



Maktub di Iris Eliya-Cohen o le retour du refoulé degli scrittori della seconda generazione d'immigrazione in Israele

di Emanuela Trevisan Semi

INTRODUZIONE

Maktub, un termine arabo che significa “ciò che ci si deve aspettare”, una sorta di destino ineluttabile che è già stato scritto per noi, è il romanzo d'esordio di Iris Eliya-Cohen, la scrittrice israeliana la cui famiglia è originaria di Cochin, in India.

In questo articolo le particolarità di questo romanzo, per molti versi autobiografico, verranno analizzate alla luce della nuova narrativa degli scrittori *mizrahim* di seconda generazione. Si tratta di narrazioni caratterizzate da un rapporto particolare con la tradizione che è rappresentata dalla generazione delle madri e dei padri e delle nonne e dei nonni e con la propria memoria. In questi scritti emergono stretti legami di natura affettiva con il proprio passato e il bisogno di distinguersi e di differenziarsi dagli *ashkenazim*. Si tratta di narrazioni che lasciano largo spazio alla autobiografia grazie alla quale è possibile interrogare e riempire quel silenzio che è subentrato nella fase post-migratoria e che si può riscontrare anche negli scrittori ebrei di seconda generazione originari dall'Algeria in Francia come ha segnalato R. Watson (2012).

Il romanzo, pubblicato nella collezione di Hannan Hever è stato giudicato molto positivamente dalla critica israeliana e considerato un romanzo maturo e innovativo



(Mishmar 2011) al quale si riconosce originalità e soprattutto la capacità di catturare l'attenzione del lettore grazie alla capacità della narrazione di svelare, rivelare e velare dosando abilmente ciò che è manifesto e ciò che è nascosto (Gabbai 2011, Assif 2011). Di questo romanzo viene apprezzato in particolare l'abbandono della visione orientalistica: "tutti quelli che sono cresciuti sulle ginocchia di Amos Oz saranno felici di mettere in naftalina le immagini orientaliste di Hanna Gonen sui gemelli arabi" (in *Mikael sheli*; si veda Neeman 2011). Infatti il personaggio di Ahsan, il protagonista arabo che diviene l'amante di Irit, è dipinto a tutto tondo come un uomo che ha una storia, una cultura, delle considerazioni politiche, dei desideri. È grazie alla piena appartenenza di Ahsan alla cultura araba che Irit, figlia di padre ebreo originario dalla Siria che amava definirsi un ebreo arabo, si riconcilia con la propria cultura e lingua araba, entrambe totalmente rimosse. Arik, il marito di Irit è invece un ebreo ashkenazita che è divenuto un architetto di successo, mezzo polacco e mezzo tedesco, figlio di una madre che era arrivata dalla Germania dopo la seconda guerra mondiale. Si tratta di un romanzo che si colloca nell'area, per altro scivolosa, dato il rischio di cedere alla tentazione di stereotipi triti, tra *mizrahiyut ashenaziut*, e che è ambientato nella periferia povera della città di Haifa negli anni '70. Un romanzo che racconta del doppio tradimento di Irit, verso il padre e la sua cultura d'origine e verso il marito. Un padre che muore mentre la protagonista è ancora bambina proprio a causa dell'ignoranza dell'ebraico in quanto non è stato in grado di leggere un cartello posto sulla riva del mare in cui si proibiva a causa dei gorgi la balneazione in quella zona. Il tempo politico è quello di Begin, idolo incontrastato dei *mizrahim*¹ di quegli anni, "Baba Begin" (Papà Begin, come viene chiamato nel romanzo, Eliya-Cohen 2010: 133) e del dopo Begin. In un gustoso dialogo che si svolge tra Rosi, l'amica di Irit, la protagonista, e Irit mentre stanno andando alla manifestazione in favore di Begin, Irit chiede:

"Dimmi Rosi, ma Begin è ashkenazita o marocchino?" dopo aver ripetuto questa domanda per diverse volte, finalmente Rosi che non aveva nessuna voglia di rispondere dice: " non so se sia marocchino, ma di sicuro non è ashkenazita, ma scherziamo! Begin ashkenazita? come puoi dire una sciocchezza del genere? , "Begin assomiglia come due gocce d'acqua a tuo nonno, no?"

"Sì, gli assomiglia, ma cosa c'entra?"

"Tuo nonno è ashkenazita? (...)"

"Sei impazzita?" (sono sconvolta).

"E allora arriva da sola alla conclusione!"

(Eliya-Cohen 2010: 129)

La conclusione che la protagonista doveva trarre era che Begin, tanto amato dagli ebrei provenienti dai paesi arabi non potesse essere, in alcun modo, incluso nella "odiata" categoria degli ashkenaziti.

Maktub è scritto in prima persona mentre la narrazione procede tra presente e

¹ Anche nel romanzo *Ha-yareah yaroq be-wadi* di Dudu Busi, il padre del protagonista, di origine yemenita, idealizza e mitizza la figura di Begin tanto che un tavolo del piccolo ristorante familiare sarà chiamato tavolo Begin (Busi 2001: 269).



passato, un passato da cui emergono, come se riaffiorassero dai recessi più profondi della coscienza, ricordi del mondo del padre, della dolcezza e del profumo dell'arabo parlato dal padre e dei racconti delle *Mille e Una Notte*, raccontati dal genitore in arabo. La lingua araba che interrompe spesso la narrazione in ebraico diviene la protagonista latente del romanzo assumendo un ruolo rilevante nello sviluppo dell'intreccio. Una lingua araba che si trova ad essere anche e soprattutto la lingua del nemico, una lingua da nascondere ed evitare ma anche piena di fascino, depositaria di mille anni di cultura, di letteratura, di poesia.

OBLIO, MEMORIA, AUTOBIOGRAFIA, *RETOUR DU REFOULÉ*

Iris Eliya-Cohen affronta in maniera interessante la questione della politica di cancellazione di ogni tratto etnico tipico della Israele degli anni '70, il cui corollario era la pressione sociale che imponeva la necessità di nascondere ogni segno di "arabicità", ogni traccia che si riferisse alla provenienza da quel mondo culturale e linguistico, contraddistinto dalle gutturali e dal colore della pelle, riuscendo a toccare i punti critici della società israeliana di natura etnica, sociale, razziale, di colore, e nazionale (Mishmar 2011). La protagonista si presenta subito come *kushit*, "negra", per via della pelle molto scura che la rende oggetto di stigmatizzazione, un nero della pelle che cercherà di eliminare, affrontando tematiche che, come ricorda Tamar Mishmar (*ibid.*), riecheggiano la narrativa della scrittrice britannico-giamaicana Zadie Smith, l'autrice di *White Teeth* (Smith 2001), anche per le questioni affrontate sulle seconde generazioni di immigrazione.

Prima di prendere in esame più da vicino il romanzo vorrei ricordare che Iris Eliya-Cohen appartiene alla seconda generazione di immigrazione *mizrahi* in Israele, una generazione che si distingue in maniera considerevole dalla precedente, quella che aveva visto affermarsi autori come Amon Shamosh, Shimon Ballas, Sami Michael, Eli Amir, Yitzhaq Gormezano Goren. Tutti scrittori che si impegnarono soprattutto nel processo di integrazione nella nuova società israeliana. Gli autori della generazione di Eliya-Cohen sono invece Sara Shilo, Sami Berdugo, Moshe Sakal, Dudu Busi, Shimon Adaf, Almog Behar, Yossi Sucary ma anche Nurit Matalon, autori per i quali le voci di una memoria del passato, rappresentata dalla generazione dei padri e delle madri o dei nonni e delle nonne, affiorano in maniera dirompente, voci alle quali essi non possono resistere. È la generazione del "ritorno del rimosso" (il "retour du refoulé"), un concetto elaborato da Freud (1976) che si riferisce al fenomeno della riemersione dai territori dell'inconscio di contenuti psichici rimossi perchè non accettabili o perchè giudicati inconciliabili e che riaffiorano alla coscienza attraverso i sogni, gli atti mancati, i lapsus, i sintomi psicopatologici o attraverso la narrazione letteraria.

In un illuminante articolo pubblicato su *Teoria u-vikkoret*, Yohai Oppenheimer (2011) spiega attraverso i modelli dell'Edipo "positivo" e dell'Edipo "negativo" come sia questo ultimo a caratterizzare la nuova generazione di autori *mizrahi*. Quello che è generalmente noto come il complesso di Edipo, è l'Edipo positivo, un concetto sul quale Freud si è soffermato a lungo, dopo aver scoperto che il mito greco di Edipo si



ritrovava comunemente rappresentato nel desiderio del bambino di far morire il padre per impossessarsi della madre e che si traduce nella fase adolescenziale in un periodo di opposizione al padre durante il quale il figlio entra in rivalità e in conflitto col padre. Sull'Edipo negativo Freud non si è soffermato troppo a lungo lasciando l'elaborazione di questo concetto abbastanza nel vago. Esso ad ogni modo consisterebbe in una serie di opposte identificazioni in base alle quali il padre diverrebbe oggetto del desiderio sessuale del figlio, il quale finirebbe in un secondo momento per identificarsi con la madre che era oggetto del desiderio sessuale del padre (l'omosessualità secondo Freud si spiegherebbe sulla base dell'Edipo negativo). Per quel che ci interessa qui e senza addentrarci negli sviluppi della teoria dell'Edipo negativo, come è stato fatto dalla elaborazione psicoanalitica post-freudiana, in particolare lacaniana, riprendiamo quanto scritto da Oppenheimer per spiegare la posizione degli scrittori *mizrahi* di seconda generazione. Oppenheimer ricorda che Yael Feldman è stata la prima ad utilizzare il concetto di Edipo negativo a proposito di *Mar Mani* di A.B.Yehoshua (1994) in quanto nei personaggi sefarditi del romanzo si ritroverebbero una serie di caratteristiche considerate "femminili", come la passività, la pazienza, la mancanza di competitività, la rinuncia, la tendenza all'empatia (Oppenheimer 2011: 174) che possono essere ricondotte all'Edipo negativo, finendo col definire la narrativa di A.B. Yehoshua di tipo psico-politico perchè influenzata anche dal modello edipico negativo (Oppenheimer 2011: 170). Secondo Oppenheimer, il quale si avvale nella propria argomentazione di molti esempi tratti dalla letteratura ebraica, il modello di Edipo positivo è quello che ritroviamo comunemente nella narrativa ashkenazita sionista nella quale è presente il conflitto con il padre diasporico e la sua cultura, quel padre della *galut* che viene messo a morte simbolicamente secondo un processo dicotomico molto pronunciato, nel corso del quale israelianità si viene ad opporre a ebraicità, sionismo a *galut*. Diversamente, nella narrativa dei *mizrahim* della seconda generazione, il figlio accetta l'autorità paterna, si identifica col suo mondo spirituale e anche quando vi è un confronto col padre reale, questo confronto consente di aprirsi ad una dialettica che finisce per rafforzare l'immagine del padre simbolico. Nella letteratura di scrittori *mizrahi* di seconda generazione come Berdugo, Busi, Behar ma anche Sakal e Elya-Cohen, il padre (mi riferisco qui ad un padre in senso lato, metafora della generazione dei padri che include anche le madri e i nonni e le nonne) è visto come rappresentante della cultura tradizionale che non vi è interesse a combattere ma piuttosto a svelare e rivelare. Nel romanzo *Emilia ou-melah ha-aretz. Vidui* di Yossy Sucary (2002), il protagonista è talmente abitato dalla presenza della nonna, la quale non ha perdonato ai sionisti di averla strappata da Bengazi e dalla sua sintonia col mondo arabo, da non riuscire ad integrarsi nella società israeliana. Gli scrittori *mizrahi* citati vogliono fortemente identificarsi con quella generazione e con la cultura che essa rappresenta e si oppongono strenuamente alla sua messa a morte. Quando la cultura del passato ebraico-arabo si riaffaccia, riemergendo da quell'oblio nel quale la cultura egemonica israeliana la ha costretta, essa non può più essere messa a tacere, i materiali psichici contenuti nel "ritorno del rimosso" devono trovare una loro



collocazione ed essere portati alla luce². Non si tratta di una nostalgia per il passato perduto ma della possibilità di riavvicinarsi ai rappresentanti di quel passato grazie ai quali ci si può confrontare con quelle generazioni e ricostruire i propri legami, recisi nel processo migratorio. La cultura del padre non è vista come anacronistica o come un qualcosa da cui ci si debba liberare, come era avvenuto per la generazione di scrittori ashkenaziti nella fase di creazione dello Stato, ma piuttosto come una cultura che sta correndo il pericolo di essere annientata dalla cultura egemonica. Proprio in questa fase il padre può agire come un mediatore tra passato e presente. Anche nel romanzo di Iris Elya-Cohen si avverte questo desiderio di continuità con quel passato per cercare di mantenere quel poco che di quella cultura è rimasto ma in questo romanzo chi rappresenta l'anello di congiunzione e la figura di mediazione è tuttavia, e qui sta la provocazione di Elya-Cohen, l'arabo palestinese. Siamo entrati in una fase in cui l'interesse della scrittura non è più rivolto al momento dell'emigrazione, come è stato per la letteratura della *ma'abarah* (Rossetto 2011) ma al prima e all'oggi. Anche se l'uso del modello dell'Edipo negativo resta nebuloso e vago, ritengo che l'interesse dell'analisi di Oppenheimer, stia nel fatto di aver colto una differenza importante tra le due tipologie di narrativa, dimostrando come la specificità della narrativa *mizrahi* di seconda generazione stia nel fatto di possedere delle caratteristiche precise che la distinguono radicalmente tanto da quella degli scrittori *mizrahi* di prima generazione che da quella degli scrittori ashkenaziti. Una letteratura che sia Oppenheimer che Kzia Alon (2011) considerano appartenere alla letteratura minore, secondo la definizione di letteratura minore data da Deleuze e Guattari (1999), soprattutto per i suoi aspetti di de-territorializzazione della lingua e di costruzione dell'individuo attraverso la politicizzazione, (e la forma collettiva dell'espressione), una letteratura che si rifiuta di essere la letteratura della "villa nella giungla", ovvero di una Israele isolata dal suo contesto, secondo la celebre definizione di Ehud Barak, ma che rivendica la possibilità di essere parte del mondo vicino-orientale e di poter appartenere a più lingue, a più paesi, a più culture (Alon 2011: 20).

IL ROMANZO *MAKTUB*

Vediamo più in dettaglio il romanzo di Elya-Cohen.

In *Maktub* la figura del padre e della lingua araba come ho detto agli inizi, risultano essere centrali. Il padre viene rappresentato fin dalle prime pagine del romanzo come una persona molto affettuosa, e dolce con la moglie e le figlie: "mio padre quando tornava dal lavoro, sussurrava a mia madre alcune paroline sul collo, prima di salutare me o Rakefet" (Eliya-Cohen 2010: 11).

O poco dopo:

"Cos'hai visto?" mio padre mi chiede in arabo .

²Nel romanzo di Sucary vi è addirittura un capitolo intitolato "il ritorno di Sebbag il refoulé", Sebbag è il nonno del protagonista.



- Ho visto la casa della zia Aida. Questa è la casa di zia Aida vero? come se avessi scoperto un territorio nuovo.
- mi risponde: *mish mumkin eshuf illi aish bi-l-aswad* (al buio non si può vedere nulla). Anche la sua voce è calda, dolce, tenera. Come una torta alla cioccolata appena uscita dal forno, Ma io mi spavento, "papà", mi guardo attorno "non parlare qui così"! (Eliya-Cohen 2010: 17)

Il senso di vergogna provato da Irit di fronte al padre che osa parlare in arabo nel giorno di *Yom ha-atzmaut* in una bella casa ashkenazita, alla cui cerimonia di inaugurazione è stata invitata la madre di Irit, non le dà tregua. La madre, Tsofia Fishman, è la segretaria nella scuola diretta dalla proprietaria della casa. La tensione tra lingua materna, l'arabo e la lingua paterna, l'ebraico, la lingua della legge e dell'istituzione, è fortissima. L'incubo che il padre possa parlare arabo in pubblico, che possa entrare in una conversazione sostenendo discorsi non consoni ad un ambiente europeo la tiene sulle spine e quando sente gli invitati parlare di

[...] scacco, egiziani, siriani, arabi...gli arabi? mi prende paura di nuovo e cerco mio padre che non gli venga in mente di entrare nella conversazione [...] (Eliya-Cohen 2010: 23).

Più avanti:

- (dice il padre) "non ha detto così il tuo Herzl?"
- (risponde Irit) "Herzl è anche tuo, papà"...))
- Il papà fa un segno di diniego
- lo sono seduta sul letto. "Papà!...dovresti ringraziare Herzl che ha avuto quell'idea. Se non ci fosse stato lui non avremmo avuto Israele e se non ci fosse stato Israele gli arabi ci avrebbero ammazzati tutti e da un bel pezzo (...)
- "Irit ", il mio nome lo pronuncia accentando la penultima sillaba, ma ho smesso di correggerlo, "anche noi siamo arabi"
- "tu sei arabo" dico a denti stretti, "io sono israeliana, io sono nata in Israele"
- "Irit, noi, anche tu". (Eliya-Cohen 2010: 71-72)

Sono frasi che ci rimandano al dibattito sull'uso possibile del termine "ebreo arabo" come proposto da Ella Shohat e poi da Yehudah Shenhav e da scrittori come Shimon Ballas o Albert Memmi³.

Nella poesia "Un ricordo buffo" Viki Shiran, poetessa israeliana di origine egiziana, scrive che il padre:

Voleva ascoltare poesie in arabo, cacca/ e notizie in arabo, merda / ci faceva così arrabbiare/ raccontava che sapeva leggere e scrivere/in arabo letterario. Un tipo buffo, da quando in qua gli arabi/ hanno una letteratura che non sia habibi -ya-ya-ya/mezz'ora ya-habibi nella gola (Alon 2011: 50).

³ Per una discussione del termine in questi autori cfr. Emanuela Trevisan Semi, Piera Rossetto, *Memory and Forgetting among Jews from the Arab-Muslim Countries. Contested Narratives of a Shared Past*, in "Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC", n. 4 November 2012, pp. 2-4 (<http://www.quest-cdecjournal.it/index.php?issue=4>>).



Se il tema della lingua resta centrale, le tematiche di tipo etnico sono affrontate con consapevolezza e ironia. Mentre Rosi, la bambina (figlia della cameriera di Tsofia) che diverrà la grande amica di Iris e una delle protagoniste centrali del romanzo, sta danzando, Tsofia dice, indicandola: "è vero che questa bambina non sembra marocchina? [...] no, proprio non sembra per niente marocchina!".

Ma poco dopo Iris pensa d'aver capito male e dice: "ma forse ha detto 'americana' e non 'marocchina' (*americait we -lo marocait*)?" (Eliya-Cohen 2010: 21).

La frase sulla bambina marocchina che non presenta i tratti somatici comunemente attribuiti ai marocchini ricorda "You're so pretty-You don't look Moroccan", il titolo dell'articolo di Henriette Dahan Kalev (2001) dedicato al tema della costruzione distorta della personalità delle giovani generazioni *mizrahi* (ma potremmo dire lo stesso delle generazioni di seconda immigrazione di colore cresciute in Europa) partendo dalla propria esperienza personale di bambina marocchina i cui tratti con corrispondevano a quelli che le venivano attribuiti dalla società ashkenazita. Una costellazione di atteggiamenti che ha contribuito a formare una generazione che non ha avuto spazio per uno sviluppo personale al di fuori di quello distorto creato dalla egemonia ashkenazita, sionista, israeliana ed europea, secondo quanto sostiene Henriette Dahan Kalev (2001).

Le poesie di Shimon Buzaglo ci riportano alle stesse tematiche. Buzaglo riferisce dell'incontro con una coppia ashekanazita che parla yiddish e che come prima reazione, sentendo dell'origine marocchina del poeta, esordisce con un "vabbè, non è poi così grave (*lo nora*)" per ritornare sullo stesso tema in un'altra poesia in cui, ironizzando su se stesso a proposito della frase razzista e del proprio cognome tipicamente marocchino, dice a se stesso: "Buzaglo? non si direbbe!" (Alon 2011: 47).

Fin dalle prime pagine del romanzo siamo quindi invitati a prendere coscienza dei nodi cruciali della questione *mizrahi*, la lingua (lo statuto dell'arabo come lingua svalutata), lo status socio-economico (una madre *mizrahi* è segretaria, l'altra domestica mentre la famiglia *ashkenazi* è *upper class*), l'etnicità e il colore. La questione del colore diviene sicuramente un *leitmotiv* del romanzo ed è stato un *leitmotiv* nella biografia reale di Irit, come essa stessa riferisce nel corso dell'intervista rilasciata alla Radio israeliana.⁴ La questione del colore è collegata alla questione etnica che viene presentata nel romanzo sotto forma della vergogna, e la vergogna è un altro *leitmotiv* presente nella letteratura di seconda generazione, la vergogna, per esempio, di portare un nome proprio che non sia immediatamente identificabile come "israeliano". Anche in *White Teeth* i gemelli indiani si fanno conoscere con nomi assolutamente inglesi dai nuovi amici (Smith 2001). Quando infatti Rosi e Irit, fanno conoscenza durante la festa nella casa di Tsofia e si scambiano le prime frasi, Rosi esordisce dicendo che odia il proprio nome e che avrebbe preferito, se proprio dovevano darle il nome di un fiore, che almeno la avessero chiamata *Vered* (rosa, in ebraico). Iris risponde che anche lei ha un nome di un fiore e che quindi sono entrambe dei fiori ma Rosi aggiunge:

- buffo che ti abbiano dato il nome di un fiore bianco

⁴ Qol Israel, Reshet alef, 27.8.2012.



- e perchè?
- perché tu sei "negra" (*kushit*)
(Eliya-Cohen 2010: 22-23).

E aggiunge subito "...ma anche bella, nonostante tu sia nera, sei davvero bella", riecheggiando il versetto del Cantico dei cantici (1, 5).

E più avanti:

Uno sguardo allo specchio e la gioia di scoprire che non sono proprio nera. Da quando mio padre è morto ho smesso di andare al mare. E dunque non mi abbronzò. Se continua così forse riuscirò ad avere un colore della pelle normale. È la cosa migliore che mi sia successa dalla morte di mio padre ad oggi. (Eliya-Cohen 2010: 51).

La questione del colore comincia ad apparire sempre più nella letteratura *mizrahi* di seconda generazione, anche Dudu Busi (2000) che ambienta il suo romanzo *Ha-yareah yaroq be-wadi* (la luna è verde nel wadi), nel quartiere yemenita di Tel Aviv, racconta come il protagonista, un bambino di nome Musa, di padre yemenita e di madre persiana (di pelle chiara), venga preso in giro al *heder* che è tenuto da un *moreh* yemenita e frequentato da bambini yemeniti. Musa viene dileggiato perché non abbastanza nero e in preda alla disperazione per non essere di pelle scura come i compagni, finisce per ustionarsi al sole, intenzionalmente (Busi 2000: 145). Busi enfatizza la questione del colore facendone una parodia e rovesciando i termini della questione.

La questione del nome "arabo" ritorna anche quando Iris racconta della nonna: "ho due nonne. Ho nonna Sov...Simha. Esita a usare il nome arabo e si affretta a tradurlo". Ho nonna Simh [...] Nessuno usa il nome ebraico. L'ultimo ad averlo usato è stato un 'Mapainik di merda'" (Eliya-Cohen 2010: 28). Rosi che si sorprende e trova buffa la pronuncia della *het* da parte di Iris, usa invece molte parole in francese, una lingua gentile, elegante che ad Iris sembra "addirittura spruzzata di profumo" (Eliya-Cohen 2010: 21), non come l'arabo che invece non sopporta.

Il romanzo è anche un omaggio al *Vento giallo* di David Grossman che viene citato molte volte nel corso della narrazione e al quale *Maktub* sembra collegarsi idealmente anche per l'empatia per la situazione dei palestinesi che pervade il romanzo.

La vedo (Rosi) interessata al dorso del *Vento giallo* che ho lasciato sulla tavola. Io leggo sempre. Anche mentre mangio. È da anni che sviluppo la teoria secondo la quale il cibo serve a digerire ciò che si legge e con il libro di Grossman anche alla terza, alla quarta lettura ci sono problemi di digestione. (Eliya-Cohen 2010: 61)

Poi c'è l'incontro e il matrimonio con Arik, uno *yekki* al quale dà fastidio che lei mangi la focaccia a letto facendo le briciole (Eliya-Cohen 2010: 99), che conosce il tedesco (contrapposto all'arabo), che la violenta mentre si trova al colmo della frustrazione per non aver superato un esame e che in maniera molto rigida si oppone a tutte le pratiche tradizionali popolari della madre di lei al punto da allontanarla dalla loro casa. Arik rappresenta l'opposto del padre, la ashkenazizzazione di Irit e l'occasione per il



tradimento del padre.

La figura di Ahsan, il giardiniere-paesaggista arabo di cui Irit si innamorerà e a causa del quale tradirà il marito, colpisce per la freschezza con la quale essa viene rappresentata e per la distanza dalle stereotipate rappresentazioni dell'arabo alle quali eravamo stati abituati dalla precedente narrativa. Ahsan pare confondersi con i tratti del padre:

Dice Irit:

(Ahsan) ...mi consola con parole in arabo di cui non ricordo il significato ma che mi suonano note e piacevoli. La sua voce è di nuovo dolce [...] (Eliya-Cohen 2010: 210)

Ahsan pronuncia il nome Irit, come suo padre lo pronunciava, accentato sulla penultima sillaba e le scrive in ebraico e in arabo, su una salvietta del caffè, come dichiarazione d'amore, un poema di Almog Behar. Ahsan la cui nonna è morta in Siria, la stessa Siria da cui proviene il padre di Irit, non cede ai tentativi di Irit volti a fargli accettare la teoria dello scambio, teoria in base alla quale gli ebrei cacciati dai paesi arabi si sarebbero rifugiati in Palestina dove si sarebbero scambiati con i palestinesi che avrebbero preso la via dei paesi arabi e insiste che i suoi non sono stati cacciati ma sradicati:

non è stata una cacciata, cacciata è un termine troppo gentile... c'è distinzione tra cacciata e sradicamento. La cacciata non è simpatica ma lo sradicamento è una condanna a morte, lo sradicamento è contro le leggi di natura...

anche i tuoi fratelli di Siria hanno sradicato mio padre e la sua famiglia [...] (Eliya-Cohen 2010: 175)

Ahsan non risponde direttamente a Irit e tergiversa su questa questione ma alla fine cita una frase in arabo che era solita dire sua madre a proposito dell'albero del fico. Un albero che Irit ama molto e che aveva piantato di fronte alla sua stanza. Ahsan cercando di fare ricorso a sentimenti di empatia le racconta una storiella araba sul luogo di incontro della terra col cielo, un racconto che compare anche in diverse versioni ebraiche. Ma mentre Naim, il personaggio arabo de *L'amante* di Yehoshua, conosceva a memoria e recitava le poesie di Bialik, Ahsan che pur conosce la versione della storia raccontata da Bialik, marca le distinzioni:

- (il racconto del luogo di incontro del cielo e della terra) compare anche nel Talmud e il tuo Bialik lo ha rimaneggiato.

- ah oggi Bialik è solo mio?" (Eliya-Cohen 2010: 176)

Ahsan si permette di ironizzare su Irit che ritiene di conoscere la cultura araba e la spiazza quando lei gli chiede se vuole un dolce:

Non si chiede, si porta. Ma dove sei cresciuta? non mi avevi detto che avevi un padre arabo? (Eliya-Cohen 2010: 177)

Quando Ahsan racconta a Irit la storia del fico "sacro" di Afqa in Siria, dove sua madre



era andata in pellegrinaggio per poter restare incinta, si permette di rintuzzare le argomentazioni nostalgiche di lei e riportarla al nodo politico del conflitto israelo-palestinese.

- (Ahsan) [...] sappi che il confine tra Siria e Libano è uno dei luoghi più belli che vi siano al mondo.

- (Irit) [...] non mi pare che al momento ci siano agenzie di viaggi che organizzino viaggi di riscoperta delle proprie radici in Siria ... hai aperto un capitolo triste, lo sai, sono sicura che se mio padre fosse ancora vivo sarebbe impazzito all'idea di poter tornare a Damasco [...] eppure pensa, tra tutti i posti al mondo Damasco è uno dei più lontani per me [...] Anche Jenin è lontano per te, anche Nablus e questo mi sembra ancora più triste. (Eliya-Cohen 2010: 201-202).

Ahsan finisce tragicamente, ucciso dagli israeliani nel corso della seconda *Intifada*, lasciando Irit ad affrontare i molti lutti e le tante contraddizioni alle quali la sua generazione è stata confrontata.

Un romanzo che non solo riflette le tematiche *mizrahi* della seconda generazione ma che anche mostra che le tematiche femministe sono cambiate dai tempi della prima generazione *mizrahi*. Ora non è più necessario raccontare lo scontro con i genitori per conquistare la propria liberazione sessuale e accedere alla società israeliana (Alon 2011: 151).

Irit svolge ancora il ruolo tradizionale femminile della tentatrice riproponendoci il tema di una Eva dei tempi moderni. Ma Irit è un personaggio complesso che di fronte all'interiorizzazione del divieto paterno per una relazione extraconiugale, si colpevolizza profondamente durante il lungo duello che si instaura tra lei e Arik. Quando infatti Arik si trova confrontato col tradimento e reagisce in maniera fredda e razionale, Irit assume una maschera tragica e accetta di spiare la colpa commessa. La seduzione che esercita Ahsan su Irit pertiene di più alla sfera intellettuale e spirituale tanto è vero che egli cerca di resistere in tutti i modi al passaggio all'atto tanto che la seduttrice resta Irit.

Il romanzo termina in forma aperta e convincente.

CONCLUSIONI

Il *retour du refoulé* resta un tema centrale nel corso del romanzo, quasi un *leitmotiv* ostinato che grazie ai continui *flashback* e a un andirivieni tra presente, passato e presente ripropone la figura del padre e della lingua e della cultura di cui era portatore nonché la sua rinascita e la riattualizzazione nella figura di Ahsan, con tutta la conflittualità che questo protagonista incarna.

Una Irit che spesso coincide con Iris (la somiglianza dei due nomi è significativa e di tale somiglianza la scrittrice dice, nell'intervista, di essersene resa conto solo dopo un anno) e un padre che pur assente (muore quando Irit è bambina) è in realtà molto più presente della madre. Diversamente dalla narrativa della Matalon (Hess 2010) tutto ciò non dà luogo ad una tensione tra linea paterna e materna, con ciò aprendo la strada all'introduzione di zie, nonne, sorelle, bensì alle tematiche legate al padre



refoulé, che ritorna sotto altre sembianze.

Centrale resta l'elemento autobiografico che in questo romanzo prende la forma della lingua altrà, nella fattispecie l'arabo, che anche se non doveva essere la vera lingua parlata nella famiglia della scrittrice, svolge comunque la funzione di lingua materna-paterna, perduta e ritrovata e che permette di distinguersi dagli ashkenaziti e quella del colore, scuro, della pelle che sicuramente ha accompagnato e segnato la crescita di Iris Elya-Cohen.

Uno spazio importante viene dunque dedicato al mondo della tradizione e degli affetti familiari in un contesto di post-migrazione che a tratti sembra quasi riecheggiare una situazione di esilio.

BIBLIOGRAFIA

Alon K., 2011, *Efsharut shlishit la-shirah* (Oriental Israeli Poetics), Tel Aviv, Ha-kibbutz ha-meuhad (in ebraico).

Amir E., 2008, *Jasmine*, Einaudi, Torino.

Busi D., 2000, *Ha-yareah yaroq be-wadi*, Tel Aviv, Am Oved.

Dahan Kalev H., 2001, "You're so Pretty-You Don't Look Moroccan", *Israel Studies* 6, 1, pp.1-14.

Deleuze G., Guattari, F., 1999, *Kafka, per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.

Eliya-Cohen I., 2010, *Maktub*, Tel Aviv, Ha-kibbutz ha-meuhad (in ebraico).

Freud S., 1976, *Metapsicologia: La rimozione*, in *Opere VIII*, Boringhieri, Torino.

Hess T.S., 2010, "A Mediterranean Mayflower? Introducing Ronit Matalon", *Prooftexts* 30, 3, pp.293-302.

Matalon R., 2011, *Il suono dei nostri passi*, Atmosphere, Roma.

Michael S., 2006, *Una tromba nello wadi*, La Giuntina, Firenze.

Oppenheimer Y., 2011, "Be-shem ha-av, edipaliut ba-sipporet ha-mizrahit shel dor ha sheni" (Nel nome del padre, l'Edipo nella letteratura mizrahi della seconda generazione), *Teoria u-viqqoret* 38-39, pp. 161-184 (in ebraico).

Rossetto P., 2011, "Space of Transit, Place of Memory: Ma'abarah and Literary Landscapes of Arab Jews," in *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC* 4, pp. 103-127, url: <www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=315>

Shilo S. 2008, *La pazienza della pietra*, La Giuntina, Firenze.

Smith Z., 2001, *Denti bianchi*, Mondadori, Milano.

Sucary Y., 2002, *Emilia u-melah ha-aretz. Vidui*, Tel Aviv, Babel.

Trevisan Semi E., Rossetto, P., 2011, "Memory and Forgetting among Jews from the Arab-Muslim Countries. Contested Narratives of a Shared Past", in *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, 4, pp. 2-4, (<http://www.quest-cdecjournal.it/index.php?issue=4>).

Watson R., 2012, "Memories (out) of place: Franco-Judeo-Algerian



autobiographical writing, 1995-2010", in *The Journal of North African Studies* 17, 1, pp.1-22.

Yehoshua A. B., 1994, *Il Signor Mani*, Einaudi, Torino.

Emanuela Trevisan Semi è professore di Lingua e letteratura ebraica moderna e contemporanea all'Università di Ca' Foscari a Venezia.

tresemi@unive.it