
Recensioni

Eyad Houssami (ed.), *Doomed by Hope. Essays on Arab Theatre*, PlutoPress, London 2012, pp. 189.

Il teatro arabo vive attualmente un momento di grande vivacità e rinnovamento. Questo importante movimento di rinascita si è sviluppato in seguito alla grande partecipazione di autori, attori e registi alle “rivoluzioni” che hanno interessato il Maghreb e il Mashreq a partire dal 2011. Dallo Yemen alla Tunisia, dall’Egitto alla Siria, il teatro ha svolto un ruolo cruciale rendendo visibili, in patria e all’estero, quelle forze che spingevano e continuano ancora oggi a spingere verso un cambiamento politico e sociale.

Opportuno, quindi, appare il testo curato da Eyad Houssami, drammaturgo, direttore e fondatore del “Masrah Ensemble”, una organizzazione teatrale no-profit che ha sede in Libano. Il testo, che è edito in una doppia veste, in arabo e inglese, grazie all’impegno dell’istituzione olandese “Prince Claus Fund”, ha un titolo decisamente significativo. Infatti, l’espressione «Doomed by hope», ovvero “condannati alla speranza”, venne pronunciata dal drammaturgo siriano Sadallah Wannous¹ durante il discorso tenuto nel 1996 in occasione del World Theatre Day istituito dall’International Theatre Institute affiliato all’UNESCO. In quel discorso Wannous poneva l’accento sull’importanza del teatro in quanto strumento di dialogo e di cambiamento, ed è proprio da questo assunto che sembrano partire i contributi di autori provenienti da Siria, Egitto, Libano, Palestina, Kuwait.

I saggi raccolti in questo testo includono studi accademici e narrazioni personali che, attraverso codici diversi, tracciano un quadro unitario, vivo e preciso sul teatro arabo dei nostri giorni, infrangendo il muro che separa mondo universitario e palcoscenico. La prefazione è, invece, affidata al romanziere libanese Elias Khoury che con Wannous ha condiviso un’esperienza di impegno artistico e politico vissuta da tutta una generazione di intellettuali, oltre che un coinvolgimento in prima persona nel teatro in quanto autore e direttore del Teatro di Beirut negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra civile. Ricordando la ricchissima produzione di Wannous, lo scrittore libanese rivendica l’impulso al cambiamento che i testi del drammaturgo siriano hanno instillato in quelle generazioni di giovani che sono scesi nelle piazze arabe, in particolar modo della Siria, dal 2011 in poi. Khoury rimpiange il fatto che Wannous sia morto ben quattordici anni prima. E, aggiungiamo noi, anche il suo riconoscimento in Europa è arrivato troppo tardi: solo quest’anno la Comédie Française di Parigi ha messo in scena uno degli ultimi testi di Wannous, *Tuqūs al-iṣārāt wa ’l-taḥawwulāt* (Rituali per una metamorfosi) del 1994, primo testo arabo a entrare nel repertorio della prestigiosa istituzione francese con la regia del kuwaitiano Sulayman Al Bassam.

L’importanza del teatro di Wannous e il peso della sua eredità nella drammaturgia araba contemporanea costituiscono il punto di partenza dei saggi di Edward Ziter, docente presso il Department of Drama della New York University, e Rania

¹ I nomi propri sono scritti senza traslitterazione così come compaiono nel testo in inglese.



Jawad, dell'Università di Birzeit. Edward Ziter analizza la destrutturazione della tirannia da parte del drammaturgo siriano, mentre Rania Jawad indaga circa la messa in scena dei lavori di Wannous in un contesto di occupazione come quello dei campi profughi dei Territori Occupati palestinesi.

Il teatro siriano degli ultimi decenni è, invece, illustrato da Asaad Al-Saleh, docente di Cultural Studies alla University of Utah, e Meisoun Ali, dell'Istituto di Arti Drammatiche di Damasco, i quali, partendo dal teatro di Sadallah Wannous, arrivano a dar voce all'ultima generazione di autori siriani.

Tra i contributi accademici, quello di Katherine Hennessey si concentra, invece, sulla realtà dello Yemen e, in particolare, su alcuni spettacoli organizzati tra il 2009 e il 2010 che sembrano addirittura precedere di un paio di anni le proteste dei giovani yemeniti che verranno organizzate, prevalentemente, in spazi pubblici.

Il ruolo cruciale della memoria collettiva al tempo della rivoluzione egiziana è l'argomento trattato da Dalia Basiouny e Samia Habib, la prima autrice teatrale e professore di Storia del Teatro presso la AUC, e la seconda critico culturale e docente universitaria. Entrambe mettono a fuoco le attività teatrali organizzate al Cairo nel periodo successivo alle dimissioni di Hosni Mubarak.

Le pratiche teatrali di Siria, Libano, Kuwait sono descritte negli articoli di Abdullah Al Kafri, Zeina Daccache, Rabih Mroué e Sulayman Al Bassam. Il drammaturgo Abdullah Al Kafri, esamina la realtà della scena indipendente in Siria, l'unica a riuscire a proporre una alternativa allo statico apparato istituzionale. Zeina Daccache, attrice libanese, regista e fondatrice del centro Catharsis – Lebanese Center for Drama Therapy descrive la sperimentazione condotta in prima persona all'interno del carcere libanese di Roumieh dove ha messo in scena un adattamento da Reginald Rose, esperienza iniziata dopo aver conosciuto il lavoro di Armando Punzo con i detenuti del carcere di Volterra. Rabih Mroué intraprende un percorso anch'esso legato al tema della legalità e, in particolar modo, analizza il lavoro di messa in scena da parte di autori che vivono in stati totalitari partendo dal testo *al-Iḡtiṣāb* (Lo stupro, 1989) di Sadallah Wannous. Sulayman Al Bassam, drammaturgo, performer, direttore della compagnia indipendente "SABAB Theatre" con sede in Kuwait, tra i maggiori registi arabi, e noto anche in Occidente, riflette sulla dimensione transnazionale dei propri adattamenti dei lavori di Shakespeare.

Lo sguardo di Joseph Shahadi, studioso e performer residente a New York, e Margaret Litvin, docente presso la Boston University, si sofferma sulle esperienze teatrali arabe nei paesi della diaspora e nei festival internazionali, con una particolare attenzione agli Stati Uniti dove il teatro arabo, negli ultimi anni, trova una sempre maggiore ospitalità.

L'ultimo contributo è di Jawad al-Asadi, drammaturgo e regista di origine irachena, che ha vissuto a lungo a Damasco e ha spesso collaborato con Sadallah Wannous. Il suo è un resoconto intimo e personale che intende raccogliere, per renderla pubblica e universale, quella che a suo parere è l'eredità maggiore del drammaturgo siriano, ovvero quella di riuscire a creare un teatro che riesca a sconfiggere perfino la morte.

Il testo, che riesce perfettamente nel suo intento di restituire agli studiosi e ai lettori in generale la ricchezza e il dinamismo dei palcoscenici arabi, è arricchito dalle fotografie di Dalia Khamissy, Yazan Khalili, Joseph Seif.

Monica Ruocco



Khalid Amine and Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Palgrave MacMillan, New York 2012, pp. 262.

Questo saggio colma una profonda lacuna, ovvero l'assenza di un manuale in una lingua occidentale sulla storia della drammaturgia e dello spettacolo in Algeria, Tunisia e Marocco dall'epoca classica fino al primo decennio del XXI secolo. Il testo, frutto di una lunga e intensa ricerca intrapresa nell'ambito dell'Arabic Theatre Working Group legato alla Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (FIRT), ha come autori due importanti personalità degli studi teatrali sul mondo arabo. Entrambi docenti di Storia del Teatro, Marvin Carlson è Distinguished Professor presso la prestigiosa City University di New York; mentre Khalid Amine insegna presso la Abdelmalek Essaadi University a Tetouan, in Marocco. I due autori promuovono anche *al-Markaz al-duwalī li-dirāsāt al-furğah* (International Centre for Performance Studies) di Tangeri, che nella città marocchina organizza ogni anno una conferenza internazionale giunta ormai alla sua nona edizione.

Pur non negando il ruolo del Libano e della Siria per quanto riguarda la nascita del teatro arabo moderno, né quello dell'Egitto per il suo lungo predominio dal punto di vista della ricchezza della drammaturgia e dell'arte performativa, Marvin Carlson e Khalid Amine denunciano una certa marginalizzazione della ricchissima produzione drammatica dei paesi del Maghreb da parte degli studiosi occidentali. Il punto di partenza degli autori è individuare negli inizi di un teatro algerino, tunisino e marocchino ispirato a forme artistiche occidentali il prodotto di una politica coloniale del XX secolo. Il moderno teatro maghrebino si è, di fatto, innestato su una tradizione artistica che ha preceduto di molti decenni la presenza occidentale nella regione e che perdura fino ai nostri giorni. Le negoziazioni culturali, politiche ed artistiche fra le pratiche di spettacolo locali e i modelli importati dall'occidente costituiscono, per gli studiosi, la caratteristica centrale della produzione teatrale maghrebina.

La prima parte del saggio è dedicata alle espressioni artistiche precoloniali e alla presenza del genere teatrale nella regione sin dall'antichità romana. Dopo la caduta dell'Impero romano, le imponenti rovine dei teatri che avevano ormai perduto la loro funzione diventano talvolta fonte di ispirazione per poeti come Muḥriz Ibn Ḥalaf (m. 1022) il quale dedica un poema al Teatro di Cartagine senza fare, però, alcuna menzione del suo utilizzo originario. Per un recupero dei teatri romani bisognerà attendere la rappresentazione del *Polyeucte* di Corneille da parte della Comédie Française nel teatro di Cherchell (Šaršāl) in Algeria nel 1954; oppure la successiva nascita del "Festival di Cartagine" in Tunisia nel 1964, in pieno periodo post-indipendenza.

La tradizione teatrale locale poteva, come ricordano gli autori, contare su differenti forme di intrattenimento legate all'oralità, come nel caso dei narratori *ğawwāl*, oppure degli *ḥakawātī* e dei *maddāḥ*, la cui funzione sembrava essere, rispettivamente, quella di cantare le gesta degli eroi delle epiche popolari, oppure di pie personalità musulmane. Una ampia sezione di questa parte è dedicata al fenomeno della *ḥalqah*, il circolo all'interno del quale si svolgevano le narrazioni sia in spazi pubblici, sia privati, dove spesso erano le donne a svolgere il ruolo



principale¹. Punto centrale delle pratiche performative del Maghreb, la *ḥalqa* ricopre la duplice funzione di luogo di intrattenimento ma anche di costruzione di un'identità sociale e nazionale. Il significato spaziale della *ḥalqa* si sovrappone, infatti, a quello artistico creando una performance che spesso non fa ricorso a un testo scritto, ma utilizza codici di comunicazione che non sono necessariamente linguistici. L'efficacia delle rappresentazioni all'interno della *ḥalqa*, la cui efficacia nel coinvolgere gli spettatori le conferisce un valore estremamente moderno, è stata spesso testimoniata da viaggiatori arabi e non, tra cui Elias Canetti che ne descrive gli spettacoli in Marocco. A questa espressione artistica se ne aggiungono altre il cui destino si sovrapporrà alle forme introdotte dall'Occidente durante il periodo coloniale.

La seconda parte del saggio è dedicata, quindi, al teatro coloniale nel Maghreb. Nonostante i frequenti contatti tra le due sponde che testimoniano già nel XVII e XVIII secolo la presenza di troupe occidentali – in particolare italiane e francesi – nei paesi maghrebini, la presenza di un teatro occidentale stabile inizia solo a partire dal XIX secolo. Il fiorire di sale teatrali, il grande numero di compagnie provenienti dalla riva opposta del Mediterraneo sono dovute sicuramente alla politica delle potenze coloniali, quindi generalmente della Francia, e alla conseguente crescita della popolazione straniera, ma anche a una massiccia emigrazione europea, ad esempio di italiani, come nel caso della Tunisia. Il nascente teatro maghrebino si svilupperà spesso indipendentemente da quello europeo, e un importante ruolo verrà svolto dalle compagnie egiziane che visitano i paesi maghrebini incoraggiando, tra l'altro, una significativa partecipazione delle donne all'attività teatrale. Il testo procede con una panoramica sul cosiddetto teatro della resistenza a cui fa seguito un interessante capitolo sulle relazioni tra teatro e Islam durante l'occupazione coloniale. Gli autori passano in rassegna alcuni casi, come quello della compagnia tunisina *al-Šabāb al-Qayrawānī* (La gioventù di Kairouan) il cui fondatore, Ibrāhīm al-Qadīdī, cercherà di coniugare intorno agli anni '40 il liberalismo europeo con l'ortodossia religiosa, influenzato dal movimento salafita che in quel periodo viveva una rapida espansione. L'utilizzo di temi legati alla dimensione religiosa e a quella politico-nazionalista costerà in diversi casi la messa al bando di molti spettacoli da parte delle autorità coloniali, che però non riusciranno a fermare le rappresentazioni clandestine organizzate all'interno delle abitazioni private.

La terza parte del saggio si concentra, infine, sulle produzioni teatrali dal periodo post-coloniale fino al primo decennio del XXI secolo. Il teatro che si sviluppa immediatamente dopo le indipendenze, tra il 1956 e il 1970 risente ancora, secondo gli autori, dell'influenza di quanto era stato prodotto durante gli ultimi decenni del periodo coloniale. Soltanto in seguito, tra il 1970 e il 1990, si assisterà a un vero sviluppo delle specifiche tradizioni nazionali dei tre paesi del Maghreb. La preoccupazione maggiore degli autori drammatici di questo periodo è quella di combinare in maniera artisticamente produttiva il patrimonio culturale locale con le esperienze artistiche europee. Così in Algeria dominano autori già noti quali Kākī, Kateb Yacine, 'Abd al-Qādir 'Allūlah, Slimane Banaïssa (Sulaymān bin 'Īsā); in

¹ Questo argomento è oggetto di una precedente ricerca dei due studiosi. Cfr. Khalid Amine, Marvin A. Carlson, *Al-halqa in Arabic Theatre: An Emerging Site of Hybridity*, in "Theatre Journal", 60, 2008, 1, pp. 71-85.



Marocco ‘Abd al-Karīm Buršīd teorizza nel 1977 il suo *al-Masrah al-Ihtifālī* (Il teatro cerimoniale), Muḥammad Miskinī elabora il *Masrah al-naqd* (Il teatro critico); mentre in Tunisia autori come Ġalīlah Bakkār, Fāḍil al-Ġa‘āybī, Fāḍil al-Ġazīrī, Muḥammad Idrīs, Muḥammad Rāġā’ Farḥāt e ‘Abd al-Qādir Muqḍād getteranno le basi del moderno teatro nazionale.

Particolarmente interessante l’ultima sezione del saggio che riguarda i più recenti sviluppi del teatro maghrebino, dall’esperienza di *Sinni*, spettacolo del 1991 in cui la lingua kabila è per la prima volta protagonista di un palcoscenico algerino e che segna la successiva diffusione del teatro amazigh anche in Marocco, fino a *Yahia Yaïch / Amnesia* del duo tunisino Ġalīlah Bakkār-Fāḍil al-Ġa‘āybī le cui rappresentazioni nel 2010-11 hanno coinciso con le trasformazioni che hanno profondamente inciso sulla vita politica del paese.

Il merito più significativo del lavoro di ricerca condotto da Khalid Amine e Marvin Carlson è, oltre alla enorme quantità di informazioni su autori, opere e spettacoli svoltisi nel corso della ricca storia del teatro maghrebino contemporaneo, quello di aver restituito a tali sperimentazioni – grazie a un solido apparato teorico e critico – una dimensione mondiale affrancando la drammaturgia algerina, tunisina e marocchina da uno specifico ambito nazionale, regionale, o esclusivamente arabo. L’unica osservazione riguarda la bibliografia che, pur esaustiva, comprende esclusivamente riferimenti in arabo, inglese e francese escludendo importanti e a noi vicine tradizioni di studi arabistici, come quella italiana e spagnola, soltanto per fare due esempi. In ogni caso questo testo è già diventato un importante punto di riferimento per tutti gli studiosi di teatro contemporaneo.

Monica Ruocco

Yusrī ‘Abdallāh, *al-Riwāyah al-miṣriyyah: su’āl al-ḥurriyyah wa mas’alat al-istibdād* (Il romanzo egiziano: richiesta di libertà e questione della tirannia), Dār al-Adham li ‘l-Naṣr wa ‘l-Tawzī‘, al-Qāhirah 2012, pp. 160.

Nel dicembre del 2012, in un panorama politico e sociale di cambiamenti tumultuosi, è uscito un libro di critica intitolato significativamente *al-Riwāyah al-miṣriyyah: su’āl al-ḥurriyyah wa mas’alat al-istibdād*, in cui l’autore, Yusrī ‘Abdallāh¹, analizza le trasformazioni del romanzo egiziano nel corso del primo decennio del terzo millennio, mettendo in luce la posizione di questa recente produzione all’interno del quadro narrativo egiziano con le sue suddivisioni generazionali. Vengono, così, presi in esame Muḥammad al-Busāṭī, Ġamīl ‘Aṭiyyah Ibrāhīm e Yahyà Muḥtār come rappresentanti della generazione del secolo scorso, degli anni Sessanta, Fathī Imbābī, Ni‘māt al-Buḥayrī, Yūsuf Abū Rayyah e Ibrāhīm ‘Abd al-Maġīd per gli anni Settanta, Sa‘d al-Qirš per gli anni Ottanta, Ḥālīd Ismā‘īl, ‘Abd al-Nabī Farāġ per gli anni Novanta, e Ḥamdī al-Ġazar e Nuhà Maḥmūd per il Nuovo Millennio.

¹ Yusrī ‘Abdallāh, docente di letteratura e critica moderna presso la Facoltà di Lettere dell’Università di Helwan, e critico letterario per vari quotidiani e settimanali, fra cui “al-Ḥayāh”, londinese, e “Aḥbār al-Adab”. È fondatore del Movimento della Cultura Nazionale Egiziana.



Il libro si divide in due lunghi capitoli. Il primo, di natura “teorico-applicativa”, nella sua prima parte tratta i principali problemi che attualmente affronta l’attività creativa: la prevalenza del modello consumistico, la censura e la “religionizzazione”. Il modello consumistico, che presenta visioni semplificate e stereotipate della realtà, impoverisce l’opera letteraria svuotandola dei suoi contenuti reali, e di ogni peso e valore storico. Entro questo quadro, la critica deve avere un ruolo importante, dialogando con la realtà, e adottando una logica estetica rigorosa che non giustifichi il brutto, in quanto essa – scrive Edward Said – «non significa affatto la legittimazione dello stato attuale»².

Creatività e censura non solo rappresentano due *Weltanschauungen* totalmente diverse, una innovatrice e aperta, e l’altra immobile e chiusa, ma sono sostanzialmente due poli contrapposti, in quanto la prima sostiene la libertà e la dignità dell’uomo, mentre la seconda giustifica la repressione e l’ingiustizia. ‘Abdallāh sottolinea la forte presenza del dilemma libertà/repressione nella narrativa egiziana, e analizza a questo proposito le opere di due scrittori appartenenti a diverse generazioni: Muḥammad al-Busātī e ‘Abd al-Nabī Faraḡ.

La produzione letteraria di al-Busātī, che, secondo il critico, occupa una posizione particolare nel quadro della narrativa araba, ha come tema principale la libertà, cui anelano i protagonisti di vari testi dello scrittore, tutti in lotta contro la tirannia, come in *al-Ayyām al-ṣa‘bah* (I giorni difficili, 1978), *al-Maqhà al-zuḡāḡī* (Il caffè di vetro, 1978), *Buyūt warā’ al-aṣḡār* (Case dietro gli alberi, 1993), *A-wrāq al-‘ā’ilah* (Documenti familiari, 2003), *Ġū’* (Fame, 2007), *Aswār* (Mura, 2008), *Sarīrumā aḥḍar* (Il loro letto è verde, 2011), e altri. In al-Busātī, l’ironia diventa un’arma di resistenza che rivela e condanna la repressione: così in *Aswār*, dove i guardiani del carcere, appena pensionati, perdono il senno e si recano sulle colline vicine ad imitare le voci degli animali.

La tirannia è affrontata anche da ‘Abd al-Nabī Faraḡ, che in *Mazra‘at al-ḡinirālāt* (La fattoria dei generali, 2011) scrive «una storia parallela della repressione» [p. 17], in cui mette in luce il rapporto tra individuo e potere. In quest’opera, il generale ha varie facce e si identifica con lo sceicco che influenza le masse con il suo stile retorico ed elaborato, suscitando in loro entusiasmo ed emozioni. Il protagonista, Māhir, un ex capo militare, si presenta sotto le false spoglie di un religioso, abbandonando le consuetudini di un potere e adottando quelli di un altro non meno tirannico.

La ricerca dell’origine della crisi, causa della censura dei libri (fra i volumi proibiti, nel 2010, ci sono le *Mille e una notte*), porta Yusrī ‘Abdallāh all’estate del 1967, quando le arrabbiate masse arabe cercavano di capire le ragioni della dura sconfitta subita dall’Egitto nella guerra contro Israele. Una parte si era convinta dell’interpretazione presentata dai leader dell’islam politico di allora, secondo cui la sconfitta sarebbe stata un castigo di Dio, e la salvezza sarebbe consistita nel ritorno alla religione. L’islamismo ha di fatto prosperato negli anni Settanta, caratterizzati da profonde trasformazioni della società egiziana e da un forte orientamento verso il profitto e il consumismo. In quel contesto, fa notare il critico, le apparenze sembravano contare più della sostanza dei fatti, il numero degli egiziani

² Idwār Sa‘īd, *al-‘Ālam wa ‘l-naṣṣ wa ‘l-nāqid*, tarḡamat ‘Abd al-Karīm Maḥfūz, Ittihād al-Kuttāb al-‘Arab, al-Qāhirah 2000, p. 8 [ed. or.: *The Text, the World, the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983].



emigrati verso i Paesi del Golfo aumentò e da lì questi stessi emigrati importarono in patria il wahhabismo. Le condizioni politiche e sociali incoraggiarono dunque quella certa religiosità affettata, apparente, che sta alla base dell'attuale problema della censura. Contro il dominante pensiero salafita hanno parlato alcuni scrittori, tra i quali viene segnalato Ḥālid Ismā'īl con il romanzo *Arḍ al-nabī* (Terra del profeta, 2011).

L'opera, divisa in tre parti, ognuna delle quali porta il nome di una donna di Sohag, una città dell'Alto Egitto, attacca, infatti, la tirannia politica e religiosa, riprendendo il modello delle famose protagoniste della sinistra egiziana e lo spirito del movimento nazionale di liberazione.

La seconda parte dello stesso capitolo del volume di critica letteraria che stiamo trattando si dedica alla cosiddetta "nuova scrittura", specificandone la terminologia, i meccanismi e i modelli: «Con il termine di "nuova scrittura" – scrive 'Abdallāh – mi riferisco alle opere letterarie impegnate a presentare la realtà politica e culturale attuale, partendo da una *Weltanschauung* che supera quella degli anni Novanta, perché è nata in un contesto storico-politico agitato e caratterizzato da cambiamenti drastici.» [pp. 29-30]

Una particolarità interessante della "nuova scrittura" sta nella forte presenza di quelli che vivono al margine della società egiziana, una presenza che non mira soltanto a sottolineare le difficili condizioni sociali ed economiche di tale "fetta" della società, ma, soprattutto, a scoprire un'interiorità ricca e complessa. In proposito, 'Abdallāh analizza i capolavori di quattro giovani scrittori che trattano variamente la marginalità sociale: *Wuqūf mutakarrir* (Fermata ripetuta, 2007) di Muḥammad Ṣalāḥ al-'Azab, *Kā'in al-'uzlah* (Creatura di solitudine, 2006) di Maḥmūd al-Ġūṭānī, *Kīryālīsūn* (Kyrie eleison, 2008) di Hānī 'Abd al-Murīd, e *Fāṣil li 'l-dahšah* (Uno spettacolo da stupire, 2009) di Muḥammad al-Faḥarānī. Le opere di questa nuova generazione di scrittori riportano anche una certa tendenza a umanizzare gli oggetti, cui vengono attribuiti sentimenti e valori tipicamente umani, come avviene in *Siḥr aswad* (Magia nera, 2005) di Ḥamdī al-Ġazar, e *Fānilyā* (Vaniglia, 2008) di al-Ṭāhir Ṣarqāwī.

Nell'ultima parte del primo capitolo 'Abdallāh esamina la cosiddetta "Letteratura nubiana". Sin dai tempi remoti la storia dell'Egitto è inseparabile da quella della Nubia: vari vincoli commerciali, politici e culturali le legano strettamente. Entro questo quadro, l'etichetta di "Letteratura nubiana" tende ad esprimere la complessità e la varietà della Nubia, e le particolarità culturali della sua produzione letteraria come una delle fonti principali della cultura egiziana. Gli autori nubiani, come Ḥalīl Qāsim, Yaḥyà Muḥṭār, Idrīs 'Alī, trattano principalmente la tragedia della loro terra natia e la sofferenza patita a motivo della lontananza. Un esempio della centralità della Nubia come punto di partenza e di arrivo è il romanzo *Ġibāl al-kuḥl* (Monti di Kajal, 2001) di Yaḥyà Muḥṭār, in cui con nostalgia infinita è descritto il doloroso tributo che i nubiani hanno dovuto pagare al momento della costruzione della Diga, e la crisi dei loro uomini di cultura, lacerati tra la fiducia in Nasser e il dolore per la perdita della loro terra. Il romanzo, in forma di diario, indaga l'esperienza nubiana, la corruzione sociale e l'orrenda macchina burocratica, aprendosi ad un orizzonte esistenziale.

Nel secondo capitolo, 'Abdallāh adotta un approccio puramente applicativo,



analizzando quattordici romanzi³ di diversi autori impegnati nella lotta contro la tirannia politica. Tra di essi, alcuni sembrano anticipare la “Primavera araba” e, in particolar modo, le rivoluzioni egiziana e libica, come *al-‘Alam* (La bandiera, 2008) di Fathī Imbābī, ambientata in Libia, ma che non esclude dagli eventi il Cairo, e quindi l’Egitto, facendo del viaggio tra i due paesi uno strumento di scoperta e di individuazione della crisi dei due popoli.

Il romanzo si divide in quattro capitoli, seguiti da “capitoli per i morti”, in riferimento allo stato di morte spirituale che colpisce i tre personaggi principali. Il protagonista, Wanīs, il medico tornato in patria dopo aver studiato in Germania, sembra lacerato tra due mondi contrapposti; il primo è chiuso, tribale, tradizionale, dominato dalla legge dei generali, mentre l’altro è aperto e libero. Imbābī, cosciente del rapporto dialettico tra un passato glorioso e un presente doloroso, rivela le contraddizioni della società e della mentalità araba, e condanna la repressione effettuata da uno dei regimi dittatoriali più duri, una repressione che uccide i sogni e le speranze del popolo.

In *Wašm waḥīd* (Unico tatuaggio, 2011), Sa’d al-Qirš penetra negli strati più profondi dello spirito egiziano partendo dalla rievocazione dello scavo del Canale di Suez, un momento in cui si mescola significativamente il soggettivo con l’oggettivo. Il pellegrinaggio irrequieto nei tempi e nei luoghi è il tema principale dell’opera. Il protagonista, Waḥīd, inizia il suo viaggio verso Ūzīr (un villaggio immaginario) per seppellire il cadavere di suo padre, Yaḥyà. Il viaggio rivela lo stato di alienazione che vivono i personaggi, in una realtà dura e crudele. L’opera, in cui le storie si generano l’una dall’altra, impiega immagini e miti appartenenti al patrimonio popolare egiziano.

al-Riwāyah al-miṣriyyah: su’āl al-ḥurriyyah wa mas’alat al-istibdād rappresenta una preziosa testimonianza di una fase importante della nostra vita nazionale (dal 2000 ad oggi) e di una ricca esperienza culturale e, in particolar modo, letteraria: è il primo volume di critica dedicato all’analisi dei romanzi egiziani che trattano la richiesta di libertà e il processo alla tirannia, presentando la “Nuova scrittura” e la “Letteratura nubiana”. Le pagine di questo saggio si fanno leggere con singolare passione, perché Yusrī ‘Abdallāh ci trascina nella spiazzante originalità del suo percorso esplorativo, che mette insieme i grandi e i giovani autori della letteratura egiziana.

Wafaa El Beih

³ *Šahrazād ‘alā buḥayrat Ġinīf* (Šahrazād sul lago di Ginevra, 2005) di Ġamīl ‘Aṭīyyah Ibrāhīm, *Ġū’* di Muḥammad al-Busāfī, *Fī kull usbū’ yawm al-ġum’ah* (In ogni settimana un venerdì, 2009) di Ibrāhīm ‘Abd al-Maġīd, *Itr qadīm* (Vecchio profumo, 2010) di Ġār al-Nabī al-Ḥulū, *al-‘Alam* di Fathī Imbābī, *Mūsīqā al-Mūl* (La musica del Mall, 2005) di Maḥmūd al-Wardānī, *Laylat al-‘urs* (Notte di nozze, 2002) di Yūsuf Abū Rayyah, *Yawmiyyāt imra’ah muša’ah* [Diario di una donna sottoposta a radioterapia, 2006] di Ni’māt al-Buḥayrī, *Wašm waḥīd* di Sa’d al-Qirš, *Alā maḥaṭṭat Fātin Ḥamāmah* (Alla fermata “Fātin Ḥamāmah”, 2012) di Fathī Sulaymān, *Tagrīdat al-baġ’ah* (Canto del cigno, 2006) di Makkāwī Sa’īd, *Sāḥil al-ġawāyah* (Costa di seduzione, 2012) di Muḥammad Rafī’, *Dumū’ al-ibl* (Le lacrime dei cammelli, 2012) di Muḥammad Ibrāhīm Ṭāhā, *al-Ḥakī fawq muka’abāt al-ruḥām* (Raccontare su blocchi di marmo, 2011) di Nuhā Maḥmūd.



Tarek El-Ariss, *Trials of Arab Modernity: Literary Affects and the New Political*, Fordham University Press, New York 2013, pp. xiv + 233.

Trials of Arab Modernity: Literary Affects and the New Political, saggio di Tarek El-Ariss¹ pubblicato da pochi mesi, rivela una certa ambizione già dal titolo e promette al tempo stesso nuove prospettive su uno degli argomenti tuttora più dibattuti e controversi della letteratura e della cultura arabe.

Uno dei principali spunti alla rilettura della modernità proposta in questa monografia è fornito dalla concezione di “evento” formulata da Deleuze e Guattari, secondo i quali esso è un momento nel fluire cronologico che permette al tempo di prendere una direzione diversa. Seguendo questa intuizione El-Ariss si discosta, infatti, da concezioni che vedono alla base semantica di *ḥadāṭāh* il termine *ihdāṭ*, rinnovamento², ma riconfigura la modernità araba – *ḥadāṭāh* – come una condizione somatica, che prende forma attraverso eventi – *aḥdāṭ* –, siano essi accidentali o reazioni, che hanno luogo tra l’Europa e il mondo arabo [p. 3].

La prospettiva di ricerca dello studioso statunitense si pone in dialogo critico con l’esistente produzione accademica sul tema della modernità araba, nella fattispecie mettendo in questione la validità epistemologica dell’associazione tra quest’ultima e il secolarismo e l’umanismo, in opposizione alla tradizione e alla cultura islamica. L’autore sostiene che la modernità araba, analizzata in termini di mera rappresentazione, si troverebbe confinata a forma di espressione di un periodo storico-cronologico e di movimenti politici e sociali specifici. In tal modo, questa la critica suggerita da El-Ariss, il testo letterario arabo si troverebbe relegato al ruolo di sito di resistenza a o dispiegamento dei modelli culturali occidentali, la modernità araba verrebbe interpretata come una narrativa di complicità con un Occidente egemonico [p. 10].

Trials of Arab Modernity è un saggio fortemente improntato all’interdisciplinarietà, che pone lo studio della letteratura araba moderna e contemporanea in dialogo con post-strutturalismo, decostruzionismo e psicoanalisi. La chiave di volta delle analisi testuali e letterarie proposte in questo volume è la centralità che rivestono gli affetti corporei nelle pratiche sociali e culturali; in questo senso, El-Ariss riprende una linea teorica che passa per Spinoza, Bergson, Deleuze, fino ad arrivare a studiosi più recenti. Alla base dello studio si trova una concezione del corpo mutuata dalle teorie sulla performatività di Eve Sedgwick e Judith Butler, secondo le quali la frontiera tra verbale e non verbale, tra fenomeni linguistici e non linguistici è porosa e in costante movimento. Nella prospettiva d’indagine proposta da El-Ariss, quindi, il corpo letterario si svincola da letture allegoriche e metonimiche, che lo riducono a mero contenitore di concetti concepiti al di fuori di esso, ma diventa generatore attivo di significati: «the bodily, the physical, and movement itself are sites of transformation and new meaning» [p. 7]. Con tale premessa, l’esplorazione del progetto culturale della modernità nella letteratura araba sfugge le opposizioni tra razionale e irrazionale, tra rappresentazione e materiale [p. 6],

¹ Al momento è Assistant Professor of Middle Eastern Studies and Comparative Literature alla University of Texas di Austin.

² El-Ariss fa riferimento alla concezione di modernità fornita da Adonis, il quale vede tra i primi moderni – nel senso appunto di innovatori – Abū Nuwās.



configurandosi, invece, come un'attività di scoperta di quanto nel testo è nascosto o distorto, interrogando «traces in language, intertextuality, omitted connections and suppressed narratives and experiences» [p. 11]. Si apre così una diversa prospettiva dalla quale contemplare l'incontro arabo con l'Europa e la modernità, attraverso, cioè, istanze di rottura e di collasso.

Questo lavoro monografico copre un arco temporale particolarmente vasto, proponendo comparazioni che si spingono fino alla letteratura abbaside; tuttavia, più che fornire una panoramica dell'intera produzione letteraria araba moderna e contemporanea, si limita a offrire una *close reading* di specifici testi in cui viene «messo in atto» l'incontro con la modernità. Lo sguardo spazia, infatti, dai resoconti di viaggio di due dei primi pionieri della *Nahḍah*, al-Ṭaḥṭāwī e al-Šidyāq, fino alla produzione, altamente sperimentale, dei giovani scrittori egiziani appartenenti alla generazione nota come *Ġīl al-tis 'ināt* (La generazione degli anni Novanta); tra questi due estremi, sono affrontati testi significativi della letteratura postcoloniale e romanzi recenti in cui il tema dell'omosessualità è trattato con particolare rilievo.

Il primo di questi incontri, al quale è dedicato il secondo capitolo (*Fantasy of the Imam*), è il celebre resoconto di viaggio di Rifā'ah Rāfi' al-Ṭaḥṭāwī, *Taḥlīs al-ibrīz fī talḥīs Bārīs* (*Dall'oro raffinato a Parigi in condensato*, 1834). L'attenzione, qui, è posta sugli elementi letterari e poetici disseminati nell'opera, cui la produzione accademica avrebbe finora dato poca importanza; l'autore del saggio sostiene, infatti, che questi non siano semplici elementi ornamentali rispondenti alle consuetudini estetiche dell'epoca, quindi superflui, ma che vadano letti come «the unconscious of the Nahda narrative» [p. 50], rivelatori, dunque, di come al-Ṭaḥṭāwī dia corpo alla sua esperienza della modernità. A tal riguardo, El-Ariss riprende le osservazioni di Walter Benjamin sulla poetica di Baudelaire, secondo le quali l'esperienza traumatica sarebbe alla base della poesia moderna. Un parallelismo con il poeta francese consente di inquadrare le modalità in cui lo shock generato dall'incontro con la modernità/Occidente è inscenato in questi frammenti poetici e narrativi: in definitiva, questi ultimi intervengono a negoziare i significati e le implicazioni connesse ai processi di modernizzazione che al-Ṭaḥṭāwī e i suoi contemporanei stavano vivendo.

Tra le strategie letterarie che permettono al *rā'id* egiziano sia di rappresentare, che di patire/assorbire, lo shock culturale, trova un ruolo significativo il ricorso al *madḥ*, il panegirico, nei confronti di Muḥammad 'Alī. Lo studioso statunitense legge questa forma tradizionale di poesia sotto una nuova luce: essa consentirebbe al giovane *'ālim* di inscrivere le ansietà connesse alla propria missione all'interno del desiderio di modernità del *khedivé* riformatore. Il ricorso a tale genere letterario è interpretato così nel quadro delle mutate condizioni di sponsorizzazione, produzione e circolazione della letteratura agli inizi della *Nahḍah*. In questo modo, inoltre, l'autore stende una linea di connessione che travalica i limiti del genere della *riḥlah* e risale fino alla poesia abbaside del IX secolo.

Il terzo capitolo (*Aversion to Civilization*) sposta l'attenzione sulla questione della civilizzazione nel pensiero arabo della *Nahḍah*, nella fattispecie leggendo il diario di viaggio di Aḥmad Fāris al-Šidyāq, *Kašf al-muḥabba' 'an funūn Ūrūbbā*³, pubblicato nel 1863, che riprende alcune delle tematiche principali già espresse

³ Ahmad Faris al-Shidyaq, *La scoperta dei tesori d'Europa*, trad. di S. Coletta, Argo Editrice, Lecce 2007.



nel più celebre *al-Sāq ‘alā al-sāq fī mā huwa al-Fāriyāq*. Nell’opera qui analizzata, secondo El-Ariss, il *rā’id* di origine libanese espone una dura critica alla concezione di civilizzazione derivata dal pensiero europeo⁴. Il fulcro di tale critica è appunto il corpo dell’intellettuale arabo in viaggio nel Vecchio continente, rappresentato negli atti di ingerire ed espellere, incorporare e rigettare tanto il cibo che i modelli ideologici europei. Attraverso descrizioni di luoghi insalubri e cibi scadenti o marci, indigestioni e svenimenti, al-Šidyāq svela la civiltà occidentale moderna in quanto fenomeno di decadenza e di violenza nei confronti del corpo, che diventa sia il luogo che oggetto di questo *kašf*. L’opera di al-Šidyāq intesse simmetrie tra il corpo e il testo, tra il materiale e l’ideologico, scoprendosi così capace di criticare le narrative dominanti che hanno imposto una modernità di matrice esclusivamente europea; ma ciò non avviene facendo leva sulla rivalutazione della tradizione arabo-islamica, bensì muovendo in un’altra direzione, ovvero smantellando le opposizioni binarie (Oriente tradizionale/Occidente moderno) su cui questa imposizione ha tratto giustificazione e fondamento.

Un’analisi particolarmente interessante di *Mawsim al-hiğrah ilā al-šamāl* (1968) di al-Ṭayyib Šāliḥ⁵ forma il quarto capitolo (*Staging the Colonial Encounter*). Qui, infatti, El-Ariss complica e decostruisce la lettura che gli studi postcoloniali e di letteratura araba offrono del capolavoro sudanese come testo cardine della letteratura postcoloniale, secondo la quale l’esperienza di Muṣṭafā Sa‘īd rifletterebbe, sebbene in maniera instabile e generatrice di ansietà, la violenza dell’incontro coloniale, incardinandolo sulle rigide opposizioni tra Est e Ovest (Sudan e Regno Unito). Diversamente, sostiene lo studioso attingendo a teorie e letture psicoanalitiche, questo incontro si configura come perdita, come incapacità di risalire all’origine del trauma. In quest’ottica, al centro del testo viene posta la funzione del narratore in quanto focalizzatore⁶: se egli è infatti colui che interpreta e consegna al lettore la storia di Muṣṭafā, lo fa riconoscendone gli “affetti” e riconducendoli al trauma coloniale. L’incontro con la modernità postcoloniale trae origine dagli “eventi”, cioè le posture, i sintomi di Muṣṭafā Sa‘īd, nel momento in cui vengono letti, interpretati e criticati dal narratore/lettore. La modernità si trasforma così in narrativa, diventa testo in un’accezione più complessa, lettura ed esperienza di affetti evanescenti, ambivalenti. Tali esperienze e letture sono capaci, in virtù di questa instabilità, di dimostrare che i testi arabi ed Europei non sono gli uni opposti all’altri, ma dialogano tra di loro attraverso multipli contesi letterari e culturali [p. 111]; in ultima istanza, dunque, mettono in discussione gli assunti su razza e violenza coloniale, e allo stesso tempo scardinano i modelli che fissano, circoscrivono e stabilizzano l’esperienza della modernità in paradigmi oppositivi.

Un’altra tematica strettamente connessa alla modernità araba e alle modalità nelle quali la letteratura le conferisce forma narrativa è l’omosessualità; tale as-

⁴ Come fa notare lo stesso El-Ariss, il termine arabo per civiltà *‘umrān*, che si riferiva alla *‘ašabiyyah* e, quindi, a una visione tradizionale – all’inizio della *Nahḍah*, lo stesso al-Ġabartī vi fa riferimento, mutuandolo dal pensiero di Ibn Ḥaldūn –, fu sostituito da *tamaddun*, termine di conio moderno, introdotto da al-Ṭaḥṭāwī stesso, che associava chiaramente la civilizzazione all’ambiente urbano.

⁵ Tayeb Salih, *La stagione della migrazione al Nord*, trad. di F. Leggio, Sellerio, Palermo 1992, 2011.

⁶ *Focalizer*, nel testo. Secondo Mieke Bal, da cui El-Ariss prende spunto, è «a specific agent of perception, the holder of the point of view». Cfr. Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997.



sunto ha ricevuto una cospicua e rigorosa attenzione accademica solo in tempi piuttosto recenti, per quanto riguarda il mondo arabo islamico ma non solo⁷. Si inserisce appieno in questo ambito di studio il quinto capitolo (*Majnun Stikes Back*), che si propone di analizzare come l'identità omosessuale, qui definita con il più flessibile e comprensivo termine di *queer identity*⁸, sia rappresentata nella narrativa contemporanea attraverso i prismi della follia, della ribellione e della teatralità. *Innahā Lūndūn yā 'azīzī* (Così è Londra, caro mio), di Ḥanān al-Šayḥ⁹, e *Luṣūṣ mutaqa' idūn* (Ladri in pensione), di Ḥamdī Abū Ġulayyil, sono posti in dialogo critico con le teorie di Foucault che vedono nell'identità omosessuale una creazione della modernità occidentale. I personaggi omosessuali di questi due romanzi riconfigurano performativamente la figura del folle – richiamando il Maḡnūn dell'epica udhritica e, al contempo, immagini di effeminato, comunemente etichettato in arabo come *maḡnūnah* –, facendone un ribelle omosessuale e un focoso amante, che scardina le norme sociali e le strutture di violenza [p. 116].

Nell'analisi di El-Ariss, le performance sovversive cui questi personaggi danno vita, colte attraverso le loro posture corporee, patimenti e articolazioni del desiderio, denunciano la connivenza tra potere statale e strutture patriarcali tradizionali, impegnate a mettere i ceppi a qualsiasi articolazione del desiderio *queer* [p. 142]. È così minata alla base la validità della dialettica epistemologica che vede la versione araba tradizionale dell'omosessualità in netta opposizione alla sua concezione moderna. Il ricercatore fa qui riferimento alla contrapposizione tra *ars amandi* orientale e *scientia sexualis* occidentale, esplicitata nella nota formulazione di Michael Foucault. Non più inquadrato nella critica alla modernità europea e alle pratiche discorsive dell'Occidente, il dibattito sull'identità *queer* araba e i suoi prodotti culturali e letterari si carica di altre possibilità, che svelano l'articolarsi complesso tra forme di autorità, ideologia e contesti culturali e letterari.

An takūna 'Abbās al-'Abd (2003), dell'egiziano Aḥmad al-'Āyīdī¹⁰, è l'ultimo testo del quale questo saggio, nel quinto capitolo (*Hacking the Modern*), offre un'analisi. Qui, la discussione affronta le forme di scrittura altamente sperimentali e dissacranti fiorite in Egitto e in altri paesi arabi a partire dagli anni '90, e che negli ultimi hanno cominciato ad attirare una sempre crescente attenzione da parte di critici e accademici. Si tratta di nuovi testi i quali, carichi di «affetti e discontinuità» [p. 146], esprimono sentimenti di rabbia e frustrazione e che El-Ariss mette in collegamento diretto con gli eventi politici noti come “Primavera araba”, i quali dal 2010 hanno ridisegnato profondamente il panorama culturale e politico di numerosi Stati arabi. In un simile contesto, lo sperimentalismo nella scrittura assume un ruolo fondamentale, come osserva El-Ariss nei riguardi del romanzo di al-'Āyīdī, nel quale «affects are no longer inscribed in the body of the disoriented Arab tra-

⁷ Tra i vari testi indicati dall'autore, figurano: Joseph Massad, *Desiring Arabs*, Chicago University Press, Chicago 2007; Kathryn Babayan, Afsaneh Najmabadi (eds.), *Islamicate Sexualities: Translation across Temporal Geographies of Desire*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 2008.

⁸ Per quanto riguarda una definizione di identità *queer* pertinente il mondo arabo-islamico, si veda Frédéric Lagrange, *Sexuality and Queer Studies*, in *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures [EWIC]*, vol. 1, Brill, Leiden 2003, pp. 419-422.

⁹ Hanan al-Shaykh, *Fresco sulle labbra, fuoco nel cuore*, trad. di A. Hassan e S. Tolino, Piemme, Milano 2013.

¹⁰ Ahmad al-'Aydi, *Essere Abbas al-Abd*, trad. di C. Cartolano, Il Saggiatore, Milano 2009.



veler in Europe, but rather conditions the text's production, language and mechanics» [p. 147].

L'attenzione per gli affetti letterari diventa qui una chiave per liberare lo sguardo critico sulla letteratura araba contemporanea dai limiti di un paradigma interpretativo imperniato su dinamiche di prestito e assimilazione di modelli di origine occidentale [p. 150]. In questo modo diventa possibile stendere un *trait d'union* tra l'indefinibilità di *Tilka al-rā'ihah* di Ṣun'allāh Ibrāhīm e l'attitudine ribelle nei confronti dell'establishment intellettuale, del canone e dei generi letterari dimostrata dal testo di al-'Āyīdī. Infatti, grazie a un profondo lavoro di ridefinizione dei generi letterari, sfumando le linee di separazione tra virtuale e materiale, letterario e non letterario [p. 156], il pericolo, dubbio e claustrofobia provati da Yūsuf Idrīs alla lettura dell'opera simbolo del *Ġīl al-sittīnāt*¹¹ (La generazione degli anni Sessanta); assumono in *An takūna 'Abbās al-'Abd* una portata ancora più dirompente. Qua il lettore è chiamato prepotentemente in causa, interpellato in quanto soggetto di un'esperienza immediata, inscritta nel corpo ed espressa attraverso sensazioni di rabbia, frustrazione, e l'incitamento al sabotaggio [p. 157]. L'accademico statunitense suggerisce, quindi, che l'*hacking* a cui fa riferimento al-'Āyīdī nel suo romanzo d'esordio debba essere considerato progetto estetico e di azione politica insieme. L'interpretazione proposta, in definitiva, intende riconoscere a queste nuove scritture tutto il proprio dinamismo e potenziale di resistenza e cambiamento.

In conclusione, si può affermare che *Trials of Arab Modernity* mantiene la promessa, esplicitata nell'introduzione: «[to question] the Eurocentric framework that treats Arab modernity as a borrowing from the West, or as a process that started in the Arab-Islamic world independently from Europe» [p. 13].

Questa breve ma arguta e ben argomentata monografia, infatti, rivela come la modernità araba, letteraria, intellettuale, sociale e politica, prenda forma attraverso un continuo confrontarsi con essa, attraverso, cioè, una serie di prove, processi – *trials*, in inglese – che non giungono mai a qualcosa di fisso, di stabile, e che originano dalle multiple esperienze di ansietà, disorientamento, confusione e fascinazione.

L'analisi condotta da El-Ariss fa luce, sia in testi classici sia in recentissimi esperimenti, su aspetti e luoghi significativi precedentemente trascurati o sottovalutati dalla ricerca letteraria, generando così nuove letture critiche, capaci di liberarsi da griglie precostituite e di contestare visioni condizionate da costrutti di natura ideologica. Nonostante appaia più preoccupato di segnalare i punti di rottura epistemologica con le tradizionali prospettive di analisi, *Trials of Arab Modernity* s'inserisce di diritto all'interno delle più recenti tendenze nel campo dello studio della cultura e letteratura araba, le quali stanno mettendo in discussione assiomi e la coerenza di classificazioni e periodizzazioni fino a poco fa ritenuti fondanti.

In una simile direzione, lo sguardo sulla produzione letteraria volto a cogliere posture, gesti e affetti letterari nella loro interazione dinamica attraverso generi e periodi, si scopre capace di mettere in comunicazione prospettive d'indagine critica che, diversamente, apparirebbero irconciliabilmente distanti tra loro. Così, il ridimensionamento del ruolo di una monolitica tradizione arabo-islamica, contrapposta a un'altrettanto immutabile civilizzazione europea, si ricollega alla ne-

¹¹ Il riferimento è all'introduzione di Yūsuf Idrīs all'edizione di *Tilka al-rā'ihah* del 1968.



cessità di comprendere le recenti dimensioni sociali e politiche, soprattutto nelle loro ricche e complesse articolazioni testuali.

Quella di affrontare *loci* classici di una disciplina da prospettive eccentriche – sia nel senso di geometrico, sia di non canonicità del termine – è indubbiamente un’operazione pericolosa, che incorre nel rischio di confinarsi nell’applicazione di un approccio specialistico, limitante, del quale la comunità accademica può prendere, sì, atto, ma lasciandolo appannaggio di un ristretto numero di specialisti. Ritengo che le possibilità di un simile lavoro di eludere tale empasse risieda nella sua capacità di rispondere a sfide teoriche, metodologiche e culturali di ampia portata, più semplicemente, di seminare. *Trials of Arab Modernity* conferma di avere queste potenzialità. Da un lato, infatti, questo saggio risponde a questioni riaperte di recente sulla validità degli approcci di studio tradizionali sulla *naḥdah*, e sulla pertinenza di classificazioni periodiche e generiche; dall’altro lato sembra voler suggerire, senza esplicitarlo, un ruolo più incisivo – volendo, finanche creativo – per la critica letteraria, capace, in ultima istanza, di rispondere alle sfide poste dalle scritture più recenti.

Alessandro Buontempo

Bahā’ Ṭāhir, *Wāḥat al-ḡurūb* (L’oasi del tramonto), Dār al-Šurūq, al-Qāhirah 2007, pp. 345.

Già premiato per più lavori creati nel corso di una ricca carriera letteraria, nel 2008, Bahā’ Ṭāhir (n. 1935) viene anche insignito del premio IPAF (Arabic Booker) per il suo sesto romanzo, *Wāḥat al-ḡurūb* (L’oasi del tramonto), in cui si occupa di diverse tematiche nell’ambito di un intreccio complesso che si snoda in un’ambientazione decisamente suggestiva.

Il racconto carico di simbolismi è incentrato sulla crisi esistenziale di Maḥmūd, un alto ufficiale della polizia che lascia il Cairo per recarsi a Siwa insieme alla moglie Catherine, consapevole dei pericoli che lo attendono nel viaggio attraverso il deserto e poi nello svolgimento del proprio lavoro in quanto capo distrettuale, incaricato anzitutto di provvedere alla riscossione delle tasse che gli abitanti dell’oasi sono restii a pagare, sentendosi da tempo schiacciati dal governo centrale dell’Egitto, guidato dai *khedivé* conniventi delle potenze coloniali europee. In effetti, attraverso l’esperienza del protagonista egiziano oppresso dalla presenza straniera nel suo Paese ma sposato con una donna irlandese, Bahā’ Ṭāhir tratta anche il tema del rapporto Oriente-Occidente, già affrontato dallo stesso scrittore in alcune opere precedenti, nonché da numerosi altri autori arabi sin dall’Ottocento. *Wāḥat al-ḡurūb* va, quindi, a confluire in un vasto filone letterario che, col mutare delle circostanze storiche, ha man mano inglobato diversi modi di vedere e di raffigurare sia il mondo occidentale che quello orientale¹. In questo

¹ Per un’analisi dell’evoluzione della visione dell’altro – e quindi di sé – riscontrabile nella narrativa araba prodotta dal XIX secolo fino alla fine del Novecento, vedi: Rasheed El-Enany, *Arab Representations of the Occident: East–West Encounters in Arabic Fiction*, Routledge, London 2006.



romanzo, Bahā' Tāhir descrive il clima politico dell'Egitto, dopo che la Gran Bretagna aveva invaso il Paese, col pretesto di proteggere la posizione del *khedivé* durante la rivolta nazionalista del 1882. All'epoca di tali eventi Maḥmūd era un giovane sottufficiale in servizio ad Alessandria e sarà sospettato di avere aiutato i rivoltosi. Il protagonista respinge questa accusa, ma nel 1895 viene appunto trasferito a Siwa – situata vicino alla frontiera con la Libia – dove i due precedenti capi della polizia erano stati uccisi da membri della popolazione locale rimasti ignoti. Frustrato da questa subdola punizione – sorta di condanna al confino e a morte insieme – escogitata nei suoi confronti dalle autorità britanniche, Maḥmūd si abbandona a una crisi esistenziale covata da anni, mentre Catherine, ormai stanca dei tradimenti del marito, si concentrerà sulle proprie ricerche archeologiche nell'oasi, dove spera di trovare indizi utili a scoprire il sepolcro di Alessandro Magno. In origine molto uniti sia dall'amore reciproco sia dall'astio verso Londra che equipara il nazionalismo egiziano e quello nord-irlandese, i coniugi si sentiranno sempre più distanti durante il soggiorno a Siwa, dove entrambi subiscono l'ostilità degli abitanti dell'oasi, tradizionalmente divisi in due gruppi rivali e dominati dai capi famiglia anziani che sfruttano i giovani contadini, privati della possibilità di sposarsi e costretti a vivere fuori dei villaggi. Vecchie tensioni interne si intrecciano così a quelle provocate dalla recente presenza di forestieri, considerati usurpatori. Catherine è sospettata di volere rubare un leggendario tesoro nascosto sotto le rovine antiche e, poi, in quanto unica donna non velata a muoversi nell'oasi, suscita scompiglio tra la gente del luogo la cui vita è condizionata appunto da una rigorosa segregazione sessuale, nonché da superstizioni e profezie nefaste. Ma, per questa comunità tradizionalista, altrettanto inquietante è la figura di Malīkah, una giovane dell'Ovest di Siwa, bellissima e assetata di sapere, ribelle e forse folle, che appena quindicenne era stata data in sposa all'anziano Mu'rib, un capo famiglia dell'Est. Il matrimonio era, in effetti, stato combinato per mettere fine alla lunga storia di conflitti tra gli abitanti occidentali e orientali dell'oasi. Gli antichi rancori, tuttavia, non sono del tutto scomparsi e riemergeranno proprio con la morte di Mu'rib. Malīkah, inoltre, infrangerà la norma consuetudinaria che impone a una vedova di vivere in condizioni disumane totalmente isolata in casa per oltre quattro mesi dalla scomparsa del marito. La ragazza fugge dalla prigionia per andare a trovare Catherine, ma subito dopo questo incontro dai risvolti inattesi, viene scoperta da alcuni bambini che diffondono la notizia della sua trasgressione. Da lì a poco Malīkah morirà. Per Maḥmūd questo episodio comporterà ancor più odio da parte della popolazione e il completo raffreddamento del rapporto con la moglie. Altro evento importante sarà poi l'arrivo a Siwa della sorella di Catherine, Fiona, donna bella e dall'animo gentile che conquista facilmente il cuore della gente. Consapevole di non potere avere né un nuovo desiderio d'amore né alcun successo sul lavoro, Maḥmūd decide di togliersi la vita con un gesto volto anche a demolire il ricordo del passato glorioso della sua nazione.

Wāḥat al-gurūb è, quindi, un romanzo pieno di colpi di scena, nel quale si confondono realtà e fantasia, storia e leggende. In un'intervista rilasciata nel 2008, Bahā' Tāhir spiega di avere scritto questo testo alla luce della guerra iniziata in Iraq, nel 2003, e di avere voluto ricordare il periodo dell'occupazione britannica del suo Paese, spinto proprio dalla recente presenza militare occidentale nel



mondo arabo². L'autore rammenta, inoltre, di avere già affrontato problemi storico-politici nel suo primo romanzo lungo, *al-Hubb fī 'l-manfā* (Amore in esilio³), del 1995, in cui evoca, in particolare, le stragi avvenute a Beirut, nel 1982, nei campi profughi palestinesi di Sabra e Shatila. *Wāḥat al-ḡurūb* è, di fatto, nato dall'esigenza di Bahā' Tāhir di offrire una seconda testimonianza dei drammi che hanno segnato la storia moderna e contemporanea del mondo arabo⁴. È anche significativa la scelta dell'autore di ambientare il racconto a Siwa dove, nel 1897, un capo distrettuale egiziano faceva esplodere i resti di un tempio faraonico, forse per recuperarne le pietre come materiale di costruzione; mentre, nel 1989, l'archeologa greca Liana Souvaltzi avviava una serie di scavi nella stessa oasi, convinta di riuscire a trovare la tomba di Alessandro Magno. Questi due eventi precisi sono chiaramente stati fonte d'ispirazione per la creazione dei personaggi di Maḥmūd e di Catherine.

Il romanzo richiama, inoltre, altri fatti famosi: Alessandro Magno si recò a Siwa per visitare il tempio oracolare di Amon, dopo aver conquistato l'Egitto nel 332 a.C., sancendo così la fine dell'era faraonica, seguita da una lunga serie di dominazioni straniere, l'ultima delle quali fu quella britannica che, come già accennato, iniziava nel 1882, con la repressione della rivolta nazionalista esplosa proprio ad Alessandria.

L'interconnessione di questi luoghi ed eventi storici rafforza il messaggio anti-imperialista che Bahā' Tāhir vuole veicolare in *Wāḥat al-ḡurūb* che, pertanto, appare collegabile alle opere arabe caratterizzate appunto dall'anti-occidentalismo indotto dal colonialismo europeo. Ma ciò non significa che siamo dinanzi a un puro e semplice ritorno all'atteggiamento esclusivamente auto-difensivo e anti-occidentale dell'epoca coloniale né tanto meno a quello di fierezza di fronte all'Occidente della prima fase post-coloniale⁵. Il testo, infatti, esprime anche la dura denuncia di vari tratti della società egiziana, tipica dei lavori di Bahā' Tāhir e di altri scrittori, stimolati soprattutto dalla sconfitta araba nella guerra del 1967. Sotto certi aspetti *Wāḥat al-ḡurūb* ricorda proprio *Aṣwāt* (Voci⁶), pubblicato da Sulaymān Fayyād (1929) nel 1972, e che Rasheed El-Enany indica come uno spartiacque nell'ambito della narrativa araba dedicata all'incontro tra Oriente e Occidente ovvero come il romanzo che inaugura la stagione dell'autocritica orientale⁷, che è inoltre andata ad abbinarsi alla tendenza letteraria introspettiva affermata dall'inizio degli anni 1960. Le analogie tra i due testi riguardano perlopiù i personaggi e l'ambientazione: la situazione di Maḥmūd e Catherine a Siwa rammenta

² Mona Anis, *The Unbearable Weight of History*, in "al-Ahram Weekly", No. 883, 07.02.2008, in <http://weekly.ahram.org.eg/2008/883/cu1.htm>

³ Bahaa Taher, *Amore in esilio*, traduzione di P. Viviani, Ilisso, Nuoro 2008. Vedi la *Postfazione* al seguente link: http://www.arablit.it/saggistica_eg.html. Per un'analisi comparata tra *al-Hubb fī 'l-manfā* e *Wāḥat al-ḡurūb*, si veda: Lorenzo Casini, *Beyond Occidentalism: Europe and the Self in Present Day Arabic Narrative Discourse*, in "EUI Working Papers – Mediterranean Programme Series", 30/2008, Istituto Universitario Europeo, Firenze 2008, pp. 7-8, 10-11, 16-17, in http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/9367/RSCAS_2008_30.pdf?sequence=1

⁴ Mona Anis, *The Unbearable Weight of History*, cit.

⁵ El-Enany, *Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction*, cit., pp. 34-112.

⁶ Sulayman Fayyad, *Voci*, traduzione di M. Avino e I. Camera d'Afflitto, Sellerio, Palermo 1994.

⁷ El-Enany, *Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction*, cit., pp. 6-7, 113-116.



quella dell'uomo d'affari, Hāmid, e la moglie francese, Simone, nel villaggio del Delta in cui si svolge questo racconto che narra una vicenda realmente accaduta nel 1948. In entrambi i casi, abbiamo un egiziano sposato con un'europa colta, affascinante ed emancipata che viene osteggiata nel Paese del proprio marito: la donna straniera simboleggia gli aspetti positivi della cultura occidentale; e la comunità tradizionalista locale – ritratta in ciascun romanzo – rappresenta quelli negativi della cultura orientale.

In sintesi, Bahā' Ṭāhir e Sulaymān Fayyād cercano di sottolineare che i problemi principali della loro società sono l'arretratezza e le contraddizioni interne che indeboliscono l'Egitto anche rispetto all'Occidente. Va, poi, notato che *Wāḥat al-ḡurūb* e *Aṣwāt* sono simili perfino sul piano tecnico, avendo probabilmente come modello comune *L'urlo e il furore* di Faulkner che ha ispirato molte altre opere arabe⁸. Nei due romanzi egiziani, infatti, gli eventi sono narrati da alcuni dei personaggi, le cui voci si alternano da un capitolo all'altro, così l'intreccio si sviluppa attraverso più racconti autodiegetici.

Ma *Wāḥat al-ḡurūb* ci induce a ricordare soprattutto tre testi che Bahā' Ṭāhir ha pubblicato mentre viveva a Ginevra: *Bi 'l-amsi ḥalamtu biki* (Ieri ti ho sognato⁹), del 1984; *Anā al-mālik ḡi 'tu* (Io, il re, sono arrivato), scritto nel 1985 e apparso nel 1989; e il già citato *al-ḥubb fī al-manfā*, del 1995. Si tratta di due racconti e un romanzo che, al di là di alcune differenze anche importanti, sono accomunati principalmente dal fatto di essere incentrati sul legame tra un egiziano e un'europa, presentati non come prototipi culturali, bensì come individui uniti dalla comunanza di sentimenti umani. Rasheed El-Enany sottolinea che, in queste tre opere, Bahā' Ṭāhir si basa sulla propria esperienza di 'esule' in Europa da cui deriva la visione speciale che offre del mondo occidentale, frutto di una volontà di superare vecchi e nuovi contrasti tra Occidente e Oriente per soffermarsi sulla condizione umana in genere¹⁰.

In *Wāḥat al-ḡurūb*, la concentrazione sull'individuo si percepisce particolarmente grazie alla già indicata modalità adottata dall'autore: i personaggi che si alternano nel narrare gli eventi sono perlopiù Maḥmūd e Catherine; in pochi casi sono due capi famiglia di Siwa – uno dell'Ovest dell'oasi e l'altro dell'Est; e, inoltre, abbiamo perfino un monologo interiore di Alessandro Magno che, avvolto dalle tenebre, rivede la propria vita tormentato dai rimorsi, poiché i ricordi delle conquiste sono puntualmente offuscati da quelli dei relativi bagni di sangue. Attento a ogni genere di conflittualità, Bahā' Ṭāhir esplora i pensieri umani nella ricerca di scoprire istinti violenti e di prevaricazione senza, però, rinunciare alla speranza di trovare possibilità di pace e giustizia. Il capo famiglia orientale di Siwa è totalmente accecato dalla sete di vendetta e di potere, mentre quello occidentale predilige sempre la riconciliazione e la solidarietà con qualsiasi "altro".

Tramite questi e altri simbolismi Bahā' Ṭāhir attua una critica trasversale che investe, appunto, sia l'Occidente che l'Oriente, convinto che tutto dipenda precisamente dalla coscienza individuale. Del resto, nel romanzo, emergono le fragilità

⁸ Rūlā Ḥasan, *Wāḥat al-ḡurūb: al-baḥṭ 'an al-dāt fī 'awālim taftaqid ilā al-ḥubb*, in "al-Binā", 23.02.2009, p. 9.

⁹ Baha Taher, *Ieri ti ho sognato*, traduzione di G. Margherita, in *Narratori arabi del Novecento*, a cura di I. Camera d'Afflitto, Volume I, Bompiani, Milano 1994, pp. 225-44.

¹⁰ Rasheed El-Enany, *Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction*, cit., pp. 135-141.



e contraddizioni dei vari personaggi, compresa Catherine, benché l'autore offra un'immagine complessivamente positiva della protagonista irlandese, così come delle donne di Siwa; mentre l'unica vera eroina sembra essere proprio Malīkah, vittima innocente di un conflitto secolare. L'anti-eroe per eccellenza è, invece, Maḥmūd. Dinanzi all'idea della morte che lo perseguita sin da quando riceve l'ordine di partire per Siwa, il protagonista fa i conti col proprio vissuto. È vittima delle circostanze storiche, degli occupanti inglesi e della sua stessa società, ma è logorato dai rimpianti per non avere né partecipato in pieno alla rivolta nazionalista, né portato fino in fondo un grande amore di gioventù, avendo scelto di rimanere subordinato sia alle autorità britanniche sia alle convenzioni sociali locali. Questi e altri pensieri frustranti lo assillano a Siwa, dove nell'incontro/scontro con la cultura peculiare dell'oasi cede ancor più allo stato di estraniamento o alienazione in cui era già precipitato in mezzo alla propria comunità del Cairo¹¹, così come subisce ulteriori sconfitte e, alla fine, si suicida, facendosi saltare in aria insieme alle rovine di un tempio antico. Nella già citata intervista, Bahā' Ṭāhir suggerisce che questo epilogo vuole in definitiva essere un invito ad abbandonare la tendenza a rifugiarsi in un passato glorioso invece di affrontare le sfide del presente¹². Per il resto, in *Wāḥat al-ḡurūb*, l'autore si sofferma soprattutto sul senso della vita, ponendo molte domande senza, tuttavia, dare delle risposte.

Patrizia Zanelli

Sa'ūd al-San'ūsī, *Sāq al-bāmbū* (Gambo di bambù), al-Dār al-'Arabīyah li 'l-'Ulūm Nāšīrūn, Bayrūt 2012, pp. 398.

Vincitore dell'International Prize for Arabic Fiction (IPAF) 2013, *Sāq al-bāmbū* è il secondo romanzo del giovane scrittore kuwaitiano Sa'ūd al-San'ūsī.

Con questo premio il Kuwait si è imposto con forza sulla scena del romanzo arabo contemporaneo, scena di cui fino ad adesso è stato ai margini, nonostante nel Paese non manchino romanzieri di spicco, come Ismā'īl Fahd Ismā'īl, Laylā al-'Uṭmān o Ṭālib al-Rifā'ī, solo per citarne alcuni.

Prima di *Sāq al-bāmbū*, al-San'ūsī aveva scritto articoli e racconti per varie riviste kuwaitiane e nel 2010 aveva pubblicato il suo primo romanzo, *Saḡīn al-marāyā* (Il prigioniero degli specchi) che si era già meritato lo stesso anno il premio *Laylā al-'Uṭmān li-ibdā' al-ṣabāb fī 'l-qīṣṣah wa 'l-riwāyah*.

Il tema di fondo di entrambi i romanzi si sviluppa seguendo il *fil rouge* dell'idea della ricerca della propria identità, un'identità i cui contorni sono spesso poco definiti, e che non di rado si costruisce per contrasto. al-San'ūsī segue – in una maniera del tutto personale – un filone assai caro alla letteratura kuwaitiana, già percorso da quello che è considerato uno dei decani della letteratura contemporanea del Kuwait, lo scrittore Ismā'īl Fahd Ismā'īl, per esempio, nel suo ro

¹¹ Muḥammad Ismā'īl, «*Wāḥat al-ḡurūb*»... *mutarrazah bi 'l-ḡamāl wa 'l-as'ilah*, in "al-Imārāt al-yawm", 12.09.2012, in <http://www.emaratalyoum.com/life/culture/2012-09-12-1.510935>.

¹² Mona Anis, *The Unbearable Weight of History*, cit.



manzo *Ba 'īd^{an}... ilā hunā* (Lontano... fin qui, 2001) che ha affrontato la problematicità della costruzione dell'io a partire dalla visione dell'altro. E non a caso come epigrafe del romanzo c'è proprio una citazione di Ismā'īl Fahd Ismā'īl: «Il tuo rapporto con le cose dipende dalla misura in cui le comprendi» [p. 5]¹.

La stratificazione, il gioco di sovrapposizioni, che caratterizzano il personaggio principale e che percorrono tutto il romanzo, cominciano già dalle prime pagine. L'autore finge che *Sāq al-bāmbū* sia nient'altro che la traduzione in arabo di un testo originario in filippino. Correda quindi il romanzo di una scheda biografica sul traduttore e di un'introduzione del traduttore stesso (che si scoprirà essere anche uno dei personaggi del racconto).

L'intera narrazione, dunque, si pone a livello intradiegetico: José Mendoza racconta la sua storia che si dipana tra le Filippine e il Kuwait, tra il Paese della madre e il Paese del padre. Inizia così: «Mi chiamo José, così è scritto. Nelle Filippine lo pronunciamo, come in inglese, 'Hosé'. E in arabo diventa, come in spagnolo, 'Khosé'. In portoghese è scritto con le stesse lettere, ma si pronuncia 'Giosé'. Invece qui, in Kuwait, tutti quei nomi non hanno niente a che vedere con il mio nome, che è 'Īsā. [...] Quando ero lì [nelle Filippine] mia madre non voleva chiamarmi con il nome che mio padre ha scelto per me quando sono nato qui [in Kuwait], nonostante sia il nome del Signore in cui lei crede. Perché 'Īsā è un nome arabo che qui è pronunciato 'Isa', che significa "uno" nelle Filippine. E sarebbe ridicolo se la gente mi chiamasse con un numero, anziché con un nome!» [p. 17]

Queste prime frasi danno già un'idea dello stile della narrazione, che procede fluida, con un linguaggio piano e scorrevole, e che a tratti si rivela molto divertente, fino a sfociare a volte nell'aperta comicità. Emerge anche il profilo del protagonista scisso tra due identità. Come racconta egli stesso nella prima parte del romanzo, “'Īsā prima della nascita”, nasce in Kuwait dall'unione, sancita da un matrimonio segreto, tra un giovane kuwaitiano di una ricca famiglia del Paese, Rāšid al-Ṭārūf, e Josephine Mendoza, la timida domestica filippina a servizio della famiglia.

In un Kuwait rigidamente diviso in classi sociali, dove la differenza di rango e il prestigio familiare hanno un ruolo estremamente invasivo nelle dinamiche personali, l'unione tra Rāšid e Josephine viene fortemente osteggiata da Ġanīmah, la madre di Rāšid, rimasta vedova, potente e ostinata preservatrice del decoro e dello *status* familiari. I due giovani provano a opporsi alla sua volontà, finché Rāšid, incapace di sopportare l'ostracismo della famiglia, non deciderà di far partire sua moglie e il piccolo 'Īsā per le Filippine. Qui José – come, invece, lo chiamano tutti – vive con la famiglia della madre, con l'idea che un giorno andrà in Kuwait, in quella che, secondo i racconti di Josephine, è la terra dei sogni, il “paradiso” in terra. «Mi immaginavo come Alice: seguivo le promesse di mia madre, anziché il coniglio, per cadere in una buca che mi avrebbe condotto in Kuwait, il Paese delle meraviglie. Mia madre mi aveva convinto che noi vivevamo nell'inferno e che il Kuwait era il paradiso che meritavo» [p. 71].

O ancora più avanti: «Perché il fatto che mi sieda sotto l'albero dà fastidio a mia madre? Teme forse che mi possano crescere radici che attecchiscano nella profondità della terra e rendano impossibile il mio ritorno al Paese di mio padre? Forse. Ma persino le radici a volte non significano nulla» [p. 94].

¹ Questa e le successive traduzioni dei riferimenti al testo originale sono mie.



E così José/‘Īsà a diciotto anni parte per cercare notizie di suo padre e per provare a riallacciare i contatti con l’altra metà della sua famiglia. Il confronto con il Kuwait non sarà roseo come aveva immaginato: dovrà affrontare la notizia della morte del padre e l’ostilità della nonna Ġanīmah e delle zie, preoccupate che la sua presenza possa intaccare la reputazione e l’onore della famiglia, e danneggiare in modo irreparabile la loro immagine sociale.

Progressivamente isolato dai Ṭārūf, José svolgerà lavori umili per mantenersi, entrando in contatto con la corposa comunità di lavoratori filippini che vivono in Kuwait.

Nell’esplorazione delle condizioni di vita degli immigrati del sud-est asiatico, l’autore tocca un altro tema affrontato sin dagli anni ’80 del secolo scorso dagli autori dei Paesi del Golfo Persico. La prospettiva di José, tuttavia, è al contempo esterna e interna: egli, dal passaporto kuwaitiano, ma dalle fattezze inequivocabilmente filippine, dovrà scontrarsi con i pregiudizi e l’ostilità, che talora rasentano il razzismo, della società di quello che è il suo stesso Paese. La società emerge come estremamente classista e sclerotizzata, dove il concetto di “classe” e quello di “razza” appaiono strettamente intrecciati tra loro, con la classe medio-alta dei kuwaitiani distante e separata dalla classe più bassa e più povera dei lavoratori immigrati. Attraverso il personaggio di Ġassān, un amico di gioventù di Rāšid che aiuterà José con i documenti per il Kuwait e lo sosterrà nel primo periodo nel Paese, al-San‘ūsī accenna anche al grave problema dei *bidūn*, dei “senza Stato”, di quelle persone che pur potendo vantare antenati kuwaitiani, non godono della piena cittadinanza e di tutti i diritti e i benefici derivanti da essa.

Tutto il romanzo può essere visto come il viaggio di José alla scoperta di sé, alla ricerca di un’identità, della sua identità di «Kuwaitiano, ma *made in the Philippines*» [p. 159], come lo descrivono alcuni suoi amici. La sua identità ibrida, dalle caratteristiche fluide e poco definite, si articola in una serie di dicotomie che non è sempre facile per lui conciliare.

a) Innanzitutto la lingua, perché non conosce l’arabo e non è capace di comunicare con tutti i membri della famiglia di origine del padre, cosa che lo estranea ulteriormente da un ambiente che già non lo ha mai accettato («[Era] come guardare un film in una lingua che non conosco, senza sottotitoli» [p. 218]). Non riesce neppure a riappropriarsi completamente della memoria del padre, perché i libri della biblioteca paterna e lo stesso romanzo che Rāšid stava scrivendo e che ha lasciato in sospenso sono in arabo.

b) Lo *status* sociale: la famiglia della madre è poverissima, a tal punto che zia Aida, la sorella maggiore di Josephine, era stata costretta a prostituirsi quando era molto giovane per aiutare i genitori e i fratelli, e Josephine aveva dovuto poi lasciare gli studi ed emigrare per trovare un lavoro e sostenere i familiari. Dall’altro lato, invece, ci sono i Ṭārūf, una famiglia benestante e molto in vista in Kuwait, appartenente all’élite tradizionale, preoccupata di conservare il suo *status* preminente e che si tiene ben al riparo da qualsiasi novità che possa sfociare in una possibile critica sociale.

c) Infine, l’appartenenza religiosa. Musulmano di nascita, José è stato educato al cristianesimo nelle Filippine, ma, convinto che esista un unico Dio, pratica un personalissimo sincretismo religioso, trovando, di volta in volta, rifugio in chiesa, in moschea e persino in un tempio buddista. Festeggia il Natale con la comunità filippina del Kuwait e digiuna durante il *Ramaḍān* a casa della nonna, senza pre-



occuparsi di distinguere troppo tra le fedi.

Il titolo del romanzo, *Sāq al-bāmbū*, gambo di bambù, fa riferimento all'incredibile adattabilità del bambù che, come piacerebbe fare anche a José, riesce a mettere radici dovunque venga piantato.

Se solo fossi come una pianta di bambù che non appartiene a nulla! Tagliamo un pezzo del gambo, lo piantiamo senza radici in qualunque terra. Il gambo non ci mette molto a far crescere nuove radici... Cresce di nuovo, in una terra nuova. Senza passato, senza memoria. Non gli interessa che la gente lo chiami in modo diverso: *kawayan* nelle filippine, *khayzurān* in Kuwait o *bambù* in altri posti. [p. 94]

E tuttavia José – a differenza del bambù – non riuscirà a integrarsi in Kuwait, non riuscirà a scardinare i pregiudizi nei suoi confronti di sua nonna e delle sue zie: «All'improvviso ho sentito che questo posto non era il mio posto e che avevo sbagliato completamente quando ho pensato al gambo di bambù che mette radici dovunque» [p. 383].

José, sconfitto, deciderà di tornarsene nelle Filippine per raggiungere la madre, gli zii e l'amata cugina che sposerà. Da lei avrà un figlio cui darà il nome di Rāšid, come suo padre, nel quale auspicabilmente le molteplici identità troveranno finalmente una ricomposizione.

Il problema dell'identità investe non solo la vita di José, ma quella di altri personaggi secondari: di Ġassān, che nel limbo della sua condizione di *bidūn* non è riuscito a vivere come avrebbe voluto, non potendo neppure sposare la donna di cui era innamorato. Oppure di Mirla, la cugina di José, figlia della zia Aida e di uno dei suoi tanti amanti europei sconosciuti: anche l'identità di Mirla è ibrida, anche lei ha delle fattezze (in particolare gli occhi azzurri) che poco si coniugano con la sua nazionalità filippina. Mirla, al contrario di José, vivrà la dicotomia in maniera più problematica, arrivando a rifiutarla con atteggiamenti autodistruttivi.

Il romanzo, con le sue 400 pagine di mole, si presenta come una lunga saga che, avendo come fulcro José, ruota attorno alla storia delle due famiglie d'origine dei suoi genitori: i Mendoza e i Ṭārūf, arricchendosi delle vicende dettagliate dei diversi membri di ciascuna delle due famiglie. Offre inoltre una caratterizzazione ben approfondita delle Filippine, nella prima parte, e del Kuwait, nella seconda. Nel dipanarsi della storia, emergono vivide le descrizioni della vita quotidiana, dei riti religiosi, delle personalità culturali locali e delle tradizioni.

Di sicuro, la popolarità di *Sāq al-bāmbū* non mancherà di avere ripercussioni sulla scena del romanzo kuwaitiano stesso. Come ha commentato il romanziere 'Abd al-Wahhāb al-Ḥamādī: «Come la storia del Kuwait è datata con i termini “prima dell'invasione” e “dopo dell'invasione” [da parte dell'Iraq], allo stesso modo il romanzo kuwaitiano sarà datato “prima del bambù” e “dopo del bambù”»².

Caterina Pinto

² Ṭāmī al-Samīrī, *al-Riwāyah al-kuwaytiyyah wa mā ba'd fawz riwāyat Sāq al-bāmbū bi 'l-Būkir*, in “al-Riyād”, 30/05/2013, consultabile su <http://www.alriyadh.com/2013/05/30/article839475.html>.



Yūsuf al-Muḥaymmīd, *Luġt¹ mawtā* (Il cicaleccio dei morti), Al-Kamel Verlag, Köln 2003, pp. 86.

È vero che sono passati dieci anni dalla pubblicazione di *Luġt mawtā*, e ancor più, se si considera che fu scritto dall'autore già nel 1998, per essere pubblicato nel 2000 in una prima edizione insieme ad altri racconti². Tuttavia, il suo passaggio quasi inosservato agli occhi della critica occidentale ci ha convinto a riproporre questo romanzo sperimentale dell'ormai affermato scrittore saudita Yūsuf al-Muḥaymmīd (1964), autore dei più conosciuti romanzi *Fihāḥ al-rā'ihah* (Le trappole del profumo)³ e *al-Qarūrah* (La bottiglia)⁴.

Il panorama dell'Arabia Saudita sta ormai definendosi come una fucina di esperimenti letterari originali e il grande fermento odierno è probabilmente frutto della politica di graduale apertura della casata regnante al mondo esterno che si è attuata nell'ultimo quarto del secolo scorso. L'innalzamento della qualità dello studio e la possibilità di formazione al di fuori del Regno, e in special modo negli Stati Uniti, hanno prodotto una generazione di cittadini acculturati e specialisti in tutti i campi, e quello letterario non è rimasto escluso da questo balzo in avanti. Turkī al-Ḥamad, 'Abduh Ḥāl, Laylā al-Ġuhanī (al-Ġuhnī), Raġā' 'Ālim sono solo alcuni dei nomi che fanno parte della cosiddetta terza generazione rinnovatrice della letteratura del loro paese, sia che si tratti di romanzo che di poesia o di teatro, e Yūsuf al-Muḥaymmīd si colloca ormai a pieno titolo nella schiera di questi innovatori. Iniziata la sua carriera come giornalista e autore di racconti brevi e poi di romanzi, al-Muḥaymmīd si è fin dal principio messo in luce per la sua posizione critica nei confronti della società saudita, il che lo ha costretto a pubblicare quasi tutte le sue opere al di fuori dei confini sauditi, ad esclusione della prima raccolta di racconti⁵ e dell'ultimo romanzo⁶.

Già dal titolo, *Luġt mawtā* ci preannuncia l'atmosfera surreale, se non irreale, che avvolge le vicende del romanzo. La narrazione prende avvio da alcune lettere

¹ In questa edizione in realtà il termine *Luġt* viene volutamente vocalizzato con *ḍammah* su *lām* (*Luġt*), il che riporterebbe residui di arcaicità, oggi rinvenibili nel dialetto iracheno, e che darebbero sfumature di significato diverse al titolo del romanzo. In proposito si veda Aḥmad al-Wāsil, *Luġt mawtā-2003. Riwāyat Yūsuf al-Muḥaymmīd al-ūlā: tadšīn al-marḥalah al-tālīyah fī al-riwāyah al-sa'ūdiyyah* (1980-2000), in "al-Riyāḍ", 25 agosto 2007, in cui l'autore riporta le parole dell'editore del romanzo, Ḥālid al-Ma'ālī, in merito alla scelta del titolo.

² Cfr. Yūsuf al-Muḥaymmīd, *Luġt mawtā wa qiṣaṣ uḥrā* (*Luġt mawtā* e altri racconti), Ittiḥād al-Kuttāb al-'Arab, Dimašq 2000.

³ Cfr. Yūsuf al-Muḥaymmīd, *Fihāḥ al-rā'ihah*, Riyāḍ al-Rayyis li 'l-Kutub wa 'l-Našr, Bayrūt 2003. Di questo romanzo esistono una traduzione inglese, Yousef al-Mohaimeed, *Wolves of the Crescent Moon*, translated by A. Calderbank, American University in Cairo Press, Cairo 2007 (poi ripubblicata da Penguin Books, London 2007); una francese, Yousef al-Mohaimeed, *Loin de cet enfer*, traduit par E. Varlet, Actes Sud, Arles 2007; una italiana, Yousef al-Mohaimeed, *Le trappole del profumo*, traduzione di M. Ruocco, Aisara, Cagliari 2011.

⁴ Cfr. Yūsuf al-Muḥaymmīd, *al-Qarūrah*, al-Markaz al-Ṭaqāfī al-'Arabī, al-Dār al-Bayḍā', Bayrūt 2004. Di questo romanzo esiste la traduzione inglese, Yousef al-Mohaimeed, *Munira's Bottle*, translated by A. Calderbank, American University in Cairo Press, Cairo 2010.

⁵ Cfr. Yūsuf al-Muḥaymmīd, *Zahīrah lā muṣāḥ la-hā* (Un pomeriggio senza pedoni), Maṭābī' al-Šarīf, Riyāḍ 1989.

⁶ Cfr. Yūsuf al-Muḥaymmīd, *Riḥlat al-fatā al-naġdī* (Il viaggio del giovane del Neged), Dār al-Mufradah, Riyāḍ 2012.



di uno scrittore, spedite e mai arrivate a un suo amico. In queste lettere il protagonista/scrittore riversa la sua amarezza per non essere in grado di scrivere un romanzo di successo, come gli viene richiesto da più parti. Il problema è che ogni volta che si siede alla scrivania e tenta di scrivere una parte del romanzo, ecco che gli si materializza davanti uno dei personaggi che comincia a molestarlo e ad accusarlo di stravolgere la sua storia. Il personaggio di turno allora prende la parola e procede con la narrazione degli eventi come realmente si sono verificati secondo il proprio punto di vista. E così via, uno dietro l'altro, si presentano al protagonista tutti i personaggi del suo romanzo, membri di una misteriosa famiglia, dalle cui parole ricostruiamo confusamente le vicende.

All'inizio abbiamo un padre, Mas'ūd, il personaggio più enigmatico del romanzo, di cui si viene a sapere che ha lavorato come autista per una ricca famiglia ma che ha anche subito i soprusi umilianti del suo giovane padrone e dei suoi amici, per poi scomparire e iniziare una nuova vita. Ci viene presentata, poi, la figlia più grande, Mūdī, costretta a sposarsi a soli tredici anni, con il conseguente obbligo di abbandonare gli studi, per poi essere ripudiata lo stesso e mandata addirittura in una clinica per malattie mentali perché considerata pazza. Come un fantasma dalla voce rauca che si insinua tra la fiammella di una candela e la spegne, appare anche il Nonno, che comincia a inveire contro i suoi familiari, in particolare contro Mūdī e sua madre. Nel corso di tutta la sua vita, era stato ingannato e deriso, ma dopo morto aveva trovato il modo di rifarsi. Una notte, mentre il nipotino, il figlio di Mūdī, stava affogando tra le acque di scarico che avevano allagato il cortile della moschea in cui il piccolo si trovava, il Nonno era stato pronto a trascinarlo con sé, nonostante gli sforzi del padre del bambino di salvarlo e conservarlo in vita. Una persona della famiglia era però amata da lui, la nipotina più piccola. È la figlia minore della famiglia, uno dei personaggi chiave del romanzo, che però non sembra contraccambiare l'affetto del Nonno. Con lei prendono il via una serie di descrizioni fantastiche, tipicamente infantili, come quella della zanzara umana, che la inquieta durante una tremenda notte insonne, o quella della grande stella narratrice che, invece, la allietta ogni sera con i suoi favolosi racconti, o ancora la descrizione del baule in cui era solita dormire, decorato al suo interno con cupole e minareti che la facevano sentire come la regina di un mondo incantato, fino alla narrazione delle sue avventure con gli altri ragazzini con i quali rubava i frutti dell'albero del vicino o le scatole di cibo nel cortile del municipio. Il suo racconto viene improvvisamente interrotto dalla voce rauca del Nonno, seguita da quella affannata della Nonna paralitica. Questa interviene per evitare che l'autore distorca la realtà delle vicende, e così dice anche lei la sua, su Mas'ūd e la moglie, su Mūdī, sui due nipoti, per i quali volle confezionare due abiti da festa utilizzando la stoffa del suo lenzuolo funebre, macabro segnale di una loro fine prematura: uno, infatti, sarebbe scomparso, l'altro si sarebbe trasformato in un'enorme zanzara! Ebbene sì, si tratta di una vera e propria metamorfosi. E non è la sola ad avvenire nel corso del romanzo. In un'atmosfera di crescente confusione, in cui le voci dei personaggi si intrecciano, ecco che da una briciola di gomma, con cui lo scrittore aveva cercato di modificarne la descrizione, prende forma la figlia più piccola, che adesso ha un nome, Muznah, che fornisce ulteriori dettagli sulle vicende della sua famiglia. In mezzo a questo subbuglio, il narratore, sempre rivolgendosi al suo amico, esprime il proprio crescente sconcerto. Riceve una telefonata da qualcuno che chiede di Muznah, e poco dopo ecco che legge alcuni fogli sputati



dall'apparecchio del fax che lo sconvolgono. Un personaggio gli ha scritto, ed è Mas'ūd, il primo incontrato, che si ripresenta quasi a suggellare il romanzo da lui avviato. Il contenuto del messaggio inquieta l'autore profondamente e contatta il suo caro amico, il presunto destinatario delle lettere, per fissare un appuntamento e parlare della questione di persona. Sul luogo stabilito trova la sua macchina, ma non lui. Lo attende nell'atrio di un albergo, ma è lì che ha un'inquietante visione: al tavolo accanto a lui, vede un volto familiare, un personaggio del romanzo. Si mette ad ascoltare quel che sta dicendo ai suoi due compagni, ma, terrorizzato, si alza e scappa via. È proprio lui l'argomento della discussione.

Come si vede da queste poche righe, la complessità della narrazione è notevole. La parola passa rapidamente da un personaggio a un altro, che prepotentemente assume il controllo del romanzo. Inevitabilmente, è il protagonista/scrittore a pagarne le conseguenze. Gradualmente, viene sopraffatto dai suoi stessi personaggi, sempre più reali, viene trasportato in altri luoghi con la forza, viene costretto ad ascoltare i loro insulti e le loro verità, finché alla fine viene trascinato egli stesso nel vortice degli eventi. È evidentemente un avvincente processo metanarrativo, che straordinariamente possiamo accostare a uno degli esempi più eccelsi della nostra letteratura, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Proprio come nel dramma pirandelliano, i personaggi di *Luġt mawtā* acquisiscono gradualmente il dominio della scena: Mas'ūd tenta di sostituirsi al narratore, proprio come il Padre della *pièce* pirandelliana tenta di sostituirsi al Capocomico come guida della compagnia; Muznah condiziona l'operato del suo creatore esattamente come la Figliastro del nostro drammaturgo si intromette con le sue risate fragorose nella rappresentazione del suo dramma. Rimane una grande differenza: il protagonista del romanzo di al-Muḥaymmīd non riesce a salvarsi dalla sua rovina come fa il Capocomico di Pirandello, semplicemente abbassando il sipario su quella inquietante vicenda, ma viene rovinosamente sopraffatto e trascinato in quel mondo surreale. Anch'egli subisce una metamorfosi e si trasforma in uno dei suoi personaggi.

È tutto un gioco narrativo, dove la scherzosità di al-Muḥaymmīd e l'anarchia dei suoi personaggi⁷ contribuiscono a elaborare un romanzo ambiguo, privo di una collocazione spazio-temporale, privo di una soluzione unica, ma dove ciascun lettore può leggere la propria interpretazione dei fatti, esattamente come ogni personaggio esprime il suo personale punto di vista. Il tutto è reso da una lingua molto condensata, ricca di espressioni concise e di consapevoli scelte lessicali, già evidenti nel titolo stesso, che incarna perfettamente quel vociare confuso, appunto quel cicaleccio di quei suoi personaggi che da morti sono diventati vivi, accompagnando costantemente la sua scrittura.

Ma *Luġt mawtā* non è una sperimentazione fine a se stessa. Il gioco narrativo serve all'autore per rispondere alla domanda che muove tutta la storia: «Limādā lā taktub riwāyat^{an}?» (Perché non scrivi un romanzo?). Ciò aveva chiesto l'amico del protagonista del romanzo, e quest'ultimo risponde con la presentazione degli invadenti quanto fantasiosi personaggi che ha creato. Ma, nell'atmosfera onirica che pervade la descrizione, riusciamo a scorgere qualcosa di reale. Quei personaggi che ostacolano il protagonista nella composizione del suo romanzo non sono, infatti, altro che allegorie di una società chiusa e opprimente, in cui imposizioni e

⁷ Cfr. Qays Qāsim, *Luġt mawtā li-Yūsuf al-Muḥaymmīd: riwāyah tastahdir al-wāqi' bi 'l-mawtā wa 'l-guyyāb!*, in "Īlāf", 14 febbraio 2004.



censure, sia istituzionali ma ancor più sociali, ostacolano la libera espressione degli intellettuali sauditi.

Ecco che ci si presenta il romanzo nella sua interezza. Una sperimentazione originale, con una tecnica narrativa complessa quanto avvincente e, sullo sfondo, una velata e misurata critica nei confronti della società saudita, capace di produrre feroci campagne censorie, ma anche di far sentire qualche sussurro dissidente come *Luġt mawtā* di Yūsuf al-Muḥaymmīd.

Arturo Monaco

