
Pas n'importe quel absurde.

L'assurdo in alcuni racconti di Nağīb Maḥfūz

Edoardo Barzaghi*

This paper focuses on the concept of “absurd” as it is represented in two short story collections: Taḥta al-mizallah (Under the Bus-Shelter) and Ḥammārat al-qitt al-aswad (The Black Cat Tavern). Although they resemble European literature of the absurd as far as form and content are concerned, these two works by Nağīb Maḥfūz seem to be more a denunciation of social disease rather than a mere exposition of an existentialist and nihilistic vision. Moreover, by focusing on the role of individuals living in an irrational world, these stories seem to stress on the importance of human responsibility in a secular worldview.

Qualsiasi tentativo di classificazione di un'opera letteraria prodotta nell'ambito di una cultura differente da quella europea pone il lettore di fronte a un duplice lavoro di interpretazione. La prima domanda che viene in mente è: come viene letta questa opera nella sua cultura d'origine, e all'interno di quale tradizione viene fatta rientrare? La seconda domanda, invece, riguarda il modo in cui è possibile avvicinare una certa opera alla tradizione narrativa europea, e come spiegare le divergenze da questa tradizione nell'ambito di un'analisi coerente.

Nella produzione di Nağīb Maḥfūz si mescolano caratteristiche che vanno dalla scrittura di stampo realista¹ all'allegoria, come nel romanzo *Laylah min laylāli alf laylah* (Notti delle Mille e una notte)², dove si incontrano entrambe le ten-

* Dottorando in Civiltà, Culture e Società dell'Asia e dell'Africa, Istituto Italiano di Studi Orientali – ISO, Sapienza Università di Roma.

¹ Come per tutto il periodo tra il 1945, anno della pubblicazione del romanzo *Ḥān al-Ḥalīlī* (Khan al-Khalili), e il 1949, quando viene pubblicato *Bidāyah wa nihāyah* (Principio e fine).

² Nagib Mahfuz, *Notti delle mille e una notte*, traduzione di V. Colombo, Feltrinelli, Milano 2007.

denze e in cui lo stile può sfociare nel surreale e nella letteratura dell'assurdo³. Questa peculiarità si può riscontrare in tutte o quasi tutte le sue opere, tanto che persino la collocazione in maniera univoca della celebre *Tulāṭiyyah* o Trilogia del Cairo⁴ risulta problematica⁵.

Tuttavia è possibile distinguere nell'arco della lunga carriera dello scrittore alcune fasi che permettono di tracciare dei confini di massima, utili all'orientamento critico all'interno della ricca produzione dell'autore egiziano, e che contemporaneamente sfidano la profondità e la ricchezza delle sue opere, sollevando più domande di quanto non forniscano risposte.

Un esempio di questa problematicità, e forse quello più lampante, è la definizione delle opere successive al periodo della *naksah*, ossia la Guerra dei Sei Giorni. Alcuni critici, infatti, lo classificano come fase dell'assurdo, e contemporaneamente mostrano una certa cautela nell'impiegare questo termine⁶.

Ma come dobbiamo intendere, in Occidente, la definizione di "assurdo" applicata ad un periodo ben preciso della produzione di Naḡīb Maḥfūz?⁷

La sperimentazione nell'ambito della letteratura dell'assurdo, in Maḥfūz, non assume le stesse caratteristiche della letteratura dell'assurdo di matrice europea perché, in base anche alle dichiarazioni dell'autore stesso⁸, egli rifiuta l'idea che l'esistenza sia priva di senso, e si fa, al contrario, portatore di un messaggio.

In primo luogo, quando si parla di "assurdo" in Maḥfūz, si fa riferimento essenzialmente a due opere: le due raccolte di racconti brevi *Taḥta al-mizallah* (Sotto la pensilina)⁹ e *Ḥammārat al-qīṭ al-aswad* (La taverna del gatto nero)¹⁰.

³ Gaber Asfour, *From Naguib Mahfouz's Critics*, in *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to Global Recognition*, edited by M. Beard e Adnan Haydar, Syracuse University Press, Syracuse (NY) 1993, p. 146.

⁴ La *Tulāṭiyyah* o Trilogia del Cairo è il termine che designa i tre romanzi *Bayna al qaṣrayn* (Tra i due palazzi), *Qaṣr al-šawq* (Il palazzo del desiderio) e *al-Sukkariyyah* (La via dello zucchero). Per la traduzione in italiano si veda N. Mahfuz, *Tra i due palazzi*, traduzione di C. Sarnelli Cerqua, T. Pironti, Napoli 2000; N. Mahfuz, *Il palazzo del desiderio*, traduzione di B. Pirone, T. Pironti, Napoli 1991; N. Mahfuz, *La via dello zucchero*, traduzione di C. Sarnelli Cerqua, T. Pironti, Napoli 1992.

⁵ L'opera infatti presenta una componente allegorica, che prelude alla fase successiva, quella della delusione, del tradimento degli ideali della rivoluzione del 1952, periodo che viene talvolta definito dell'introspezione, e, tal'altra, simbolista. Questa fase si fa iniziare, tradizionalmente, nel 1959 con *Awlād ḥāratinā* (Il rione dei ragazzi). Si veda Sulaymān al-Šaṭṭī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Naḡīb Maḥfūz*, al-Hay'ah al-miṣriyyah al-'āmmah li 'l-kitāb, s.l. 2004, p. 57.

⁶ V. Strika, *Naḡīb Maḥfūz e Kafka*, in "Oriente Moderno" Anno VII (LXVIII), n. 10-12 (Ottobre-Dicembre 1988); Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfuz. The Pursuit of Meaning*. Routledge, London 1993, pp. 200-204; Gaber Asfour, *From Naguib Mahfouz's critics*, cit.; R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najīb Maḥfūz*, in "Abr Nahrain" n. 27, 1989.

⁷ Sono molti gli scrittori egiziani che dal 1967 decidono di ricorrere alla narrativa dell'assurdo per descrivere e comprendere gli stravolgimenti che stava attraversando il mondo arabo in quel periodo, facendo rientrare questa fase sperimentale di Maḥfūz all'interno di un movimento culturale e intellettuale più vasto, storicamente connotato. Sull'argomento si veda Sabry Hafez, *The Egyptian Novel in the Sixties*, in "Journal of Arabic Literature", vol. 7 (1976), pp. 68-84.

⁸ R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najīb Maḥfūz*, cit., p. 135.

⁹ Naḡīb Maḥfūz, *Taḥta al-mizallah*, Dār Miṣr li 'l-ṭibā'ah, s.d., s.l. [Testo consultato in formato elettronico.]

¹⁰ Naghib Mahfuz, *La taverna del gatto nero*, traduzione di C. Sarnelli Cerqua, T. Pironti, Napoli 1993. Si potrebbero includere nel periodo dell'assurdo anche i due romanzi *Tartarah fawqa al-Nīl* (Chiacchierata sul Nilo) e *al-Šaḥḥād* (Il mendico). Si veda in merito Rasheed El-Enany: «True, he had earlier given expression to issues of an absurdist, existentialist nature (such as in *The*

Nel primo dei due titoli, pubblicato nel 1969, l'autore ha inserito una nota in apertura, dove dichiara che tutti i racconti sono stati scritti tra l'ottobre e il dicembre del 1967, evidentemente con l'intenzione di far capire ai lettori che quei racconti vanno intesi come la sua risposta, in veste di scrittore, ai tragici eventi di giugno dello stesso anno¹¹.

Il primo racconto¹², che dà il titolo alla raccolta, narra di un gruppo di persone in attesa sotto la pensilina dell'autobus sotto i cui occhi avviene di tutto: furti, omicidi, un disastroso incidente d'auto, individui che si scambiano segnali incomprensibili, orge in mezzo alla strada e uomini decapitati. Quando la gente richiede l'intervento di un poliziotto, che ha assistito ad ogni cosa senza battere ciglio, questi estrae il fucile e li uccide tutti quanti. La storia trasmette un senso di caos, di insensatezza, di violenza incontrollata e, per l'appunto, di absurdità.

È innegabile che la storia sia leggibile all'interno di una cornice socio-politica ben definita, rimarcata dall'autore sia tramite la nota con cui ha deciso di aprire la raccolta, sia attraverso le sue dichiarazioni rilasciate nel corso di alcune interviste¹³ in cui ha affermato che questa storia «affronta la questione del conflitto arabo-israeliano ad un livello astratto»¹⁴, perché in quegli anni risultava difficile per gli arabi avere una piena comprensione degli eventi politici e storici che stavano vivendo, e pertanto una descrizione realistica risultava problematica.

Sebbene il senso generale della storia sia facilmente intuibile, fornendo il ritratto di una società passiva, dominata dal disordine e sotto il cui sguardo si commettono i peggiori crimini¹⁵, la comprensione dei singoli elementi risulta piuttosto difficile, al punto che gli stessi critici, da parte loro, hanno generalmente evitato di offrire interpretazioni a questo e ad altri racconti dello stesso periodo¹⁶.

In un altro racconto presente nella raccolta, intitolato *al-Zalām* (L'oscurità)¹⁷, viene descritto un gruppo di tossicodipendenti segregati all'interno di una misteriosa stanza avvolta nell'oscurità. Questi uomini, tenuti prigionieri, considerano la loro cattività come una forma di "protezione" che gli viene garantita da un fantomatico Capo che è il responsabile della loro stessa tossicodipendenza. Anche in questo racconto è possibile leggere tra le righe una critica ai regimi totalitari, alla loro maniera di annichilire le coscienze attraverso la propaganda e il culto della personalità dei leader.¹⁸

La droga, il buio, lo stato di detenzione, sono altrettanti simboli che rimanda-

Beggar and Chatter on the Nile), but this was mainly done through a rationalist mode of narrative which showed a certain respect for external reality» in *Naguib Mahfuz. The Pursuit of Meaning*, cit., p. 203.

¹¹ Ivi, p. 200; Sulaymān al-Šattī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Nağīb Maḥfūz*, cit., p. 384.

¹² Nağīb Maḥfūz, *Taḥta 'l-mizallah*, in Id., *Taḥta 'l-mizallah*, cit., p. 5.

¹³ R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najīb Maḥfūz*, pp. 125, 135, 145, 151.

¹⁴ Ivi, p. 125.

¹⁵ Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfuz. The Pursuit of Meaning*, cit., p. 201.

¹⁶ Scrive Hamdi Sakkout: «Mahfuz relies so heavily on symbolism and the use of the absurd that... the significance of details is sometimes not at all clear. Critics, on the whole, have avoided commentary on these later collections, and have hesitated to offer any interpretations». R.K. Meyers, *The Problem of Authority: Franz Kafka and Nagib Mahfuz*, in "Journal of Arabic Literature", Vol. 17 (1986), p. 93. Cfr. anche R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najīb Maḥfūz*, cit., p. 125.

¹⁷ Nağīb Maḥfūz, *al-Zalām*, in Id., *Taḥta 'l-mizallah*, cit., p. 30.

¹⁸ Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfuz. The Pursuit of Meaning*, cit., pp. 202-203.

no alla realtà, elementi costitutivi d'un racconto che, in forma d'allegoria, dipinge il quadro di una società riconoscibile, riconducibile senza difficoltà al quadro sociale e politico dell'Egitto degli anni Sessanta¹⁹.

La raccolta *Taḥta 'l-mizallah*, oltre ai racconti brevi, contiene anche cinque opere teatrali in atto unico, o "azioni teatrali"²⁰ in cui «l'uomo non è collocato in un ambiente, ma messo unicamente a confronto con i suoi simili in un clima d'incomunicabilità e una serie di situazioni assurde, tipicamente kafkiane»²¹.

Le cinque *pièces* sono senz'altro riconducibili al teatro dell'assurdo, ma ancora una volta caratterizzate da quello che Rasheed El-Enany ha definito «Mahfouz's own brand of meaningful absurdity»²², ossia una forma di narrativa dell'assurdo in cui però è contenuto un messaggio sociale o politico.

Si tratta della stessa forma di assurdo che si ritroverà nella raccolta *Ḥammārat al-qitt al-aswad*. Quest'ultima raccolta, apparsa nel 1969, si caratterizza per un approccio maggiormente introspettivo. I racconti che la compongono sono, per la maggior parte, contraddistinti da un tono sarcastico e, dietro il velo di assurdità, si celano profonde riflessioni sulla vita, sulla morte e sull'esistenza in generale.

Tutti i racconti di questo volume, sebbene molto diversificati, posseggono tuttavia dei tratti che permettono di legarli in un insieme coeso. Queste caratteristiche sono il quartiere, l'immagine della taverna, e il legame col passato.²³

C'è un racconto in particolare, intitolato *al-Ṣadà* (L'eco)²⁴ che contiene almeno due di questi elementi: il quartiere, simboleggiato dalla vecchia casa materna, e il ritorno al passato. In questa storia, infatti, un uomo torna dopo molti anni a casa della madre ormai anziana, deciso, dopo vent'anni di silenzio, a riversare su di lei tutta la rabbia e il rancore repressi. La donna reagisce con freddezza, non si muove e non risponde alle provocazioni del figlio che, colto di sorpresa, inizia a fare una serie di congetture sull'anomalo comportamento della madre. L'uomo instaura così un confronto unidirezionale, orientando la propria invettiva in base ai sentimenti che lui immagina che la donna stia provando. Alla fine del racconto, con macabra ironia, si scopre che l'anziana madre è ormai cieca e sorda, e che pertanto non solo non ha sentito una sola parola, né ha potuto riconoscere suo figlio, ma che questi non avrà più la possibilità di parlare e chiarirsi con lei. Resta infine il

¹⁹ Una concisa, eppure vivida descrizione del clima sociale e politico di quel periodo è fornita da Sabry Hafez: «The sixties was indeed a decade of confusion, a decade of numerous huge projects and the abolition of almost all political activities; massive industrialization and the absolute absence of freedom; the construction of the High Dam and the destruction of the spirit of opposition; the expansion of free education and the collective arrest of the intellectuals; the reclamation of thousands of acres and the catastrophic detachment of the Sinai peninsula from Egypt's territory in the defeat of 1967; severe censorship and the emergence of evasive jargon among the intellectuals; the deformation of social values and the students' and workers' upheavals; the enlargement of the public sector and the pervasive growth of corruption. During this decade, there was no public activity not subject to official control, everywhere one encountered not living but official beings concealing their individual personalities beneath a carapace of conformity, people who acted out social roles and repeated, automatically, slogans that were often contrary to their real hidden opinions». Sabry Hafez, *The Egyptian Novel in the Sixties*, cit., p. 68.

²⁰ «Diciamo "azioni teatrali" perché si tratta di dialoghi che credo non siano mai stati rappresentati». Cfr. V. Strika, *Naḡīb Maḥfūz e Kafka*, cit., p. 423.

²¹ *Ibid.*

²² Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfuz. The Pursuit of Meaning*, cit., p. 204.

²³ Sulaymān al-Ṣaṭṭī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Naḡīb Maḥfūz*, cit., p. 385.

²⁴ Naghib Mahfuz, *L'eco*, in Id., *La taverna del gatto nero*, cit., pp. 18-27.

mistero d'un sogno, che l'uomo ha fatto, e al quale non riesce a dare un significato.

Il racconto termina, dunque, con il tentativo frustrato del protagonista di far chiarezza nella sua vita tramite il confronto con la madre, ma l'incontro negatogli dal destino si tramuta in un dialogo con se stesso, in un incontro con il proprio "io", in cui alla fine egli comprende che potrà essere lui soltanto a dare significato al sogno. Il tema esistenziale che caratterizza la letteratura dell'assurdo di matrice europea è dunque presente, ma tuttavia lo scopo finale del protagonista resta quello di dare un significato a qualcosa di misterioso e sfuggente, che è rappresentato dal sogno.

Come si è già accennato, anche la taverna è un simbolo ricorrente in questa raccolta. «La taverna ricopre infatti un ruolo differente da quello del quartiere, e le persone che lo frequentano, con i loro problemi, e i loro legami sentimentali spingono l'autore a concentrarsi sulle questioni esistenziali della vita, [...] La taverna²⁵ o la bettola rappresentano la maniera per occuparsi dello spirito e delle domande universali dell'uomo. Ciò non significa che tutte le taverne descritte nella raccolta posseggano questo significato, ma vale come un'indicazione generica del valore che questo luogo riveste in Nağīb Maḥfūz»²⁶.

Nel racconto *al-Bārmān* (Il barman)²⁷ il personaggio del barista, un greco di nome Vassiliadis, spicca come simbolo di saggezza ed equilibrio interiore. Mentre il protagonista si affanna a rincorrere la vita, Vassiliadis lo conforta facendolo riflettere sulla bellezza di ogni momento. Alla fine del racconto, il personaggio principale si ammala e si lamenta del fatto che il vecchio amico non lo abbia più cercato. Quando le sue condizioni si aggravano, un altro amico gli svela che Vassiliadis è morto. Ed è proprio questa "morte" che permette al protagonista di scoprire l'egoismo del suo atteggiamento²⁸. È la morte, infatti, con il suo valore di *limen*, a rappresentare in questo racconto l'esperienza dell'assurdo, ed è solo nel momento in cui il protagonista compie, indirettamente, questa esperienza, che un accenno di comprensione, una scheggia di saggezza, pare finalmente toccarlo.

Nel racconto *al-Sakrān yuğannī* (L'ubriaco canta)²⁹, invece, troviamo un uomo di umili condizioni che aspetta la chiusura della locanda per rubare il guadagno della giornata, ma nel momento in cui forza la cassetta dei soldi scopre che il proprietario si è portato via tutto il denaro. Per consolarsi inizia a bere e a cantare, fino a ubriacarsi. Ad un certo punto un poliziotto lo sente dall'esterno e gli intima di aprire la porta. Anche il proprietario della locanda giunge sul luogo, e l'ubriaco inizia a insultarlo e a umiliarlo, minacciandolo di dare fuoco al locale.

Il proprietario asseconda le volontà dell'ubriaco, fino al momento in cui il poliziotto riesce ad aprire la porta e ad acciuffarlo. A questo punto si scopre che l'ubriaco non aveva nemmeno un fiammifero per dare corso al suo progetto incendiario.

²⁵ La taverna è luogo della rivelazione e dell'indagine spirituale anche nel racconto *Za 'balāwī*. Si veda: Nagib Mahfuz, *Za 'balawi*, in *Scrittori arabi del novecento*, a cura di I. Camera d'Afflitto, Bompiani, Milano 2002, pp. 99-109. Cfr. inoltre A. Elad, *Mahfuz's "Zabalawi": Six Stations of a Quest*, in "International Journal of Middle Eastern Studies", Vol. 26, No. 4 (Nov., 1994), pp. 631-644.

²⁶ Sulaymān al-Šattī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Nağīb Maḥfūz*, cit., p. 390.

²⁷ Naghib Mahfuz, *Il barman*, in Id., *La taverna del gatto nero*, cit., pp. 39-48.

²⁸ «The deaths of characters in Kafka and Mahfuz signify the transition from absurdity to truth». R.K. Meyers, *The Problem of Authority: Franz Kafka and Nagib Mahfuz*, cit., p. 95.

²⁹ Naghib Mahfuz, *L'ubriaco canta*, in Id., *La taverna del gatto nero*, cit., pp. 60-68.

Secondo Sulaymān al-Šaṭṭī, in questo racconto «l'ubriaco può rappresentare sia quella parte dell'umanità povera che non aspira a nient'altro che a soddisfare i suoi bisogni, [...] sia quel genere di esaltati convinti di avere il potere di incendiare il mondo intero, ma che non posseggono nemmeno un fiammifero»³⁰. Assurda e completamente folle, quindi, appare la pretesa del pover'uomo. Egli infatti, spinto dall'indigenza e dalla voglia di riscatto nei confronti del destino avverso, invece di accettare lo stato delle cose, non fa che aggravare la propria situazione.

Nel racconto che dà il titolo al volume, *Ḥammārat al-qitt al-aswad*³¹, è possibile scorgere nella locanda una sorta di allegoria. In questo luogo, infatti, «gli animi si rasserenavano, riempiendosi di amore universale; allontanavano il nervosismo e la paura, liberandosi dagli spettri delle malattie, della vecchiaia e della morte, si figuravano idealizzati, proiettati nel futuro, precedendo il tempo di interi secoli»³². Ad un certo punto della storia entra nel locale un individuo cupo, che, occupata una sedia, incomincia a osservare con sguardi minacciosi tutti gli altri avventori. L'ingresso di quest'uomo viene immediatamente percepito come una minaccia: «Al suo arrivo inatteso l'animo degli avventori fu attraversato come da una scossa elettrica. Il canto si interruppe, i lineamenti delle persone si contrassero, le risate si spensero, gli occhi esitarono incerti fra il fissare senza ritegno e lo sbirciare di sbieco»³³. Lo sconosciuto incomincia a bere, e nel frattempo parla con un interlocutore immaginario, stringendo i denti e agitando i pugni. Gli altri clienti sono spaventati dall'uomo, ma cercano di ignorarlo per non farsi rovinare la serata. Molto presto essi diventano come prigionieri che si rifiutano di affrontare il loro carceriere, immobilizzati dalla paura al punto da non osare gettare nemmeno uno sguardo alla porta, che rappresenta la loro unica via d'uscita.

Nella ricca simbologia del racconto è presente anche il gatto nero, che nell'antico Egitto era «venerato come una divinità»³⁴. Ancora una volta il simbolismo usato dall'autore può apparire controverso. È possibile che «il gatto rappresenti la forza di questo gruppo di persone che si è trasformata in un animale docile»³⁵. Oppure, parafrasando le parole di al-Šaṭṭī, il gatto potrebbe rappresentare lo spirito del popolo arabo, un tempo grande sul palco della storia e oggi sottomesso come un animale addomesticato.

Pur non pervenendo a un'interpretazione univoca del simbolo che il gatto nero rappresenta, questo elemento contribuisce alla creazione di un clima surreale, senza intaccare la comprensione generale della storia, in cui viene raffigurata una società incapace di trovare vie d'uscita, una società in cui l'idea della prigionia è nella mente di ciascuno. Infatti, malgrado gli avventori della taverna potrebbero facilmente avere la meglio sull'uomo che ostruisce l'uscita, essi rifiutano di ribellarsi. Nel finale uno dei personaggi si domanda dove abbia già visto lo straniero dall'aria minacciosa, forse un simbolo per ricollegarsi a tutti i poteri violenti e oscurantisti del passato e del presente.

In un altro racconto, intitolato *al-Ḥilā'* (Il vuoto)³⁶, un uomo torna al quartie-

³⁰ Sulaymān al-Šaṭṭī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Nağīb Maḥfūz*, cit., p. 391.

³¹ Naghib Mahfuz, *La taverna del gatto nero*, in Id., *La taverna del gatto nero*, cit., pp. 119-129.

³² Ivi, p. 120.

³³ Ivi, p. 121.

³⁴ Ivi, p. 128.

³⁵ Sulaymān al-Šaṭṭī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Nağīb Maḥfūz*, cit., p. 393.

³⁶ Naghib Mahfuz, *Il vuoto*, in Id., *La taverna del gatto nero*, cit., pp. 28-38.

re d'origine per uccidere un delinquente che vent'anni prima gli aveva portato via la moglie con la violenza. Giunto sul luogo dello scontro, l'uomo scopre che il suo nemico è morto da tempo ed egli non sa più che fare. Mentre cammina per la strada incontra di nuovo la sua ex-moglie, che ormai gli appare totalmente estranea. I due hanno un breve dialogo dal tono distaccato, da cui si evince che il trascorrere degli anni ha spento anche la più piccola scintilla d'amore tra i due. Il protagonista si incammina così fuori città, verso il vuoto.

Qui la condizione di smarrimento in cui si trova l'uomo appare legata alla sua ossessione per la vendetta. Vent'anni passati a nutrire la rabbia gli hanno tolto la possibilità di fare qualsiasi altra cosa, e quando finalmente si decide ad agire, il tempo ha mutato talmente la realtà che per lui non c'è più senso nella vita. La morte infatti gioca un brutto scherzo al protagonista perché gli impedisce di portare a termine il progetto che lo aveva ossessionato per tutta la sua esistenza.

Si potrebbe dire che questo disorientamento sia legato al suo agire³⁷, e non ad una condizione esistenziale di totale passività, come quella di Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot*. Ritengo infatti che sia il tema della responsabilità personale ciò che permette allo scrittore di collegare l'universalità delle sue riflessioni ai temi sociali a cui si è sempre dedicato, così che se nel racconto *al-Hilā'* è possibile leggere tra le righe una critica alle faide di quartiere, comuni nelle aree popolari del Cairo all'epoca della giovinezza dello scrittore, la riflessione esistenziale scaturisce dall'assunto che l'agire irrazionale dell'uomo aggiunge irrazionalità ad un mondo di per sé irrazionale³⁸.

In una simile prospettiva trovo condivisibile l'osservazione di Shimon Ballas quando scrive che quasi tutte le opere di Nağīb Maḥfūz hanno una precisa connotazione locale; non sono però d'accordo quando afferma che qualsiasi lettura al di fuori della cornice storico-geografica sia un tentativo di "imporre" un significato aggiuntivo che comporta in qualche maniera un torto alle intenzioni dello scrittore³⁹. Al contrario, ritengo che il torto consista proprio nel non cogliere la portata universale dei temi affrontati da Maḥfūz, il quale, attraverso il linguaggio dell'irrazionale e dell'assurdo, pare che voglia suggerire un mistero verso il quale ogni uomo è chiamato a cercare una risposta.⁴⁰

Lo stesso Nağīb Maḥfūz ha dichiarato in un'intervista: «Non sono affatto uno scrittore dell'assurdo. Lei sa che cosa è l'assurdo? Il significato dell'assurdo è che

³⁷ «Crushed under the weight of responsibility, he grabs at the straws that tell him what to do. Failing, he is left to wonder why his burden is so great and may feel that he "...is a defenceless, tormented victim from the moment of his birth to the moment of his death"». R.K. Meyers, *The Problem of Authority: Franz Kafka and Nagib Mahfuz*, cit., p. 86.

³⁸ «The longing for clarity assumed in one element of the absurd has never then excluded the contrary assumption that human irrationality intensifies that of nature». H.G. Hall, *Aspects of the Absurd*, in "Yale French Studies", No. 25, Albert Camus, (1960), p. 28.

³⁹ «His work does not attempt to express a universal philosophical conception or an existentialist world view, but rather reflects in an abstract and symbolic way a concrete reality with a temporal dimension and a very specific geographical frame work. Anyone who imposes additional meaning or searches for answers to questions which are outside the specific temporal and geographical frames of the stories is likely to do them a great deal of injustice». Cfr. R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najib Mahfuz*, cit., p. 136.

⁴⁰ «A certain religiousness actually hides in the works of both [Kafka and Mahfuz] writers. Quite apart from despair, they suggest possibilities, by contrast, beyond their scenarios. Theirs is an ironic Quixotism. Somehow the bleak existentialist picture suggests a mystical transcendence». R.K. Meyers, *The Problem of Authority: Franz Kafka and Nagib Mahfuz*, cit., pp. 83-84.

la vita non ha senso, mentre per me la vita ha senso e scopo. Tutta la mia esperienza letteraria è stata una battaglia contro l'assurdo. Può darsi che io riesca a percepire l'assurdità che ci circonda, ma la combatto, cerco di razionalizzare, di spiegare, di sconfiggerla»⁴¹.

Dunque, se l'assurdo nasce da un divorzio, come scrive Camus, «dal confronto fra il richiamo umano e il silenzio irragionevole del mondo»⁴², e descrive lo stato entro il quale lo spirito e questo mondo se ne stanno «puntellati uno contro l'altro, senza riuscire ad abbracciarsi»⁴³, allora è possibile riscontrare questo genere di riflessione nella letteratura dell'assurdo di Maḥfūz, perché nei suoi racconti, i protagonisti vedono le loro azioni disperdersi nel mare del nulla, traditi dalla morte, dal trascorrere del tempo, o dalla loro stessa inadeguatezza rispetto allo scopo che si erano prefissati.

Tuttavia, nei racconti dello scrittore egiziano, il contatto dei suoi personaggi con gli aspetti paradossali della realtà diventa l'occasione di una riflessione sulla condizione umana, sia negli aspetti sociali che in quelli esistenziali, riflessione dalla quale scaturisce un messaggio, magari non intelligibile ai protagonisti delle sue storie, ma comprensibile da parte del lettore. Viene così a mancare la disperazione che caratterizza la visione esistenzialista presente in alcune declinazioni della letteratura dell'assurdo europea, che spoglia l'uomo di qualsiasi consolazione religiosa o filosofica, e che lo abbandona alla vertigine del nulla. Tuttavia, questo non significa che Naḡīb Maḥfūz propenda verso una visione religiosa, perché Dio, il paradiso, o l'anima non sono mai menzionati nei racconti di questo periodo⁴⁴.

Semmai, sono il mistero in sé stesso ed il tempo che ad ognuno è concesso per la propria ricerca, ad aprire uno spiraglio verso qualche sorta di mistica personale o verso una forma di religiosità laica che lascia finalmente spazio ad una, seppur tenue, speranza e non esclude che possa essere proprio l'esperienza dell'assurdo a far scaturire una scintilla di comprensione da parte dell'umanità⁴⁵.

Gaber Asfour, commentando lo stile poliedrico della scrittura di Naḡīb Maḥfūz, ha scritto che è come se il suo mondo narrativo fosse «a museum exhibiting all the doctrines and trends the novel has known, or a laboratory containing all the theories and methodologies known to criticism, starting with historicism and ending with structuralism»⁴⁶. La ricchezza di stili e le tematiche che attraversano l'opera del Nobel egiziano rappresentano senz'altro una sfida alle categorie con le

⁴¹ R. Snir, *The Arab-Israeli Conflict as Reflected in the Writing of Najīb Maḥfūz*, cit., p. 135.

⁴² A. Camus, *Il mito di Sisifo*, in A. Camus, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura e con introduzione di R. Grenier, Bompiani, Milano 2000, p. 226.

⁴³ Ivi, p. 237.

⁴⁴ Sul tema della religiosità in Maḥfūz si veda Mona N. Mikhail, *Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris and Maḥfūz*, in "Journal of Arabic Literature", Vol. 5 (1974), pp. 147-157.

⁴⁵ Sul rapporto tra Maḥfūz, fede e laicismo cfr. N. Gordimer, *Dialogo di un pomeriggio inoltrato*, prefazione a Naghib Mahfuz, *Echi di un'autobiografia*, T. Pironti Editore, Napoli 1994, pp. 5-16. «Per spiegare in che cosa consista effettivamente il rapporto di Mahfuz con la fede, bisogna rifarsi alle parole del suo personaggio più indovinato, Kamal, che nella *Trilogia del Cairo* dice: "Non ho ancora deciso quale fede adottare. La mia più grande consolazione è che non è ancora finita". Per Mahfuz la vita è una ricerca in cui ognuno deve trovare i segni della strada da percorrere». N. Gordimer, *Dialogo di un pomeriggio inoltrato*, cit., p. 14.

⁴⁶ Gaber Asfour, *From Naguib Mahfouz's critics*, in *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to Global Recognition*, cit., p. 146.

quali si è soliti recepire la letteratura araba in ambito occidentale. Come evidenziato da al-Šaṭṭī⁴⁷ la scelta di utilizzare una forma narrativa nata in Europa non implica che gli scrittori arabi debbano attenersi o avere le stesse forme di spinta storico-sociale che hanno avuto gli scrittori che per primi si sono serviti di quelle forme, che è come dire che se la narrativa dell'assurdo europea si colloca all'interno di un processo storico, di cui l'esistenzialismo costituisce la radice, questo non significa che dobbiamo ricercare la stessa forma di angoscia, o la stessa esperienza di vuoto esistenziale all'interno della narrativa araba surrealista o dell'assurdo.

I racconti apparsi nelle due raccolte *Taḥta al-miḏallah* e *Ḥammārat al-qīṭ al-aswad*, come si è visto, contengono solitamente un messaggio, talvolta di natura politica o sociale e talvolta di natura esistenziale, in cui gli elementi assurdi vengono impiegati come modalità per esprimere quel messaggio. In tal modo è possibile sciogliere l'apparente contraddizione fra le dichiarazioni dell'autore e il carattere peculiare delle storie scritte in questa fase.

⁴⁷ Sulaymān al-Šaṭṭī, *al-Ramz wa 'l-ramziyyah fī adab Nağīb Maḥfūz*, cit., p. 30.