il violinista Tartini raccontò di aver sentito in sogno la melodia che diede origine al suo famoso *Trillo del diavolo*; il poeta Coleridge, ispirato in sogno dopo aver fumato oppio, scrisse il poemetto incompiuto *Kubla Khan* e, spostandoci alle scienze, il chimico Kekulé affermò di aver scoperto in sogno la struttura della molecola del benzene.

Il legame tra l'atto onirico e quello narrativo può quindi essere stretto, ma ciò che pare particolarmente interessante nel cambiamento di stile di Mahfouz è la primitività del processo che sta all'origine dei *Sogni*. L'anziano scrittore abbandona la forma complessa che ha perfezionato nel corso della lunga carriera, per affidarsi e dare voce a immagini affioranti dalla psiche profonda. Approda così a una forma creatrice arcaica, che tuttavia non si fregia di aver nulla di profetico o mantico, come inteso nell'antichità. Sognare e semplicemente raccontare ciò che si è sognato; il sonno come primo spazio d'espressione per l'immaginazione. Plausibile è una corrispondenza tra "la prima forma di finzione che l'uomo conobbe" e quella onirica poiché gli uomini, avendo sempre sognato mentre dormivano, avrebbero "cominciato poi a sognare da svegli comunicando a viva voce o per iscritto ciò che avevano visto durante il sonno" (Oviedo 2005: 67).

La realtà e la genuinità dei sogni di Mahfouz, incastonata nella creatività letteraria dei testi narrativi che essi generano, esalta il raggiungi-

mento di una dimensione di familiarità con il primordiale; viceversa, l'unico precedente mahfouziano simile ai *Sogni*, almeno quanto a genere, *Ra'aytu fîmâ yarâ al-nâ'im* ("Ho visto ciò che vede il dormiente", 1982), suggerisce l'interesse dello scrittore per la visione onirica come modello letterario, ma non la possibilità che egli abbia già praticato un connubio effettivo tra esperienza onirica e creazione letteraria.

La distanza tra le due raccolte di sogni è chiara: per la più recente si è già detto della dominante origine spontanea della composizione, della "nanonovella", per usare la definizione di Stock (Mahfouz, Stock 2009: 250); quanto alla più datata, i diciassette sogni nei quali essa si articola si presentano come luoghi immaginari in cui lo scrittore mette mirabilmente in atto dinamiche d'intertestualità che collegano la sua opera, del ventesimo secolo, a quella classica e pre-moderna, partecipando a una consapevole ridefinizione della prosa araba moderna, non come avulsa dalla tradizione, ma in relazione con essa (Malti-Douglas 1993). Dunque i "sogni" degli anni Ottanta e quelli degli anni Duemila si distinguono per contenuto, ma non meno per tratti formali; il titolo della prima raccolta, ricorrente, come una formula, a inizio di ogni singolo episodio, fa eco alle frasi che, inusuali nell'arabo moderno, tipicamente introducono invece il racconto-sogno della tradizione arabo-islamica: *ra'aytu fî al-manâm* ("ho visto in sogno"), *ra'aytu fî al-nawm* ("ho visto nel sonno") e *atâhu fî manâmihi* ("gli è giunto in sogno").⁶ Il collegamento a opere della classicità è indubbio; in proposito, si pensi che nel *Nakt al-himyân fî nukat al-'umyân* ("Dizionario biografico dei ciechi") di al-Safadi (m. 764 E/1363 AD) ricorrono tali frasi per introdurre i quattordici sogni che ne costituiscono il *corpus* (Malti-Douglas 1980: 144) e si considerino anche i riferimenti ai sogni che compaiono nel Corano e nei *hadîth*, i quali attribuiscono all'attività onirica ruoli importanti nella vita degli esseri umani, poiché il sogno può provenire da Dio o da Satana, può essere vero (*ru'yâ*,⁷ "visione") o falso (*hulm*).⁸ L'inter-

6 *Manâm* può avere l'accezione di "sogno" o "sonno".

7 Si noti che il termine, che deriva dalla stessa radice del verbo *ra'aytu* ("ho visto"), ha il duplice significato di "visione" e "sogno".

8 Entrambi i nomi possono essere usati nell'accezione di "sogno"; la distinzione

testualità emerge in vari episodi. Oltre a quelli già citati, ricordiamo i sogni in cui si fa riferimento a: 'Omar Ibn al-Khattab, uno dei Califfi Ben Guidati; Juha, personaggio dell'aneddotica medioevale presente in molte culture mediterranee e asiatiche; *Il libro di Kalila e Dimna*, di Ibn al-Muqaffa', che ebbe un ruolo importante nello sviluppo della novellistica europea. Altro evidente legame alla tradizione letteraria è il rimando ai protagonisti delle *maqâmât* di al-Hamadani (m. 1008 AD), 'Isa Ibn Hisham e Abu al-Fath al-Iskandarani, il primo dei quali è personaggio già ripreso, almeno nel nome, da un autore che Mahfouz conosce bene (al-Ghitani 1980: 14), Muhammad al-Muwaylihi (1858-1930), il quale, nel suo *Il racconto di 'Isa Ibn Hisham. Un periodo di tempo* (1907), presenta le avventure di 'Isa Ibn Hisham,⁹ per l'appunto, nell'Egitto di fine diciannovesimo secolo e inizio ventesimo. A conferma del nesso testuale, la narrazione di al-Muwaylihi parte dall'artificio letterario del sogno, esordendo così: "'Isa Ibn Hisham ci raccontò: 'In sogno mi sono visto camminare'". Per una lettura approfondita delle relazioni che intercorrono tra il testo del 1982 e il canone letterario arabo, classico e neoclassico, l'articolo di Fedwa Malti-Douglas (1993) costituisce un contributo fondamentale; per il nostro studio è sufficiente e utile citare uno dei molti concetti che ne emergono, e cioè che quei sogni sono il risultato di un attento lavoro di costruzione letteraria del tutto coerente con la produzione matura dell'autore, mentre i *Sogni* sono ben altro. È lo stesso Mahfouz ad affermare: "I sogni che riempiono *Ra'aytu fîmâ yarâ al-nâ'im* sono inventati, mentre questi sono sogni reali" (Rakha 2003).¹⁰

tra *hulm* (singolare di *ahlâm*) e *ru'yâ* (singolare di *ru'an*) è attribuita allo stesso Profeta, come compare nel *Sahîh* di al-Bukhari, "Kitâb al-ta'bîr". *Hulm* è il termine abituale nella lingua araba moderna.

⁹ 'Isa Ibn Hisham è accompagnato dal fantasma di un pascià ministro della guerra morto decenni prima, incontrato in sogno al cimitero dell'*Imâm Shafâ'i*. Durante lo sviluppo della storia la dimensione onirica va perdendosi ed emerge quella realistica, rivolta all'analisi e alla critica di diversi aspetti della società egiziana dell'epoca.

¹⁰ Traduzione mia.

I Sogni nel percorso gnoseologico di Mahfouz

In un'intervista pubblicata su *Al-Ahram Weekly* (2002)¹¹ Mahfouz riassume la sua relazione con i *Sogni*, sessantacinque dei quali all'epoca erano usciti sulla rivista *Nisf al-Dunya*:

Li sto ancora scrivendo [i sogni], aggiungendone di nuovi; molti si sono accumulati nei miei cassetti, ma non ne pubblico mai più di due al mese, perché non mi piace pubblicare nulla finché non è passato un po' di tempo da quando è stato scritto. Poi ci ritorno con uno sguardo nuovo e critico, modificando, tagliando o eliminando del tutto il pezzo in questione. La trasformazione più ovvia, per me, è che i sogni stanno diventando sempre più vicini alla realtà. [...] Eppure continuo a pensare che siano invariabilmente sogni, per quanto possano essere vari i loro soggetti. La loro logica non è realistica e progrediscono a balzi e scatti, come fanno i sogni. Potresti trovarti in un posto, per esempio, e improvvisamente in un altro. Forse in loro c'è un tocco *sufi*, sì (Mahfouz 2002).¹²

Il sogno, per ammissione stessa dello scrittore, subisce un processo di trasformazione nel passaggio da manifestazione psichica a espressione letteraria, talvolta anche una riconsiderazione distanziata rispetto al momento dell'attività onirica. Tuttavia Mahfouz afferma la genuinità dei sogni; dissuade il lettore e il critico dal sospetto che queste brevi prose narrative, frammentarie ma dense di significato, possano concernere la sfera della finzione. Inoltre, sebbene nella sua dichiarazione egli menzioni una possibile qualità *sufi* dei sogni, la sua concezione dell'attività onirica e della forza creativa che questa possiede non ha a che fare con il misticismo, né con il realismo magico,¹³ ma piuttosto sottende la natura umana e apre una finestra sulle memorie personali (Mittermaier 2007: 233), spesso connesse

¹¹ L'articolo consiste in un breve estratto da un'intervista rilasciata a Salmawi.

¹² Traduzione mia.

¹³ In diverse opere di Mahfouz sono comunque presenti elementi del misticismo islamico. Quanto al realismo magico, esso ha, negli scritti della maturità, un nesso con il sogno, per esempio nelle *Notti delle mille e una notte* (1982) e ne *L'epopea dei Harafish* (1977) (Al-Mousa 1992: 37).

a quelle storiche. I *Sogni* non sono concepiti come forme di un discorso simbolico o allegorico, categoria cara ai narratori di sogni e al loro pubblico nel mondo medioevale e premoderno, riproposta anche da Mahfouz in alcune opere come *Il rione dei ragazzi*, *L'epopea dei Harafish* (1977), *Notti delle mille e una notte* (1982), *Il viaggio di Ibn Fattuma* (1983), *Ho visto ciò che vede il dormiente* e *Echi di un'autobiografia*; ciò nonostante, nel quadro del percorso gnoseologico già affrontato con queste ultime, che ha per meta il ritorno all'origine, e della continua anamnesi che agisce all'interno dei testi come strumento di conseguimento della conoscenza, i *Sogni* non sono del tutto estranei alla scrittura precedente, condividendone la tendenza verso una rappresentazione del tempo in cui passato e presente coesistono, in cui il passato è sempre in atto come condizione necessaria a un presente in continua dissoluzione (Bergson, in Elmarsafy 2014: 194).

Antichità, contemporaneità e sovratemporalità sono dimensioni che Mahfouz ha esplorato con metodo e logica attraverso la sua opera, anche tornando più volte a percorrere stessi luoghi e tempi. Negli anni tardi, invece, la creatività conscia del letterato si consegna alla *poiesis* dell'inconscio. Le incursioni libere nel passato restituiscono alla memoria del sognatore Mahfouz personaggi, situazioni ed eventi propri sia della sfera personale sia di quella pubblica; la loro esistenza reale emerge filtrata dall'esperienza onirica e racconta dello scrittore e del suo Paese, di un passato che non è concluso e che getta luce sull'uomo ultranovantenne e sull'Egitto degli anni Duemila.

Il tardo Mahfouz mostra un proprio aspetto che è intimo e spontaneo, probabilmente evitando di raccontare i sogni inconfessabili, ma comunque donando il volto segreto di un uomo, di un artista e di un pensatore che ha attraversato quasi un secolo di storia immerso nell'impegno culturale. È come se il vecchio scrittore avesse deciso che non fosse più tempo di ricercare la verità e la giustizia servendosi della finzione e dell'invenzione, ma di lasciare che la propria realtà personale parlasse con la forza della sincerità.

Nell'intervista con Rakha (2003) Mahfouz si schernisce, minimizza il valore della sua opera ultima alludendo alle difficoltà fisiche che l'hanno colpito: “[i sogni] sono tutto ciò che posso fare ora. Anche

se avessi un'idea per un racconto, per far sì che quella storia si materializzi dovrebbe essere scritta, il che richiede troppo sforzo per me”. In realtà, a scorno della sua nota riservatezza, con gli *Echi di un'autobiografia*, pubblicato lo stesso anno dell'attentato, Mahfouz aveva già cominciato a consegnare ai lettori un proprio ritratto; si era allontanato dalle strutture narrative della finzione e aveva posto al centro del testo l'esperienza individuale, assecondando il bisogno di una ricostruzione del sé, dei propri legami affettivi, degli orientamenti verso l'arte, la storia e la filosofia che, fin dagli anni della formazione universitaria, è stata matrice metodologica del suo pensiero e della sua visione del mondo.

Nella prefazione che scrive all'edizione in inglese degli *Echi*, Nadine Gordimer si sofferma sulle nozioni di tempo e memoria insite negli aforismi, nelle parabole e nelle allegorie autobiografiche dello scrittore.

L'andirivieni di una mente che crea la sua coscienza si espande e si contrae, piuttosto che girovagare tra passato e presente, con una totalità che non è semplicemente memoria. [...] La totalità è la comprensione dell'esperienza passata e presente come elementi che esistono contemporaneamente: questi pezzi sono meditazioni che rimandano a ciò che era, è stato ed è lo scrittore Mahfouz. Sono, come recita il titolo di uno di essi, “Il dialogo del tardo pomeriggio” della sua vita (Gordimer, in Mahfouz 1998: viii-ix).¹⁴

.....
 14 Traduzione mia. Il ruolo centrale di tempo e memoria ritorna anche nell'analisi di Sasson Somekh, che individua nell'insieme delle opere mahfouziane tre principali modalità di rappresentazione della memoria: storica, mistica e sincronica. La prima è alla base di molte delle opere maggiori in cui il carattere semi-autobiografico e quello pseudo-autobiografico si sviluppano in un arco di tempo segnato da avvenimenti, cruciali nella storia egiziana, che hanno impatto sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi. La seconda, che occorre soprattutto nei racconti degli anni Sessanta e Settanta, non realistici, con situazioni al limite dell'assurdo, persegue lo scopo di introdurre la relazione del soggetto con una realtà superiore; la memoria, in questo caso, sembrerebbe essere assente, tuttavia l'esperienza pregressa condiziona il presente, seppure il personaggio non ne sia conscio. La terza, per la quale Somekh porta a esempio un romanzo breve del 1975, *Il nostro quartiere*, pone in unità/continuità passato e presente, memoria ed esperienza attuale, anche grazie all'uso stilistico del presente storico. L'articolo di Somekh

Mahfouz ha delineato una “filosofia del tempo” che si occupa del modo in cui il tempo “influisce sull’individuo e sulla comunità” e di “come la memoria umana si rapporta al tempo esterno” (El-Enany 1993: 70); essa considera positivamente il rapporto tra umanità, tempo e morte perché l’umanità è vista nel suo insieme e non nelle separate individualità, alla stregua di un organismo complesso che sopravvive anche alla tragedia della scomparsa di una singola parte. Ma all’avanzare dell’età, che va oltre il momento in cui gli *Echi* sembrano suggellare la vita dello scrittore con una ricostruzione intenzionale del passato, quando subentra lo stato di sopravvissuto – non solo alla vecchiaia, ma anche a un tentato omicidio –, il tempo offre l’opportunità di “imparare il segreto dell’esistenza” (al-Ghitani 2006: 142) mediante la reminiscenza, con un recupero spontaneo che dice molto più di un’autobiografia e che testimonia un’inarrestabile creatività capace di vincere l’invalidità e la malattia. L’anamnesi dei *Sogni* fa riemergere figure realmente conosciute, come familiari, insegnanti, amici e donne amate, ma anche personaggi pubblici: politici, intellettuali, artisti. Essa agisce risvegliando, per esempio, l’esistenza del fondatore del partito Wafd, Sa’d Zaghlul, le dimostrazioni del 1919, la rivoluzione del 1952 e il presidente Nasser; la guerra al terrorismo e altre situazioni di conflitto e di vita ordinaria; in questo procedimento sono rivivificati, tra gli altri, il compositore Sayyid Darwish e la cantante Umm Kulthum, l’editore di *Al-Ahram* Reda Hilal, l’amico medico e musicologo Husayn Fawzi, gli scrittori Taha Husayn e ‘Abbas Mahmoud al-‘Aqqad. Nei *Sogni* la memoria si esprime attivando congiuntamente le sue potenziali modalità – storica, mistica e sincronica –, nonché producendo allegorie, sebbene, come abbiamo già veduto, il discorso simbolico non sia il risultato di una volontaria operazione dello scrittore. Nel flusso della reminiscenza finiscono per immettersi inoltre alcuni personaggi, fittizi¹⁵ o reali,¹⁶ che sono stati ideati o semplicemente adottati nelle prece-

.....
 è pubblicato online su *Bulletin of the Israeli Academic Center in Cairo*. <https://www.academy.ac.il/SystemFiles/21078.pdf>.

15 Si pensi al personaggio della regina Nicotris (Sogno 10) che ricorre in una delle sue storie del periodo “faraonico”.

16 Ne è esempio la figlia di Raya nel film *Rayā wa-Sakīna* (1953), di cui Mahfouz

denti opere, ma che, a loro volta, hanno contribuito ad arricchire la memoria del proprio creatore o adattatore e, secondo Somekh, a plasmarne l’identità.

Estetica tarda e minimalismo contemporaneo

L’opera ultima mostra dunque continui rimandi all’esperienza umana e letteraria di Mahfouz, e contiene innumerevoli spunti per la comprensione del percorso di conoscenza che lo scrittore ha compiuto nella sua lunga vita. Quando l’inabilità fisica sembra aver avuto la meglio sull’attività creativa, Mahfouz trova risorse inaspettate che gli consentono di attraversare la difficoltà della riabilitazione senza cedere all’insoddisfazione e al rancore, come invece avviene per altri artisti, per esempio Ibsen, le cui opere tarde, in particolare *Når vi døde vågner* (*Quando noi morti ci destiamo*, 1899), secondo Said “fanno a pezzi la carriera e la tecnica dell’artista e riaprono le questioni del significato, del successo e della carriera, che nel suo periodo tardo l’artista dovrebbe avere già superato” (2009: 22). Diversamente da Ibsen, Mahfouz non si rivolge al suo pubblico come uno scrittore sopraffatto dalla rabbia per l’avanzare della vecchiaia e l’approssimarsi della morte, e se il lettore può mostrare sconcerto o perplessità davanti alla sua opera tarda, ciò accade per via della natura frammentaria che la contraddistingue e per un ermetismo che rende ardua l’interpretazione delle sue immagini.

Sul piano estetico, infatti, un nuovo stile prende forma, lontano da ciò che lo scrittore ha nel frattempo maturato; viene naturale, a questo proposito, un confronto con la condizione dell’ultimo Beethoven descritto da Adorno, ossia dell’artista che, pur nella piena padronanza dei suoi mezzi, nell’ultimo periodo della vita inizia a sottrarsi al mondo (Adorno 2002: 569-583). Ma l’esilio di cui parla Adorno a proposito di Beethoven, dolorosamente isolato dal mondo sensibile, non è l’esilio del tardo Mahfouz, che trova, sì, rifugio nella soggettività, nell’esperienza individuale, ma che non si pone in contraddizione con la società in cui vive, tutt’al più individua una nuova posizione da

.....
 fu sceneggiatore. Il film ripercorre il primo caso di omicidio seriale verificatosi in Egitto.

cui osservarla e, di conseguenza, perviene a una nuova prospettiva. D'altra parte, la categoria dello "stile tardo" non ha un'univoca realizzazione, esistono molteplici "stili tardi" (Mcmullan, Smiles 2016); la personalità dell'artista vicino alla morte può liberarsi dei limiti della forma, per meglio esprimere la propria soggettività (Cunningham, Mapp 2006: 172), nei modi dettati dalle condizioni del sé fisico e psicologico, presente e passato.

In una delle conversazioni che Salmawi ha registrato negli anni trascorsi fra l'attentato e la scomparsa di Mahfouz, quest'ultimo sembra essersi rassegnato, suo malgrado, all'impossibilità di vivere la propria normalità di uomo interessato all'arte, all'attualità, alla vita sociale; si trova in una forma d'isolamento, sebbene accudito dalla famiglia e gli amici che fanno da tramite tra lui e il mondo esterno.

Oggi l'età non mi consente di leggere come ero solito fare. La mia salute non è abbastanza buona perché indaghi sui diversi argomenti che m'interessano, non vedo né sento come prima e quindi non posso seguire i fatti di attualità o gli sviluppi della letteratura e dell'arte nel mondo. [...] sono completamente isolato dalla vita, sebbene chiedo ai miei amici che cosa succeda nel mondo, quando vengono a farmi visita (Mahfouz, Salmawy 2001: 12).¹⁷

La nuova estetica dello scrittore porta con sé una narrativa che preannuncia gli sviluppi del racconto breve e brevissimo (*qissa qasîra* e *qissa qasîra jiddan*) caratteristico della letteratura egiziana degli anni successivi. Mentre il minimalismo pare essere l'origine di un progetto di ricerca letteraria e filosofica di molti dei giovani narratori egiziani contemporanei, nel caso di Mahfouz esso è il punto di arrivo,¹⁸ una realizzazione apparentemente intempestiva, per uno

.....
17 Traduzione mia.

18 Brevità, linearità stilistica e struttura ellittica sono qui accentuati, ma non si dimentichi che anche in altri momenti di svolta artistica, per esempio nei romanzi degli anni Sessanta, "[...] la sua visione è più concentrata, trascendendo particolari dettagli. Lo sfondo è evocato da suggestivi indizi al posto di una descrizione dettagliata" (Moussa-Mahmoud 1989: 10), traduzione mia. Analogamente, nei romanzi e nelle raccolte dei decenni che seguono l'avvio al modernismo, egli sperimenta nuovi linguaggi mirati alla costruzione di testi concisi.

scrittore da cui ci si sarebbero potuti attendere "serenità" e senso di "compiutezza" o "apoteosi di creatività e potenza artistica" (Said 2009: 2). E ancora, mentre la scrittura dei giovani minimalisti indirizza intenzionalmente il testo verso la dimensione dell'immaginazione e del sogno, allontanandolo dalla realtà oggettiva, quella di Mahfouz è intrinsecamente fatta "della stessa sostanza dei sogni", per usare, ma non con la stessa accezione, la celeberrima frase di Prospero in *The Tempest*.

Mahfouz riconosce quindi nella dimensione onirica il luogo surreale ove cogliere gli elementi che completino la propria finale realizzazione. È uno spazio, il sogno, in cui non valgono le regole del mondo fenomenico e la ragione è posta a contatto con un senso latente, incarnata da maschere, da immagini simboliche. Nei *Sogni* i dati provenienti dalle esperienze e collocati nel tempo oggettivo non risultano più i fondamenti della conoscenza: essi stimolano la ricerca nella dimensione spirituale e psicologica, da sempre importante nella letteratura mahfouziana, che ora però si rivolge alla realtà interiore, al sé. In questo cammino le azioni "conoscere" e "apprendere" sono collegate a "ricordare"; sebbene una tale concezione, vicina alla dottrina della reminiscenza di Platone e alla sua teoria delle idee, potrebbe condurre a postulare l'illusorietà dei sogni, contagiati dalla percezione sensoriale, l'incertezza che è intrinseca alla sensazione viene qui superata con il ricordo chiaro e compiuto dell'idea. Mahfouz, nel dettare, rielaborare e pubblicare i sogni – le idee e le visioni – che lo accompagnano fino alla morte, vi riconosce la presenza di un senso celato, ma lascia al lettore il compito di interpretarlo. Egli rappresenta, come i minimalisti, la superficie delle cose, con un'incidentale selezione di dettagli; sono però i lettori a dover immaginare e completare, a svolgere un'operazione semantica a cui egli abdica. "Non ho intenzione di interpretare i miei sogni per te", dice Mahfouz a Rakha (2003), che lo sta intervistando, e aggiunge: "E no, non li vedo in bianco e nero. Sono più realistici, sogni technicolor".¹⁹

.....
19 Traduzione mia. È interessante ritrovare in Mahfouz la stessa ostilità che Adorno manifesta verso l'interpretazione dei sogni. Anche Adorno appuntò i suoi sogni, pubblicati postumi; nella postfazione all'edizione italiana, Michele Ranchetti

Mi sto sottoponendo a fisioterapia, ma la mia mano semplicemente non lavora bene come faceva prima. Questo ha reso la scrittura un processo particolarmente difficile e laborioso [...]. In passato era naturale come camminare [...]. Ora, comunque, lo stesso scrivere richiede una buona dose di concentrazione [...]. Ciò significa, naturalmente, che sono completamente incapace di lavorare per ore di continuo, come facevo ogni giorno. Ho l'energia per scrivere alcuni paragrafi, così gli argomenti che scelgo di scrivere devono essere compatibili con tale brevità; principalmente, ora scrivo storie molto brevi e concentrate. Ho scritto racconti brevi per molto tempo, ma una volta essi erano frutto di un'esigenza artistica. Non è così oggi (Mahfouz, Salmawy 2001: 10).²⁰

Le parole di Mahfouz lasciano intendere che la scrittura della sua ultima opera sia frutto di scarsa elaborazione artistica e che non siano presenti artifici retorici finalizzati a comunicare significati nascosti o a produrre particolari effetti. Tuttavia, proprio perché le scelte dello scrittore sono indirizzate verso la brevità, esse determinano una deviazione dallo stile che maggiormente lo identifica; si pensi ai romanzi realisti e a quelli allegorici, ricchi di descrizioni dettagliate o di immagini simboliche, per esempio *La trilogia*, in cui Mahfouz rappresenta minuziosamente luoghi, personaggi e azioni, come fa cogliendo Amina nel semplice atto di prendere una lampada:

Camminando a tentoni, orientandosi sulla colonna del letto e sul battente della finestra, raggiunse la porta e l'aprì, lasciando entrare un tenue raggio di luce che sfuggiva dalla lampada posata sulla mensola dell'anticamera. Si avvicinò timidamente, l'afferrò e la portò nella camera dove il margine del vetro proiettò sul soffitto un cerchio tremolante di luce diafana circondata di oscurità. La posò su un tavolino di fronte al divano. La lampada illuminò tutta la stanza che apparve nell'ampio pavimento quadrato, nelle alte pareti e nel soffitto segnato da travi parallele, evidenziandone il ricco mobilio: il tappeto di Shirâz, il grande letto incorniciato da quattro colonne di ottone, l'armadio massiccio e il largo divano ricoperto da un piccolo tappeto dalle tinte e dai motivi vari (Mahfouz 1989: 12).

riporta la tesi del filosofo per cui "i sogni non devono, o non possono, essere interpretati, possono e devono solo essere trascritti" (Adorno 2007: 125).

20 Traduzione mia.

Ben diversamente, nei *Sogni* lo scrittore non si dilunga in descrizioni, fornendo solo le informazioni essenziali. Azione e atmosfera sono al primo posto nell'inquadratura soggettiva, come avviene nel "Sogno 1" (Mahfouz 2006: 714) in cui il protagonista si trova in una situazione delineata in modo conciso ed enigmatico: sta pedalando in bicicletta alla ricerca di un ristorante ("andavo con la mia bicicletta da un posto all'altro, sospinto dalla fame") quando incontra un amico ("vidi il mio amico [...] che mi chiamò facendo segno con la mano"); entra in un locale ("mi diressi verso [il ristorante]") e ne esce frettolosamente senza ritrovare né la bicicletta né l'amico ("tornai all'orologio della piazza, ma non trovai la mia bicicletta e il mio amico").²¹ Il sogno si consuma nell'arco di poche righe presentando modalità stilistico-espressive che emergono da tutti i *Sogni*, a partire dalle caratteristiche di "agilità" e "velocità", che contribuiscono ad amplificare effetti e suggestioni.

Viene compiuta una riduzione del superfluo attraverso procedimenti di sottrazione come l'ellissi, che evidenzia mancanza e sottinteso e ha l'esito di suscitare maggiore aspettativa nel lettore; a questa si accompagna un'aggettivazione spesso scarna, se non assente, tale da sacrificare la raffigurazione particolareggiata delle immagini, ma capace di porre in rilievo le funzioni dei referenti. Significativa è anche, sul piano sintattico, la ricchezza di espressioni corrispondenti al gerundio dell'italiano e a complementi di scopo, grazie alle quali i soggetti sono rappresentati in rapporto sia al loro stato sia alle finalità che perseguono; verbi di percezione, sensazione e sentimento indicano invece l'atmosfera in cui essi si trovano immersi. Quanto all'accelerazione del ritmo, un ampio uso di verbi di movimento, adatti a imprimere velocità, contribuisce alla manipolazione del tempo, in particolare alla sua contrazione. A conferire leggerezza alla struttura del periodo interviene inoltre la riduzione dei rapporti di subordinazione a vantaggio di quelli di coordinazione.

La leggerezza e la rapidità, qualità individuate da Calvino (1988) nei capolavori della letteratura di epoche e culture diverse, sono quindi peculiari anche dello stile tardo di Mahfouz. Esse generano la brevità, una terza caratteristica del racconto onirico, intrinseca poiché

21 Traduzione mia.

la materia del sogno è prodotta da meccanismi psichici che, in termini freudiani, includono la “condensazione”. Il sogno è condensato, fonde più immagini e concetti; l’espressione verbale del narratore onirico non può che essere, a sua volta, condensata, in quanto aderente alla natura del sogno, grazie all’adozione di lessico e struttura morfo-sintattica propri di una lingua araba standard semplice, esatta e diretta, capace di originare immagini incisive, talvolta nitide e verosimili talaltra vaghe e surreali, che si susseguono *sogno dopo sogno* fornendo una visione molteplice del mondo interiore di Mahfouz.

Osservazioni finali

L’impegno nella rappresentazione dell’universo umano, attraverso le storie degli abitanti dei rioni a lui più cari nella sua città natale, ha valso a Mahfouz l’appellativo di “Dickens del Cairo” e quello di “Balzac d’Egitto” per l’accurata e vivida ricostruzione degli ambienti e delle figure che vi si muovono. Il suo realismo è stato giudicato decadente e reazionario dalla critica marxista degli anni Cinquanta, per l’attenzione rivolta esclusivamente alla classe media e alla caratterizzazione di personaggi dalla psicologia complessa.²² Il romanzo *Il rione dei ragazzi* ha suscitato la condanna di blasfemia e reazioni violente. La sua letteratura è stata lungamente studiata secondo una periodizzazione che ha messo in evidenza soprattutto gli orientamenti realista e modernista, individuandone il giro di volta nel romanzo del 1959. Oggi, però, a più di un decennio dalla sua scomparsa, queste descrizioni appaiono superate: l’analogia con Dickens o Balzac può essere svante per la comprensione della narrativa mahfouziana; i romanzi realisti di Mahfouz sono stati tradotti in molte lingue e continuano a interessare i lettori arabi e quelli stranieri, mentre si è persa memoria degli scritti di numerosi autori realsocialisti militanti all’epoca; ne *Il rione dei ragazzi* non c’è alcun contenuto blasfemo, anzi, il romanzo

22 Sebbene abbia sostenuto le politiche sociali seguite al colpo di Stato/Rivoluzione del 1952, prese le distanze dal regime quando emerse chiara la deriva autoritaria che fu più volte oggetto di critica nei suoi scritti. La sua posizione gli valse aspre accuse da parte degli ambienti culturali gravitanti attorno ai centri di potere (Najjar 1998: 141).

esprime un senso di spiritualità superiore a certe costruzioni fideiste²³ degli uomini e rappresenta molto più di un passaggio tra due orientamenti letterari, contenendo i motivi gnoseologici e ontologici a cui lo scrittore è tornato più volte nel corso della carriera, fino al periodo di convalescenza fisica e mentale che ha preceduto l’epilogo della sua vita, animato da visioni notturne condivise con i lettori. Il termine che, con la sua notoria modestia, Mahfouz ha usato per indicare il sogno è *hulm* (singolare di *ahlâm*), di cui abbiamo già rilevato l’accezione negativa nella tradizione islamica e quella ordinaria nella cultura contemporanea e, tuttavia, questo bisogno di trasmetterne il contenuto, che allo stesso tempo diventa generoso dono per i lettori, suggerisce che lo scrittore vi colga un alto valore spirituale, personale, poiché non è *ru’yâ*, non è cioè “visione di origine divina”, ma forse, proprio perché frutto della propria storia, del proprio tempo, della propria esistenza giunta al capolinea, è degno di essere trasmesso, come un’ultima eredità semplice, disadorna e implicita: il vissuto (il sognato) dell’individuo si fa universale. D’altronde la condivisione di un sapere, o di ciò che si ritiene tale, rientra pienamente nel sentimento religioso di Mahfouz che emerge fin dalle opere del periodo realista, come *al-Qâhira al-Jadîda* (“Il Cairo nuovo”, 1945), la cui storia mette in evidenza che “un individuo che è preoccupato solo della propria personale salvezza, non mostrando riguardo per altri individui del suo ambiente e, in generale, della società, è un maledetto egoista che non può sperare di avere posto nel Paradiso di Mahfouz” (El-Enany 1988: 21).²⁴ E ancora: “Mahfouz descrive l’artista come qualcuno che non può fare a meno di comunicare i suoi ideali e la gloria della loro fonte: ‘Il suo principale attributo è quello di Sufi... Come puoi chiedere al Sufi di non lodare ciò che adora, [cioè] quello che gli comunicano i segreti dell’ignoto?’” (Elmarsafy

23 Sono interessanti, in proposito, le parole dello stesso autore: “Se dovessi scegliere tra capitalismo e marxismo, non esiterei un momento... ma cosa significa ‘Sono marxista’? Io non mi considero marxista, nonostante una forte affinità (*ta’âtuf*) [con il Marxismo], perché non ho molta fede nelle filosofie; la mia posizione rispetto a loro è più artistica che filosofica. Forse la sola fede nel mio cuore è la fede nella scienza e nel metodo scientifico” (Najjar 1998: 143), traduzione mia.

24 Traduzione mia.

2012: 25)²⁵

Riportiamo, in conclusione, ciò che Salmawi ha veduto nei *Sogni*, della cui divulgazione è stato diretto testimone e che ha discusso personalmente con l'autore durante "il periodo di convalescenza".

I sogni non furono separati dalla produzione letteraria di Mahfouz; per esempio, furono un'estensione naturale della forma artistica che aveva impiegato nel suo *Echi di un'autobiografia*. Mentre nell'autobiografia un filo sottile aveva unito una serie di piccole perle, nei *Sogni* Mahfouz aveva reso ogni perla autosufficiente. Quindi dobbiamo cercare il significato artistico di ogni *sogno* dentro se stesso e non in relazione a ciò che viene prima o dopo. Quanto al contenuto, i *Sogni* hanno racchiuso una visione sublime e nobile dell'esistenza che giunge a un artista solo in tarda età, dopo aver fatto ampie esperienze di vita e raggiunto una saggezza completa che conduce a una pace interiore non trovata prima (Salmawi 2006: 19-20).²⁶

Salmawi, che lo scrittore ha voluto accanto a sé nella pubblicazione dei suoi ultimi articoli per *Al-Ahram Hebdo*, coglie negli incontri con Mahfouz serenità e pace interiore, che non sono comunque, a nostro avviso, caratteristiche rilevanti nei *Sogni*. Il mondo, così come lo ha conosciuto Mahfouz nella sua esperienza reale e riscoperto attraverso la visione onirica finale, semplicemente esiste nella sua complessità, talvolta anche dolorosa, e lascia a ognuno la possibilità di comprenderlo.

.....
25 Traduzione mia.

26 Traduzione mia.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W. (2007), *I miei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2002), "Late style in Beethoven", "Alienated Masterpiece. The *Missa Solemnis*", in LEPPERT R. (a cura di), *Theodor W. Adorno. Essays on Music*, University of California Press, Berkeley, pp. 564-583.
- AL-GHITANI G. (2006), *al-Majâlis al-Mahfûziyya*, Dar al-Shouruk, Il Cairo.
- AL-MOUSA N. (1992), "The Nature and Uses of the Fantastic in the Fictional World of Naguib Mahfouz", in *Journal of Arabic Literature*, 23:1, pp. 36-48.
- CALVINO I. (1988), *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.
- CUNNINGHAM D., MAPP N. (2006), *Adorno and literature*, Continuum, London, New York.
- EI-ENANY R. (1993), *Naguib Mahfouz. The pursuit of meaning*, Routledge, London.
- Id. (1988), "Religion in the novels of Naguib Mahfouz", in *British Society for Middle Eastern Studies. Bulletin*, 15:1-2, pp. 21-27.
- ELMARSIFY Z. (2014), "On Naguib Mahfouz's Late Style: Remembering Art, Remembering the Self", in MASON E. (a cura di), *Reading the Abrahamic Faiths. Rethinking Religion and Literature*, Bloomsbury, London, Edizione Kindle, pp. 193-203.
- Id. (2012), *Sufism in the Contemporary Arabic Novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- FREUD S. (1989), *L'interpretazione dei sogni: 1899*, Bollati Boringhieri, Torino.
- GABRIEL J. (2001), "Controversial Mahfouz Allegory Published In New Translation", in *Al Jadid*, 7:37, <https://www.aljadid.com/content/controversial-mahfouz-allegory-published-new-translation>.
- MAHFOUZ N. (2015), *al-Ahlâm al-akhîra*, Dar al-Shouruk, Il Cairo.
- Id. (2006), *Najîb Mahfûz. Al-a'mâl al-kâmila*, 10, Dar al-Shouruk, Il Cairo.
- Id. (2004/2006), *Ahlâm fatrat al-naqâha*, Dar al-Shouruk, Il Cairo.
- Id. (2002), "Recuperation dreams", in *Al-Ahram Weekly*, 570, 24-30

dicembre.

Id. (1998), *Echoes of an Autobiography*, Anchor books, New York.

Id. (1994), *Asdâ' al-sîra al-dhâtîyya*, Dar Maktabat Misr li-l-Nashr, Il Cairo.

Id. (1989), *Tra i due palazzi. La trilogia del Cairo*, Tullio Pironti, Napoli.

Id., SALMAWY M. (2001), *Naguib Mahfouz at Sidi Gaber: reflections of a Nobel laureate, 1994-2001: from conversations with Mohamed Salmawy*, American University in Cairo Press, Il Cairo, New York.

Id., STOCK R. (2009), *Dreams*, Anchor books, New York.

MALTI-DOUGLAS F. (1993), "Mahfouz's Dreams", in BEARD M., HAYDAR A. (a cura di), *Naguib Mahfouz: From regional fame to global recognition*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, pp. 126-143.

Id. (1980), "Dreams, the Blind, and the Semiotics of the Biographical Notice", in *Studia Islamica*, 51, pp. 137-162.

MCMULLAN G., SMILES S. (2016), *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, Oxford University Press, Oxford.

MITTERMAIER A. (2007), "The book of visions: dreams, poetry, and prophecy in contemporary Egypt", in *International Journal of Middle East Studies*, 39:2, pp. 229-247.

MOUSSA-MAHMOUD F. (1989), "Depth of Vision: The Fiction of Naguib Mahfouz", in *Third World Quarterly*, 11:2, pp. 154-166.

NAJJAR F. M. (1998), "Islamic fundamentalism and the intellectuals. The case of Naguib Mahfouz", in *British Journal of Middle Eastern Studies*, 25:1, pp. 139-168.

OVIEDO J. M. (2005), "Il sonno della ragione produce testi", in CAMPRA R., AMAYA F. R. (a cura di), *Il genere dei sogni*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 67-73.

RAKHA Y. (2003), "Dreaming on", in *Al-Ahram Weekly On-line*, 668, 11-17 dicembre, <http://weekly.ahram.org.eg/archive/2003/668/cu1.htm>.

SAAD M. (2015), "Salmawy recounts failed Mahfouz assassination attempt, reveals 500 hours of audio tapes", in *Al-Ahram Online*, 5 settembre, <http://english.ahram.org.eg/NewsContentP/18/139739/>

[Books/Salmawy-recounts-failed-Mahfouz-assassination-atte.aspx](#).

SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano.

SALMAWI M. (2006), *Najîb Mahfûz. Al-mahatta al-akhîra*, Dar al-Shouruk, Il Cairo.

SOMEKH S. "Naguib Mahfouz: time and memory", in *Bulletin of the Israeli Academic Center in Cairo*, pp. 18-21, <https://www.academy.ac.il/SystemFiles/21078.pdf>.