



Università
Ca' Foscari
Venezia



**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXV
Anno di discussione 2013**

**Inalco
Cermom
Centre de Recherches
Moyen-Orient
Méditerranée**

Rappresentazioni del corpo nel romanzo delle scrittrici siriane contemporanee

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-OR/12
Tesi di Dottorato di Martina Censi, matricola 793356**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Attilio Andreini

Tutore del Dottorando

Prof. Antonella Ghersetti

Co-tutore del Dottorando

Prof. Sobhi Boustani

Indice generale

Introduzione.....	8
Capitolo primo: Approccio metodologico.....	18
1.1 L'ambito della critica femminista e dei <i>Gender Studies</i>	18
1.2 Metodologie.....	23
1.3 Teorie femministe e critica letteraria.....	33
Capitolo secondo: <i>Kursī</i> di Dīma Wannūs: il corpo oggettivato.....	40
2.1 Presentazione dell'autrice.....	40
2.2 Il romanzo.....	40
2.3 Frammentazione del corpo e dilatazione temporale.....	46
2.4 Corpo e sentimenti: il ritorno al passato.....	52
2.5 Personificazione degli oggetti e oggettivazione del corpo	57
2.6 Conclusione.....	65
Capitolo terzo: <i>Ḥurrās al-hawā'</i> di Rūzā Yāsīn Ḥasan: corpo e attesa o nell'attesa del corpo.....	67
3.1 Presentazione dell'autrice.....	67
3.2 Il romanzo.....	67
3.3 Sesso: tra godimento e violenza.....	73
3.4 Corpo e memoria.....	86

3.5 Conclusione.....	90
Capitolo quarto: <i>Banāt al-barārī</i> di Mahā Ḥasan: corpo e fantastico.....	92
4.1 Presentazione dell'autrice.....	92
4.2 Il romanzo.....	92
4.3 Il corpo tra comunità e natura.....	101
4.4 Conclusione.....	110
Capitolo quinto: <i>Rā'ihat al-qirfa</i> di Samar Yazbik: corpo e sensi tra violenza ed erotismo	112
5.1 Presentazione dell'autrice.....	112
5.2 Il romanzo.....	114
5.3 Corpo e violenza nelle relazioni eterosessuali.....	117
5.4 Corpo, sensi ed erotismo nelle relazioni omosessuali.....	126
5.5 Conclusione.....	137
Capitolo sesto: <i>Imrā'a min haḍā al-‘aṣr</i> di Hayfā' Bīṭār: il corpo come luogo del divenire.....	139
6.1 Presentazione dell'autrice.....	139
6.2 Il romanzo.....	140
6.3 Il corpo tra malattia e memoria: una formazione a ritroso.....	144
6.4 Alla ricerca del femminile.....	148
6.5 Conclusione.....	164
Capitolo settimo: <i>Burhān al-‘asal</i> di Salwā al-Na‘īmī: corpo e linguaggio del piacere	166
7.1 Presentazione dell'autrice.....	166
7.2 Il romanzo.....	166
7.3 Il piacere come linguaggio di formazione.....	174
7.4 Conclusione.....	189

Capitolo ottavo: Rappresentazioni del corpo: un'analisi comparata.....	191
8.1 Stile, linguaggio e tecniche narratologiche nella rappresentazione del corpo.....	191
8.1.1 Istanza narrativa.....	191
8.1.2 Linguaggio e <i>mise en texte</i>	193
8.1.3 Ruolo della memoria.....	199
8.1.4 Il “romanzo del divenire”.....	200
8.2 Personaggi incarnati: esempi di mascolinità e femminilità.....	202
8.2.1 Personaggi femminili.....	203
8.2.2 Personaggi maschili.....	214
Conclusioni.....	223
Appendice.....	230
Intervista a Dīma Wannūs.....	I
Intervista a Mahā Ḥasan.....	VI
Intervista a Samar Yazbik.....	XVII
Intervista a Hayfā’ Bīṭār.....	XXVIII
Intervista a Salwā al-Na‘īmī.....	XXXV
Bibliografia.....	278

Introduzione

“Per me il romanzo può contenere tutto ciò che voglio, l'importante è che ci sia una struttura coerente che segua il lettore, anche se non c'è una vera e propria storia nel senso tradizionale del termine. [...] Per me, una cosa molto importante è essere concretamente nel momento in cui vivo.” (Salwā al-Na‘īmī)¹

“Non credo molto nella letteratura politicamente impegnata, negli slogan della scuola marxista. Non credo a questi concetti. La letteratura cambia, ma non è compito dello scrittore portare al cambiamento attraverso la propria scrittura.” (Mahā Ḥasan)²

“Inconsciamente c'è il pensiero di cambiare attraverso la scrittura, di cambiare la società attraverso la scrittura. Per questo quando parlo di sesso o di molte altre cose è perché sono delle parti di questa mia visione teorica e politica. Non sono in relazione con nient'altro.” (Samar Yazbik)³

Il romanzo si pone come espressione letteraria particolarmente sensibile ai cambiamenti, avvenuti o in divenire, della realtà sociale, grazie al suo essere “*di natura proteiforme (come vuole la lettura che ne dà Bachtin), privo di regole o di costanti uniche, da cui la sua plasticità (sempre Bachtin), e portatore di una forte ambizione assimilatrice che lo induce ad appropriarsi di nuovi domini cannibalizzandoli (è la nota tesi di Virginia Woolf).*”⁴. Riprendendo il pensiero di Michail Bachtin, Buṭrus Ḥallāq condivide questa definizione e considera il romanzo come “*una forma in continuo cambiamento*” che “*cesserebbe di essere tale qualora si fermasse all'interno di una forma stabile.*”⁵.

1 Mi baso sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 31 maggio 2011 a Parigi, appendice, p. XXXVII, (traduzione dal francese mia).

2 Mi baso sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 12 maggio 2012 a Parigi, appendice, p. VIII, (traduzione dall'arabo mia).

3 Mi baso sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 6 ottobre 2011 a Parigi, appendice, p. XXV, (traduzione dall'arabo mia).

4 Sinopoli, Franca, *I generi letterari*, in Gnisci, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 97.

5 Ḥallāq, Buṭrus, *al-Kitāba: al-wā‘ī wa-taqāfat al-ḡasad*, fī Ṣiḥayyīd, Ġamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf),

L'estensione del romanzo offre la possibilità di approfondire l'universo fittizio che, attraverso infinite possibilità espressive più o meno realistiche, rappresenta la realtà. Ma la rappresentazione stessa può acquisire un carattere performativo: il romanzo è il motore dell'immaginario e non si riduce ad essere lo “specchio” della realtà. Lo stesso Ḥallāq si riferisce alla “funzione modernizzatrice” del romanzo⁶, assegnando un ruolo attivo a questo genere letterario che affonda le proprie radici in una “cultura corporea” specifica, ovvero in una dimensione materiale con delle peculiarità, sfociando però in una “visione umana aperta”, ovvero dando vita a principi e idee che possono assumere un carattere universale⁷.

Per quanto riguarda il romanzo in Siria, Élisabeth Vauthier afferma: “*Né au début du siècle à une époque de construction nationale, pris dans le tourbillon d'une histoire tourmentée et qui échappait souvent à ses acteurs, ce genre littéraire s'est affirmé en quelques décennies comme un vecteur incontournable de la vie culturelle. L'augmentation sensible des romans publiés en témoigne, la qualité de la production le confirme.*”⁸. Anche se oggi la questione nazionale non risulta essere più al centro della produzione narrativa⁹, l'attenzione alla Storia è comunque presente. Scrittrici siriane contemporanee come Manhal al-Sarrāğ e Rūzā Yāsīn Ḥasan si dedicano, ad esempio, alla narrazione di capitoli dimenticati – o meglio obliterati dalla storiografia ufficiale – della storia del loro Paese¹⁰, anche se questa non è il fulcro della finzione, ma funge piuttosto da sfondo alle vicende dei personaggi.

La tendenza che sembra diffondersi tra le scrittrici arabe contemporanee è l'allontanamento dalla focalizzazione sui concetti di patria e di identità nazionale – centrali nella produzione degli anni Settanta e Ottanta¹¹ – e l'avvicinamento all'individuo. Nella narrativa femminile si assiste ad un rinnovato interesse per la dimensione privata, che acquisisce però una funzione diversa rispetto al romanzo delle pioniere degli anni Cinquanta e Sessanta. Lo sguardo attento che le scrittrici contemporanee rivolgono alla

al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āšira. Al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ġadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000, Dimašq, Institut Français d'Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, p. 191, (traduzione dall'arabo mia).

6 *Ivi*, p. 190.

7 *Ivi*, pp. 190-191.

8 Vauthier, Élisabeth, *La création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*, Damas, Institut Français du Proche-Orient (IFPO), 2007, p. 399.

9 Per quanto riguarda il legame tra questione nazionale e romanzo in Siria si veda, fra gli altri, Bārūt, Muḥammad Ġamāl, *al-Riwāya al-Sūriyya wa-l-tārīḥ: al-as'ila al-ūlā*, fī Šiḥayyīd, *al-Riwāya al-Sūriyya*, pp. 75-82.

10 Cfr. Abbas, Hassan, «Les nouvelles Shéhérazades», *Quaderns de la Mediterrania*, 7, 2004, pp. 225-232.

11 Cfr. Zeydan, Joseph, *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*, Albany, State University of New York Press, 1995, pp. 157-229.

sfera della sessualità e del corpo rappresenta un elemento di novità rispetto alle opere di autrici dei decenni precedenti. Già nella produzione narrativa degli anni Cinquanta e Sessanta, con letterate quali Laylā Ba‘albakī e Kūlīt al-Ḥūrī, si ritrovano scene di sesso e più avanti di omosessualità femminile, come in *Misk al-ġazāl* (1988) di Ḥanān al-Šayḥ¹², che però non costituiscono la tematica portante del romanzo, né vengono descritte con la precisione analitica e il linguaggio esplicito che caratterizza le opere qui prese in esame.

Il corpo sembra rappresentare una nuova relazione tra singolo e collettività, relazione che differisce da quella della precedente generazione (dagli anni Settanta in poi) in cui la tematica femminista risultava correlata alla lotta nazionalista. Le scrittrici contemporanee rappresentano, o meglio tendono a decostruire il legame tra singolo e collettività, tramite la scelta di allontanarsi da qualsiasi ideologia¹³: la critica alla società passa attraverso il singolo e non la comunità. Si ipotizza dunque che il corpo rappresenti il luogo di affermazione ed espressione dell'individuo e della propria soggettività, in risposta ad una società che predilige la dimensione comunitaria.

Come illustro all'interno del capitolo primo, dedicato all'approccio metodologico, la definizione di letteratura femminile presenta dei nodi problematici. In occasione di un recente incontro con Yumnā al-‘Īd¹⁴, la critica letteraria libanese mi ha messo a parte di alcune sue perplessità a proposito della definizione di “romanzo femminile”, sostenendo che il romanzo non ha sesso. Mi trovo in parte d'accordo con questa affermazione, in quanto non riscontro una differenza “essenziale” tra la scrittura di un uomo e quella di una donna. Per questo prediligo la definizione di “romanzo delle scrittrici” piuttosto che quella di “romanzo femminile”. La differenza si manifesta piuttosto nella posizione di “altro” che la donna ricopre all'interno della società, differenza che è il risultato dell'azione incrociata di variabili socio-simboliche. Se quindi il romanzo di per sé non ha *gender*, la valenza di un romanzo scritto da una donna è diversa da quella di un romanzo scritto da un uomo. Il silenzio nel quale la donna è stata storicamente relegata viene rotto attraverso la scrittura e in una società, come quella araba, dove l'azione del sistema patriarcale è ancora presente,

12 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2010⁴.

13 Yāsīn Ḥasan, Rūzā, «al-Riwāya al-Sūriyya al-šābba: šabāb al-kuttāb am šabāb al-ibdā‘», www.alawan.org, aprile 2010.

14 Durante un periodo di ricerca presso l'Institut Français du Proche-Orient (IFPO) di Beirut, il giorno 17 dicembre 2012 ho avuto l'occasione di incontrare Yumnā al-‘Īd, critica letteraria libanese di orientamento strutturalista (si consideri, a titolo di esempio, la sua opera sulla funzione del narratore nel romanzo arabo contemporaneo: al-‘Īd, Yumnā, *al-Rāwī: al-mawqī‘ wa-l-šakl*, Bayrūt, Mu’assasat al-abḥāt al-‘Arabiyya, 1986) che si è dedicata anche allo studio della letteratura femminile (cfr. al-Id, Yumna, *Lebanon*, in Ashour, Radwa; Ghazoul, Ferial J. and Reda-Mekdashy, Hasna (eds.), *Arab Women Writers. A Critical Reference Guide 1873–1999*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2008, pp. 13-59).

la scrittura delle donne scaturisce da un duplice atto liberatorio: da un lato dalle pressioni del sistema patriarcale, dall'altro dalla censura politica. Proprio per questo ho scelto, in un momento storico di grande cambiamento come quello che il mondo arabo sta vivendo, di focalizzarmi sulla scrittura delle donne. Il soggetto donna è l'attore che, grazie a questo suo posizionamento “ai margini”, può offrire una rappresentazione del contesto alternativa a quella dominante.

La produzione letteraria delle donne nel mondo arabo non è un fenomeno di questi ultimi anni: i primi esempi di romanzi scritti da donne risalgono agli anni Cinquanta¹⁵. Nei successivi decenni si assiste all'aumento esponenziale del numero di pubblicazioni di narrativa a firma femminile, fino ad arrivare agli anni Novanta e ad oggi, in cui si è raggiunta una situazione di parità numerica con gli scrittori¹⁶. Entrando nella Librairie Antoine¹⁷ di Beirut, ad esempio, si nota che, sullo scaffale delle novità editoriali, le opere di narrativa delle scrittrici sono presenti in egual numero rispetto a quelle degli autori uomini¹⁸.

Nonostante l'aumento del numero di pubblicazioni, ho potuto constatare che il romanzo delle scrittrici siriane contemporanee non è ancora stato oggetto di uno studio accademico specifico. In generale, il fenomeno si pone in linea con lo stato della ricerca per quanto riguarda il romanzo siriano. Si nota infatti che la letteratura siriana contemporanea non è stata al centro di uno studio sistematico recente, soprattutto per quanto riguarda la produzione degli ultimi due decenni. Ad esempio, in un'opera di riferimento come *La création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours* di Élisabeth Vauthier, l'analisi critica arriva fino ai romanzi degli anni Ottanta. Inoltre, poco spazio è riservato al

15 Cfr. Ashour, *Arab Women Writers*; Suhair Majaj, Lisa; Sunderman, Paula and Saliba, Therese, (eds.), *Intersections. Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*, New York, Syracuse University Press, 2002; Zeydan, *Arab Women Novelists*.

16 Basti considerare, ad esempio, la partecipazione delle scrittrici a festival letterari come *Beirut 39*, svoltosi a Beirut nel 2010, cfr. Shimon, Samuel (ed.), *Beirut 39. New Writing from the Arab World*, London, Bloomsbury, 2010. Per uno studio del fenomeno in relazione alla generazione di scrittori egiziani degli anni Novanta si veda, tra gli altri, Paniconi, Maria Elena, «Il romanzo sperimentale egiziano degli anni Novanta: gli esempi di Muṣṭafā Dikrī, Muntaṣir al-Qaffāš, May al-Tilmisānī», *Annali di Ca' Foscari XIV*, 3, 2006.

17 Una delle più fornite e aggiornate della città, sia per quanto riguarda le pubblicazioni in arabo che in inglese e francese.

18 Nel mese di dicembre 2012, ad esempio, nelle diverse sedi beirutine della Librairie Antoine, fra i romanzi presenti sullo scaffale delle novità editoriali comparivano pubblicazioni di autrici siriane come *Ṭubūl al-ḥubb* (Tamburi d'amore) di Mahā Ḥasan, (Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2013); *Šibh al-ğazīra al-'Arabiyya* (La penisola araba) di Salwā al-Na'imī, (Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2012); *'Ašiy al-damm* (Sangue ribelle) di Manhal al-Sarrāğ, (Bayrūt, Dār al-ādāb, 2012); *Taqāṭu' Nīrān* (Fuoco incrociato) di Samar Yazbik, (Bayrūt, Dār al-ādāb, 2012); affiancate da opere di scrittori come *Dafātir al-Qrabāt* (I quaderni di Qrabāt) di Ḥalīd Ḥalīfā, (Bayrūt, Dār al-ādāb, 2010); *Bi-l-ḥalās yā šābāb!* (Basta ragazzi!) di Yāsīn al-Ḥāğ Šālīḥ, (Bayrūt, Dār al-Sāqī, 2012) e *Bayna al-unūta wa-l-ruğūla* (Tra il femminile e il maschile) di Rāmī Ġāsim al-Ibrāhīm, (Bayrūt, Dār al-Farābī, 2012).

romanzo delle scrittrici: è presente un solo capitolo, dedicato alla produzione letteraria di Ġāda al-Sammān¹⁹. Anche nel già citato *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu‘āšira. Al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā’iyya al-ġadīda*, le opere più recenti analizzate non superano gli anni Ottanta. Si riscontra la medesima attitudine in volumi dedicati alla letteratura di tutto il mondo arabo come *Le roman arabe (1834-2004)* di Kadhim Jihad Hassan²⁰ e *Á la découverte de la littérature arabe. Du VI siècle à nos jours* di Heidi Toëlle e Katia Zakharia²¹. In compenso, per quanto riguarda la produzione critica in lingua inglese, si possono individuare due categorie: gli studi sulla letteratura araba contemporanea²² e quelli sulla letteratura femminile²³. In entrambe le categorie poco spazio viene riservato al romanzo siriano.

Per quanto riguarda gli studi specifici sulla letteratura araba delle scrittrici, si può operare un'ulteriore distinzione tra le opere che seguono un approccio diacronico e quelle che adottano un approccio sincronico (o tematico). Il primo si propone di individuare i cambiamenti della letteratura nel tempo, mentre il secondo mira ad identificare gli aspetti condivisi da più opere nella contemporaneità. Un esempio dell'approccio diacronico è rappresentato da *Arab Women Novelists*²⁴ e da *Arab Women Writers*²⁵, opere all'interno delle quali si trovano delle sezioni dedicate all'evoluzione storica della produzione letteraria femminile in Siria, dall'epoca delle pioniere (fine degli anni Cinquanta) agli anni Settanta (nel volume di Joseph Zeydan) e Ottanta (in quello di Radwa Ashour). Al contrario, in opere che seguono l'approccio sincronico o tematico, come *Intersections*²⁶, *Contemporary Arab Women Writers. Cultural Expression in Context*²⁷ e *Rituals of Memory*

19 Cfr. Vauthier, *La création*, pp. 212-231.

20 Paris, Sindbad, Actes Sud, 2006.

21 Paris, Flammarion, 2004.

22 Si considerino, tra gli altri: Allen, Roger, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Leuven, Imprimerie orientaliste, 1982; Abdel-Malek, Kamal and Hallaq, Wael (eds.), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honor of Professor Issa Boullata*, Boston, Brill, 2000; Meyer, Stefan, *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*, New York, State University New York Press, 2001; al-Musawi, Muhsin Jassim, *The Postcolonial Arabic Novel. Debating Ambivalence*, Boston, Brill, 2003 e Neuwirth, Angelika; Plitsch, Andreas and Winckler, Barbara (eds.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010.

23 Si considerino, tra gli altri, Ashour, *Arab Women Writers*; al-Hassan Golley, Nawar, *Reading Arab Women's Autobiographies. Shahrzād Tells Her Story*, Austin, University of Texas Press, 2003 e *Arab Women Lives Retold. Exploring Identity Through Writing*, New York, Syracuse University Press, 2007; Mehta, Brinda, *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*, New York, Syracuse University Press, 2007; Suhair Majaj, *Intersections*; Valassopoulos, Anastasia, *Contemporary Arab Women Writers. Cultural Expression in Context*, London, Routledge, 2007 e Zeydan, *Arab Women Novelists*.

24 Zeydan, 1995.

25 Ashour, 2008.

26 Suhair Majaj, 2002.

27 Valassopoulos, 2007.

in *Contemporary Arab Women's Writing*²⁸, non sono presenti sezioni dedicate al romanzo siriano contemporaneo. Si nota la stessa attitudine all'interno di studi di critica in lingua araba, come, ad esempio, quello condotto da Wiġdān al-Şā'ig, dal titolo *Şahrazād wa-ġawāyat al-sard*²⁹.

Bisogna precisare, tuttavia, che non solo in Siria si assiste all'aumento del numero di pubblicazioni a firma femminile e che il tema del corpo non viene trattato esclusivamente dalle scrittrici siriane³⁰. In Libano, ad esempio, 'Alawiyya Şubḥ ha pubblicato tre romanzi – *Maryam al-ḥakāyā*³¹, *Dunyā*³² e *Ismu-hu-l-ġarām*³³ – in cui il corpo della donna e soprattutto la sessualità occupano uno spazio centrale.

La scelta di focalizzarsi sulla Siria è tuttavia motivata dal fatto che il campo letterario siriano dimostra di essere in particolare espansione e fermento, come testimoniano anche le recenti pubblicazioni sulla rivolta iniziata nel Paese nel mese di marzo 2011³⁴. Inoltre, come già messo in rilievo poco sopra, non sono presenti, ad oggi, studi accademici interamente consacrati alla critica di questa produzione. Il presente studio si pone quindi l'obiettivo di indagare un ambito in continua espansione e mutamento, attraverso l'analisi delle rappresentazioni del corpo, all'interno di una selezione di romanzi di sei scrittrici siriane contemporanee: *Kursī*³⁵ di Dīma Wannūs, *Hurrās al-hawā*³⁶ di Rūzā Yāsīn Ḥasan, *Banāt al-barārī*³⁷ di Mahā Ḥasan, *Rā'ihat al-qirfa*³⁸ di Samar Yazbik, *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*³⁹ di Hayfā' Bīṭār e *Burhān al-'asal*⁴⁰ di Salwā al-Na'imī. Mi sono focalizzata su queste autrici perché esse sono tra le più rappresentative⁴¹ della produzione romanzesca

28 Mehta.

29 Bayrūt, al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm, 2008.

30 Il critico letterario Samuel Shimon mette in discussione la divisione del romanzo per paese di provenienza, mettendo l'accento sulla tendenza dei giovani scrittori del mondo arabo a trascendere i confini nazionali e le identità locali, per inserirsi e interagire all'interno di più ampi "global literary currents and movements". Il nuovo assetto del mercato letterario nel mondo arabo, e la conseguente circolazione dei libri, ha contribuito al superamento delle barriere regionali, tanto da rendere difficile parlare di romanzo egiziano, siriano o saudita. Inoltre, le nuove tecnologie hanno permesso la creazione di network che facilitano gli scrittori a comunicare ed entrare in contatto tra loro, favorendo la configurazione di tendenze letterarie condivise, cfr. Shimon, *Beirut* 39, p. XIII.

31 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2002.

32 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2006.

33 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2009.

34 Come ad esempio *Ṭubūl al-ḥubb* di Mahā Ḥasan e *Taqāṭu' Nīrān* di Samar Yazbik.

35 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2009.

36 Yāsīn Ḥasan, Rūzā, Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2009.

37 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2011.

38 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2008.

39 Bayrūt, Dār al-Sāqī, 2010³ [2004].

40 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2007.

41 In uno studio di carattere accademico la predilezione per determinati autori a discapito di altri è anche dettata dalla necessità di delimitare un caso d'analisi. Ho dovuto quindi tralasciare alcune autrici, come ad esempio Manhal al-Sarrāġ.

attuale⁴². La scelta è ricaduta su queste opere perché, al momento dell'inizio del mio progetto di ricerca, si trattava delle più recenti pubblicazioni che mostravano un particolare interesse alla dimensione del corpo. L'eterogeneità degli stili e delle modalità di rappresentazione dell'universo fittizio che caratterizzano questa selezione di testi possono inoltre rendere conto della tendenza attuale del romanzo che è quella di distaccarsi dall'influenza ideologica che caratterizzava la produzione precedente. A questo proposito, Muḥammad Ġamāl Bārūt individua nell'intervento diretto della politica nella letteratura uno dei principali problemi del romanzo siriano delle generazioni precedenti⁴³, mentre Fayṣal Ḥartaš sostiene che, l'importanza degli avvenimenti che coinvolgono il Paese dagli anni Cinquanta in poi, non lascia agli intellettuali dell'epoca la possibilità di disinteressarsi alla politica⁴⁴.

Tornando ai romanzi del presente studio, ho notato che, nonostante ciascun'opera presenti delle peculiarità che non consentono di individuare una vera e propria corrente, il corpo può essere considerato come un elemento che rappresenta una traccia comune. A questo proposito è necessario focalizzare meglio il significato di “letteratura del corpo”, definizione spesso oggetto di fraintendimento. In una serie di articoli pubblicati nel 2007 all'interno dell'insero culturale del quotidiano siriano *al-Ṭawra*, raccolti sotto il titolo di *Adab ġuraf al-nawm*⁴⁵ (Letteratura delle camere da letto), alcuni scrittori e critici letterari siriani discutono il tema della “letteratura del corpo”. Ciascuno si riferisce a questo tipo di produzione letteraria con definizioni che vanno da *Adab ġuraf al-nawm* di Ġāzī Ḥusayn al-‘Alī⁴⁶ a *Kitābat al-ġins* (Scrittura del sesso) di Fayṣal Ḥartaš⁴⁷. L'aspetto più interessante è che gli autori degli interventi, tra i quali scrittori e critici letterari come Fawwāz Ḥaddād, Ḥayrī al-Dahabī, Nahla Sūsū e Anīsa ‘Abbūd, considerano la definizione di letteratura del corpo equivalente alla definizione di letteratura erotica, come se scrivere di corpo corrispondesse a scrivere di sesso.

Al contrario, all'interno del presente studio, mi propongo di analizzare le rappresentazioni del corpo nel suo complesso. Le scrittrici qui prese in esame non si limitano a descrivere la sessualità – sfatando così uno dei luoghi comuni che associa la

42 Basti osservare il numero di nuove pubblicazioni, *cfr.* nota n. 18, p. 11 e la partecipazione a concorsi letterari come il Booker Prize, *cfr. infra*, p. 92.

43 *Cfr.* Bārūt, *al-Riwāya al-Sūriyya wa-l-tārīḥ*, pp. 75-82.

44 *Cfr.* Ḥartaš, Fayṣal, *al-Riwāya wa-l-siyāsa*, fī Ṣihayyīd, *al-Riwāya al-Sūriyya*, pp. 171-177.

45 “*Adab ġuraf al-nawm*” fī *Ṭaqāfi al-Ṭawra*, <http://www.aljaml.com/node/18058>, gennaio 2013, (le traduzioni dall'arabo sono mie).

46 *Cfr.* al-‘Alī, Ġāzī Ḥusayn, «*Adab ġuraf al-nawm*», fī “*Adab ġuraf al-nawm*” fī *Ṭaqāfi al-Ṭawra*.

47 *Cfr.* Ḥartaš, Fayṣal, «*Wurūd al-Ġanna*», fī “*Adab ġuraf al-nawm*” fī *Ṭaqāfi al-Ṭawra*.

donna alla scrittura erotica – ma sembrano approfondire il corpo in ogni sua dimensione, come quella della malattia, della vecchiaia, della gravidanza, della sofferenza e delle funzioni fisiologiche. Inoltre, queste autrici non sembrano concentrarsi esclusivamente sul corpo della donna, ma si dedicano anche alla rappresentazione di quello maschile.

L'ipotesi è dunque che oggi, attraverso la letteratura ed in particolare il romanzo, l'interesse delle scrittrici siriane si allontani dalla focalizzazione sul femminile⁴⁸, per rivolgersi ad un fenomeno di portata più ampia, che coinvolge sia l'uomo che la donna. Lo sguardo non sembra essere rivolto al corpo in se stesso, ma in quanto rappresentazione primaria dell'individuo. Esso è il terreno sul quale si gioca la negoziazione tra istanza individuale e collettiva. I romanzi selezionati sembrano riservare uno spazio privilegiato al corpo in quanto espressione dell'individuo nella sua qualità di soggetto desiderante, in contrapposizione all'assoggettato. Quest'ultimo è l'essere umano che, sotto l'azione incrociata della repressione politico-religiosa e delle pressioni della collettività, perde la propria soggettività e quindi lo status di individuo⁴⁹.

Per l'analisi dei romanzi, ho scelto di ricorrere ad un approccio metodologico plurale, capace di integrare gli strumenti della narratologia e della teoria letteraria con il quadro teorico della critica femminista. Il percorso di approfondimento metodologico ha costituito una parte importante della ricerca, pertanto ho deciso di affrontarlo all'interno di un capitolo ad esso dedicato. Nel primo capitolo di questa tesi, ripercorro nascita e sviluppi della critica femminista e dei *Gender Studies*, con l'obiettivo di metterne in evidenza le diverse teorie e la molteplicità di approcci che interagiscono al loro interno, determinandone il sostanziale eclettismo.

Nella parte intitolata “Metodologie”, espongo le motivazioni che mi hanno portata alla scelta di un approccio più affine alla critica femminista e meno a quello dei *Gender Studies*, oltre a individuare gli assunti centrali della metodologia femminista, che rappresentano la base dell'approccio all'oggetto di studio. Nell'ultima parte del capitolo, “Teorie femministe e critica letteraria”, affronto il dialogo tra critica femminista e letteratura che coinvolge da un lato la definizione di “letteratura femminile” e dall'altro l'analisi del testo letterario.

La scelta di non inserire – prima della parte dedicata all'analisi delle singole opere – una premessa sulla produzione delle scrittrici delle generazioni precedenti è dettata da una

48 Cfr: Hadidi, *Arab Women Writers*, pp. 76-80 e Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 139-155.

49 Cfr: Chebel, Malek, «Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en islam», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, pp. 61-63.

riflessione metodologica. Talvolta, studi dedicati alla letteratura delle scrittrici arabe contemporanee⁵⁰ riservano un capitolo preliminare alla produzione delle pioniere degli anni Cinquanta del XX sec., risalendo anche fino all'epoca della Nahḍa. Diversamente, ho preferito affrontare il dialogo tra i romanzi qui presi in esame e la produzione narrativa delle scrittrici delle generazioni precedenti all'interno del capitolo ottavo, dedicato all'analisi comparata, con l'obiettivo di verificare quali sono i punti in comune e quali le differenze.

Nei capitoli dal secondo al settimo, mi dedico all'analisi delle singole opere. Ciascun capitolo presenta una parte introduttiva dedicata alla presentazione dell'autrice e del romanzo preso in esame. Successivamente l'analisi si concentra sulle rappresentazioni del corpo e sulla loro funzione.

Il capitolo secondo è riservato all'analisi di *Kursī* di Dīma Wannūs, opera che presenta alcune caratteristiche – come la presenza di un unico protagonista maschile – che la distinguono dal resto del *corpus*⁵¹. La rappresentazione del corpo all'interno del romanzo si realizza, a livello formale, in un processo di frammentazione che genera la dilatazione temporale della narrazione. Il corpo si riconnette alla dimensione dei sentimenti solo quando il protagonista volge lo sguardo al passato, mentre nel presente la sua solitudine si manifesta nella personificazione degli oggetti, cui corrisponde l'oggettivazione del corpo.

Il capitolo terzo è dedicato all'analisi di *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan, in cui il corpo viene trattato negli aspetti della sessualità, della gravidanza, della malattia, della vecchiaia, della tortura e della morte. Il sesso, tuttavia, ricopre un ruolo centrale, scelto dall'autrice per rappresentare l'esperienza del carcere e della repressione politica. Esso compare attraverso la duplice manifestazione del godimento e della violenza. Il corpo è inoltre correlato alla memoria.

Nel capitolo quarto analizzo *Banāt al-barārī* di Mahā Ḥasan, con particolare attenzione alla relazione tra corpo e linguaggio del fantastico, elemento che percorre tutta l'opera, utilizzato dall'autrice per rappresentare il posizionamento del corpo tra dimensione comunitaria e natura.

Il capitolo quinto è dedicato a *Rā'iḥat al-qirfa* di Samar Yazbik, in cui il corpo viene indagato soprattutto attraverso i cinque sensi. Per rappresentare le relazioni eterosessuali, sempre caratterizzate dalla violenza, e quelle omosessuali, in cui sensi ed erotismo trovano

50 Cfr. Suhair Majaj, *Intersections*, pp. 1-30; Ashour, *Arab Women Writers*, pp. 1-12.

51 Il termine *corpus* viene utilizzato, nel presente studio, in riferimento alla selezione delle fonti, oggetto dell'analisi.

spazio, l'autrice si focalizza sulla sfera della sessualità.

In *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* di Hayfā Bīṭār, che affronto nel capitolo sesto, il corpo è il luogo di un secondo processo di “formazione”, o meglio di “divenire”⁵² della protagonista, attivato dall'esperienza della malattia. Il percorso intrapreso dal personaggio costituisce la ricerca di un modo personale di vivere la propria femminilità.

L'ultimo romanzo analizzato, *Burhān al-'asal* di Salwā al-Na'īmī, occupa il capitolo settimo. L'aspetto centrale dell'opera è costituito dal legame tra corpo e linguaggio del piacere. Anche qui, come in *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, il corpo è il luogo di una ricerca che non viene però attivata dalla malattia, ma dal godimento, condiviso con l'“altro maschile”.

Anche se la disposizione di questi primi sette capitoli non è essenziale per la teorizzazione, ho ordinato le opere facendomi guidare dai punti di contatto fra loro. *Kursī* viene analizzato in principio perché presenta delle peculiarità che lo differenziano maggiormente dagli altri romanzi. Viene seguito da *Ḥurrās al-hawā'* in quanto questi due romanzi, nonostante presentino una trattazione dei personaggi e dell'istanza narrativa completamente diverse, offrono entrambi una critica alla dimensione politica della società siriana. *Banāt al-barārī* e *Rā'iḥat al-qirfa* sono accomunati dalla maggior attenzione nei confronti della condizione della donna, utilizzata per rappresentare un più ampio disagio sociale; mentre l'aspetto sostanziale condiviso da *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* e *Burhān al-'asal* è che le protagoniste intraprendono un percorso di formazione attraverso il corpo.

L'analisi comparata delle diverse opere è al centro del capitolo ottavo, in cui l'attenzione è rivolta a stile, linguaggio e tecniche narratologiche nella rappresentazione del corpo e all'universo dei personaggi. Questi incarnano, attraverso corpi differentemente rappresentati e narrati, esempi di mascolinità e femminilità che si distinguono – talvolta in parte e talvolta in modo sostanziale – da quelli presenti nel romanzo delle scrittrici delle generazioni precedenti. L'analisi comparata è corredata da una serie di rimandi a opere di scrittrici delle generazioni del passato, con l'obiettivo di mettere in risalto gli elementi di innovazione introdotti nel romanzo contemporaneo. Nella presente selezione di testi, la trattazione del corpo sembra infatti delinearsi in modo differente: esso pare diventare il luogo della manifestazione dell'individuo e della sua crisi, nel tentativo di affermarsi in una società dominata dalla dimensione collettiva.

52 Per la definizione di “romanzo del divenire”, alternativa a quella di “romanzo di formazione” cfr. *infra*, p. 141.

Capitolo primo

Approccio metodologico

1.1 L'ambito della critica femminista e dei *Gender Studies*

L'approccio dei *women's studies* risulta funzionale sia alla problematizzazione della definizione di letteratura femminile che all'analisi critica dei singoli testi. L'obiettivo della presente ricerca è quello di analizzare le diverse rappresentazioni del corpo, ponendo l'accento sul loro significato nel testo, ma anche sulla relazione che intrattengono con il contesto, con “la norma” e il linguaggio patriarcale. Mi propongo inoltre di verificare se l'attenzione rivolta al corpo, da parte delle scrittrici, rispecchi un cambiamento nella modalità della donna di rappresentare se stessa nella società contemporanea e se la donna, attraverso la scrittura, rappresenti anche il punto di vista maschile.

Trovo pertanto necessario inquadrare le definizioni di *gender* e di critica femminista, la loro evoluzione, le diverse posizioni teoriche che vi ruotano attorno, per verificare un'eventuale applicabilità, integrale o parziale, all'analisi dei romanzi selezionati. Non ho scelto un'unica teoria all'interno dell'ambito dei *women's studies* – anche se ho prediletto l'approccio femminista di cui si renderà conto di seguito – in quanto un metodo di analisi letteraria non deve essere prescrittivo, se non si vuole correre il rischio di tradire il testo.

A livello terminologico, utilizzo la definizione *women's studies* nei casi in cui mi riferisco contemporaneamente ad approcci differenti, comprensivi, ad esempio, di quello delle teoriche della differenza di tradizione franco-continentale e della *Gender Theory* di tradizione anglo-americana.

Solo dopo un'attenta disamina dell'evoluzione del pensiero femminista e dell'introduzione del termine *gender* in ambito epistemologico, sono giunta alla conclusione che un'applicazione acritica alle opere selezionate presenta dei rischi e che l'approccio femminista debba essere affiancato da altri apparati teorici a seconda del romanzo analizzato.

È con l'emergere del *Second Wave Feminism*⁵³, in occasione delle campagne per i diritti civili negli Stati Uniti e in Europa, che si assiste alla nascita della “critica femminista”, caratterizzata dalla forte unione di teoria e prassi. Il suo principale obiettivo è la messa in discussione del sistema patriarcale e l'entrata della donna nella Storia e nei diversi campi del sapere. In questi primi anni, il movimento delle donne risulta ancora poco differenziato al suo interno e non si assiste ad una vera e propria riflessione teorica sui diversi approcci critici che caratterizza invece la fase successiva. Definizioni quali “sesso”, “sessualità” e “genere” vengono utilizzate indistintamente⁵⁴. L'idea dell'esistenza di un'essenza irriducibile della femminilità comune a tutte le donne è funzionale alla creazione di un “noi donne” da poter contrapporre ad un “voi uomini”, in quanto l'obiettivo principale è quello di demolire le disuguaglianze create dal sistema patriarcale. Le femministe di questo periodo criticano la definizione dell'esperienza maschile come “produttiva” e dell'esperienza femminile come “riproduttiva”, ma non mettono in discussione i presupposti di una contrapposizione tra uomo e donna che sembra fissata una volta per tutte. L'atto stesso del pensare e dello scrivere sono considerati politici e intrinsecamente sovversivi, in quanto esulano dai compiti storicamente assegnati alla donna (madre, casalinga, angelo del focolare⁵⁵). La critica che viene mossa a questo atteggiamento è il fatto di non prendere la dovuta distanza tra donna come categoria e donna come individuo singolare⁵⁶, con il rischio dell'appiattimento delle differenze e della creazione di un nuovo universalismo.

Tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, le studiosse femministe iniziano ad approfondire la riflessione metodologica. Ciò avviene anche grazie all'incontro con pensatori post-strutturalisti quali Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jacques Derrida che porta alla creazione di due filoni contrapposti: da un lato si trovano le teoriche della differenza di tradizione franco-continentale, dall'altro la *Gender Theory* di matrice anglo-americana. Con l'impatto del post-strutturalismo, il significante donna viene messo in discussione: per i post-strutturalisti non esiste un soggetto stabile e unitario, perché il soggetto stesso è parlato dal linguaggio⁵⁷ che gioca un ruolo

53 Per i riferimenti storici dell'evoluzione del pensiero femminista si vedano tra gli altri, Demaria, Cristina, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003 e Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

54 Cfr. Demaria, *Teorie*, p. 25.

55 Metafora utilizzata da Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 1995, (ed. or.) *A Room of One's Own*, London, 1929.

56 Cfr. Demaria, *Teorie*, pp. 30-33.

57 Bottioli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006,

fondamentale nella sua formazione.

Ed è proprio qui che entra in uso la definizione di *gender* come *côté* discorsiva, sociale e ideologica della sessualità, in contrasto con la presunta fissità e stabilità del “sesso” come dato biologico al di fuori del discorso e dei processi di significazione. In qualità di costruzione sociale e simbolica sul dato corporale della sessualità, il *gender* indica la naturalizzazione dei ruoli e delle rappresentazioni dei sessi, percepiti come realtà oggettive e immutabili. Le studiosse dei *Gender Studies* rifiutano quindi il determinismo biologico che imprigiona donne e uomini in una serie di ruoli socialmente imposti.

Negli anni Ottanta, il *gender* è ormai parte dell'epistemologia femminista, considerato sia oggetto di indagine che sia categoria euristica. Nel primo caso esso è l'oggetto delle analisi che indagano le modalità in cui “disciplina i corpi”⁵⁸, regolamentando e legittimando le relazioni sociali basate su distinzioni di sesso. Come categoria euristica, è lo strumento che decostruisce la logica delle opposizioni binarie, alla base del sistema conoscitivo che pone la mascolinità come norma e la femminilità come “altro”. Per la storica femminista Joan Scott⁵⁹, il termine *gender* è più facilmente accettato in ambito accademico, perché sembra dissociato dalla sfera politica del femminismo⁶⁰, non implicando di per sé concetti quali disuguaglianza e potere che invece il femminismo ispira. Inoltre il termine *gender* non si riferisce esclusivamente alle donne, anche se spesso è inteso proprio come un sinonimo, ma designa i rapporti sociali tra i sessi e i conseguenti ruoli ad essi assegnati: è uno strumento di analisi sia del concetto di femminilità che di mascolinità. Secondo Pierre Bourdieu, i concetti di genere, proprio perché considerati come un insieme di riferimenti oggettivi, condizionano la percezione e l'organizzazione di ogni aspetto della vita sociale⁶¹.

La *Gender Theory*, di tradizione anglo-americana, è fortemente influenzata dal pensiero di Michel Foucault e propone il superamento della differenza, alla base della logica eterosessuale, che costringe i corpi in una sessualità normativa, a favore di un soggetto sessualmente indifferenziato: il femminile è infatti una costruzione discorsiva assoggettata a dinamiche di potere ed è quindi necessario disfarsene, per sovvertire la

pp. 267-268 e Colebrook, Claire, *Feminist Criticism and Poststructuralism in Plain, A History*, pp. 214-221.

58 Implicito il riferimento alla rielaborazione di Foucault operata da Judith Butler, *cfr. infra*, p. 21.

59 Scott, W. Joan, *Il genere. Un'utile categoria di analisi storica*, in Di Cori, Paola (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, Clueb, 1996, pp. 307-347, (ed. or.) *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, Oxford, 1986.

60 Si veda anche Braidotti, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2002, p. 97.

61 *Cfr.* Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, pp. 246-247.

logica patriarcale. Judith Butler, una delle massime esponenti dei *Queer Studies*⁶², sostiene che la distinzione uomo-donna non possa portare al superamento del binarismo oppositivo⁶³, espressione del sistema patriarcale. A livello teorico, per la Butler, è insostenibile pensare a qualcosa che si collochi al di fuori del discorso e del processo di significazione. Il dato biologico non esiste di per sé, ma è frutto di un linguaggio volto a disciplinare i corpi secondo una logica eterosessuale: quindi la sessualità è sempre il prodotto di matrici di potere. La Butler introduce la nozione di *performance* come “*pratica discorsiva che mette in atto e produce ciò che nomina*”⁶⁴, in cui l'uso primeggia sulla significazione: il genere scaturisce dalla ripetizione di atti e norme egemoniche che contribuiscono a creare l'illusione di un corpo. La ripetizione di questi atti e norme dà origine ad una serie di ruoli che vengono rappresentati come naturali e biologici, ma che sottostanno a dinamiche di potere. Tuttavia, nella ripetizione stessa è insita la possibilità della sua sovversione, in virtù del suo carattere instabile. La soggettività non è prodotta una volta per tutte, ma è in un continuo divenire e tra una ripetizione e l'altra si inseriscono varchi e fessure che offrono una possibilità di cambiamento⁶⁵. Una delle critiche mosse a questo approccio teorico – che peraltro mi ha portato ad adottare una posizione prossima a quella della critica femminista – è che “*da una prospettiva propriamente femminista si è passati a un'attenzione molto più generica verso la costruzione sociale delle differenze tra i sessi*”⁶⁶, con il rischio di tralasciare il potenziale della differenza femminile.

Diversamente, le teoriche della differenza, tra le quali si annoverano Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luisa Muraro e Adriana Cavarero, considerano la differenza come un elemento di positività che caratterizza la donna. Il concetto di differenza storicamente porta con sé un'accezione negativa, soprattutto a causa dell'uso che ne ha fatto il fascismo europeo⁶⁷, strumentalizzandolo per opprimere ed eliminare le minoranze. Esso

62 Il termine *queer* significa eccentrico, bizzarro. Il testo fondativo di questa branca di studi che ha un rapporto ambivalente nei confronti della critica femminista è *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* di Judith Butler, New York, Routledge, 1990. L'approccio *queer* affronta con forte scetticismo la stabilità della categoria di identità sessuale, ipotizzando l'idea di un soggetto che può incarnare x sessualità.

63 Per binarismo oppositivo si intende la relazione tra due termini simbolizzata dal segno *VS* (*versus*), considerato come principale espressione della logica patriarcale. Il binarismo ordina la realtà per coppie opposte in cui il primo dei due termini rappresenta la normalità (es. “maschio”), mentre il secondo è definito come “altro” (es. “femminile”). L’“altro” è il “diverso da” e la sua identità esiste solo in relazione al primo termine e risulta quindi inferiore e dipendente da questo. La critica che le femministe rivolgono allo strutturalismo è proprio quella di servirsi di questa logica alla base delle proprie teorie.

64 Mambrini, Luisella, *Lacan e il femminismo contemporaneo*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 56.

65 Cfr. Butler, Judith, *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 85-102, (ed. or.) *Undoing Gender*, London, 2004.

66 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 98.

67 Ivi, p. 92.

sta alla base della logica binaria che caratterizza il sistema patriarcale e che funziona per sottocategorie in cui il “diverso da” funziona come elemento inferiore rispetto alla norma⁶⁸. La differenza è dunque un luogo in cui potere e violenza si intrecciano e da cui può avere origine l'oppressione dell'altro, ma, secondo queste teoriche, costituisce anche la chiave per una sovversione e per la nascita di un nuovo soggetto femminile: la differenza non va superata, ma risignificata positivamente e affermata come potenzialità. Viene quindi introdotta l'idea di un soggetto incarnato e della specificità corporea e del vissuto delle donne, funzionale al rifiuto dell'omologazione all'uomo.

Nonostante i due approcci, quello della *Gender Theory* e delle teoriche della differenza, siano profondamente diversi, essi condividono la critica all'universalismo del sistema patriarcale che pone il maschio come rappresentativo del genere umano e unica fonte di conoscenza, in opposizione alla donna, considerata come il diverso e l'altro. Secondo questa logica, la donna non gode dello statuto di soggetto, essendo rappresentata come l'elemento “negativo” attraverso cui l'uomo riesce ad identificarsi con se stesso. L'universalismo sta alla base del dualismo o binarismo, del sistema di pensiero e di produzione di conoscenza che si articola in una serie di opposizioni binarie di carattere gerarchico.

Negli anni Novanta, la netta contrapposizione tra teoriche della differenza e *Gender Theory* viene in parte superata e si assiste alla proliferazione di diverse scuole di pensiero⁶⁹ in dialogo tra loro. Sotto l'influsso dei *Postcolonial Studies* e dei *Cultural Studies*, il soggetto inizia ad essere considerato come luogo di incrocio di più variabili quali età, etnia, religione, classe sociale e preferenze sessuali. L'accusa mossa alle femministe bianche da parte del *Black Feminism* e delle studiose postcoloniali è di aver riproposto, più o meno consapevolmente, la stessa logica del sistema patriarcale basata su universalismo e opposizioni binarie, in cui la donna bianca rappresenta la norma e le donne di altre culture sono il “diverso da”. L'attenzione alle molteplici componenti della soggettività femminile porta al superamento dell'opposizione tra le due categorie omogenee di uomo e donna, a favore di una pluralità di soggetti complessi, luoghi di differenze e in continua evoluzione. L'influsso del *Black Feminism* e dei *Postcolonial Studies* porta alla riconsiderazione dell'importanza della natura situata e incarnata del soggetto e della differenza di ogni

68 Un testo classico al riguardo è Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

69 Rosi Braidotti offre una panoramica delle diverse scuole e ne delinea le differenze. Per approfondire si veda *Nuovi soggetti*, pp. 102-107.

singola esperienza femminile: ogni soggetto è diverso e il corpo ne rappresenta la diversità.

Altre studiose femministe mettono in dubbio la pertinenza della categoria del *gender*. Ad esempio, per Rosi Braidotti, il termine non è traducibile⁷⁰. Il significante *gender* in inglese si riferisce infatti all'identità sessuale del soggetto, mentre in altre lingue, come italiano e francese, ricopre più significati (es. genere letterario, tipo, ecc.). La distinzione tra *sex* e *gender* ha quindi senso nell'ambito della critica anglo-americana, ma non in quella franco-continentale. Braidotti propone quindi l'uso alternativo dei termini “sessualità” e “differenza sessuale”, nell'accezione di istituzioni al contempo simboliche e materiali.

Una problematizzazione del termine avviene anche nel mondo accademico arabo. La studiosa egiziana Samia Mehrez dedica uno studio⁷¹ alla difficoltà della traduzione del termine *gender* in arabo, ricollegandosi alla teoria di Gayatri Spivak e Lawrence Venuti, secondo i quali tradurre è un processo di *meaning construction* e di riscrittura. La traduzione del termine *gender* è parte integrante della costruzione del suo significato e bisogna pertanto evitare un processo di “*re-dehistoricizing the essentialist and essentializing categories of man and woman*”⁷². La difficoltà della traducibilità del termine *gender* in arabo può essere utilizzata come metafora della difficoltà e dei rischi dell'applicazione di una teoria che ha un'origine culturale diversa da quella dell'oggetto di studio sul quale vuole essere applicata. Mehrez non offre una soluzione o una definizione univoca, tuttavia porta l'attenzione su una serie di problematiche legate alla ricezione del *gender* in Egitto. Una delle maggiori perplessità riguarda l'utilizzo di un termine che resta di matrice occidentale, per analizzare una realtà sociale differente. Il *gender* continua ad essere visto come una variabile marginale rispetto a problematiche legate ai diritti umani, alla democrazia e al nazionalismo, ed è considerato un problema che coinvolge esclusivamente le élite di donne acculturate e benestanti, piuttosto che la maggior parte di donne che vive sotto la soglia della povertà e che non ha accesso all'educazione.

1.2 Metodologie

All'interno di questo studio, si è scelto di servirsi di un approccio affine alle posizioni della critica femminista che considera la donna nella sua diversità dall'uomo, come effetto delle variabili sociali che storicamente ne hanno condizionato l'esistenza. La critica femminista si pone l'obiettivo di colmare l'assenza della donna in ambito storico, teorico e

70 Cfr. *Nuovi soggetti*, p. 97.

71 Mehrez, Samia, «Translating Gender», *Journal of Middle East Women's Studies*, 3/1, 2007, pp. 106-127.

72 Ivi, pp. 115-116.

accademico e di conseguenza instaura un dialogo con la critica “maschile”⁷³, cercando di sovvertire le dinamiche di potere che ne stanno alla base⁷⁴. A livello metodologico, ciò si risolve nella predilezione di un approccio descrittivo, basato sull'osservazione della realtà e sul dialogo con essa, piuttosto che di un approccio prescrittivo e dogmatico, che mira invece ad inquadrare il proprio oggetto di studio all'interno di una teoria stabilita a priori⁷⁵. Il secondo aspetto che caratterizza la critica femminista è l'interdisciplinarietà e l'approccio comparato “che rendono il pensiero femminista un pensiero capace di attraversare diversi saperi disciplinari, di oltrepassare confini geografici e di unire, nel rispetto delle differenze, diverse culture.”⁷⁶. Per quanto riguarda l'analisi letteraria, si parla di comparativismo femminista, per la volontà di affiancare testi di scrittrici provenienti da diverse aree geografiche, con lo scopo di metterne in risalto e valorizzarne le peculiarità legate alla storia specifica di ciascuna. Oltre all'interdisciplinarietà, c'è chi sceglie di utilizzare il termine di transdisciplinarietà, per indicare un movimento orizzontale tra discipline e campi del sapere, in contrasto con le distinzioni verticali e gerarchiche, proprie della critica accademica tradizionale⁷⁷.

Rosi Braidotti individua i punti centrali della metodologia critica femminista da lei definita “nomade”. Il primo di questi è la deterritorializzazione dei concetti⁷⁸, attraverso il “furto” o la presa in prestito di nozioni da altri ambiti disciplinari rispetto al proprio le quali, se usate fuori contesto, vengono sviate dalla loro funzione originale, portando ad una significazione aggiuntiva. Il secondo è la mescolanza di voci e modalità, ovvero la fusione di più generi e stili – accademico, lirico, narrativo – che ha l'obiettivo di minare la divisione categorica tra discorsi, tipica del sistema patriarcale. Uno degli esempi più noti di questo nuovo stile di scrittura è l'*écriture féminine* – praticata da Hélène Cixous – che sfugge ad ogni teorizzazione in virtù della sua natura sovversiva nei confronti del linguaggio patriarcale⁷⁹. La citazione è un altro degli elementi chiave di questa metodologia, volta a lasciare spazio alla voce dell'altro all'interno del proprio discorso, con l'obiettivo di mettere in discussione l'idea di un'identità stabile produttrice di conoscenza,

73 Cfr. Jehlen, Myra, *Archimede e il paradosso della critica femminista*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 65-104, (ed. or.) *Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism*, Chicago, 1981.

74 Baccolini, *Critiche femministe*, p. 31.

75 Scott, *Il genere*, p. 311.

76 Baccolini, *Critiche femministe*, p. 31.

77 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 58.

78 *Ibid.*

79 Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse* in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, pp. 35-68, (ed. or.) in *L'Arc*, 61, 1975.

propria dell'universalismo umanista, prestando attenzione alla plurivocità e alle differenze⁸⁰. Infine, Braidotti propone il superamento della distinzione tra “cultura alta” (accademica) e cultura popolare che avviene grazie all'influsso dei *Cultural Studies*, dei *Postcolonial Studies* e del *Black Feminism*, con la funzione di “*mescolare e integrare modi di pensare popolari e femministi nel discorso canonizzato, ma non a costo dell'omologazione dei primi al secondo.*”⁸¹. Questa scelta ha l'obiettivo di introdurre letture altre che destabilizzino il monolitismo del discorso accademico dominante e che allo stesso tempo lo arricchiscano.

La critica femminista si pone inoltre in dialogo con numerose discipline, tra le quali storia, psicoanalisi, sociologia e letteratura. Ciò contribuisce al fatto che essa si configuri come un modo di pensare e un atteggiamento metodologico, piuttosto che come un insieme definito di strumenti con i quali analizzare un determinato oggetto di studio. Come si vedrà successivamente, in ambito letterario vi sono numerosi esempi di analisi femminista che non offrono strumenti di analisi definiti e univoci, ma piuttosto un *modus operandi*, un atteggiamento metodologico che la studiosa o lo studioso sono invitati a mantenere o a modificare, a seconda dell'oggetto di studio.

Per quanto riguarda i concetti fondamentali dell'approccio femminista, dalla fine degli anni Settanta in poi, si assiste alla proliferazione di discorsi attorno ad alcuni punti che verranno affrontati qui di seguito e che sono: la critica al binarismo del sistema patriarcale, il punto di vista, il soggetto femminile e femminista, i saperi situati e la politica del posizionamento. Ho scelto di affrontare questi punti, perché, nonostante non siano direttamente legati alla teoria della letteratura, essi rappresentano il nucleo di un atteggiamento metodologico che, come messo in luce poco sopra, si caratterizza per la capacità di attraversare saperi e ambiti disciplinari diversi. I seguenti punti hanno fortemente influenzato il mio approccio all'oggetto di studio, divenendo parte di una specifica impostazione critica che non si risolve in una serie di strumenti precisamente identificabili, ma piuttosto in un modo di guardare al mondo.

La prima studiosa ad occuparsi del binarismo del sistema patriarcale è Simone de

80 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 59.

81 *Ivi*, p. 60.

Beauvoir che in *Le deuxième sexe*⁸² opera un'analisi del mito della donna⁸³, un modello universale creato dall'uomo per mantenere la donna in una posizione di subalternità e per farle percepire questa condizione come naturale e ovvia. Secondo questo mito, la donna ricopre il ruolo di oggetto, mentre l'uomo quello di soggetto, la donna rappresenta la natura (corpo, procreazione, fertilità, ciclicità), mentre l'uomo la cultura (mente, spirito e razionalità). Ciò porta, in sostanza, alla nascita e all'affermarsi di un paradigma ontologico soggiacente a tutte le relazioni umane e allo stesso processo conoscitivo che si basa sull'opposizione netta tra due termini di cui il primo rappresenta “la norma”, mentre il secondo “il diverso da”, “l'anormale”. Per la Beauvoir, il soggetto, provando ostilità nei confronti degli altri individui, li rappresenta come “altri da sé”, reificandoli e disumanizzandoli in modo che essi non ricoprano la posizione di soggetti, ma di oggetti. Ciò è necessario all'uomo nella misura in cui ha bisogno di essere riconosciuto dall'altro per esistere. Dunque il modello oppositivo attraverso il quale l'uomo si è autoconfigurato come norma, ponendo la donna come “altro/diverso da”, è diventato il modello di tutte le relazioni umane e della produzione stessa del sapere. L'unica soluzione, per la de Beauvoir, è che ciascuno riconosca l'altro come soggetto e si impegni a non oggettivarlo e sottometterlo.

Il dibattito sul binarismo oppositivo coinvolge anche la teoria della letteratura e soprattutto il dialogo tra femministe e strutturalismo. Le femministe criticano agli strutturalisti il fatto di servirsi di questa logica binaria come base per le proprie teorie⁸⁴. Lo strutturalismo prende infatti le mosse dalla linguistica di Ferdinand de Saussure che individua una serie di coppie fondamentali tra le quali “*langue-parole*”, “paradigma-sintagma”, “diacronico-sincronico”, “significante-significato”, attorno alle quali si organizza il linguaggio⁸⁵. Le femministe mettono in discussione proprio l'organizzazione binaria del sistema linguistico⁸⁶.

82 Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, trad. it., *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 1961.

83 Nella sua opera la de Beauvoir analizza un complesso di miti legati alla donna, tra i quali il mito della creazione (Eva che nasce dalla costola di Adamo), il mito della fecondità (donna come corpo passivo identificato come la natura), il mito della verginità (Vergine Maria), il mito della *femme fatale*. Cfr. Fallaize, Elisabeth, *Simone de Beauvoir and the Demystification of Woman*, in Plain, *A History*, pp. 89-90.

84 Bottioli, *Che cos'è*, p.165.

85 de Saussure, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970², trad. it. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916], p. 136.

86 C'è però chi fa notare che, nella critica al binarismo oppositivo dello strutturalismo, le femministe prendono in considerazione un solo tipo di relazione tra gli opposti, quella governata dalla logica separativa: questa è la logica che delimita e separa due elementi in contrasto tra loro, elementi le cui unità hanno frontiere stabili, e che non lasciano spazio a possibilità di equivoco e travestimento. Ciò che

Uno dei metodi più utilizzati dalla critica femminista in risposta al dualismo del sistema patriarcale è la decostruzione, teorizzata da Jacques Derrida⁸⁷. La decostruzione è centrale per l'analisi femminista della letteratura in quanto mette in crisi il concetto di neutralità. Come spiega Claire Colebrook: *“If it is the case that any attempt to think of truth, subjectivity or consciousness in general must always be articulated in some specific way, then the philosophical ideal of pure truth or presence is not possible. Ideas of truth, universality and meaning will always draw on normative and singular figures.”*⁸⁸. Viene dunque introdotta l'idea di un uomo prodotto socialmente, discorsivamente e linguisticamente, che porta al rifiuto dell'idea di un'identità neutra e comune⁸⁹. Attraverso l'approccio decostruttivo, Derrida propone una riqualificazione della differenza, che non è più “differenza da” un termine neutro, come nel caso della donna dall'uomo (inteso come genere umano/norma), ma è invece senza identità, origine o privilegio⁹⁰. La differenza positiva non è inquadrata all'interno della logica gerarchica che pone due termini in una relazione verticale tra loro, ma è multipla, decentrata e orizzontale. Per meglio esprimere il concetto, Derrida da un lato propone dei tropi legati alla corporeità femminile, come l'imene e l'invaginazione, funzionali alla rappresentazione di una differenza non gerarchica, dall'altro individua e decostruisce le immagini attraverso le quali il progetto della verità pura è stato articolato: *“all these figures are not simply metaphors, for they inaugurate a difference between literal and figural, active and passive – a difference without which the tradition of meaning and sense would not have been possible.”*⁹¹. Il linguaggio acquisisce così un ruolo centrale nella produzione della differenza, in quanto è proprio attraverso di esso che avviene l'esclusione del diverso da ciò che è invece rappresentato come normativo: ciò che prima veniva considerato ingenuo acquisisce ora una veste soggettiva. Tuttavia, ciò che il decostruzionismo propone non è l'appiattimento delle differenze di genere, ma l'idea di un'identità di genere costruita attraverso la differenza, perché è *“solo*

viene trascurata è l'esistenza di un altro tipo di logica, quella dei correlativi interdipendenti, in cui gli opposti non si escludono a vicenda, ma sono necessari l'uno all'altro, poiché l'identità di ciascuno è data dallo sconfinamento nell'altro. Gli opposti non si fondono, ma si penetrano e si rimodellano a vicenda, governati da una logica conflittuale e differenziale. In quest'ottica, il binarismo acquisisce un senso che sfugge a quello criticato dalle teorie della differenza e dei *Gender Studies*: esso non è espressione del sistema patriarcale, in quanto non è frutto di una gerarchia verticale, ma presuppone due termini definiti da una relazione orizzontale e differenziale. Cfr. Bottiroli, *Che cos'è*, p. 253.

87 Derrida, Jacques, *La differenza*, in id. [et al.], *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 7-38, (ed. or.) Paris, 1968.

88 Colebrook, *Feminist*, p. 219.

89 Demaria, *Teorie*, p. 43.

90 Cfr. Colebrook, *Feminist*, p. 217.

91 Ivi, p. 219.

attraverso la relazione con l'Altro, la relazione con ciò che non si è, con ciò che propriamente manca, con ciò che viene chiamato l'esteriorità costitutiva che il significato positivo di ogni termine, e quindi la sua identità, può venire a costituirsi"⁹².

Per concludere l'analisi di questo primo assunto, si può affermare che la relazione del femminismo contemporaneo nei confronti della differenza sessuale è controversa, in quanto da un lato essa viene considerata come l'espressione del binarismo del sistema patriarcale, mentre dall'altro come un elemento positivo attraverso cui immaginare altre strategie di lettura⁹³.

Il secondo assunto centrale della critica femminista, ovvero il concetto di soggetto femminile/femminista, è fondamentale per stabilire in che termini si possa parlare di letteratura femminile. Già Virginia Woolf, nel suo saggio *A Room of One's Own*, avanza una prima problematizzazione delle categorie sessuali in relazione alla questione della scrittura⁹⁴ mettendo in discussione l'opposizione binaria tra genere maschile e femminile, a suo avviso in contrasto con l'unità della mente umana. La Woolf sostiene l'esistenza di una relazione tra sesso e scrittura, nella misura in cui un sesso è sottoposto a determinate norme e costrizioni sociali⁹⁵.

Il successivo dibattito in ambito femminista prende le mosse dal confronto con le posizioni post-strutturaliste, dalla fine degli anni Settanta. Sia post-strutturalisti che femministe condividono la denuncia all'universalismo del pensiero occidentale che pone l'uomo come unica fonte della conoscenza e del sapere. In ambito letterario, la crisi del soggetto razionale, induce a mettere in discussione i concetti di identità e autore. Roland Barthes parla di morte dell'autore⁹⁶ e Michel Foucault sostiene che non importa chi scrive il testo⁹⁷, in quanto la scrittura non è il prodotto di un soggetto unitario, cosciente e consapevole, ma è il luogo in cui l'identità viene perduta⁹⁸.

92 Demaria, *Teorie*, p. 42.

93 Questo discorso si ricollega a quanto detto sulle posizioni divergenti tra teoriche della differenza e *Gender Theory*, Cfr. *supra*, pp. 20-22.

94 Cfr. Woolf, *Una stanza*, pp. 199-233.

95 *Ibid.*

96 Cfr. Barthes, Roland, «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5, 1968, trad. it. in id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

97 Foucault, Michel, *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004⁴ [1971], pp. 1-21, (ed. or.) *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Paris, 1969.

98 Ipotizzando che l'origine del significato del discorso risieda nel testo e non nell'autore, Barthes non solo pone soggetto e testo sullo stesso piano, ma asserisce la morte dell'autore. Se il soggetto è frammentato, precario e contraddittorio e perde il proprio ruolo di manipolatore consapevole dell'oggetto, ne consegue che il testo non è l'espressione di una soggettività individuale. Il privilegio del soggetto viene sostituito dall'importanza del testo e dalla centralità del linguaggio: il testo è un insieme di citazioni e il linguaggio

Questa nuova visione di soggetto e autore viene però in parte criticata dalle femministe. La “morte dell'autore” pone due problemi. Innanzitutto, ad essa sembra corrispondere la nascita di un lettore che acquisisce una posizione privilegiata nei confronti del testo, mantenendo intatta la logica binaria che organizza gli elementi secondo gerarchie verticali. L'abbandono dell'identità e la nascita di un lettore anonimo e senza genere, proposti dai post-strutturalisti, rischiano di perpetuare il silenzio della donna scrittrice, ignorando la specificità della sua esperienza.

Di conseguenza, la controproposta delle femministe alla morte dell'autore è la “rinascita dell'autrice”⁹⁹. L'assunto centrale è che la donna, non avendo mai goduto dello status di soggetto e di autore, non ha ancora la possibilità di rinunciarvi. Il primo passo è quello di affermare una soggettività femminile/femminista che si riappropri di corpo e linguaggio, per definire la propria identità¹⁰⁰. Il significante “donna” viene utilizzato in modo “strategico”¹⁰¹, non rappresentando un fine, ma una fase transitoria: è necessario riappropriarsi di una soggettività specifica e di una voce, prima di rinunciarvi. Le femministe propongono quindi l'idea di un'incarnazione sessuata nella scrittura, che garantisca la possibilità a chi è stato storicamente oppresso di esprimersi.

Ma non tutte le studiose condividono questa posizione che si colloca più che altro in linea con le teoriche della differenza. Peggy Kamuf¹⁰² sostiene la necessità di accogliere la crisi del soggetto teorizzata da Foucault e quindi dell'abbandono dell'idea di autrice come origine del testo, pena il rischio di scadere in una visione meramente essenzialista di donna e scrittura.

Un'altra studiosa che condivide il rifiuto di un soggetto femminile è Judith Butler, che sostiene al contrario la decostruzione del soggetto e dell'identità di genere, necessarie al superamento della logica binaria. Affermare l'esistenza della donna equivale, nella sua visione, ad adeguarsi al modello normativo eterosessuale, escludendo tutti quei soggetti considerati “abietti” che si collocano al di fuori della norma¹⁰³.

A favore della necessità di prendere in considerazione, almeno strategicamente, un

non appartiene all'autore, ma è quest'ultimo a farne parte, ad esserne una funzione. Il lettore diventa una sorta di sostituto dell'autore, in qualità di luogo di incontro di tutte le citazioni di cui il testo è fatto, mentre la lettura è il vero luogo dove si produce il senso. Cfr. Baccolini, *Critiche femministe*, p. 138.

99 *Ivi*, pp. 145-148.

100 *Ivi*, p.146.

101 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, pp. 91-128.

102 Cfr. Kamuf, Peggy, *Sostituire la critica femminista*, in Baccolini, *Critiche femministe*, pp. 161-184, (ed. or) *Replacing Feminist Criticism*, Ithaca NY, 1980.

103 Cfr. Butler, *La disfatta*, pp. 85-102.

soggetto femminile/femminista è Rosi Braidotti che, con il suo soggetto nomade¹⁰⁴, propone la rivalutazione della differenza come forza positiva del cambiamento. Il soggetto nomade è contraddistinto da un'identità sessuata incarnata, ma è anche il luogo della trasformazione e del cambiamento. Sulla base del pensiero di Luce Irigaray, Braidotti rifiuta l'idea di un'uguaglianza basata su parametri maschili e afferma invece la differenza come centro del pensiero politico femminista e come valore positivo dell'essere "altro da" una norma¹⁰⁵. All'interno del presente studio, per quanto riguarda la definizione di "soggetto donna" e di "letteratura femminile", prediligo questa posizione.

Grazie all'influsso del *Black Feminism* e dei *Postcolonial Studies* il femminismo tradizionalmente "bianco", riconosce la *whiteness* che contraddistingue il proprio approccio e si apre ad una serie di variabili prima escluse, che consentono anche ad altri gruppi di donne, come ad esempio le afro-americane, di acquistare visibilità e potersi esprimere. A livello metodologico, ciò porta alla definizione di un soggetto donna multiplo, che ospita in sé numerose differenze e variabili. Il corpo diviene l'incrocio di variabili quali età, sesso, preferenze sessuali, etnia, appartenenza religiosa, nazionalità e classe sociale.

L'idea di un soggetto femminile/femminista incarnato, come risposta alla morte del soggetto e alla sua disgregazione nel discorso, ci conduce ad un altro punto fondamentale della critica femminista che riguarda la posizione dello studioso e di chi produce teoria. Le definizioni di "politica del posizionamento"¹⁰⁶ e di "saperi situati"¹⁰⁷, proposte rispettivamente da Adrienne Rich e Donna Haraway, rappresentano un nuovo atteggiamento nei confronti della conoscenza. Secondo queste teoriche, è fondamentale rivalutare le radici corporee della soggettività¹⁰⁸ e considerare che il corpo è il principale luogo di enunciazione del soggetto: esso è il punto di incontro tra materiale, simbolico e sociale e rappresenta il punto di vista del soggetto. Per questo, soprattutto nell'ambito della ricerca, è importante enunciare il proprio punto di vista, nella consapevolezza che esso porta con sé la ricchezza della differenza, ma allo stesso tempo determina dei limiti epistemologici che rendono impossibile il raggiungimento di una completa oggettività. Ci si trova quindi dinnanzi al trionfo di un sapere soggettivo, che non si piega a

104 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, pp. 119-124.

105 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, pp. 97-99.

106 Rich, Adrienne, «La politica del posizionamento», *Mediterranean*, 2, 1996, pp. 15-22, (ed. or.) «Notes Towards a Politics of Location», London, 1984.

107 Haraway, Donna, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14/3, 1988, pp. 575-599.

108 Braidotti, *Nuovi soggetti*, pp. 78-84.

generalizzazioni di genere, ma che ospita in sé la possibilità di esprimere consapevolmente la propria differenza.

Attraverso la “politica del posizionamento”, Adrienne Rich, oltre a rifiutare il concetto di soggetto razionale universale, neutro e senza genere, critica anche il razzismo del femminismo bianco e le generalizzazioni sulle donne. Il nodo centrale del suo pensiero è il rifiuto di qualsiasi universalismo e l'accoglimento della differenza come fulcro della propria metodologia. Il concetto di “saperi situati” utilizzato da Donna Haraway è in linea con la posizione della Rich ed è allo stesso modo una risposta alla crisi epistemologica e del soggetto tradizionale. L'obiettivo è sempre quello di considerare l'identità come situata in condizioni materiali e culturali che sono differenti per ogni soggetto e che ne determinano le peculiarità, impedendo la creazione di un soggetto donna monolitico. Anche le studiose del *Black Feminism* pongono l'accento sull'importanza di considerare diverse forme di oppressione e più categorie di analisi oltre a quella del *gender*¹⁰⁹, per di evitare di rappresentare le donne appartenenti ad altre culture come “altre da”, come il diverso e quindi l'inferiore, ponendo la donna bianca come norma¹¹⁰. Occorre quindi andare al di là dell'opposizione centro/periferia, appoggiandosi ai concetti di liminale, ibrido e meticcio¹¹¹ che rappresentano la trasgressione dei confini e la conseguente affermazione della differenza come ricchezza: il risultato è un'identità costruita in modo relazionale attraverso la differenza con l'altro.

Centrale è il mantenimento della *agency*¹¹² di tutti quei soggetti, storicamente considerati marginali, evitando di creare un soggetto “donna del Terzo Mondo” indifferenziato che escluda le specificità di ciascuna donna. In altre parole, è importante tenere conto delle reti di relazioni all'interno delle quali ciascuna donna si inserisce. La teorizzazione alla base della “politica del posizionamento” è stata funzionale alla presa di consapevolezza della mia posizione in quanto studiosa con una precisa origine e una formazione concettuale che inevitabilmente condizionano la mia analisi. Il presente studio ha l'obiettivo di analizzare la scrittura di donne appartenenti a una cultura, a un'area geografica e ad una storia diverse da quella di chi scrive: considerare l'*agency* dei soggetti significa non porli in una posizione passiva e subordinata, evitando di offrirne

109 Cfr. Keizer, Arlene R., *Black Feminist Criticism*, in Plain, *A History*, pp. 154-168.

110 Cfr. *ivi*, p. 296.

111 Cfr. Neri, Francesca, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione*, in Gnisci, *Letteratura*, p. 220.

112 Con il termine *agency* si intende la capacità di azione del soggetto, il suo essere attivo e non passivo o subalterno, la sua capacità di esprimersi attraverso la propria voce, cfr. Weedon, Chris, *Postcolonial Feminist Criticism*, in Plain, *A History*, pp. 282-300.

un'immagine stereotipata e generalizzata, attraverso l'ascolto delle loro voci che vanno collocate all'interno del loro specifico contesto. Inoltre, a livello di analisi del testo, ricorrere al concetto di “politica del posizionamento” mi è servito per prestare maggior attenzione alle differenze tra le singole opere, evitando il rischio di omologarle in un indistinto gruppo sotto la definizione di “romanzo femminile”. E ancora mi sono appoggiata in parte a questa teoria nell'analisi di *Burhān al-‘asal* di Salwā al-Na‘īmī.

Gayatri Spivak¹¹³ parla proprio della difficoltà a dare voce a quello che lei definisce *subaltern subject*. Secondo Spivak, chi produce teoria deve essere consapevole dell'impossibilità di una visione completamente oggettiva e deve prestare attenzione alle variabili di classe, razzismo ed etnocentrismo, che spesso portano alla rappresentazione della differenza come oppressione. Nel caso dei discorsi sull'Islam, la modalità in cui le femministe ne hanno scritto e ne scrivono tuttora, ha concorso al consolidamento di una visione islamofoba, per cui la donna musulmana viene automaticamente correlata all'immagine della vittima. Considerare il contesto specifico di appartenenza serve ad evitare di livellare le differenze e di equiparare la situazione di tutte le donne a quella della donna bianca.

Nancy Miller¹¹⁴ propone invece una vera e propria compenetrazione tra critica ed esperienza personale. Ciò che lei definisce *Personal Criticism* consiste in una *performance* esplicitamente autobiografica nell'atto della critica, volta a sfidare le norme del discorso accademico e la sua pretesa di oggettività. L'iscrizione del vissuto personale all'interno del discorso scientifico ha la funzione di dare spazio alla vulnerabilità e al desiderio, per superare i rigidi confini imposti dalla ricerca accademica e creare nuovi significati e nuove griglie interpretative¹¹⁵. La studiosa Claudia Tate sostiene che, nel momento in cui si invoca l'oggettività e l'universalità, avviene una mistificazione degli investimenti soggettivi al fine di poter parlare per tutti¹¹⁶. È dunque necessario scrivere nella consapevolezza dei propri limiti conoscitivi, lasciando spazio per l'interazione con l'altro. È proprio da questo approccio metodologico che proviene la scelta di inserire, all'interno del presente studio, le

113 Spivak, Chakravorty Gayatri, *Subaltern Studies: decostruire la storiografia*, in Ranajit, Guha e Spivak Chakravorty, Gayatri, *Subaltern Studies, Modernità e (post)colonialismo*, Verona, ombre corte, 2002, pp. 103-143, (ed. or.) *Selected Subaltern Studies*, Oxford, 1988.

114 Miller, Nancy K., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, London, Routledge, 1991.

115 Per fornire un esempio di questa metodologia si può citare il testo *Between Women*, una raccolta di saggi di donne che narrano la loro personale esperienza con le scrittrici studiate: distanza e imparzialità vengono rimpiazzate dalla valorizzazione dei racconti personali e dell'identificazione. Cfr: Anderson, Linda, *Autobiography and Personal Criticism*, in Plain, *A History*, pp. 138-153.

116 Cfr: *ivi*, p. 140.

interviste svolte con le scrittrici che sono state funzionali non soltanto alla raccolta di informazioni, ma anche all'apertura di un dialogo sulle molteplici possibilità interpretative dei testi. Nel corso delle interviste, oltre a creare un legame personale con le scrittrici, ho discusso le mie ipotesi di analisi dei diversi romanzi, restando aperta a qualsiasi possibilità di cambiamento in relazione ad opinioni divergenti. L'obiettivo è quello di inserire due voci in interazione tra loro: quella del critico e quella dell'autore, le quali ruotano attorno alla voce principale che è quella del testo.

1.3 Teorie femministe e critica letteraria

Il più specifico dialogo tra critica femminista e letteratura coinvolge da un lato la definizione di “letteratura femminile” e dall'altro l'analisi del testo letterario. Nel titolo del presente progetto ho scelto di utilizzare la definizione di “romanzo delle scrittrici” al posto di quella – più controversa – di “romanzo femminile”, in seguito ad una precisa riflessione metodologica¹¹⁷.

La definizione di “letteratura femminile” è stata ed è tuttora oggetto di divergenze, tanto che una delle prime studiose ad aver avanzato una sua problematizzazione è stata Virginia Woolf. Il suo pensiero ha anticipato alcune delle questioni più sensibili che continuano ad animare il dibattito all'interno della critica letteraria femminista. All'inizio del suo celebre testo *A Room of One's Own*, resoconto di due sue conferenze dal titolo “Donne e romanzo”, la scrittrice britannica esprime le sue riserve a proposito del tema stesso sul quale verte il suo intervento: “*“Donne e romanzo” poteva significare le donne e ciò che esse sono; oppure le donne e i romanzi che scrivono; o ancora, le donne e i romanzi dei quali sono protagoniste*”¹¹⁸. La stessa problematizzazione coinvolge anche la “critica femminista”. Annette Kolodny parla della necessità di rivedere questa definizione, molto spesso utilizzata per riferirsi a cose diverse: qualsiasi analisi scritta da una donna; l'analisi scritta da una donna su un libro scritto da un uomo; l'analisi scritta da una donna sul libro di una donna¹¹⁹. Sia che ci si riferisca al campo letterario che al campo della critica, la domanda che ci si pone è “esiste una specificità femminile?”.

A questa domanda non è stata data un'unica risposta. Virginia Woolf opera un'analisi materialista della letteratura, rivolgendo l'attenzione al contesto e alle condizioni materiali

117 Cfr. *supra*, p. 10.

118 Woolf, *Una stanza*, p. 3.

119 Cfr. Kolodny, Annette, *Alcune considerazioni sulla definizione di una “critica letteraria femminista”*, in Baccolini, *Critiche femministe*, p. 37, (ed. or.) *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism*, University of Maryland, 1980.

in cui si scrive. La Woolf sostiene che la marginalità a livello letterario di cui la donna ha sofferto per secoli non è altro che il riflesso della sua condizione di inferiorità a livello sociale e familiare. Di conseguenza, per poter scrivere, le cose essenziali di cui una donna ha bisogno sono una stanza tutta per sé e l'indipendenza economica necessaria al proprio sostentamento¹²⁰. L'espressione della Woolf è diventata idiomatica nei contesti femministi, perché ritenuta fondante di una nuova idea di riscatto attraverso la scrittura. L'ipotesi è quindi che i romanzi delle donne presentino dei temi condivisi, proprio come effetto di un'esperienza materiale comune¹²¹. Questa prospettiva verrà successivamente criticata in quanto considerata alla base di una visione essenzialista della scrittura femminile.

Nel medesimo saggio, la scrittrice anticipa anche l'analisi dell'evoluzione della letteratura femminile che Elaine Showalter¹²² sviluppa nel corso degli anni Settanta. La Woolf sostiene che la donna, per essere in grado di scrivere ad un livello artisticamente alto deve prima di tutto liberarsi dalla volontà di compiacere la realtà esterna segnata dal dominio del canone maschile e in secondo luogo rielaborare la rabbia del dissenso, legata alla propria condizione di inferiorità. Una volta raggiunta una condizione di libertà e autonomia, la spinta di ribellione e di reazione al sistema scompare, liberando la scrittura da quel senso di amarezza legato alla sofferenza e permettendole di diventare arte¹²³. A tal proposito, negli anni Settanta, la Showalter elabora un paradigma in tre fasi che riassume, a suo avviso, il modello dell'evoluzione della scrittura femminile. La prima fase, definita *feminine*, rappresenta gli esordi della scrittura femminile, in cui la donna è portata all'imitazione e all'interiorizzazione della tradizione vigente, marcata dal canone maschile; la seconda fase, detta *feminist*, è caratterizzata dalla ribellione nei confronti del canone maschile e dalla richiesta di autonomia; la terza fase, denominata *female*, consiste nella riscoperta di sé e nello sviluppo di un proprio linguaggio e di un proprio stile. Questo modello è stato peraltro adottato da Joseph Zeydan¹²⁴ nell'analisi della produzione letteraria delle scrittrici del mondo arabo dalla fine del XIX sec. ad oggi.

Nonostante il modello della Showalter avesse l'obiettivo "politico" di rafforzare l'indipendenza delle donne, attraverso la creazione di un universo letterario femminile autonomo e con una propria tradizione, esso ha contribuito alla rappresentazione della

120 Woolf, *Una stanza*, pp. 5, 107, 221.

121 Cfr. Demaria, *Teorie*, pp. 69-70.

122 Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics*, in Jacobus, Mary (ed.), *Women's Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm, 1979.

123 Cfr. Woolf, *Una stanza*, pp. 119-161.

124 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*.

letteratura femminile come una “subcultura” nei confronti di quella maschile, che viene assunta a termine di paragone o “norma”. La Showalter tende a rappresentare la letteratura femminile e la critica femminista come delle *enclaves* alternative e separate da quelle maschili¹²⁵. La studiosa Myra Jehlen¹²⁶ ad esempio la accusa di non conferire un'effettiva indipendenza alla letteratura femminile, ma di considerarla come un'“azione nonostante la dipendenza”. Oltre a ciò, il fatto che Showalter si proponga di applicare questo modello alla produzione letteraria di donne appartenenti a qualsiasi cultura, rappresenta una forma di generalizzazione che porta al rischio di essenzialismo e appiattimento delle differenze.

Una possibile proposta è quella di considerare l'espressione letteraria come risultato dell'interazione di più fattori: determinanti biologiche, talenti innati, socializzazione¹²⁷. È necessario trattare ogni autrice/autore e ogni opera come entità separate con una propria specificità e solo in un secondo momento osservare se ricorrono degli elementi e quali sono¹²⁸. A questo proposito, nel presente studio, ho scelto di dedicare una prima parte all'analisi di ciascun romanzo, per metterne in rilievo i caratteri peculiari. Solo nella seconda parte procedo ad un'analisi comparata che permette di rilevare eventuali elementi di continuità e rottura. Anche in un'analisi comparata, tuttavia, l'accento è posto sulla valorizzazione della differenza e non sulla ricerca di punti in comune, per garantire il mantenimento della specificità della singola opera letteraria. A tal proposito, è necessario rivalutare almeno in parte l'approccio materialista, prestando attenzione al contesto dell'esperienza femminile e della scrittura e quindi alle peculiarità di ciascuna scrittrice.

Ma la letteratura femminile è quella a firma femminile? Peggy Kamuf¹²⁹, ad esempio, rifiuta di ridurre l'opera letteraria alla sua firma. Viene quindi ipotizzato uno stile femminile che non è correlato esclusivamente al sesso dell'autore, ma che riguarda coloro che mettono in gioco il femminile, come modalità alternativa al fallologocentrismo. Riferendosi all'*écriture féminine*, Hélène Cixous cita Jean Genet, al fianco di Colette e Marguerite Duras, come esempio di iscrizione del femminile in letteratura¹³⁰. Questa, per Luce Irigaray¹³¹, fa riferimento alle forme della differenza sessuale, nel senso che riprende

125 Jehlen, *Archimede*, pp. 74-76.

126 *Ibid.*

127 Kolodny, *Alcune considerazioni*, p. 39.

128 *Ivi*, p. 42.

129 Cfr. Miller, Nancy K., *L'eroina del testo: una studiosa femminista e le sue finzioni*, in Baccolini, *Critiche femministe*, pp. 177-178, (ed. or.) *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, Columbia, 1980.

130 Cfr. Cixous, *Le rire*, nota 1, p. 43.

131 Irigaray, Luce, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, (ed. or.) *Speculum. De l'autre femme*, Paris, 1974.

l'ordine simbolico occidentale, improntato sulla morfologia maschile, rinnovandolo e sovvertendolo attraverso la ricostruzione mimetica di una sessualità femminile autonoma. Ma nonostante il forte nesso con la corporeità femminile, ciò non pregiudica all'uomo la possibilità di praticare questo tipo di scrittura.

Tuttavia, non si può ignorare l'origine intrinsecamente provocatoria della scrittura delle donne, che nasce proprio dalla necessità di passare dallo statuto di oggetto delle rappresentazioni altrui, a quello di soggetto della propria rappresentazione. Secondo Sandra Gilbert e Susan Gubar¹³², ad esempio, per venire alla luce la donna scrittrice deve intraprendere un processo doloroso che consiste nel “*superare l'angoscia dell'influenza dei padri fondatori*”¹³³, mentre per Annette Kolodny “*una donna scrittrice deve esaminare, assimilare e trascendere le immagini estreme di angelo e di mostro che gli autori uomini hanno creato per lei*”¹³⁴. È dunque questa scelta necessaria a strutturare la differenza tra scrittura maschile e femminile e a porre però la necessità di mantenere un dialogo tra di esse.

Anche l'attitudine delle scrittrici del mondo arabo, nei confronti dell'ipotesi di una differenza tra scrittura femminile e maschile, può essere riassunta in due posizioni principali: le scrittrici che rivendicano l'esistenza di una letteratura femminile e quelle che la rifiutano. Ad esempio, in un lavoro sull'autobiografia nell'opera di scrittrici arabe, Fadia Faqir afferma: “*The need to define their position in history and locate themselves vis-à-vis the male master narrative, and to explore and formulate a separate individual identity has urged Arab women writers to write their life stories.*”¹³⁵. La scrittura femminile risulta quindi segnata all'origine da un elemento di comunanza che è proprio la volontà di uscire dal silenzio. La concezione patriarcale vuole infatti la donna relegata nella sfera del privato. Di conseguenza, quando la donna scrittrice articola il sé, oltrepassando i limiti della sfera privata e dirigendosi verso quella pubblica, la sfida alla cultura dominante *male-centered* è già in atto. A questo proposito, la scrittrice siriana Hayfā' Bīṭār sostiene:

“Le donne arabe sono sepolte nel silenzio. L'educazione della donna araba si basa sul silenzio: nascondere i sentimenti. La donna che si arrabbia o che alza la voce per esprimersi non è ben accetta. Le caratteristiche della femminilità, nel mondo arabo,

132 Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, Yale University Press, 2000² [1979].

133 Baccolini, *Critiche femministe*, p. 23.

134 Ivi, p. 24.

135 Faqir, Fadia (ed.), *In The House of Silence. Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, UK, Garnet Publishing, 1998, p. 8.

sono state deformate nel silenzio. [...] La donna che esprime la propria personalità viene considerata mascolina. Come se la femminilità fosse correlata alla debolezza.”¹³⁶

Di conseguenza, come afferma la scrittrice siriana Anīsa ‘Abbūd, il modo di affrontare il sé nella scrittura differisce tra uomo e donna, in quanto le catene che la donna deve spezzare per potersi esprimere sono più tenaci¹³⁷:

«ولكن أخيراً تصدت المرأة لقوانين الذكورة، وأعلنت عن نفسها، مما أدى إلى أن تخرج،
وتقف أمام الكلمات وتقول: هذه أنا... وأنا موجودة في النص... لأبوح بما في أعماقي...
ولأصرخ بأوجاعي...»¹³⁸

“Ma alla fine la donna ha sfidato le leggi patriarcali, dichiarando pubblicamente se stessa. Tutto ciò ha fatto sì che uscisse e si fermasse dinnanzi alle parole dicendo: questa sono io... sono presente nel testo... per rivelare ciò che ho dentro... per gridare le mie sofferenze...”¹³⁹

La ‘Abbūd non ipotizza la presenza di una differenza formale tra scrittura femminile e maschile, ma una differenza di presupposti e obiettivi. La donna, attraverso la scrittura, sfida la norma patriarcale opponendosi ai miti che circondano il suo corpo¹⁴⁰. Questo viene utilizzato per rappresentare l'oppressione da parte del sistema patriarcale in quanto luogo in cui si riversano anche le crisi dell'individuo maschile e della società¹⁴¹. Nel processo di creazione letteraria, la donna attinge dalla propria esperienza, dando vita ad una *kitāba muḍādda* (scrittura “contro”)¹⁴².

A proposito degli obiettivi della scrittrice, Fadia Faqir afferma che: “*The task of women writers , therefore, becomes extremely complicated and instead of effecting a single translation, they have to carry out a multiple translation of the darkness, espoused with a search for a new language free of the religious and dominant.*”¹⁴³. In passato, infatti, la

136 Intervista rilasciatami dall'autrice il giorno 8 dicembre 2011 a Beirut, appendice, p. XXVIII, (traduzione dall'arabo mia).

137 ‘Abbūd, Anīsa, *Kitābat al-nisā’ bayna al-šakwā wa-l-iḥtiḡāḡ*, fī al-Šarīf, Māhir wa-al-Zarallī Qays (bi-išrāf), *al-Siyar al-dātiya fī Bilād al-Šām*, Dimašq, Dār al-Madā, 2007, pp. 207-208.

138 *Ivi*, p. 208.

139 Traduzione dall'arabo mia.

140 *Cfr.* ‘Abbūd, *Kitābat al-nisā’*, p. 209.

141 *Cfr. ivi*, p. 212.

142 *Ivi*, p. 209.

143 Faqir, *In The House*, p. 22.

donna scrittrice era costretta a nascondersi dietro ad una lingua non sua e a disgregarsi in parti affinché il lettore non indovinasse il suo corpo e il suo vero volto nel testo, per eludere la censura patriarcale¹⁴⁴.

Tra le sostenitrici dell'ipotesi di una peculiarità femminile nella scrittura, si trova anche la scrittrice siriana Salwā al-Na‘īmī, che nel corso di un'intervista a me rilasciata afferma:

“Posso solo dire che c'è del femminile in ciò che scrivo, cioè è una scrittura “sessuata”. La mia ambizione è quella di scrivere un testo senza nessuna marca di genere, [...], perché vorrei che il lettore sentisse che è una donna a scrivere, senza avere alcuna traccia. Uno scrittore uomo non può scrivere un mio testo, questo perché la mia è una scrittura sessuata. Significa che le mie reazioni al mondo sono sessuate perché passano attraverso il mio corpo di donna. Io vedo tutto attraverso la mia esperienza, la mia coscienza, il mio corpo di donna. Dunque non sono assolutamente d'accordo con tutti quelli che sostengono, soprattutto all'interno del mondo arabo, che non c'è differenza tra scrittura maschile e scrittura femminile, che siamo tutti esseri umani e quindi scriviamo allo stesso modo. [...] Per me questo è impossibile: [...] quando scrivo, anche se il narratore è maschile, ci sono sempre uno sguardo femminile e una coscienza femminile.”¹⁴⁵

Hudā Barakāt è una delle scrittrici arabe che più categoricamente rifiuta la definizione di scrittura femminile. La romanziera libanese sostiene che, nell'atto della scrittura, avvenga una sorta di oltrepasamento del *gender*, in quanto si tratta di un atto straordinario, al di là dei condizionamenti sociali che riguardano uomo e donna¹⁴⁶. La divisione tra sessi è, per l'autrice, riduttiva e costringente, mentre la ricchezza della scrittura sta esattamente nel mescolare le due sfere: “*It seems to me that the act of writing is out of the ordinary, beyond the conditioning and characteristics of male and female social behaviour. [...] When we write we are both male and female and yet at the same time well beyond either.*”¹⁴⁷, dichiara la stessa Barakāt. Anche la scrittrice siriana Hamīda Na‘na‘ non crede nell'esistenza di una letteratura femminile. Nella sua visione, il tentativo di imprigionare la donna in una definizione fissa di femminilità crea degli ostacoli che ne limitano la crescita: “*When I*

144 Cfr. ‘Abbūd, *Kitābat al-nisā*’, p. 209.

145 Intervista rilasciatami dall'autrice a Parigi, il 31 maggio 2011, appendice, pp. XLIII-XLIV, (traduzione dal francese mia).

146 Cfr. Barakat, Hoda, *I Write Against my Hand*, in Faqir, *In The House*, p. 45.

147 *Ibid.*

write, I do not know who I am because I write in spite of myself. It never occurs to me for one moment that I am presenting a feminist view of the world or that I am writing feminist literature."¹⁴⁸.

Nel presente studio ho scelto di basarmi sulla posizione di quelle scrittrici che considerano la peculiarità dell'esperienza della donna. Ritengo infatti che, nonostante non si possa parlare di uno stile femminile "essenzialmente" diverso da quello maschile, il fatto che la scrittrice operi all'interno di una società ancora segnata dalla logica patriarcale conferisca un significato diverso alla sua produzione letteraria, rispetto a quella degli scrittori. Ciò non significa che un uomo si occupi di tematiche differenti rispetto a quelle trattate dalla donna, ma che queste tematiche, se trattate da una penna femminile, acquisiscano una valenza diversa.

A livello metodologico, per analisi dei testi, riprendo alcune linee guida della critica femminista, restando però aperta ad altri approcci. Ritengo infatti che in uno studio di critica letteraria la preminenza spetti al testo e non alla teoria, per evitare il rischio di avanzare interpretazioni ideologiche. In altre parole, come sostiene Myra Jehlen¹⁴⁹, non bisogna porre al testo domande che esso stesso non si pone, in quanto la domanda circoscrive già la risposta. L'approccio ideologico riduce il potenziale di significazione di un testo, fornendone una lettura univoca¹⁵⁰. Il testo letterario è un'opera d'arte e, nonostante sia legato al contesto di produzione, gode comunque di un carattere autonomo.

Nell'affrontare i romanzi delle scrittrici siriane da me scelte, lascio dunque spazio alla personalità di ciascuna opera, analizzata grazie all'ausilio di diverse teorie letterarie. Solo in un secondo momento mi focalizzo sugli eventuali punti di somiglianza, attraverso un'analisi comparata con l'obiettivo di teorizzare la funzione delle rappresentazioni del corpo.

148 Na'na, Hamida, *Writing Away the Prison*, in Faqir, *In The House*, p.103.

149 Cfr: Jehlen, *Archimede*, pp. 65-104.

150 Bottioli, *Che cos'è*, pp. 320-326.

Capitolo secondo

Kursī di Dīma Wannūs: il corpo oggettivato

2.1 Presentazione dell'autrice

Nata a Damasco, Dīma Wannūs, figlia di Sa‘d Allah Wannūs, si è laureata in lingua e letteratura francese all'università di Damasco. Ha lavorato come presentatrice per il programma televisivo *Aḍwā’ al-madīna* (Luci della città), in onda sul canale siriano *al-Mašriq* e attualmente è giornalista presso le testate libanesi di *al-Safīr* e *al-Aḥbār*, dove si dedica a soggetti di carattere politico e culturale. Attiva anche nel campo della traduzione, come scrittrice ha pubblicato una raccolta di racconti dal titolo *Tafāṣīl*¹⁵¹ (Particolari). Uno di questi racconti è stato tradotto in inglese e pubblicato nella rivista di letteratura araba contemporanea *Banipal*, in un numero dedicato alle nuove tendenze della narrativa siriana¹⁵². Dīma Wannūs ha inoltre partecipato al festival letterario *Beirut 39*¹⁵³, dedicato alla nuova generazione di scrittori del mondo arabo, che si è svolto nella capitale libanese nel mese di aprile 2010.

2.2 Il romanzo

In *Kursī* (Una sedia), pubblicato nel 2009, Dīma Wannūs narra una giornata della vita di un uomo di mezza età che lavora al servizio del regime siriano. L'ironia, che pervade tutta l'opera, è la tecnica scelta per mettere in scena l'universo di un individuo disgregato, incapace di affermarsi in un mondo dominato dal potere repressivo.

Il corpo è il luogo di rappresentazione dell'effetto del potere sull'essere umano, che perde il contatto con la realtà esterna, sprofondando in uno stato di ripiegamento su di sé. In questa realtà paradossale, il tempo si dilata, misurato solo attraverso la soggettività del personaggio. I gesti più insignificanti diventano importanti e gli oggetti assumono delle caratteristiche umane. Il corpo, frammentato in un prisma di atti ripetuti non è più sede dell'individualità, ma diventa il teatro di un processo di “animalizzazione” che culmina con

151 Dimašq, Dār al-Madā, 2007.

152 *Banipal*, 31, spring 2009, pp. 43-45.

153 Per il programma e i partecipanti si consulti <http://www.hayfestival.com/beirut39/>, gennaio 2013.

l'incapacità di esprimersi attraverso il linguaggio.

Kursī, unico romanzo dell'autrice, si profila come un caso a parte rispetto alle altre opere prese in esame nel presente studio. Ciò che lo distingue è in primo luogo il fatto che la narrazione ruoti attorno ad un unico personaggio maschile: l'autrice procede all'analisi dettagliata del suo corpo, dunque della fisicità maschile. Ciò non significa che non esistano, in questa o nelle generazioni precedenti, altri esempi di scrittrici del mondo arabo che si siano concentrate sulla rappresentazione di personaggi maschili e del loro corpo¹⁵⁴, tuttavia, in *Kursī*, esso è uno degli aspetti centrali.

Il romanzo è ambientato nella Damasco dei nostri giorni dove un giornalista di mezza età, al servizio del regime, si prepara per una cena importante che si svolgerà la sera stessa e che coinvolgerà i colleghi di lavoro e un importante ministro. L'obiettivo di Durgām, questo il nome del protagonista, è di conquistare il posto a tavola accanto al ministro, nella speranza che ciò lo porti ad ottenere una promozione lavorativa e quindi un avvicinamento ai vertici del potere. Per rendere l'ossessività con cui Durgām si dedica alla preparazione della serata, l'autrice svolge una vera e propria “cronaca”¹⁵⁵ della sua giornata, registrando ogni minimo gesto e pensiero. Durgām cerca di pianificare come catturare l'attenzione, ottenendo la simpatia del ministro, e quindi evitare che i colleghi riescano a conquistare “la sedia”.

Attraverso la scelta di un narratore esterno e della focalizzazione sul protagonista, Dīma Wannūs rappresenta l'individuo modellato dal potere che si caratterizza per ipocrisia, opportunismo, codardia e incapacità di dare voce ai veri sentimenti. La superficialità caratterizza la sua attitudine nei confronti della realtà e della relazione con gli altri: l'accento è posto sull'importanza dell'apparire e dell'avere a discapito dell'essere, come traspare dalla descrizione ironica della presunta “cultura” del protagonista:

«ودرغام لا يتردد بالحديث بكل تواضع عن الكمّ الهائل من الكتب التي قرأها في حياته. فهو كما يقول فأر كتب. ينهشها نهشاً. يعضّها ويعلكها. ما إن يلمح مقالاً في جريدة ما عن كتاب ما حتى يقرأه على الفور. إن أعجبه موضوع الكتاب يتبنى رأي كاتب المقال

154 Si considerino, a titolo di esempio, le opere: *Haḡar al-ḡaḡk* (La pietra del riso), Bayrūt, Riyād al-Rayyis, 1990 e *Ahl al-hawā*, Bayrūt, Dār al-Nahār li-l-našar, 2000 di Hudā Barakāt, trad. it. *Malati d'amore*, Roma, Jouvence, 1997; ma anche *Dākiratu-l-ḡasad*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 1999 di Ahlām Mustigānimī, trad. it. *La memoria del corpo*, Roma, Jouvence, 1999.

155 Barrāda, Muḡammad, «Riwāyat Dīma Wannūs «Kursī»... Nihāya muwazzaf intihāzī», www.maghress.com, marzo 2012.

“Durgām non esitava a raccontare con tutta modestia della quantità esorbitante di libri che aveva letto nella sua vita. Infatti lui era, come diceva, un ‘topo di biblioteca’. Li divorava. Li addentava e li masticava. Appena intravedeva un articolo qualsiasi di un giornale qualsiasi su un libro qualsiasi, lo leggeva immediatamente. Se l'argomento del libro gli piaceva, faceva sua l'opinione dell'autore dell'articolo e parlava del libro come se lo avesse effettivamente letto.”¹⁵⁷

Il fatto che il protagonista finga di avere una cultura propria, mentre invece si limita a saccheggiare le opinioni di qualcun altro, mette in risalto la sua inettitudine, caratteristica tipica dell'antieroe. La sua mancanza di capacità critica e di reale interesse nei confronti della cultura ne fanno inoltre l'individuo perfetto per essere messo al servizio del potere. Anche le sue relazioni interpersonali sono superficiali, tanto che “se stringeva la mano a qualcuno in una determinata circostanza, questo entrava nella cerchia degli intimi”¹⁵⁸. Si pone invece con aria di superiorità nei confronti dei suoi sottoposti al lavoro¹⁵⁹, incarnando così la logica del potere che riverisce i vertici della piramide mentre ne reprime la base. Si può parlare dunque di un vero e proprio antieroe – definito da una serie di aspetti negativi che lo pongono in netta contrapposizione alla figura dell'eroe – o meglio di “personaggio assoluto”¹⁶⁰, di ispirazione kafkiana. Esso non evolve, “*bloccato in situazioni che si reiterano sterilmente senza dare vita a un processo o a una modifica*”¹⁶¹; non ha relazioni con il mondo esterno, ma vive in una sorta di “dittatura dell'io”, in un’*“esasperazione della soggettività”* che, sul piano narrativo, causa una *“riduzione dell'intreccio alle sue sole azioni.”*¹⁶².

Il carattere dell'antieroe emerge ad esempio dal contrasto tra la descrizione di Durgām e quella di Hıdır, un suo giovane collega di successo, che viene presentato come personaggio antitetico rispetto al protagonista¹⁶³. Durgām è più anziano, ma ha meno successo a livello lavorativo e mentre Hıdır riesce a guadagnarsi l'affetto degli altri, le relazioni del primo sono limitate e timide. Il terrore del protagonista è che il giovane e

156 Wannūs, *Kursī*, p. 66.

157 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

158 Wannūs, *Kursī*, p. 66.

159 *Ibid.*

160 Testa, Enrico, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-14.

161 *Ivi*, p.11.

162 *Ibid.*

163 Wannūs, *Kursī*, p. 49.

rampante collega si accaparrì il posto accanto al ministro:

«خضر اللعين الذي لم يتجاوز الثلاثين من عمره. كيف استطاع هذا البندق أن يصل إلى معاله ويصبح من أصدقائه رغم فارق السن؟»¹⁶⁴

“Maledetto Ḥudūr che non oltrepassa la trentina! Come è riuscito questo bastardo a raggiungere sua Eccellenza e a diventare suo amico nonostante la differenza di età?”

Tramite l'uso dell'ironia, Dīma Wannūs introduce un secondo linguaggio all'interno dell'opera che si affianca a quello della critica sociale e che contribuisce ad una rappresentazione complessa del personaggio. Nonostante egli sia un servo del potere, l'autrice non si limita a caratterizzarlo negativamente, ma ne mette in risalto anche l'umana fragilità, la dolorosa solitudine e la sensibilità privata della parola. In effetti, è proprio questo uno dei tratti caratteristici del romanzo, ovvero il fatto che Durgām scaturisca da un percorso di ricerca personale della scrittrice che sceglie di rendere il personaggio del “servo del potere”, allontanandosi dalla rigidità del personaggio-tipo¹⁶⁵, e offrendone invece una rappresentazione variegata, lontano da ogni tentazione manichea. Come Dīma Wannūs stessa afferma:

“Quando ho iniziato con Durgām, provavo sentimenti di disperazione e di odio ma, dopo due mesi che avevo iniziato a scrivere, ha cominciato a piacermi molto, a piacermi in modo compassionevole: come quando ami qualcuno perché è troppo fragile, perché non è nessuno. Allora ho iniziato ad amarlo e questo mi ha aiutato a scrivere della sua vita interiore e a cercare di entrare nelle sua testa: come pensa? come passa il tempo?”¹⁶⁶

L'autrice costruisce il romanzo attorno alla figura di quest'uomo. Fin dalla prima pagina, il lettore è calato nella quotidianità del personaggio che al risveglio si rende conto di avere davanti una giornata decisiva per la sua carriera. Ogni banale gesto è per il

¹⁶⁴ Wannūs, *Kursī*, pp. 19-20.

¹⁶⁵ Il personaggio-tipo, *al-šahṣiya al-namūdaḡiya*, tipico del romanzo della corrente del realismo socialista degli anni Cinquanta, viene utilizzato per rappresentare dei “tipi” sociali che incarnano le diverse stratificazioni della società dell'epoca. Questo tipo di personaggio è caratterizzato da una certa rigidità, dall'assenza di quell'approfondimento psicologico che inizia ad essere introdotto in ambito narrativo dalla seconda metà degli anni Sessanta. Cfr: Vauthier, *La création*, p. 25.

¹⁶⁶ Intervista rilasciatami dall'autrice il 1 dicembre 2011 a Beirut, appendice, p. I, (le traduzioni dal francese sono mie).

protagonista pregno di significato, funzionale al raggiungimento di un preciso scopo, tanto che egli annota su un quaderno tutto ciò che deve fare prima della cena: acquistare un abito elegante, indossare l'orologio d'oro ricevuto in dono da un'alta carica dello Stato, andare dal parrucchiere.

La narrazione della sua giornata particolare è intervallata dal ricordo, spesso suscitato da una canzone di sottofondo, che si snoda tra una pagina e l'altra riportandoci alla vita passata del protagonista. In questo modo, il tempo è organizzato secondo *al-bunya al-saḥiyya*¹⁶⁷ (la struttura di superficie), che corrisponde alla narrazione dei dettagli della giornata di Durgām e *al-bunya al-'amīqa*¹⁶⁸ (la struttura profonda), che corrisponde alla narrazione del passato resa tramite *flashback*. La prima delle due è caratterizzata dalla presenza di una forte ironia che scaturisce dalla marcata dissonanza tra narratore e personaggio. Il narratore osserva dall'esterno il protagonista, riportando con distacco ogni minimo suo gesto che acquisisce così una connotazione quasi ridicola. All'interno della "struttura profonda", la distanza tra narratore e personaggio viene in parte colmata, e viene lasciato spazio all'espressione dell'interiorità di Durgām e del suo universo affettivo, a discapito della componente ironica. Le due strutture, che determinano l'organizzazione temporale della narrazione, si intrecciano l'una con l'altra. Ad esempio, le canzoni fungono da elemento di raccordo tra presente e passato, oltre ad essere veri e propri interlocutori di Durgām. Come afferma la stessa autrice egli ascolta continuamente la musica "perché è solo, non ha nulla da fare, non legge, non scrive, non sogna... Ed è talmente sciocco che ogni volta che sente una canzone pensa che parli del suo stato d'animo. Ad esempio pensa che Fayrūz parli di lui, interpreta la canzone a seconda del suo stato."¹⁶⁹.

La sua infanzia è segnata dalla tragedia: orfano di madre, morta durante il parto, ancora bambino perde il padre, accidentalmente ucciso dal fratello che lo travolge con una trebbiatrice. Così Durgām cresce in un piccolo paese di contadini presso la famiglia dello zio paterno, in compagnia del cugino coetaneo con il quale instaura una relazione di amicizia e, una volta raggiunta la maggiore età, viene mandato a Damasco per compiere gli studi universitari. Studente mediocre, ogni volta che ritorna al paese di origine per trovare la sua famiglia viene accolto come una celebrità proveniente da un mondo sconosciuto: la città. Al momento di ripartire per Damasco i suoi compaesani lo circondano per consegnargli dei foglietti con i nomi dei parenti ai quali Durgām dovrebbe trovare un posto

167 Barrāda, «Riwāyat Dīma Wannūs».

168 *Ibid.*

169 Intervista all'autrice, appendice, pp. II-III.

di lavoro.

A Damasco condivide una stanza con Niḍāl, studente che intrattiene un'attività di lotta clandestina contro il governo siriano. Anche questo si pone come suo opposto, caratterizzandosi specularmente per tutti quei pregi di cui è carente:

«كان در غام يندهب من تمنعه عن الطعام، فهو في دمشق لا يكاد يفعل شيئاً إلا الأكل. كل صباح، يتناول ثلاث بيضات و صحن لبنة وزيتون ومكدوس ومربى [...] وفي المساء بينما يحتسي كأساً من العرق في غرفته يحضر صحناً كبيراً من السلطة يتناوله مع بطاطا مسلوقة أو حمص مهروس أو باذنجان مشوي. نضال لا يأكل. يدخن ويشرب القهوة ويعشق النقاشات.»¹⁷⁰

“Durgām si stupiva della sua astensione dal cibo, perché al contrario lui a Damasco non faceva quasi nient'altro che mangiare. Ogni mattina, mangiava tre uova, un piatto di formaggio e olio d'oliva, melanzane sottaceto e marmellata [...]. Alla sera, mentre sorseggiava un bicchiere di ‘araq nella sua stanza, preparava un grande piatto di insalata che mangiava con patate bollite, purea di ceci o delle melanzane grigliate. Niḍāl non mangiava. Fumava, beveva caffè e amava le discussioni.”

Lo stile del passaggio è telegrafico, limitandosi ai gesti e alle azioni che servono a inquadrare i caratteri dei due personaggi. In seguito alla descrizione minuziosa di ciò che mangia Durgām, la personalità di Niḍāl viene trasmessa soltanto attraverso brevi frasi verbali: “Non mangiava”, “Fumava, beveva caffè e amava le discussioni.”. Come nel genere di *al-qiṣṣa al-qaṣīra* (racconto breve)¹⁷¹, la scrittrice sceglie esclusivamente i termini necessari alla definizione del personaggio e l'effetto ironico scaturisce dal contrasto tra la lunghezza e la precisione della narrazione delle abitudini alimentari di Durgām e la brevità della descrizione di Niḍāl.

Quando Durgām scopre di vivere con un dissidente, decide di denunciarlo alle autorità, con l'obiettivo di ottenerne dei vantaggi personali. Infatti, di lì a poco viene convocato nel fumoso studio di un burocrate che gli affida un incarico come censore di radio e giornali. Durante i primi anni di lavoro nell'ambito dell'informazione incontra una giornalista francese. Tra i due nasce una relazione d'amore passionale alla quale però il

¹⁷⁰ Wannūs, *Kursī*, p. 90.

¹⁷¹ Per quanto riguarda questo genere letterario si veda, tra gli altri, Taha, Ibrahim, «The Modern Arabic Very Short Story: a Generic Approach», *Journal of Arabic Literature*, 31, 2000, pp. 59-84.

protagonista decide di porre fine. Egli infatti, sempre con lo scopo di rafforzare il legame con il potere, denuncia la propria compagna al regime che la espelle dalla Siria in quanto “spia” francese.

Il romanzo è quasi interamente ambientato nell'appartamento di Durgām e gli unici luoghi esterni che appaiono sono quelli legati al ricordo, mentre nel presente della narrazione si trova solo la descrizione del salone del barbiere¹⁷², dove il protagonista si reca prima della fatidica cena, e della piazza¹⁷³ che attraversa per tornare a casa. L'accento è dunque posto sul personaggio, vero e proprio centro della narrazione, sui suoi gesti e i suoi pensieri, tanto che anche gli eventi passano in secondo piano e l'autrice lascia al lettore l'incertezza di un finale aperto. La narrazione si chiude prima dell'uscita del protagonista da casa e non è data la possibilità al lettore di scoprire se riuscirà o meno nella sua impresa.

2.3 Frammentazione del corpo e dilatazione temporale

Il corpo svolge un ruolo centrale all'interno del romanzo, sia per quanto riguarda la trattazione del tempo, sia per quanto concerne la costruzione del personaggio stesso. Come già evidenziato poco sopra il tempo della narrazione si organizza secondo due piani: il passato, caratterizzato dalla preminenza della trama, ovvero delle vicende dell'infanzia e della giovinezza di Durgām e il presente, in cui gli avvenimenti veri e propri sono pochi e non determinanti. Nel presente della narrazione, ovvero nelle dodici ore che precedono la cena con il ministro, il centro della scena è occupato dal protagonista e dai suoi preparativi per svolgere al meglio la propria missione di conquista della “sedia”: ci troviamo all'interno di *al-bunya al-saḥiyya*. Qui, la distanza tra narratore e personaggio è maggiore che in *al-bunya al-'amīqa*, in quanto “*il narratore, abdicando alla sua funzione di scelta e di direzione del racconto, si lascia governare dalla 'realtà', per la semplice presenza di quanto si trova in quel determinato punto ed esige di essere 'mostrato'*”¹⁷⁴. Ed è proprio questo che determina la presenza dell'ironia. Ogni gesto del personaggio è registrato con precisione, in una sorta di iperrealismo, o di *masraḥa*¹⁷⁵, di “messa in scena” portata all'esasperazione. Ma la mimesi resta comunque illusoria, trattandosi pur sempre della trascrizione del non-verbale in verbale, quindi di una diegesi che dà solo un'impressione di mimesi¹⁷⁶. Attraverso la proliferazione del gesto che diviene rituale, l'autrice avvicina il

172 Wannūs, *Kursī*, pp. 146-149.

173 Ivi, p. 154.

174 Genette, Gérard, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, (ed. or.) Paris, 1972, p. 212.

175 Barrāda, «Riwāyat Dīma Wannūs».

176 Genette, *Figure III*, p. 212.

tempo della narrazione al tempo reale, ma l'insistenza e la ripetitività con cui sono resi i movimenti del personaggio contribuiscono alla deformazione della realtà stessa, ad una sua proliferazione, tanto che non si può parlare di realismo, ma di iperrealismo. La realtà sembra infatti osservata attraverso una lente di ingrandimento che ne rende anche i minimi particolari, apparentemente insignificanti, e le azioni vengono scomposte in una serie di movimenti, come in una ripresa al rallentatore.

Il corpo è dunque frammentato in una serie di rituali che scandiscono la giornata di Durgām, come il fatto di preparare e bere caffè e tè e di fumare sigarette, ma anche attraverso gli appunti annotati sul suo quaderno, che svolgono la funzione di rammentargli tutte le operazioni da compiere prima della cena. Fin dall'inizio del romanzo il lettore è calato nella quotidianità del protagonista la cui monotonia viene però turbata dall'eccezionalità dell'evento che si svolgerà la sera stessa. La narrazione inizia con il risveglio di Durgām, descritto attraverso lo scorrere del tempo:

«عند الساعة السابعة، رنّ جرس المنبّه. في اللحظة ذاتها، فتح درغام عينيه. هو لا يعرف إن كان قد فتح عينيه في تمام الساعة، أم أنّ جرس المنبّه أيقظه. لأنّه فتحهما في اللحظة التي رنّ فيها الجرس. عيناه لم تسبقا الجرس والرنين المزعج لم يسبق عينيه. المهمّ أنّه استيقظ وفتح عينيه على ظلمة الغرفة.»¹⁷⁷

“Alle sette suonò la sveglia. Nello stesso istante Durgām aprì gli occhi. Non sapeva se avesse aperto gli occhi esattamente alle sette o se il suono della sveglia lo avesse svegliato. Perché li aveva aperti nell'istante in cui la sveglia aveva suonato. I suoi occhi non avevano preceduto la sveglia e il fastidioso trillare non aveva preceduto i suoi occhi. L'importante era che si fosse svegliato e che avesse aperto gli occhi nell'oscurità della stanza.”

La focalizzazione è sul personaggio e sulla sua percezione del tempo. La ripetizione quasi ossessiva degli stessi termini sortisce l'effetto di dilatare il tempo della narrazione, rendendolo un tempo “soggettivo”. Se Barrāda¹⁷⁸ sceglie il termine *masraḥa*, per definire la teatralizzazione, la messa in scena delle azioni del protagonista, si nota anche che la scomposizione dei gesti è talmente minuta da risultare irreali o meglio iperreali. Se

¹⁷⁷ Wannūs, *Kursī*, p. 7.

¹⁷⁸ Barrāda, «Riwāyat Dīma Wannūs».

l'autrice si concentra sull'esteriorità del corpo, qui in particolare sull'organo della vista – gli occhi vengono citati ben cinque volte – il tempo e la realtà ad esso correlata sono filtrati dall'interiorità del personaggio.

I rituali della sigaretta, del caffè e del tè sono elementi di raccordo tra passato e presente. La ripetitività di queste semplici attività quotidiane funge da vera e propria lancetta che scandisce il passare del tempo, un tempo pesante, denso, pregno di significato per il protagonista. La banalità dei gesti quotidiani, la cui funzione normalmente è quella di prendersi una pausa o di riempire i momenti vuoti della giornata, viene trasformata in un preludio al grande evento che si svolgerà la sera. La scomposizione di ogni gesto e la conseguente dilatazione temporale permettono di mettere a fuoco non solo l'immagine del protagonista assorbito dalle proprie attività che si materializza nella mente del lettore, ma anche lo scorrere del tempo stesso, come se si trattasse di un tempo fisico, corporalmente presente. Inoltre, questo tempo fatto di atti ripetuti, di un'immobilità elevata a potenza è funzionale alla rappresentazione dell'individuo modellato dal potere, alienato dalla propria società perché privo di relazioni sociali autentiche, suo unico universo le pareti della casa e i confini del proprio corpo. Si tratta di personaggi “*in sintonia con la loro appartenenza a un dominio che miticamente li travalica e che sempre chiede loro atti di vassallaggio in forma di «lavori quasi interminabili», si trovano a vivere in un tempo inerte e bloccato: in un «non-ancora» che è anche un «non più».*”¹⁷⁹.

Ad esempio l'azione del fumare viene così descritta:

«أخذ درغام نفساً عميقاً من سيجارته. [...] وابتلع دخان السيجارة ولم يغلق فمه. ظلّ مفتوحاً على تلك الأفكار وكأنّه يتفرّج. ثم هزّ رأسه، عيناه لا تزالان مغمضتين وفمه مفتوحاً والدخان يخرج منه بهدوء وبايقاعات منتظمة.»¹⁸⁰

“Durgām fece un profondo tiro di sigaretta. [...] Deglutì il fumo senza chiudere la bocca. Restò aperta su quei pensieri, come se stesse osservando. Poi egli scosse la testa. I suoi occhi restavano chiusi, mentre dalla bocca aperta il fumo usciva con calma ad un ritmo regolare.”

La descrizione delle mosse del protagonista è talmente accurata da creare una

179 Testa, *Eroi*, p. 8.

180 Wannūs, *Kursī*, p. 52.

sovrapposizione tra linguaggio del romanzo e tecnica cinematografica¹⁸¹, caratteristica che investe in generale la produzione narrativa non solo della nuova generazione di scrittori siriani, ma anche di quelle precedenti: il cinema è infatti già presente nelle opere di Ḥaydar Ḥaydar e Hānī al-Rāhib¹⁸². Ma in *Kursī*, l'accento sulla dimensione visiva è funzionale alla rappresentazione di ciò che avviene all'interno della mente di Durgām. E infatti, nel passaggio immediatamente successivo, i pensieri del protagonista e i suoi timori relativi allo svolgersi della cena vengono introdotti attraverso il monologo interiore: “Perché non detengo le redini dell'iniziativa? Perché non sono io il responsabile dell'organizzazione di questa serata fatale?”¹⁸³.

Anche il rito della preparazione del caffè viene descritto nel dettaglio, come se si trattasse della scena di un film:

«وضع الركوة على الغاز بعد أن غسلها بالماء فقط. هذه المرّة انتظر ريثما يسخن الماء ثم وضع ملعقتين من البن البرنزي الشهي. [...] الرغوة تفوش على سطح الركوة وتكاد تطوف. يبعدها درغام عن الغاز متغلباً على قشعريرته. وضع الركوة على الصينيّة ذاتها. أخذ فنجان القهوة الأبيض المزروع بورود حمراء ووضعته إلى جانب الركوة.»¹⁸⁴

“Mise il pentolino del caffè sul gas, dopo averlo lavato solo con l'acqua. Questa volta aspettò che l'acqua fosse bollente, poi mise due cucchiari di bronzeo e fragrante caffè. La schiuma raggiunse l'orlo del pentolino ed era sul punto di strabordare. Durgām lo allontanò dal gas vincendo un brivido. Mise il pentolino sul vassoio. [...] Prese una tazzina da caffè bianca tempestata di rose rosse e la appoggiò accanto al pentolino.”

Il linguaggio del passaggio è molto semplice e ruota attorno alla ripetizione delle stesse parole. Ad esempio il verbo *wada'a* (mettere, porre), viene ripetuto quattro volte, come il termine *al-rakwa* (il pentolino per fare il caffè turco). In realtà, la descrizione della preparazione del caffè occupa un'intera pagina del romanzo¹⁸⁵, come se si trattasse di un'attività estremamente rilevante, ma viene resa attraverso una serie di frasi verbali brevi accostate per paratassi. Il gesto svolge quindi un ruolo preminente rispetto ai pensieri e alle

181 Per quanto riguarda le influenze tra cinema e letteratura si veda, tra gli altri, Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

182 Vauthier, *La création*, p. 383.

183 Wannūs, *Kursī*, p. 52.

184 *Ivi*, p. 129.

185 *Ibid.*

emozioni che vengono colte, però, proprio nello svolgimento di quella che, da banale azione quotidiana, diviene un rito propiziatorio.

Il medesimo registro linguistico, la scelta degli stessi verbi e dell'uso di frasi brevi e concise è presente anche nella descrizione della preparazione del tè:

«ملاً إبريق الشاي بالماء، وضعه على الغاز، وضع كأساً صغيرة على صينية نحاسية، وصحناً مقعراً تملؤه كتل جامدة من السكر الممتزج بسوائل رطبة. أخذ بيديه كمشة من الشاي ورماها في الإبريق. ظلّت بعض الأوراق عالقة بيده من البخار الساخن. وضع الإبريق على الصينية و اتّجه إلى الكنبه الوحيد. [...] وضع درغام ملعقتين مترعتين من السكر. صبّ الشاي الداكن. حرّكه بعكس عقارب الساعة»¹⁸⁶

“Riempì d'acqua il bricco del tè, lo mise sul gas, mise un bicchierino sul vassoio di ottone e un piatto fondo pieno di zucchero cristallizzato a causa dell'umidità. Prese a due mani una manciata di tè e la gettò nel bricco. Per il vapore caldo un po' di foglie gli rimasero appiccicate alla mano. Mise il bricco sul vassoio e si diresse verso l'unico divano. [...] Durgām mise due cucchiari colmi di zucchero. Versò il tè dal colore intenso. Mescolò in senso antiorario.”

Si nota nuovamente l'insistenza sul verbo *wada'a*, ripetuto quattro volte. L'attenzione al gesto è talmente estrema che è come se il personaggio venisse spiato, invaso nell'intimità di ogni minimo movimento, come traspare ad esempio dalla descrizione dei residui di tè che gli restano appiccicati sulla mano, a causa del vapore e dal modo di mescolare la bevanda “in senso antiorario”. Nulla viene lasciato all'immaginazione, il mondo quotidiano del personaggio viene rovesciato come un calzino, come nel corso di una perquisizione in cui viene violata la dimensione privata del soggetto. Anche qui, come nel passaggio del rituale del caffè, è il senso della vista ad essere predominante, un senso che appartiene al narratore che controlla e registra ogni mossa del protagonista. La divisione del potere narrativo è iniqua: il narratore onnisciente detiene la facoltà di penetrare ogni anfratto della vita privata di Durgām e quest'ultimo ne risulta quasi oggettivato, ridotto a mero oggetto dello sguardo dell'altro.

Un altro elemento legato alla gestione della dimensione temporale della narrazione è il quaderno sul quale Durgām annota tutto ciò che deve fare nel corso della giornata prima

186 Wannūs, *Kursī*, p. 54.

della cena. Come i rituali di caffè, tè, sigaretta, anche il quaderno degli appunti compare a più riprese¹⁸⁷, con il ruolo di fissare le tappe che dovrebbero garantirgli il successo:

«يتذكّر أمراً. يمدّ يديه إلى دفتر صغير على الطاولة الخشبية و إلى قلم أزرق ناشف من ماركة بيك، ويكتب جملة واحدة «حلق الذقن». يضع الدفتر جانباً ويظلّ القلم يتأرجح بين أصابعه بتوتّر.»¹⁸⁸

“Si ricorda qualcosa. Allunga le mani verso il piccolo quaderno sul tavolo di legno e la biro blu marca Bic e scrive un'unica frase: “farsi la barba”. Poggia il quaderno a lato, mentre la penna continua ad oscillare nervosamente tra le sue dita.”

L'attenzione ossessiva per il gesto si sostituisce spesso alla parola, per creare un universo di vuoti di significato reiterati, in cui l'esistenza del protagonista viene scomposta. Ne risulta un soggetto disgregato, incapace di dialogare con se stesso, quasi inconsapevole del proprio universo interiore. L'effetto ironico viene amplificato dal fatto che in realtà il protagonista annota una serie di banalità alle quali conferisce un significato rilevante. Ad esempio, poco più avanti si legge:

«أخذ درغام القلم الناشف والدفتر الصغير ودون ملاحظة تحت الملاحظة الأولى بالضبط
«البدلة الزرقاء والقميص الأبيض وربطة العنق العسلية والحذاء البني». وضع الدفتر
على الطاولة وضحك.»¹⁸⁹

“Durgām prese la penna e il piccolo quaderno e mise diligentemente un appunto sotto la prima annotazione: “Abito azzurro, camicia bianca, cravatta miele e scarpe marroni”. Mise il quaderno sul tavolo e rise.”

Attraverso quella che può essere definita una “scrittura chirurgica”, Dīma Wannūs porta alla luce ciò che passa nella mente del protagonista, limitandosi però a renderlo fotograficamente. In altre parole, si nota un'estrema precisione nella rappresentazione dei pensieri che si limita però al loro aspetto esteriore. In questo passaggio l'attenzione è incentrata ancora una volta sui particolari secondari e non sulle autentiche e profonde

187 Wannūs, *Kursī*, pp. 23, 28, 29, 37, 38, 70, 75, 142.

188 *Ivi*, p. 23.

189 *Ivi*, p. 28.

emozioni del personaggio, come se egli fosse incapace di esprimerle a se stesso. Questa tecnica ha lo scopo di creare una distanza tra lettore e personaggio, impedendo l'immedesimazione, con l'obiettivo di mantenere una capacità di analisi e giudizio il più possibile "oggettiva". L'ironia è uno degli espedienti utilizzati dalla scrittrice per ottenere questo scopo, senza però allontanare completamente il lettore dal personaggio. Inoltre, si può parlare di *igtirāb* (alienazione), anche se in questo caso:

“il soggetto conosce una fase diversa di straniamento e di chiusura, permane in lui un atteggiamento di continua interrogazione che May al-Tilmisānī definisce come *istinṭāq al-dāt* (interrogazione continua del sé). Il soggetto non è più coinvolto in un rapporto dialettico con la realtà che lo circonda ma è assorbito da una dialettica interna, tra le varie sembianze dell'io. Il conflitto con la società o il profondo senso di non-appartenenza alla dimensione sociale non trova espressione esplicita nella figura del protagonista alienato, che intrattiene un rapporto paradossale con la realtà.”¹⁹⁰

Se nel presente è solo attraverso la rappresentazione minuziosa ed esasperata del gesto che traspare l'interiorità del personaggio, nella narrazione del passato, ovvero all'interno di *al-bunya al-'amīqa*¹⁹¹, viene lasciato finalmente spazio al fluire delle emozioni profonde, quelle legate alla famiglia e agli affetti.

2.4 Corpo e sentimenti: il ritorno al passato

Il contrasto tra assenza di emozioni profonde nel presente e una sorta di “debordamento emotivo” nel passato rappresenta il cambiamento avvenuto nella vita del protagonista dopo essersi messo al servizio del regime. L'asservimento al potere avviene a scapito della vita sociale e affettiva dell'individuo che, nonostante entri a far parte dell'*élite*, si ritrova scardinato dalla società stessa, solo e isolato.

Seguendo ancora una volta la divisione operata da Muḥammad Barrāda¹⁹² tra le due strutture temporali, si nota come la narrazione del presente ruoti attorno alla gestualità, al rituale, alla ripetitività a discapito della trama, mentre la narrazione del passato è incentrata sull'universo intimo del protagonista. Qui il corpo viene trattato in maniera completamente diversa: non più colto esclusivamente nell'esteriorità del gesto, esso è il tramite dei sentimenti e delle emozioni. Ad esempio, i sensi fungono da motore del ricordo, come

190 Paniconi, «Il romanzo sperimentale», p. 71.

191 Cfr. *supra*, p. 44.

192 Barrāda, «Riwāyat Dīma Wannūs».

nella storia d'amore tra Durgām e Christine, giornalista francese di cui egli si innamora, ma che decide di denunciare alle autorità per ottenere dei vantaggi professionali:

«أخذ درغام الكلسون الأحمر بين يديه. شمّه من جديد فتسلّل إلى أنفه رائحة عطرها. وفي اللحظة التي مشت تلك الرائحة بين شعيرات أنفه واخترقت فتحاته وتبخّرت إلى الدماغ مباشرة، شعر درغام بحنين قاهر إيها. أليست الرائحة هي أعذب اختراع في هذه الحياة الصعبة والمعقّدة؟ هكذا فكّر درغام. فقليل من نسيج تلك الروائح يخلق بالروح إلى مكان بعيد من الذاكرة ويجعلها تعيش للحظات قليلة فيضاً من الأحاسيس العتيقة والمرميّة بإهمال في الجسد. أليست الروائح مثل الله تحيي ما كان راكداً ومتحطّبا وميتاً؟»¹⁹³

“Durgām prese le mutandine rosse tra le mani. Le annusò di nuovo e l'odore del profumo di lei gli si infilò nelle narici. Nel momento in cui quell'odore si fece strada tra i peli del naso, attraversò le narici svaporandogli direttamente nel cervello, Durgām provò un'irrefrenabile nostalgia di lei. L'odore non è una delle più piacevoli invenzioni di questa vita difficile e complicata? Così pensò Durgām. Mentre quel miscuglio di odori decollava verso la sua anima, verso un luogo lontano della memoria, facendola rivivere per pochi istanti, traboccante di antiche sensazioni gettate con indifferenza nel corpo. Gli odori non sono come Dio che vivifica ciò che era inerte, secco e morto?”

Questo passaggio rappresenta lo snodo tra presente e passato. All'inizio, la focalizzazione viene mantenuta sui particolari minuti del corpo: “le narici”, “i peli del naso”, “il cervello”. Permane dunque quella separazione tra exteriorità del corpo e sfera emotiva che caratterizza *al-bunya al-saḥiyya* e che viene successivamente superata nella narrazione del ricordo. Le parti del corpo risultano quasi personificate come del resto anche “il profumo” e “l'odore” delle mutandine che acquisiscono dei tratti animati, diventando motori attivi del ricordo. Ciò traspare dalla scelta dei verbi *mašā* (avanzare, dirigersi) e *iḥtaraqa* (attraversare, perforare) che mettono l'odore in posizione di agente, come nell'ultima frase citata in cui gli odori vengono paragonati a Dio che ridona vita a ciò che “era inerte, secco e morto”. Dunque è solo al contatto con il passato che il protagonista riesce a lasciarsi andare al flusso dell'emozione, in questo caso la “nostalgia” per un amore sacrificato per “la causa”, ovvero l'asservimento al regime.

Nonostante nel ricordo venga lasciato spazio alla narrazione delle emozioni del

193 Wannūs, *Kursī*, pp. 108-109.

protagonista, lo scollamento tra queste e la sfera del linguaggio permane. Egli risulta incapace di esprimere linguisticamente ciò che prova e quindi di identificarne l'essenza. I sentimenti sembrano essere per lui una sorta di magma inscindibile dal quale viene sommerso. Un esempio di ciò si trova nella descrizione del suo rapporto passionale con Christine:

«درغام لا يعرف إن كان قد أحبّها. لا بدّ أنّه أحبّها. فهي لم تكن مجرد امرأة فرنسية يفرغ في جوفها لذاته. لقد كانت شيئاً معقداً. لا يمكن وصفه بل الإحساس به ربما. كانت مزيجاً من الحب والحنين والخوف. كان يضاجعها بعنف ويستمتع بصراخها وألمها وانكماش جسدها المتمدد تحت جسده. ثم بعد أن يرمي في أحشائها صرخته الأخيرة يلوذ بالصمت ويرخي رأسه فوق صدرها ويستسلم لذلك الدفء اللذيذ. لا بدّ أنّه يحنّ في هذه اللحظة إلى ذلك المزيج من التناقضات.»¹⁹⁴

“Durgām non sapeva se l'avesse amata. Sicuramente l'aveva amata. Lei non era stata soltanto una Francese qualunque, all'interno della cui cavità svuotare il proprio piacere. Era una faccenda complicata. Non era possibile descriverla, ma forse provarla. Era un misto di amore, nostalgia e paura. Faceva l'amore con lei brutalmente, godendo delle urla, del dolore e della contrazione del suo corpo sotto di lui. Poi, dopo averle gettato nelle viscere l'ultimo grido, si rifugiava nel silenzio, poggiando la testa sul suo petto e abbandonandosi a quel dolce tepore. Sicuramente ora aveva nostalgia di quel miscuglio di contraddizioni.”

La descrizione del rapporto sessuale è resa attraverso uno stile dicotomico: da una serie di parole e frasi legate alla sfera semantica della violenza e della sofferenza – come per esempio il fatto che il protagonista “faceva l'amore con lei brutalmente”, “godendo delle sue urla, del suo dolore e del suo corpo rattrappito sotto di lui” – si passa ad una serie di termini legati alla sfera semantica opposta, come per esempio nelle ultime tre righe citate. Se nel ricordo Durgām lascia spazio a tutte quelle emozioni di cui si è privato per votarsi completamente al servizio del potere, permane tuttavia nell'incapacità di distinguerle l'una dall'altra ed esse si presentano sotto una forma contraddittoria. A mettere ordine interviene il narratore, l'unico a detenere la chiave della mente del protagonista. In conclusione infatti si legge: “sicuramente ora aveva nostalgia di quel miscuglio di

¹⁹⁴ Wannūs, *Kursī*, pp. 110-111.

paradossi.”, frase che traduce linguisticamente ciò che Durgām è incapace di esprimere. Si nota nuovamente la dissonanza¹⁹⁵ tra narratore e personaggio, laddove il primo detiene un maggior grado di conoscenza rispetto al secondo.

Anche questo è un tratto che avvicina il protagonista al modello del “personaggio assoluto”. Infatti:

“qui i rapporti con il reale si sfilacciano progressivamente e la coscienza dell'inappartenenza al mondo e dell'insanabile discrepanza tra quest'ultimo e il soggetto si fa così forte da trasformare l'«eroe» in un soggetto pletorico, «esagerato» (Anders). La dimensione, a un tempo, pre e post-identitaria quale si intravede nell'inaccessibilità del soggetto al mondo dilata i confini dell'io, lo trascina in una folla di possibilità equivalenti che sussistono l'una accanto all'altra senza mai definirsi o solidificarsi in una scelta: «Forse è solo questo, ma forse invece è tutt'altro».¹⁹⁶

Tutto ciò è visibile sia nella narrazione del presente, in cui Durgām si rivela incapace di stabilire un piano chiaro che gli garantisca la conquista della sedia, sia nel suo rapporto con il passato in cui egli continua ad essere incapace di analizzare e di attribuire un significato alle emozioni vissute.

Il distacco tra sfera dei sentimenti e linguaggio è uno degli aspetti centrali dell'opera e coinvolge molteplici elementi, primo fra tutti il corpo. L'incapacità di esprimersi attraverso la lingua porta alla focalizzazione sull'esteriorità: da un lato l'insistenza sui particolari più banali della quotidianità, dall'altro un'attenzione sul corpo nella dimensione fisiologica.

La stessa confusione emotiva caratterizza il ricordo dell'amore del protagonista per la donna di Niḍāl, suo compagno di stanza ai tempi dell'università:

«أحسنّ بنبضات الطفل تنمو في أحشائها. شعر بحاجة كبيرة للارتقاء بين ذراعيها
واستنشاق رائحة نهدية الحارين المترعين بالحليب. شعر بحنين لصدر أمه. لو أنها أمه.
لو أنه يمتلك أمًا يرخي رأسه على صدرها عندما ينهار ويختبئ بين خصلات شعرها
ويهمس في أذنها أنه يشعر بالبرد والجوع والخوف»¹⁹⁷

195 Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 42-51, (ed. or.) *Transparent Minds. Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

196 Testa, *Eroi*, p. 8.

197 Wannūs, *Kursī*, p. 101.

“Percepì i battiti del bambino che cresceva nelle sue viscere. Sentì il bisogno impellente di gettarsi tra le sue braccia, di inspirare il profumo dei suoi seni caldi e pieni di latte. Provò nostalgia per il petto di sua madre. Ah se fosse stata sua madre! Se solo avesse avuto una madre sul cui petto appoggiare la testa quando era depresso, nascondendosi tra le ciocche dei suoi capelli e sussurrandole all'orecchio che aveva freddo, fame e paura!”

Il corpo diviene mezzo di espressione delle emozioni più intime e toccanti del protagonista, ancora una volta intrecciate l'una all'altra. Il desiderio per la donna del suo amico si trasforma in nostalgia per la madre, mai conosciuta perché morta durante il parto. L'incapacità di articolare i sentimenti attraverso il linguaggio rende il personaggio simile all'*infans* alla ricerca del conforto nel corpo della madre. Inoltre l'accento è posto sulla fragilità del protagonista, sui suoi sentimenti di nostalgia e paura che lo pongono in netto contrasto con il modello dell'uomo al servizio del potere.

La fragilità del personaggio emerge soprattutto nelle ultime pagine del romanzo: qui l'atto del ricordo fa strada alle emozioni represses che emergono caoticamente, accalcandosi l'una sull'altra:

«ما إن يمرّ درغام بمحاذاة حديقة السبكي حتى تلج سمس إلى ذاكرته بالقوّة. ووجع طفيف يمسك بكفّ يده اليسري. يحنّ إليها. أو أنّه لا يحنّ على الإطلاق. لا يعرف. الموضوع معقد للغاية. فهو يتذكّر ها، ثم في اللحظة ذاتها يتذكّر أمّه وأباه وعمّه والصحافيّة الفرنسيّة وشروق وعيسى. تختلط العواطف خلف أضلاعه وتمتزج مع بعضها وتفيض، فيضيع درغام ويفقد القدرة على فصل تلك المشاعر المتشابهة. [...] صحيح أنّه يشعر بالوحدة. كم هو لعينة هذه الوحدة. تنهش الروح، تنهكها، تستنفد طاقتها على التحمّل. [...] يفنّد درغام لوجود روح أخرى في بيته تنصت إليه وتهزّ رأسها موافقة أو رافضة. هذا ما يدفعه في بعض الأحيان للتحدّث بصوت مسموع. ليسمع صوته. لتحميه من التحجّر. فهو عندما يعود إلى بيته في الثالثة بعد الظهر، تنقطع صلته بالعالم الخارجي. يجلس وحيداً يتأمّل يومه المضجر. [...]

قد يجهد بالبكاء لكنّ الدموع تبقى حبيسة وراء البؤبؤين الأسودين. أخرج منديلاً ورقياً من جيب ستره. مسح عينيه. تأمّل دموعه منقوشة على المنديل الأبيض. ثم مخطّ أنفه وفتح المنديل وتفرّج على المخاط سائلاً شفافاً وحاراً»¹⁹⁸

198 Wannūs, *Kursī*, pp. 108-109.

“Non appena passò di fronte al parco al-Sabkī, Simsim penetrò con forza nella sua memoria. Un lieve dolore gli prese la mano sinistra. La desiderava. O forse non la desiderava affatto. Non sapeva. La faccenda era molto complicata. Si ricordava di lei, poi nello stesso istante ricordava la madre, il padre, lo zio, la giornalista francese, Šurūq e ‘Īsā. I sentimenti si ingarbugliavano dietro le sue costole, si mescolavano gli uni con gli altri e traboccavano. Durgām si sentiva mancare e perdeva la capacità di separare quelle emozioni intrecciate. [...] Era vero che provava solitudine. Quant'era maledetta quella solitudine. Divorava l'anima, la logorava, consumava la capacità di sopportazione. [...] A Durgām mancava la presenza di un'altra anima in casa sua, che lo ascoltasse, che scuotesse la testa in accordo o in disaccordo. Era questo che in alcuni momenti lo spingeva a parlare a voce alta. Per sentire la propria voce. Per preservarsi dalla pietrificazione. Perché quando tornava a casa dal lavoro, alle tre del pomeriggio, tagliava i ponti con il mondo esterno. Sedeva solo, contemplando la sua noiosa giornata. [...].

Era sul punto di piangere, ma le lacrime restavano imprigionate dietro al nero delle pupille. Tirò fuori un fazzoletto di carta dalla tasca della giacca. Si asciugò gli occhi. Contemplò le lacrime stampate sul fazzoletto bianco. Poi si soffiò il naso, aprì il fazzoletto e fissò il muco che colava trasparente e caldo.”

Il protagonista riconosce il proprio stato di profonda solitudine. Non è più solo il narratore a detenere il potere di esporre le emozioni del personaggio, ma è Durgām stesso a prendere la parola tramite l'inserzione del discorso indiretto libero come si nota dalla frase “Quant'era maledetta quella solitudine. Divorava l'anima, la logorava, consumava la capacità di sopportazione.”. Ma nonostante l'incontro con il passato gli faccia rivivere le relazioni affettive della sua vita, il protagonista permane nell'incapacità di esprimere le proprie emozioni tramite il pianto. L'avvicinamento improvviso e travolgente al suo lato umano dura solo pochi istanti e ben presto egli è ricondotto alla sfera del fisiologico tramite la citazione delle secrezioni nasali. Bloccato tra un'umanità prorompente che vuole essere riconosciuta, gridata, ascoltata, e l'incapacità di esprimerla, è ancora una volta portato a ripiegarsi sul proprio corpo, volgendo lo sguardo a ciò che di sé è materiale.

2.5 Personificazione degli oggetti e oggettivazione del corpo

L'analisi svolta finora ci conduce all'aspetto centrale del romanzo, ovvero la relazione

tra la personificazione degli oggetti e l'oggettivazione del corpo del protagonista. Gli oggetti ricoprono un ruolo centrale, trattati come veri e propri personaggi che accompagnano il protagonista nella sua monotona quotidianità, mentre il corpo viene scomposto in una serie di funzioni fisiologiche che lo allontanano dalla dimensione umana per avvicinarlo a quella animale¹⁹⁹.

L'interiorità del protagonista, inespressa e privata della relazione con l'altro, non si impossessa solo del tempo, dilatandolo a seconda del proprio moto interiore, ma prende corpo anche sullo spazio esterno della casa e sugli oggetti, che acquisiscono dei tratti umani. *“La cesura con la realtà esteriore è radicale: la natura con le sue figure, la comunità umana con le sue relazioni sono percepiti come dati fittizi o inattendibili. In loro vece, con un gesto quasi assolutistico, s'impone la regione mentale del protagonista, il suo spazio interiore.”*²⁰⁰.

Ad esempio, in questo passaggio, gli elementi della stanza di Durgām sono personificati e sembrano agire autonomamente:

«الستارة الكحلية تنتفخ مرتفعة إلى الأعلى ثم تنهمر على الأرض تفرغ ما في أحشائها من
هواء رطب. ورقة المواعيد الصفراء المعلقة على الحائط كانت تتأرجح وتوشوش وكأنها
تغني مع فيروز.»²⁰¹

“La tenda scura si gonfia sollevandosi in alto, poi precipita verso terra, svuotando le sue viscere dell'aria umida. Il post-it giallo appeso al muro oscilla e sussurra, come cantando con Fayrūz.”

Il procedimento di *tašhīṣ* (personificazione) coinvolge sia la tenda, colta nell'atto di respirare e dotata di “viscere”, sia il post-it che acquisisce invece la facoltà di parlare, riconducendoci alla solitudine del protagonista il cui io si proietta sugli oggetti della casa. Più avanti nel corso della narrazione si ritrovano gli stessi elementi descritti con il medesimo linguaggio, ma in modo più ricco e complesso:

«الستارة الكحلية تداعب الهواء فتبتلعه وتلفظه. درفة الأباجور الأزرق تزفزعق بفرح.»

199 Per animale si intende la sfera fisiologica allontanata dalla dimensione del linguaggio verbale.

200 Testa, *Eroi*, p. 12.

201 Wannūs, *Kursī*, p. 18.

ورقة المواعيد الصفراء توشوش على الحائط. المسجلة السوداء تغني. الملاءة العتيقة لم تتعلم الطيران بعد فترتفع قليلاً ثم تهبط دون يأس وتحاول من جديد.²⁰²

“La tenda scura accarezza l'aria, la inghiotte e la sputa. Il paralume della lampada azzurra cinguetta gioiosamente. Il post-it sul muro bisbiglia. Il mangiacassette nero canta. Il lenzuolo consunto non ha ancora imparato a volare e si solleva un po', poi, non disperando, si abbassa e ci riprova.”

Questa descrizione, ricca di figure retoriche, si pone in netto contrasto con il resto della narrazione, caratterizzata da costruzioni semplici e povere di aggettivi. La personificazione si realizza tramite la metafora della “tenda scura” che “accarezzava l'aria” e che acquisisce funzioni vitali quali l'inghiottire e lo sputare. Oppure mediante la sinestesia della lampada che “cinguettava”. Grazie a queste poche frasi, l'autrice crea un'atmosfera festosa e vitale, accentuata dall'allitterazione generata dall'accostamento dell'aggettivo *azraq* (azzurro), con il verbo onomatopeico *zaqzaqa* (cinguettare), che si pone in netto contrasto con lo stato emotivo del protagonista e che contribuisce a mantenere quel sottofondo ironico presente in gran parte dell'opera. Il protagonista è infatti intento a ricordare i successi del suo giovane collega Hūḍur, a discapito della propria mediocrità che lo ha finora tenuto distante da qualsiasi posizione di rilievo:

«در غام يغوص في كنبته الخشنة ووجهه مبلل بالعرق. تلك الأفكار البائسة والذكريات المؤلمة تفتح مسامات الجسد فتتهمر المشاعر كنهر مالح الطعم.»²⁰³

“Durgām sprofonda nel suo rozzo divano con la faccia grondante sudore. Quei pensieri infelici e quei ricordi dolorosi aprono i pori del suo corpo e le emozioni fluiscono come un fiume dal gusto salato.”

Agli oggetti del passaggio precedente, che creano una scenografia visivamente e sonoramente vivace, si contrappone l'immagine del protagonista accasciato sul divano, inerte come una “cosa” attraversata dal flusso di emozioni che si fanno esse stesse agenti autonomi. Tuttavia è interessante notare che anche qui l'autrice mantiene il tono lirico ricco di metafore che caratterizza la descrizione della casa.

202 Wannūs, *Kursī*, pp. 128-129.

203 *Ivi*, p. 129.

Alla personificazione degli oggetti corrisponde l'oggettivazione del protagonista e in entrambi i procedimenti il corpo svolge un ruolo centrale. Agli oggetti vengono conferite parti del corpo, come “le viscere”²⁰⁴ della tenda, o funzioni fisiologiche come l'atto di deglutire e sputare²⁰⁵, mentre il corpo del protagonista viene scomposto in una serie di atti legati alle funzioni fisiologiche che contribuiscono alla sua disumanizzazione:

«يأخذ منديلاً ورقياً ويصق كتلة صفراء. يتأملها جيداً قبل أن يطوي المنديل. غالباً ما يتأمل درغام مفرزاته قبل رميها. يتمخّط ويتأمل المخاط السائل طويلاً ويكتشف لونها ودرجة ميوعته قبل أن يطوى المنديل و يرمي به. وعندما يأكل الخضار يملأ فمه بالماء ويتمضمض جيداً ثم يرمي الماء في الكأس نفسه. يتأمله جيداً. يرى بقايا البقدونس تسبح في الكأس ثم تترسّب في القعر فيرتاح ويكمل طعامه. حتى عندما يتغوّط، لا يضغط كبسة السيّون بسرعة. يتأمل منجزاته الخرائية ويبتسم برضا ثم يسمح للماء بالتخلّص من تلك المنجزات.»²⁰⁶

“Prende un fazzoletto di carta e sputa una massa gialla. La osserva bene prima di ripiegare il fazzoletto. Durgām osservava spesso le proprie secrezioni prima di buttarle via. Si soffiava il naso e fissava il muco che colava lentamente, individuandone colore e grado di liquidità, prima di piegare il fazzoletto e buttarlo via. Quando mangiava la verdura, riempiva la bocca d'acqua, si risciacquava ben bene e poi sputava l'acqua nel bicchiere stesso. Esaminava con cura. Vedevo i resti di prezzemolo nuotare nel bicchiere, per poi depositarsi sul fondo. Allora si rilassava e concludeva il pasto. Perfino quando defecava non schiacciava il tasto del sifone in fretta. Contemplava le sue realizzazioni fecali sorridendo per la soddisfazione, poi permetteva all'acqua di sbarazzarsene.”

All'atmosfera suggestiva e ricca di metafore della descrizione della casa si sostituisce la decostruzione del corpo del protagonista, che si riflette anche sulla costruzione del periodo: frammentato in una serie di frasi verbali accostate per paratassi. Il corpo non è un sistema armonico, ma un insieme di parti disgregate tanto che Muḥammad Barrāda parla di *tašrīḥ al-ḡasad*²⁰⁷ (dissezione del corpo). Il personaggio stesso è oggetto di un'opera di

204 Cfr. *supra*, p. 58.

205 Cfr. *supra*, p. 59.

206 Wannūs, *Kursī*, pp. 144-145.

207 Barrāda, «Riwāyat Dīma Wannūs».

spionaggio, di controllo perenne, che non si limita all'esteriorità del corpo, ma penetra fino all'interno, mediante l'analisi delle secrezioni. Come avviene al protagonista di *al-Lağna*²⁰⁸ (La commissione), romanzo del 1981 dell'egiziano Ṣun‘ Allah Ibrāhīm, il cui corpo viene frammentato in una serie di atti ripetuti²⁰⁹ simili a quelli compiuti da Durgām. Si ritrova ad esempio la descrizione accurata dei riti casalinghi di preparazione di cibo, tè e caffè, oltre a quella delle funzioni fisiologiche come la defecazione. A questo proposito si notano dei punti di contatto con la narrativa americana *hard boiled* degli anni Venti-Trenta. *Al-Lağna* è infatti considerato prima *detective story* della narrativa araba in cui “il protagonista si trasforma in segugio che “annusa” la verità cercandola nei fatti oggettivi e nei meandri del cuore e della mente.”²¹⁰. In *Kursī* il rimando all'*hard boiled* americano coinvolge soprattutto le descrizioni dell'ambiente circostante – nello specifico la casa del protagonista – e il corpo. Le descrizioni, guidate da un realismo talora spietato, “sono fatte senza enfasi [...]; si può dire che esse denotino freddezza, se non vero e proprio cinismo [...]. Anche i paragoni denotano una certa rudezza.”²¹¹.

L'autrice sembra quindi dirci che il potere dispotico è talmente presente da penetrare ogni anfratto della vita privata, da essere introiettato dall'individuo che diviene spia di se stesso. In questo passaggio l'accento è posto infatti sul senso della vista, come si nota dalla presenza del verbo *ta'ammala* (osservare, contemplare), ripetuto cinque volte. Durgām si osserva, spia ciò che avviene all'interno del suo corpo e che si manifesta all'esterno sotto forma di secrezione in una sorta di sdoppiamento della personalità, ancora una volta indice di uno stato di assoluta solitudine. Ma se da un lato introietta le stesse modalità del potere che travalica i confini del privato, invadendo la sfera individuale, dall'altro si ribella ad una condizione di completa passività, esercitando un controllo attivo sull'unico elemento che resta in parte in suo potere: il proprio corpo.

Ecco perché la focalizzazione sulla dimensione fisiologica caratterizza numerosi passaggi del romanzo:

«أنزل بنطلون بيجامته القماشية الزرقاء، فظهر شيوه منتصباً من الاحتباس البولِي.
كعادته، يمسك درغام بشيئه كأنه يمسك بيارودة أو سهم ويصوب على هدفه، منتصف

208 Ibrāhīm, Ṣun‘ Allah, *al-Lağna*, al-Qāhira, Dār al-Mustaqbal al-‘Arabī, 1997, trad. it *La Commissione*, Roma, Jouvence, 2003.

209 A questo proposito si veda, tra gli altri, Paniconi, Maria Elena, «Il romanzo *Al-Lağna* (La commissione) di Ṣun‘ Allah Ibrāhīm», *Annali di Ca' Foscari*, 41/3, 2002, pp. 37-50.

210 Ibrahim, *La commissione*, p. 126.

211 Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995², p. 17, (ed. or.) *Poétique de la prose*, Paris, 1971.

جورة المرحاض [...] هزّ درغام عضوه جيّداً ليتأكد من فراغه من البول. دكّه تحت البنطال القماشى الأزرق وتوجّه نحو المغسلة الصغيرة البيضاء. في مقدّمة بنطاله، تجمّعت بقعة تشبه بقع الزيت التي تنهمر من عرائس الزيت والزعر على دفاتر الأطفال المهملين.»²¹²

“Si calò i pantaloni del pigiama di cotone azzurro e comparve il membro eretto a causa della ritenzione d'urina. Come sempre Durgām afferrava il membro come si impugna un fucile o un dardo e puntava verso l'obiettivo al centro del buco della latrina [...]. Durgām scrollò ben bene il membro per accertarsi che non vi restasse traccia di urina, lo spiaccicò sotto i pantaloni di cotone azzurro e si diresse verso il piccolo lavabo bianco. Davanti ai pantaloni si era formata una macchia simile alle patacche di unto che colano dalle focacce all'olio e timo sui quaderni dei bambini neglienti.”

Attraverso il medesimo stile paratattico l'autrice rappresenta la minzione del protagonista, scomponendola in una serie di gesti precisi, quasi come in un'opera teatrale. Il lettore riesce a raffigurarsi visivamente ogni mossa definita dai verbi di cui è composto il periodo: *anzala* (calare), *zahara* (comparire, apparire), *hazza* (scrollare, scuotere), *dakka* (schiacciare, spiaccicare).

Uno degli aspetti centrali del romanzo è la rappresentazione dello scollamento tra atto e parola, tra sentimenti e linguaggio, che caratterizza l'esistenza del protagonista. L'assenza della parola come mezzo di espressione dell'interiorità e della creazione dei legami sociali viene colmata dal corpo, scomposto in gesti e funzioni fisiologiche. Ad esempio, lo stato di eccitazione prima della cena fatale viene così rappresentato:

«كان يتحرّك على الكنبه كطفل لا يقوى على الثبات. يضع ساقه اليمنى فوق اليسرى ثم بالعكس. ينحني إلى الأمام ويثبت كوعيه فوق الركبتين ثم يتعب فيرجع إلى الخلف. ثم يشبك أصابع يديه ويضعهما فوق رأسه ثم ينزلهما بعد ثوان. [...] يفرك منخاره المزروع بشعيرات فاحمة وخشنة تتدلّى أحياناً إلى الخارج وتكون محمّلة بالمخاط.»²¹³

“Si muoveva sul divano come un bambino che non riesce a stare fermo. Metteva la gamba destra sopra la sinistra, poi al contrario. Si piegava in avanti, poggiando i

212 Wannūs, *Kursī*, p. 9.

213 *Ivi*, p. 44.

gomiti sulle ginocchia, poi si stancava e tornava indietro. Poi intrecciava le dita delle mani e le metteva sopra la testa, poi le tirava giù dopo un secondo. [...] Si strofinava le narici irte di peli scuri e aspri che a volte penzolavano verso l'esterno, colmi di catarro.”

In questo passaggio, il corpo di Durgām si trasforma in quello di un bambino che non riesce a stare fermo e che si mette le dita nel naso. Egli diventa ancora una volta come l'*infans* che, privato della parola, può esprimersi soltanto attraverso il corpo. Nei passaggi in cui vengono descritte defecazione e minzione, Dīma Wannūs esaspera la cesura tra corpo e linguaggio fornendo una rappresentazione grottesca del personaggio. Il corpo, scomposto in una serie di funzioni, viene allontanato dalla dimensione umana per essere avvicinato a quella animale. L'incapacità ad esprimersi attraverso il simbolico del linguaggio viene resa con la scomposizione del corpo che si pone come una sorta di simbolico sostitutivo. Tuttavia, anche se l'assenza della parola viene colmata dal linguaggio del corpo, si tratta di un corpo “nudo”, ridotto a puro atto. Proprio per questo la scrittrice insiste sui dettagli fisiologici più crudi, come ad esempio la defecazione:

«يحتسي در غام فنجانين من القهوة ويدخن سيجارتين بالضبط. ومع انتهاء السجارة الثانية تبدأ أمعاؤه بالزقزقة ومغص خفيف يتمسك بأحشائه. عندها يحين موعده مع الخراء. [...] في العادة تستغرق عملية التغوط الصباحية نصف ساعة. فدر غام يقرأ الجرائد وهو يتغوط وقد يحلّ الكلمات المتقاطعة. إلا أنّ هذا الصباح يبدو مختلفاً منذ اللحظة الأولى. [...] انتهى بسرعة وعاد إلى الكنبه الخشنه»²¹⁴

“Durgām trangugiava due tazze di caffè e fumava esattamente due sigarette. Alla fine della seconda sigaretta l'intestino iniziava a gorgogliare e una leggera colica si impossessava delle sue viscere. Ecco che era giunto l'appuntamento con le feci. [...] Di solito la defecazione mattutina durava mezz'ora. Durgām leggeva i giornali mentre defecava o cercava di risolvere le parole crociate. Tranne che quella mattina sembrava completamente diversa fin dal primo istante. [...] Finì in fretta e tornò sul divano scalcinato.”

Estromesso dal regno della parola, il corpo viene ridotto a mero involucro. Come della

214 Wannūs, *Kursī*, pp. 23-24.

parola svuotata del proprio significato non resta che il significante, allo stesso modo dell'umanità del protagonista, privata della possibilità di esprimersi attraverso il linguaggio verbale, resta soltanto l'apparenza esteriore, il corpo, che, allontanato dalla parola, si fa animale.

E in questa cesura si insinua la critica che Dīma Wannūs rivolge al regime siriano. Questo, attraverso la repressione di tutte le libertà, genera un individuo non soltanto distaccato dalla propria società, ma anche da se stesso. All'interno del saggio *Ḥayawanatu-l-insān*²¹⁵ (L'animalizzazione dell'uomo), l'intellettuale siriano Mamdūh 'Adwān analizza l'effetto dei regimi dispotici sull'essere umano. Egli sostiene che la repressione impedisce all'uomo di sviluppare la propria umanità, facendolo regredire ad una condizione animale attraverso un processo di *tahwīn al-insān* (animalizzazione dell'essere umano). In un saggio sugli effetti del dolore – in particolare della tortura – sull'essere umano, Elaine Scarry²¹⁶ afferma che il potere repressivo mira a cancellare la soggettività desiderante, nonché la dimensione storica dell'individuo, con l'obiettivo di distruggerne la rappresentazione del mondo, oltre che la personalità²¹⁷. È soltanto attraverso il linguaggio che, secondo Ferdinand de Saussure, l'individuo esteriorizza gli oggetti dalla propria coscienza e organizza il mondo²¹⁸. Di conseguenza, la repressione mira a destrutturare il linguaggio dell'individuo per distruggerne la rappresentazione della realtà. L'espropriazione del linguaggio genera lo scollamento tra “nuda vita”, ovvero atto puro, esistenza biologica e “forma”, ovvero linguaggio, esistenza sociale e politica²¹⁹. Così l'uomo viene allontanato dalla dimensione umana e sociale e fatto regredire a quella puramente biologica e animale. In quest'ottica, la decostruzione del corpo del personaggio e la conseguente sua oggettivazione possono essere considerate una metafora del potere repressivo. Specularmente, gli oggetti subiscono una sorta di personificazione, diventando strumenti attivi del potere. Ad esempio, nelle ultime pagine del romanzo, la sedia, vero e proprio “personaggio-assenza” motore della narrazione, fa la sua comparsa in quanto personificazione della società corrotta e clientelare:

215 'Adwān, Mamdūh. *Ḥayawanatu-l-insān*, Dimašq, Mamdūh 'Adwān Publishing, 2007.

216 Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985, trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

217 Lotto, Adriana, «Note su *La sofferenza del corpo* di Elaine Scarry», *DEP Deportate, Esuli, Profughe*, 16, 2011, pp. 1-10.

218 Cfr. Saussure, *Corso*.

219 Lotto, «Note su», pp. 8-9.

«عندما يتسلّم رجل ما منصباً مهمّاً فهو يتسلّم الكرسي ويجلس عليه ويلصق مؤخّراته السمينية به ويرفض التزحزح عنه. عندما يخسر رجل ما منصبه، يتخلّى عن الكرسي لرجل آخر ويظلّ طعم جلده الأسود محفوراً على مؤخّراته. معظم الذين يتسلّمون مناصب مهمّة تزداد سمّنتهم بسبب الجلوس الطويل على الكرسي. [...] الكرسي يتحمّل كل المؤخّرات التي ترتمي عليه. المؤخّرات السمينية واللدنة والتي تصدر روائح قذرة وتلك البضّة والمصقولة التي تحملها بعض النساء. المؤخّرات الدافئة والباردة، الثقيلة والخفيفة. وهو رغم أهمّيته، إلا أنّه مصنوع من الخشب أو المعدن أو الجلد. لكنّه مجرد كرسي. المؤخّرة هي وحدها من تعطيه أهمّيته.»²²⁰

“Quando un tale entrava in possesso di un posto importante, entrava in possesso della sedia, ci si sedeva sopra, appiccicando le grasse natiche, e rifiutava di staccarvisi. Quando un tale perdeva il posto, cedeva la sedia ad un altro e il sapore della pelle nera gli restava scolpito sulle natiche. La maggior parte di quelli che ottenevano dei posti importanti ingrassavano a causa dello stare a lungo seduti sulla sedia. [...] La sedia sopporta tutte le natiche che gli si gettano sopra. Natiche grasse e flosce, che emanano odori disgustosi e quelle morbide e lisce di alcune donne. Natiche tiepide e fredde, pesanti e leggere. Questo indipendentemente dall'importanza, tranne per il fatto che può essere costruita in legno, metallo o pelle. Ma resta solo una sedia. E' la natica a conferirle importanza.”

La “sedia” del titolo passa qui dalla funzione di elemento assente che muove la narrazione, a vero e proprio personaggio. E ancora una volta, alla personificazione dell'oggetto corrisponde l'animalizzazione dell'essere umano, identificato tramite sineddoche: sono infatti le natiche ad essere in diretto rapporto con la sedia. Tuttavia, alla fine del paragrafo avviene un rovesciamento dei ruoli. Con la frase “Ma resta solo una sedia. E' la natica a conferirle importanza.”, la sedia viene rimessa al proprio posto di oggetto passivo, mentre alla natica viene conferito un ruolo attivo.

2.6 Conclusione

Se dunque non si può parlare, in questa nuova generazione, di vero e proprio *iltizām*, inteso come impegno legato ad ideologie e partiti, la critica sociale resta presente. Concentrandosi sugli effetti del potere repressivo sul singolo individuo, Dīma Wannūs

²²⁰ Wannūs, *Kursī*, pp. 161-162.

analizza le problematiche che attanagliano la società siriana: la corruzione, il clientelismo, l'arrivismo e la codardia di coloro che decidono di mettersi al servizio del potere.

Il corpo viene eletto a mezzo di rappresentazione degli effetti di questo potere sull'individuo che perde la propria integrità, privato del linguaggio. Una parola non liberata non può essere infatti espressione dell'interiorità del singolo. Allontanato dal regno del simbolico, il soggetto non solo è incapace di creare il legame sociale e di instaurare una relazione con l'altro, ma risulta anche nell'impossibilità di ascoltarsi, comprendersi ed esprimere a se stesso le proprie emozioni.

Si scopre dunque che il servo del potere è un essere umano, spesso anche più vulnerabile degli altri, più solo, più fragile, più bisognoso di amore. Questo personaggio è frutto dell'atteggiamento personale dell'autrice che si dichiara *“incapace di provare dell'odio verso queste persone perché davvero sono delle vittime. Vittime di questi regimi. In questo romanzo il progetto era quello di scrivere di un uomo normale, un uomo sensibile. La soluzione per uscire dalle crisi del mondo arabo, secondo me, è di comprendere queste persone, di non odiarle, di non accusarle.”*²²¹.

Mediante l'uso di questo “doppio linguaggio”, quello cioè della critica sociale ma anche della compassione, la scrittrice costruisce un personaggio complesso che incarna sia gli aspetti negativi che gli aspetti positivi della propria società. Non offre una divisione netta tra il bene e il male, tra luci e ombre dell'individuo, ma propone un personaggio che non è possibile etichettare univocamente.

La scrittrice si pone quindi in linea con il modello di personaggio teorizzato da Sa‘d Allah Wannūs, nella prefazione della sua opera teatrale *Ṭuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt*²²², che si distacca nettamente dalla *ṣaḥṣiyya namūdaḡiyya* (personaggio-tipo) del romanzo del realismo socialista degli anni Cinquanta²²³. Come afferma lo scrittore, i personaggi non sono *“simboli semplificati delle istituzioni che rappresentano”*²²⁴, ma devono essere considerati *“attraverso la loro individualità e lo spessore dei loro universi interiori”*²²⁵, *“perché sono dei soggetti trasportati dai desideri e dalle inclinazioni e tormentati dalle scelte.”*²²⁶.

221 Intervista all'autrice, appendice, p. II.

222 Wannūs, Sa‘d Allah, *Ṭuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2005³ [1994], pp. 5-6.

223 Vauthier, *La création*, p. 25.

224 Wannūs, *Ṭuqūs*, p. 6, (traduzione dall'arabo mia).

225 *Ibid.*

226 *Ivi*, p. 5.

Capitolo terzo

Hurrās al-hawā' di Rūzā Yāsīn Ḥasan: corpo e attesa o nell'attesa del corpo

3.1 Presentazione dell'autrice

Nata a Damasco e laureata in architettura nel 1998, Rūzā Yāsīn Ḥasan lavora come giornalista per numerose testate siriane, libanesi e arabe. Scrive per diversi siti internet e su riviste on line come *Jadaliyya*. È inoltre membro dell'associazione *Nisā' min aḡli al-dīmūqrāṭiyya* (Donne per la democrazia). La sua prima opera di narrativa è una raccolta di racconti dal titolo *Samā' mulawwaṭ bi-l-ḍaw*²²⁷ (Un cielo macchiato di luce). Il suo primo romanzo, *Abanūs*²²⁸ (Ebano), vincitore del secondo premio al concorso “Ḥannā Mīna”, narra le vicende di più generazioni di donne. Ciò che lega questi personaggi femminili, ciascuno dei quali rappresenta una tappa storico-sociale della Siria, è un baule di ebano che passa nelle mani delle protagoniste dalla più anziana alla più giovane. Ognuna se ne serve a suo modo, fornendo una lettura particolare della propria vita e del periodo storico a cui appartiene. La terza opera dell'autrice, *Niḡātīf. Riwāya tawṭīqiyya*²²⁹ (Negativo. Romanzo-documentario), è un romanzo-documentario ambientato nella Siria contemporanea che parla dell'esperienza di un gruppo di donne in carcere. Il suo ultimo romanzo, pubblicato dopo *Hurrās al-hawā'* (I guardiani dell'aria) del 2009, è *Brūfā*²³⁰ (Prova), all'interno del quale le vite dei personaggi, appartenenti alla generazione degli anni Settanta, vengono rese attraverso le registrazioni telefoniche ad opera di una spia al servizio del regime.

3.2 Il romanzo

Gli eventi di *Hurrās al-hawā'* si svolgono nella Damasco contemporanea, nell'arco di un ventennio, e ruotano attorno a tre coppie principali di personaggi. ‘Anāt, la

227 Dār al-Kunūz al-Adabiyya, Bayrūt, 2000.

228 Wizārat al-Ṭaqāfa al-Sūriyya, Dimašq, 2004.

229 *al-Kalima*, 16, Dimašq, aprile 2008, pp. 1-82.

230 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2011.

protagonista, è una donna di circa trent'anni che lavora presso l'ambasciata canadese come interprete di richiedenti asilo di diversa provenienza. Incinta, si ritrova a vivere da sola con il padre dopo che il marito decide di lasciare la Siria. Egli parte prima che la moglie scopra di essere incinta. Ğawād, questo il suo nome, appartiene all'opposizione comunista e, in seguito ad un'imboscata, viene arrestato e trascorre quindici anni tra le carceri siriane di Tadmur e Şaydnāyā. Durante questo lungo periodo di separazione, 'Anāt ha delle avventure con altri uomini: la prima volta un'esperienza passeggera con un conoscente, Sa'īd Mubārak; la seconda volta una vera e propria relazione con Pierre, giovane ricercatore canadese incontrato all'ambasciata. Dopo la scarcerazione di Ğawād, 'Anāt decide di sposarlo e i due si stabiliscono nella casa del padre di lei, Ḥasan, ma la relazione si rivela molto tormentata: l'esperienza del carcere e dei lunghi anni di separazione hanno profondamente allontanato i due amanti.

La seconda coppia di personaggi è composta dai genitori della protagonista. La madre di 'Anāt, Ğamīla, morta di cancro, compare solo nel ricordo. La sua storia è segnata dalla sofferenza. In seguito al decesso di Saniya, la sorella maggiore, che muore in un incidente d'autobus, Ğamīla, ancora bambina, viene data in sposa al cognato vedovo, rimasto solo con la figlia di quattro anni Şabāḥ che, raggiunta l'età dell'adolescenza, si suicida. Ğamīla non riesce a vedere Ḥasan come un uomo verso il quale provare attrazione, ma lo considera piuttosto come una figura paterna che gli è stata accanto fin dall'infanzia. Il primo contatto sessuale tra i due avviene prima del menarca di Ğamīla. Dopo anni di matrimonio, i due dormono in letti separati e Ğamīla cerca la soddisfazione nella relazione passionale con il vicino di casa, ma un cancro stronca questa sua nuova vita. Nel presente della narrazione Ḥasan, il padre di 'Anāt, vedovo di due mogli è alle prese con un desiderio sessuale dirompente. Nonostante l'età avanzata, cerca di sublimare la propria eccitazione guardando film pornografici, mentre di notte sogna di avere rapporti sessuali con il fantasma della prima moglie, di cui è rimasto profondamente innamorato. In seguito, tramite internet conosce Isabel, giovane donna di Granada che è convinto essere la reincarnazione della prima moglie. Isabel arriva in visita a Damasco e si stabilisce per quasi un mese a casa del suo anziano amico. Ḥasan si sente giovane e innamorato e si dedica completamente alla sua nuova amica. Tuttavia viene improvvisamente sorpreso da un attacco cardiaco e allo stesso tempo 'Anāt viene colta dalle doglie. I due vengono portati all'ospedale e 'Anāt partorisce.

La terza coppia è costituita da Mayyāsa, un'amica di 'Anāt e dal marito, Iyād al-Şālātī.

Anche la loro relazione è segnata dall'esperienza della detenzione: Mayyāsa, arrestata per motivi politici all'università, trascorre tre anni in carcere, mentre il marito viene rilasciato otto anni più tardi. Come nel caso di ‘Anāt e Ğawād, quest'esperienza modifica profondamente la loro relazione e la crisi si riflette sull'intesa sessuale. Il marito è in preda a fantasie erotiche ossessive e perverse nelle quali tenta di coinvolgere la moglie, mentre Mayyāsa si sente estranea all'uomo che ha sposato e che la sottopone a rituali di sesso esasperati e violenti. Iyād cerca allora soddisfazione tra le braccia di prostitute e attraverso una relazione extraconiugale. Mayyāsa si rifugia invece nella cucina macrobiotica e nell'agricoltura biologica.

Già nel titolo si trova traccia della critica socio-politica che percorre tutto il romanzo: *Hurrās al-hawā*, “I guardiani dell'aria”, allude alle *muḥābarāt* (i servizi segreti siriani) che spiano ciò che si muove nell'aria, voci, pensieri, idee e comunicazioni, esercitando il loro controllo su elementi fittizi e inconsistenti. Questo controllo penetra ogni anfratto della vita privata dell'individuo, fino ad intaccarne l'aria stessa che respira. Ma oltre alla critica che Rūzā Yāsīn Ḥasan rivolge alla propria società e che prende corpo attraverso le vicende dei personaggi principali, la scrittrice dà voce alle storie di altri soggetti *marginalized*, ovvero i richiedenti asilo politico che si presentano all'ambasciata canadese. Inoltre, il tema della repressione, che si materializza nell'esperienza della prigionia e nella crisi della coppia, viene affiancato dall'analisi di altri aspetti della società siriana quali la presenza delle minoranze religiose e la situazione della donna.

La narrazione è scomposta in più piani temporali che si intersecano l'uno con l'altro e in più voci narranti. Un aspetto importante e comune ad altre opere di scrittrici siriane contemporanee è l'ampio uso del *flashback* per la narrazione delle storie dei vari personaggi²³¹ che colmano i vuoti lasciati nel presente della narrazione. Oltre al *flashback* nel testo si incontrano altre modalità di inserzione di narrazioni di secondo grado, come l'intervista o il colloquio dei richiedenti asilo all'ambasciata canadese che riportano le proprie vicende e le lettere d'amore che ‘Anāt e Ğawād si scambiano durante la detenzione. Queste ultime sono riportate all'interno del racconto e sono corredate da note a pie' pagina²³² che spiegano come i due amanti siano riusciti a nascondere e a scambiarsele a vicenda.

La tendenza all'intertestualità, mediante la citazione di stralci di poesie²³³, nonché

231 Cfr. *infra*, pp. 199-200.

232 Cfr. Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 55-59; 103-106.

233 Cfr. *ivi*, pp. 253, 259, 260, 261, 266.

all'intergenericità, tramite l'inserzione di digressioni storiche²³⁴ su diverse realtà politiche delle zone di provenienza dei richiedenti asilo, rimanda a quella che Nabīl Sulaymān considera come una delle peculiarità della narrativa siriana contemporanea: la passione per la ricerca mediante l'analisi delle fonti e degli studi che caratterizza ad esempio le opere di Samar Yazbik e Ḥalīl Ṣuwaylīḥ²³⁵. In *Ḥurrās al-hawā'*, la ricerca contraddistingue numerose tematiche quali quella delle minoranze religiose, della storia sia siriana che di altri paesi sottoposti a sistemi autoritari come l'Iraq e il Sudan, della situazione della donna in Siria e in altri paesi come l'Arabia Saudita. L'autrice instaura quindi una sorta di dialogo tra la narrazione della situazione siriana e quella dei paesi di provenienza dei richiedenti asilo.

Il racconto è condotto da un narratore esterno e da più narratori interni, corrispondenti ai personaggi principali della storia, che danno voce ai propri ricordi e alle proprie emozioni. La plurivocità è lo strumento utilizzato per inscenare una realtà che non è monolitica, bensì molteplice e rappresentata in modo differente da ciascun io-narrante. Il passaggio da *ḍamīr al-ġā'ib* (pronome alla terza persona) a *ḍamīr al-mutakallim* (pronome alla prima persona) avviene improvvisamente, senza nessun tipo di contestualizzazione e a volte anche all'interno del medesimo periodo. Il lettore, privato dei punti di riferimento, si trova a vivere una situazione di spaesamento quasi angosciante che ancora una volta può essere intesa come metafora di una società modellata dal potere repressivo. Quest'ultimo non lascia alcuna possibilità di controllo all'individuo che resta in balia di una feroce arbitrarietà.

Il passaggio da un piano temporale all'altro coinvolge sia il narratore alla terza persona che i narratori interni: il narratore esterno conduce il presente della narrazione, ma riprende anche vicende che appartengono al passato del personaggio; i diversi narratori interni passano dal rappresentare la propria vicenda attuale al ricordare ciò che hanno vissuto in passato. Inoltre, al passaggio dalla narrazione alla terza persona a quella alla prima persona e al conseguente intrecciarsi di presente e passato, viene aggiunta l'inserzione del monologo interiore del personaggio. Dunque, risulta talvolta difficile distinguere l'io narrante dall'io dell'azione quando l'universo interiore e i pensieri del personaggio penetrano la diegesi – tramite monologo interiore o monologo narrativizzato – eludendo la mediazione del narratore. Si assiste così all'intreccio di diverse istanze: il narratore esterno

234 Cfr: Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, pp. 163-164, 236, 258-261.

235 Sulaymān, Nabīl, ««Ḥurrās al-hawā'» li-l-kātiba al-Sūriyya Rūzā Yāsīn Ḥasan... al-aqalliyāt wa-l-unūṭa wa-l-siyāsa... hawāḡis riwā'iyya», www.arabicstory.net, gennaio 2013.

che conduce il presente della narrazione e che riporta il passato del personaggio tramite *flashback*, il personaggio che prende la parola per condurre egli stesso la narrazione – ma anche per ricordare le esperienze del proprio passato – talvolta mantenendo una separazione tra io-narrante e io dell'azione, talvolta colmando questa distanza tramite monologo interiore o discorso libero indiretto.

Data la complessità dell'istanza narrativa, si può parlare di “polifonia” nel senso che Michail Bachtin²³⁶ conferisce al termine. Il romanzo polifonico è quello in cui le voci non solo interagiscono tra loro, ma sono internamente dialogiche. Una pluralità di voci chiuse, indivise, non determina la “polifonia” ma soltanto una “multifonia”²³⁷, ovvero la presenza di più binari che si sviluppano parallelamente, senza mai intersecarsi. Apertura e conflitto sono invece le condizioni necessarie per conquistare una parola propria e un proprio punto di vista. I personaggi principali di questo romanzo sono soggetti alla ricerca di sé, personalità irrisolte, stravolte dalle esperienze della vita, che non riescono più a riconoscersi. Sono personaggi abitati da una lotta intima che li porta ad oltrepassare i propri confini, in virtù di una logica scissionale²³⁸. Nel romanzo polifonico, l'autore acquisisce una posizione differente. Egli non definisce i personaggi e non li circonda, ma dialoga con essi e li ascolta, facendo sì che la loro parola funzioni per mezzo di una logica interna e autonoma: in questo modo il personaggio fuoriesce dall'orizzonte monologico dell'autore. A questo proposito Buṭrus Ḥallāq sostiene:

[...] تعدد الأصوات [...] يفسح المجال للمتعدد ويفلت المادة الروائية من أحادية أنا
الكاتب»²³⁹

“[...] la polifonia lascia spazio al molteplice, liberando la materia letteraria dalla monologia dell'io dello scrittore.”

Quest'ultimo mantiene solo un vantaggio informativo, ma non un vantaggio semantico

236 Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, (ed. or.) *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Mosca, 1963.

237 Si utilizzano i termini “polifonico” e “multifonico” nel significato proposto da Giovanni Bottirolì, *Cfr: Che cos'è*, pp. 304-308. In ambito critico letterario arabo, la definizione proposta è quella di *ta'addud al-aṣwāt*, *cfr.* Ḥallāq, *al-Kitāba*, p. 191 e al-Ḥaṭīb, Muḥammad Kāmil, *Ba'd muškilāt al-riwāya al-'Arabiyya*, fi Ṣiḥayyīd, *al-Riwāya al-Sūriyya*, pp. 196-197.

238 La logica che definisce l'identità come ciò che differisce da sé, che mette in discussione l'idea di identità come coincidenza. *Cfr.* Bottirolì, *Che cos'è*, p. 296.

239 Ḥallāq, *al-Kitāba*, p. 191.

sulla parola del personaggio²⁴⁰. Inoltre, sempre secondo Ḥallāq, la tecnica del *ta'addud al-aṣwāt* è correlata a quella del *tamāzuḡ al-aḡnās al-adabiyya* (intergenericità)²⁴¹, altro aspetto che caratterizza *Ḥurrās al-hawā*²⁴².

Le tecniche adottate per riferire i pensieri e i discorsi dei personaggi sono molteplici: l'autrice usa il dialogo, il monologo interiore, il discorso indiretto e il discorso narrativizzato o *psychorécit*²⁴³. Questo permette di cogliere l'aspetto principale che emerge dal romanzo, ovvero la centralità dell'universo emotivo e corporeo dei personaggi. La componente amorosa e pulsionale è fondamentale per lo sviluppo della trama. La critica socio-politica passa in secondo piano, lasciando spazio alle dinamiche di coppia, trasmesse attraverso la dimensione del corpo. Quest'ultimo è rappresentato soprattutto nella sfera della sessualità, che costituisce un aspetto notevolmente approfondito dall'autrice, ma anche in quello della gravidanza, della malattia, della tortura, dell'invecchiamento, della sofferenza e della morte. Esso svolge un ruolo centrale, diventando il teatro all'interno del quale ha luogo l'evoluzione del personaggio.

La sessualità, colta dall'autrice nel duplice aspetto del godimento e della sofferenza, risulta la dimensione più trattata. Ma il corpo erotico viene allontanato dalla funzione "relazionale", di contatto con l'altro, per diventare terreno di ricerca individuale. Questa ricerca si colloca tra il pubblico e il privato, assumendo una connotazione politica. Il personaggio, all'interno del romanzo, incarna il soggetto oppresso dall'assenza di libertà politica e sociale che guarda dentro di sé per intraprendere un cammino di ricerca personale. Allo stesso modo, il legame tra corpo e ricordo rappresenta il medesimo percorso di ricerca, laddove la memoria perde la connotazione collettiva, di legame tra individuo e Storia, per diventare il luogo in cui il soggetto ricerca se stesso.

L'impegno politico viene quindi rimodulato, ponendo l'accento sulla dimensione individuale che acquisisce però una valenza collettiva. La ricerca della propria identità e della possibilità di affermare se stessi rappresenta un cambiamento che coinvolge la società nel suo insieme. La relazione tra corpo e critica sociale costituisce uno degli aspetti che contraddistingue l'opera. Il corpo viene utilizzato per rappresentare i temi della repressione, del piacere e della memoria, accomunati dalla dimensione dell'attesa, principale motore della narrazione.

240 Bottioli, *Che cos'è*, p. 306.

241 Cfr: Ḥallāq, *al-Kitāba*, pp. 191-192.

242 Cfr: *supra*, pp. 69-70.

243 Cohn, *La transparence*, pp. 37-163.

3.3 Sesso: tra godimento e violenza

La dimensione sessuale è la più approfondita all'interno del romanzo e coinvolge tutti i personaggi principali. Il sesso è narrato sia attraverso il piacere che la violenza, l'erotismo e la perversione, utilizzato per rappresentare la percezione del personaggio nei confronti di se stesso, dell'altro e della società. La problematizzazione della sfera sessuale viene scelta dall'autrice come simbolo della crisi del soggetto desiderante nei confronti di un ambiente socio-politico che impedisce l'affermazione dell'individuo.

Lo spazio esterno è quasi assente e la narrazione è interamente dominata dall'interiorità dei personaggi. La scarsità della descrizione di luoghi indica che essi sono assunti in funzione della messa in scena dell'universo intimo dei personaggi. Il corpo può essere quindi considerato come principale luogo della narrazione e, benché nei primi capitoli sia presente solo marginalmente, proseguendo all'interno del romanzo si incontrano sempre più frequentemente scene legate alla dimensione sessuale.

Il corpo è l'elemento sul quale si impernia la narrazione dell'amore tra la protagonista e il suo compagno: la loro relazione viene introdotta dal ricordo di 'Anāt, che rivive le sensazioni provate durante gli incontri intimi con Ġawād, prima del suo arresto. Passeggiando per le strade di Damasco, inconsapevole del fatto che il suo compagno stia per essere arrestato, 'Anāt ripercorre dentro di sé i particolari dell'ultima volta che hanno fatto l'amore:

«أحسّ أصابعك تكوران أجزائي، تحدّدان شكل ثديي. أنفاسك تهمس في أذني كلمات
فاحشة تثيرني، ولسانك يلعب كل ما بقي من لزوجّة. تتلمظ بطعم أحمر الشفاه بنكهة
الفرولة، [...]»

ذلك أنك لطالما استمتعت بتمرّغ أنفك بعانتي الناعمة. كنت أحسّ لسانك يبتهل إليها،
يتحرك رشيقاً وأنت تجوسها به. ثم تغرقه في الجيوب الداخلية المنداة المبللة برائحة سرو
هطل عليه المطر للتو»²⁴⁴

“Sento le tue dita avvolgere le mie membra, definire la forma dei miei seni. I tuoi respiri mi sussurrano nelle orecchie parole oscene che mi eccitano, mentre la tua lingua lecca la viscosità che mi è rimasta addosso. Assapori il gusto rosso delle mie labbra che sanno di fragola, [...]»

Il fatto è che a lungo hai goduto affondando il naso nel mio soffice pube! Sentivo la

²⁴⁴ Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 48-49.

tua lingua che lo supplicava, muovendosi agile mentre lo frugava tutto. Poi la immergevi nelle umide cavità interne dal profumo di un cipresso sul quale ha appena piovuto.²⁴⁵

Il monologo interiore fa affiorare le sensazioni corporee, descritte nei minimi dettagli. Nonostante il linguaggio sia estremamente esplicito e analitico – le zone erogene del corpo sono nominate in maniera diretta e precisa – il passaggio presenta una nota di lirismo. Si nota infatti la personificazione delle parti e delle funzioni del corpo che diventano veri e propri soggetti dell'azione, come *al-aṣābi*’, “le dita” dell'uomo, *al-anfās*, i suoi “respiri” e *al-lisān*, la sua “lingua”, oltre alla presenza di una duplice sinestesia che caratterizza l'espressione *ta'am aḥmar* (sapore rosso) e *nakhat al-frāwla* (alito di fragola). Si nota inoltre la metafora delle secrezioni vaginali, il cui profumo viene paragonato a quello del cipresso bagnato dalla pioggia.

Il rapporto sessuale viene rappresentato dal punto di vista della protagonista. L'accento è posto sulla corporalità a discapito della dimensione emotiva, offuscata dalla forza delle sensazioni: si nota infatti l'uso del verbo *ḥassa* (sentire, percepire con i sensi) e che ha la stessa radice di *ḥāssa* (senso, organo di senso, facoltà percettiva). Le zone erogene del corpo femminile sono esplicitamente indicate: *tadī* (seno), *'ānah* (pube), *šifāh* (labbra, in questo caso vaginali), *luzūḡa* (viscosità), qui nell'accezione di secrezioni vaginali, sono i termini scelti dall'autrice. La volontà di nominare esplicitamente le zone erogene femminili rappresenta la presa del linguaggio sul reale²⁴⁶ del corpo. Ferdinand de Saussure afferma infatti che “*non vi sono idee prestabilite, e niente è distinto prima dell'apparizione della lingua*”²⁴⁷ nel senso che l'uomo organizza e conosce la realtà attraverso il linguaggio, il quale svolge una funzione articolatoria sul mondo.

Nel passaggio citato, ma anche in numerosi altri, si assiste alla descrizione particolareggiata del rapporto sessuale dal punto di vista femminile. La parola serve a significare l'elemento corporeo, tramite privilegiato dell'universo intimo del soggetto. Tuttavia, non sono soltanto le singole parole a rendere il brano fortemente erotico, ma il montaggio della sequenza che si materializza visivamente come una scena cinematografica, generando un effetto quasi violento. Dominano i sensi di tatto e gusto che si mescolano tra loro. Si nota l'insistenza sull'atto del “leccare”, espresso dal verbo *la'iqā*,

245 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

246 Qui il termine “reale” si riferisce alle cose del mondo nella loro esistenza al di fuori del linguaggio, ovvero a “La Cosa” teorizzata da Jacques Lacan, *cfr.* Bottioli, *Che cos'è*, pp. 272-277.

247 Saussure, *Corso*, p. 136.

il cui significato è rafforzato dal soggetto, *lisān* (lingua), in una sorta di personificazione dell'organo.

Nel passaggio, inoltre, il corpo dell'uomo non è presente nella sua integrità, ma viene scomposto in una serie di parti funzionali al piacere della protagonista, come la lingua e le mani. L'uomo non è il protagonista del proprio godimento in un corpo integro, ma viene disgregato, perdendo la propria identità di soggetto desiderante a favore del ruolo attivo del desiderio della donna.

In realtà, nel corso del monologo rievocativo, la protagonista si sofferma prima sul proprio stato di piacere, per poi passare a descrivere quello del compagno, rendendosi doppiamente soggetto attivo della narrazione. La facoltà articolatoria ha infatti presa non solo sul suo corpo di donna e sulle sue sensazioni, ma anche su quelle del compagno.

All'interno del romanzo si trova anche la rappresentazione della sessualità femminile durante la gravidanza:

«في الأشهر الأولى للحمل كان ثمة شيء يحجب جسدها، الذي يختم بجنينه، عن رغبتها
أوشهوتها الماضية. منذ فترة قريبة عادت تلك الشهوة عنيفة ملحاحة. [...] البارحة مدت
سبابتها إلى الداخل؛ تلمّست لزوجة الندى داخل الشفرين كما كانت تفعل قديماً، ثم راحت
تداعب الرطوبة الفائرة على برعمها. لكن جنينها تحرك لوهلة! فسحبت يدها بسرعة دون
أن تعي.»²⁴⁸

“Nei primi mesi di gravidanza c'era qualcosa della voglia e del desiderio di una volta, che il suo corpo, dentro al quale il feto iniziava a crescere, celava. Da poco tempo quella voglia era ritornata violenta e insistente. [...] Il giorno prima aveva allungato le dita all'interno, aveva sfiorato l'umida viscosità dentro le labbra, come faceva in passato, poi aveva iniziato a sfiorare l'umidità bollente sul suo boccio. Ma il feto si era mosso per un attimo! E, senza rendersene conto, aveva ritirato in fretta la mano.”

La masturbazione è un modo per affermare la componente femminile della donna che non è solo “madre”, ricettacolo di un altro corpo, ma soggetto della propria sessualità. ‘Anāt vive la separazione dal proprio compagno, questa volta lontano perché partito per l'estero, attraverso le sensazioni fisiche. Lo stile diretto della descrizione dell'atto

248 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 132.

autoerotico è accompagnato dalla scelta di una terminologia allusiva. Le parti dell'apparato femminile vengono designate metaforicamente: il clitoride è *bur'um* (bocciolo, gemma), mentre il labbro vaginale è *šafīr* (bordo, estremità). Tuttavia, dal montaggio degli elementi risulta un effetto fortemente erotico. Il corpo della donna è dunque un corpo vivo, “parlante”, indipendentemente dalla lontananza dell'uomo e dalla presenza del feto, è luogo del soggetto femminile e del suo desiderio.

Il linguaggio erotico e la narrazione della detenzione sono in dialogo tra loro. La separazione degli amanti è ricostruita attraverso il desiderio fisico che l'una ha per l'altro e tramite la rievocazione dei rapporti sessuali prima dell'incarcerazione. Le amiche 'Anāt e Mayyāsa si incontrano e parlano dei propri compagni in carcere, confidandosi la rispettiva solitudine e il desiderio del contatto intimo con il corpo di un uomo²⁴⁹. Questi personaggi femminili rappresentano due opposte modalità di affrontare l'esperienza della separazione: durante la detenzione di Iyād al-Šālātī, Mayyāsa teme il proprio desiderio e cerca di sublimarlo attraverso la masturbazione e la filosofia macrobiotica; 'Anāt, al contrario, accoglie il richiamo del proprio corpo di giovane donna e cerca la soddisfazione nel rapporto con altri uomini, senza per questo smettere di amare Ğawād. 'Anāt teme infatti che la propria femminilità non possa più risvegliarsi dopo tanti anni senza un uomo²⁵⁰. La scena di sesso con Sa'īd Mubārak offre un esempio di come 'Anāt cerchi di soddisfare il proprio desiderio:

«لكنّه حين خلع كنزته الأرجوانية المشجرة راحت رائحة منفرة تفوح من القميص الداخلي الأسود. بدا جسده من تحته عجوزاً مكرنشاً، وكرشه المتهدل منع جسده من الالتصاق الكامل بجسد عنات. لكنّها كانت مستثارة حتى الأقباصي ولن يمنعها أي شيء من الاسمرار. حتى رائحة فمه لم تحجم لسانها عن الاشتباك بلسانه في لحظات نشوتها. تمدد سعيد بسرعة فوقها، وأولجه مباشرة دون أية مقدمات. بلغت عنات اللذة بسرعة فيما كان هو يجاهد فوقها للبلوغ. انسلت من تحته فجأة وراحت تلبس ثيابها المرمية على الأرض بجانب السرير.

كانت تفكر أنّ أية امرأة أخرى وطبيعية لن تحصل على ذرة متعة مع هذا الأخرق، وأنّها

249 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 107-112.

250 La tematica della riscoperta della femminilità, o meglio della salvaguardia di questa dall'avvizzimento, tramite il rapporto con l'uomo è presente anche nel romanzo *Imrā'a min hādā al-'aṣr* di Hayfā' Bīṭār, *cf. infra*, pp. 149-150. In questo caso, la protagonista, una donna malata di cancro al seno, con alle spalle due matrimoni falliti, si interroga sul proprio bisogno di sentirsi accanto una presenza maschile per mantenere viva la propria femminilità.

لو لم تكن لاهثة لرائحة رجل، لما أحسّت بشيء معه. كان منفراً، ولا يعرف بحال ماذا يعني جسد المرأة! لكنّها لم تقل شيئاً. انطلقت خارج من الغرفة دون أن تلقي ولو نظرة على الأسئلة المتصاعدة من عيني سعيد الذي بقي عارياً وساكناً على السرير يراقبها وقد راح عضوه المتوقّف قبل لحظة يهدم خائباً.²⁵¹

“Ma quando si era tolto la camicia damascata color porpora, dalla maglietta nera sottostante aveva iniziato a diffondersi un odore disgustoso. Poi era apparso il corpo di lui, vecchio e grasso, mentre la pancia cadente gli impediva di aderire completamente al corpo di ‘Anāt. Ma lei era talmente eccitata che nulla le avrebbe impedito di continuare. Perfino l'odore della sua bocca non l'aveva trattenuta dall'unire la propria lingua con quella di lui nei momenti di godimento.

Sa‘īd Mubārak si era disteso svelto sopra di lei e l'aveva penetrata immediatamente senza alcun preliminare. ‘Anāt aveva raggiunto presto l'orgasmo, mentre lui si affannava sopra di lei nello sforzo di raggiungerlo. Subito era scivolata via e aveva iniziato a vestirsi con gli abiti che erano per terra, accanto al letto. Stava pensando che nessun'altra donna normale avrebbe raggiunto l'orgasmo con quell'impiastrato e che, se lei non fosse stata così smaniosa di sentire l'odore di un uomo, non avrebbe provato nulla con lui. Era repellente e non aveva idea di cosa fosse il corpo di una donna. Ma non aveva detto nulla. Era uscita dalla stanza senza degnare di uno sguardo le domande che si affacciavano sempre più numerose agli occhi di Sa‘īd, che era rimasto nudo e immobile sul letto osservandola, mentre il suo membro, che poco prima era sull'attenti, aveva già iniziato a rimpicciolirsi scomparendo.”

In questo passaggio, si nota nuovamente una sorta di desoggettivizzazione del personaggio maschile, mentre la protagonista mantiene un ruolo attivo. A livello di istanza narrativa ciò si risolve nella scelta di narrare la vicenda dal punto di vista femminile. L'uomo viene presentato come una creatura disgustosa, quasi animale, che si accoppia con la donna senza alcun preliminare, proprio come avviene in natura²⁵². Sa‘īd Mubārak, che svolge il ruolo di oggetto del desiderio sessuale di ‘Anāt, è privato della parola e della possibilità di esprimere le proprie sensazioni. Nonostante sia la protagonista a sceglierlo per soddisfare il proprio desiderio sessuale, quindi in un certo senso a “sfruttarlo” per i propri fini, è l'uomo ad essere presentato in una luce quasi violenta. Il suo personaggio,

251 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 148-149.

252 Ciò che si intende non è che il mondo animale abbia un'accezione disgustosa, ma che l'attitudine istintiva dell'animale, se trasferita in ambito umano, acquisisce dei tratti deformati.

costruito esclusivamente attraverso le sensazioni di ‘Anāt, è introdotto dal senso dell'olfatto, con l'espressione *rā'ihā munaffira* (un odore repellente), che si riferisce al corpo dell'uomo. Un ulteriore aspetto che contribuisce a rappresentare Sa'īd come una creatura disgustosa, quasi disumana, è l'odore della sua bocca, *rā'ihat fami-hi*, che però non impedisce alla protagonista di soddisfare le proprie voglie.

Questo tipo di personaggio maschile – che può essere definito l'“uomo animale”²⁵³ – è connotato da elementi negativi e disumanizzanti. Rappresentato perlopiù nella dimensione fisiologica, è un essere governato dagli istinti. Questo modello di rappresentazione della mascolinità è presente anche in altri romanzi di scrittrici siriane della generazione attuale. In *Rā'ihat al-qirfa* di Samar Yazbik, ad esempio, il marito della protagonista Ḥanān viene spesso paragonato ad un cocodrillo o ad un rettile²⁵⁴, un essere viscido e privo di attrattiva con il quale la donna è costretta ad avere rapporti per assolvere agli obblighi matrimoniali, mentre il padre della seconda protagonista, ‘Alyā, risulta animalesco nella violenza che esercita nei confronti della moglie e delle figlie. In *Imrā'a min hādā al-'aṣr* di Hayfā' Bīṭār, tra i numerosi personaggi maschili evocati dalla protagonista, uno in particolare, *al-Baḥīl* (l'Avaro), suscita esclusivamente sensazioni legate alla sfera del disgusto e dell'avversione: termini come *iḥtiqār* (disprezzo), *qaraf* (disgusto), *nufūr* (repulsione) e *išmi'zāz* (nausea) costellano il capitolo²⁵⁵.

In *Ḥurrās al-hawā'* la femminilità è oggetto di una rappresentazione che ne rende tutta la complessità. La *jouissance* di cui parla Hélène Cixous²⁵⁶ si trasmette alle azioni di queste “personagge” che cercano di affermare positivamente il godimento del proprio corpo, non più sottomesso e “parlato” da altri, ma rappresentato dalla parola della donna. Tuttavia, nella scena del rapporto sessuale con Sa'īd Mubārak, la logica binaria di genere²⁵⁷ non viene messa profondamente in discussione, ma solo ribaltata: da un lato si ha infatti un personaggio femminile alternativo al discorso fallologocentrico che rappresenta la donna come “altro”, “passivo”, “marginale”; dall'altro l'uomo viene però rappresentato come l'“altro”, la “bestia”, l'“inumano”, rispetto al quale la donna si soggettiva.

La *waḥṣiyya* “brutalità”, e la *ḥayawāniyya* “animalità”, come elementi di costruzione della mascolinità, contraddistinguono, nel romanzo, anche il personaggio di Iyād. Nelle

253 Per un'ulteriore analisi di questo tipo di personaggio si rimanda alla parte comparativa del presente studio, cfr. *infra*, pp. 214-218.

254 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 20, 21, 73, 74, 123.

255 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 31-56.

256 Cixous, *Le rire*.

257 Il termine genere è qui utilizzato come traduzione di *gender*, ovvero costruzione socio-simbolica sul dato biologico e corporale della sessualità. Cfr. *supra*, pp. 20-21.

scena del rapporto sessuale tra Mayyāsa e il marito, la componente brutale e animale del maschio è predominante:

«أحياناً يدسّ عضوه بين نهديها الصغيرين، يطلب منها تقريبيهما من بعض كي يستطيع أن يحكّه باستمتاع حتى يصل النشوة بوضيعة تلك. ينتفض طويلاً فوقها وهي تحسّ بجسدها يشمنز، وتجاهد كي تبقى صامدة تحته حتى ينتهي. ثم بدأ بدهن سائله على صدرها مضمخاً نهديها ورقبتها وكتفيها به. وحين يحاول أن يدس قطرات منه في فمها تشعر بأنّ حالة من الغثيان اجتاحتها فجأة، وجعلتها تنتثر من تحته راکضة إلى الحمام بعريها.»²⁵⁸

“A volte infilava il membro tra i suoi piccoli seni, chiedendole di avvicinarli l'uno all'altro, per poterlo sfregare tra di essi, godendo fino a raggiungere l'orgasmo. Si dimenava a lungo sopra di lei, il cui corpo era preso dal disgusto mentre si sforzava di restare immobile affinché finisse. Poi lui iniziava a spalmare lo sperma sul suo petto, cospargendole i seni, il collo e le spalle. E quando cercava di infilargliene un po' di gocce in bocca, lei sentiva che la nausea la stava improvvisamente travolgendo; allora si divincolava per correre, nuda, verso il bagno.”

La forza e la violenza del passaggio si esprimono in un linguaggio che non lascia nulla di celato, ma che rappresenta quasi fisicamente la dinamica dell'atto sessuale, descrivendone ogni sadico rituale. Anche qui, come nel passaggio precedente, le sensazioni della donna sono correlate alla sfera del disgusto, espresso dal verbo *išma'azza* (provare disgusto, essere nauseati), e dal termine *gaṭayān* (nausea, vomito), mentre l'uomo appare come una creatura bestiale che brama alla soddisfazione del proprio piacere.

Le medesime sensazioni di nausea caratterizzano l'attitudine di Ġamīla, la madre di 'Anāt, nei confronti del marito che è stata costretta a sposare all'età di tredici anni:

«أمام تلك المرأة الطويلة في نهاية غرفة النوم وقفت، جسديك المتناقل الغنج يمور كإجاصة ناضجة حدّ السكر. كنت تتذكرين، لحظتئذ، أنك لم تستطيعي السماح لحسن باعتلائك البارحة، صار الأمر يثير قرفك فعلاً. لم تعودتي تستطيعين الاستمرار بالتظاهر. شفاته، وهما تحاولان الاقتراب من وجهك، تزيدان الأمر سوءاً. لكنه اعتاد منذ زمن ألا يقربهما من شفتيك، خاصة بعدما ركضت ذات قبلة قديمة إلى الحمام لتفرغي كل ما في جوفك.»

258 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 170.

قديمة للغاية تلكة القبلة التي لم تتكرر.

البارحة مدّ كفه ليلعب فخذيهما وما بينهما، ربما كان يحاول إثارتها بطريقة ما. كانت منطقتها جافة، ولفخذيها المتشنجتين ملمس قاس، ويده مليئة بالأشواك وبرائحة جيفة متفسخة [...]»²⁵⁹

“Ti sei fermata di fronte a quel lungo specchio in fondo alla camera da letto, il tuo corpo pesante e civettuolo oscillava come una pera matura al limite dell'ubriachezza. Stavi ricordando, in quel momento, che il giorno prima non eri riuscita a tollerare che Ḥasan venisse sopra di te, la cosa infatti ti aveva fatto venire la nausea. Non sei più riuscita a continuare a fingere. Le sue labbra, mentre cercavano di avvicinarsi al tuo viso, peggioravano la cosa. Ma lui da tempo si era abituato a non avvicinare le labbra alle tue, specialmente dopo quel lontano bacio a causa del quale eri scappata in bagno per svuotare tutto ciò che avevi nello stomaco. Talmente lontano, quel bacio, che non si era più ripetuto.

Il giorno prima aveva allungato la mano per giocherellare con le cosce di lei e con quello che ci stava in mezzo, cercando forse di eccitarla in qualche modo. La zona era asciutta, le cosce contratte, rigide al tocco, mentre la mano di lui era ruvida e odorava di carogna in decomposizione [...]”

Il passaggio è introdotto dalla voce di un narratore alla prima persona che si rivolge a Ğamīla, dando voce al ricordo. Dal contesto si può immaginare che la stessa ‘Anāt racconti l'esperienza della madre. Come nel caso di Mayyāsa, le sensazioni della donna nei confronti dell'uomo sono legate alla sfera della nausea e del disgusto. *Qaraf* (disgusto) è il termine scelto dall'autrice per definire lo stato di Ğamīla che, proprio come Mayyāsa, corre in bagno in preda ai conati di vomito. L'uomo è qui caratterizzato, come nel passaggio precedente, da attributi che rimandano alla sfera animale, come la “mano ruvida” che “odorava di carogna”. Tuttavia, Ḥasan non viene rappresentato solo negativamente all'interno del romanzo. Egli è un personaggio che incarna diversi aspetti della mascolinità. In questo passaggio, in cui la prospettiva passa attraverso Ğamīla, si trova nei i panni dell’“uomo animale”, caratterizzato dalla stessa frammentazione corporale che connota la descrizione di Iyād nel passaggio precedente. Se Ḥasan viene qui identificato attraverso la bocca e la mano che odora di carogna, Iyād compare soltanto attraverso il “membro” e lo “sperma”. Tuttavia di Ḥasan viene offerta un'immagine positiva in altri passaggi del

²⁵⁹ Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 207.

romanzo²⁶⁰, ad esempio nella relazione con la figlia e con la giovane ragazza spagnola di cui si innamora. La scena di sesso tra Ğamīla e Ḥasan non ha la funzione, nell'economia del romanzo, di denunciare la sottomissione della donna all'uomo, bensì di criticare i matrimoni combinati e che coinvolgono dei minori. Quando viene obbligata a sposare lo zio, Ğamīla ha solo tredici anni. Questo trauma le impedisce di provare amore coniugale per il marito, il quale però, si ritrova egli stesso vittima della situazione. Anche per lui, infatti, l'atto sessuale è un peso, che adempie solo per obbligo coniugale.

Tuttavia, entrambi riusciranno a trovare uno spazio per affermare il proprio desiderio al di fuori della frustrazione matrimoniale. Ad esempio Ğamīla intesse una relazione con il vicino di casa:

«هناك كان للقبلة طعم مغاير، ولعضة الشفة العلوية جنونها. هناك كان لكفه أن تداعب ما تريد، أن تدخل وتجوس وتسبر، وتجعل كل شعرة في جسد جميلة تتوفز وتحلق.
هناك كان للرعدة الأخيرة وجود.»²⁶¹

“Lì il bacio aveva un gusto diverso, il morso del labbro superiore la faceva impazzire. Lì la mano di lui poteva accarezzare tutto quello che voleva, penetrare, frugare, esplorare, facendo drizzare e volteggiare ogni pelo del corpo di Ğamīla. Lì c'era l'orgasmo²⁶².”

Ecco una rappresentazione diametralmente opposta dell'atto sessuale. Ğamīla è finalmente libera di dare sfogo alle energie sessuali, affermandosi nella propria femminilità di donna matura. Da oggetto passivo e assoggettato, il personaggio acquisisce il ruolo di soggetto attivo del proprio desiderio. Anche in una società dominata da tradizioni e consuetudini, che costringono l'individuo all'interno di un sistema di potere, che pone l'accento sul fattore comunitario, restano piccoli spazi dove il soggetto riesce ad affermarsi nella propria individualità. *Al-qubla* (il bacio) che all'interno della relazione matrimoniale è caratterizzato dal disgusto, diviene simbolo del piacere e della scoperta del proprio corpo. La mano dell'uomo, il cui corpo è nuovamente parcellizzato, si fa strumento di conoscenza²⁶³. I verbi all'interno del passaggio rimandano infatti alla sfera della ricerca e

260 Cfr. *infra*, p. 218.

261 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 209.

262 Letteralmente “l'ultimo fremito” (ndt.).

263 Il tema della ricerca della femminilità e di una sua attiva assunzione attraverso il corpo dell'uomo è al centro di *Burhān al-‘asal* di Salwā al-Na‘īmī, cfr. *infra*, pp. 177-179.

della conoscenza.

Il sesso compare nel romanzo nella duplice dimensione del piacere e della violenza. Quest'ultima caratterizza anche l'esperienza dei rifugiati politici. Lo stupro è utilizzato dall'autrice per rappresentare la repressione politica, come nella descrizione della storia di Muḥammad, un richiedente asilo originario del Sudan:

«كسروا أكثر من مرة زجاجة وأجبروني على الجلوس عليها.. كان الألم لا يطاق، وظلّت
الدماء أياماً تنز من ورائي. ولا تكاد الجروح تندمل حتى يعيدوا الكرة معي.
واغ.. اغتصبوني..»

...

اغتصبوني.. مرات ومرات. كان رئيسهم يجبرني على أن أتعرى كاملاً، وأجثو على
الأرض كالدابة ليضاجعني بوحشية أمام جميع رجاله. كانوا يقهقهون، يحاصرونني
بكلماتهم البذيئة، يمسّدون جسدي ويدسّون أيديهم في طياته مطلقين عليّ أوصاف النساء.
يجبروني على التمايل والرقص والتلفظ بكلمات فاحشة بصوت ناعم. أحياناً كانوا
يقسرونني على النباح، أو النهيق، وهم يدكّون مؤخرتي فيما الدماء تسيل على فخذي،
تتبع على الأرض مع برازي..»²⁶⁴

“Più di una volta avevano rotto una bottiglia di vetro e mi avevano obbligato a sedervi sopra... Il dolore era insopportabile e il sangue continuava a colare per giorni. Le ferite non si erano ancora cicatrizzate che già tornavano alla carica.

“E...mi hanno violentato...”

“...”

Mi hanno violentato...più e più volte. Il loro capo mi obbligava a spogliarmi completamente e mi faceva inginocchiare sul pavimento come una bestia per possedermi con brutalità davanti a tutti i suoi uomini. Sghignazzavano, mi ricoprivano di insulti osceni, mi palpavano il corpo e infilavano le mani in ogni suo anfratto, dandomi dei nomignoli da donna. Mi costringevano ad ancheggiare, a danzare e a pronunciare parole indecenti con voce suadente. Qualche volta mi obbligavano ad abbaiare, o a ragliare nel momento in cui mi sfondavano il didietro dal quale il sangue mi colava sulle natiche, mentre il pavimento si sporcava con le mie feci.”

Nel testo, il racconto del richiedente asilo viene inizialmente riportato da un narratore

²⁶⁴ Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 140.

esterno²⁶⁵, per poi passare alla narrazione in prima persona e infine al discorso diretto. L'assoggettato ritrova quindi la possibilità di esprimersi e di dare forma, attraverso il linguaggio verbale, all'esperienza di brutalizzazione della quale è stato vittima. Il sesso viene utilizzato per rappresentare la soppressione della libertà individuale, resa attraverso l'immagine del "corpo schiavizzato". La studiosa femminista Hortense J. Spillers, nella sua analisi dell'esperienza degli schiavi neri nel Nuovo Mondo, afferma che ciò che distingue il soggetto libero da quello schiavizzato è la separazione tra "corpo" e "carne"²⁶⁶. La "carne" è ciò che sta prima del corpo, una sorta di "narrazione primaria"²⁶⁷ che non si colloca del tutto al di fuori del discorso, ma che viene privata della dimensione etica e relazionale e quindi ridotta alle sole caratteristiche anatomiche. In questo caso, il prigioniero è rappresentato come l'"altro da sé", tramite l'oggettivazione della carne che lo rende una cosa, una proprietà nelle mani dei carcerieri. Lo stupro è la realizzazione emblematica della possessione dell'altro schiavizzato, "fonte di sensualità irresistibile e distruttiva"²⁶⁸, proprio perché ridotto a cosa. Il "furto del corpo"²⁶⁹ simbolizza la perdita della volontà e del desiderio dell'individuo e la conseguente sua assenza dalla posizione di soggetto. In questo passaggio, il personaggio è ridotto allo stato di *dābba* (bestia, bestia da soma), obbligato a mettersi a quattro zampe e ad abbaiare per soddisfare l'eccitazione dei suoi aguzzini.

Come già messo in luce, il romanzo offre anche esempi positivi di mascolinità, come nel caso del personaggio di Pierre, ricercatore canadese con il quale la protagonista vive una storia d'amore, durante la detenzione di Ġawād:

«الآن يمسّد ببير، الموظف الكندي الشاب، فحذي عنات راطناً بعبارات فرنسية لا تتبينها جيداً. وجهه المستمتع تحت خصلات شعرها النازل إليه جعلها تزداد شبكاً، ولسانه الذي انطلق يداعب لسانها جعلها تصل إلى ذروتها فوقه للمرة الثالثة.»²⁷⁰

"In quel momento Pierre, il giovane impiegato canadese, massaggiava le cosce di 'Anāt pronunciando espressioni in francese che lei non distingueva bene. Il suo volto,

265 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 139.

266 Spillers, Hortense J., *Figli/e di madre, del padre forse: una grammatica americana*, in Baccolini, *Critiche femministe*, p. 260, (ed. or.) *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, Baltimore MD, 1987.

267 *Ibid.*

268 Ivi, p. 259.

269 *Ibid.*

270 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 150.

inondato di piacere, spariva sotto le ciocche cascanti dei capelli di lei, rendendola sempre più piena di desiderio, mentre la sua lingua che iniziò a carezzare quella di lei la fece venire sopra di lui per la terza volta.”

In questa descrizione, il piacere ha la meglio sulla violenza, la frustrazione e la depravazione. Il godimento della protagonista lascia spazio anche a quello dell'uomo, in uno scambio paritetico che offre un'immagine positiva della mascolinità. Poco dopo infatti si legge:

«ممارسة الجنس مع بيير تختلف تماماً عن ممارسته مع سعيد مبارك. المقارنة تجعل ما حدث بينها وبين سعيد أشبه بجمع روث الأبقار منه ممارسة الجنس. ذاك التناغم الغريب الذي أحسّته عنات مع بيير بدا لها مستغرباً. كانا يتقلبان كعصفورين يتداعبان دون أن تفكر، ولو لوهلة، بأي شيء خارجهما، متخلصاً من أي ظلال لخجل دفين رافقه طوال حياتها حتى وهي مع جواد.»²⁷¹

“Il sesso con Pierre era completamente diverso da quello con Sa'īd Mubārak. Il paragone faceva somigliare ciò che era successo tra lei e Sa'īd ad un ammasso di sterco di vacca più che a del sesso.

Quella strana armonia che 'Anāt aveva provato con Pierre le era sembrata strana. Si baciavano come due uccelli che si sfiorano senza che lei pensasse, nemmeno per un attimo, a tutto ciò che li circondava, libera da ogni traccia di quella timidezza sepolta che l'aveva accompagnata durante la sua vita, perfino quando era con Ġawād.”

Al personaggio dell'“uomo animale” viene affiancata una rappresentazione complessa e positiva della mascolinità, che si distacca dal modello dell'uomo tirannico, violento ed egoista diffuso nella narrativa femminile siriana degli anni Cinquanta e Sessanta. Nei romanzi delle “pioniere”, come *Widād Sakākīnī*, *Kūlīt al-Ḥūrī* e *Ulfat al-Idilbī*, l'uomo viene il più delle volte presentato in una luce negativa, incarnando il ruolo di oppressore della donna²⁷². Nonostante in questa produzione narrativa la donna venga rappresentata alla ricerca dell'indipendenza e dell'affermazione di sé, le scrittrici di questo periodo tendono a ricalcare il modello dominante dei ruoli di genere. L'affermazione della libertà personale corrisponde infatti alla libertà amorosa, alla possibilità di scegliersi un partner all'ombra

271 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 150.

272 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 41-91.

del quale vivere: non vengono proposti nuovi modelli di mascolinità e femminilità. Dagli anni Settanta, il romanzo femminile inizia a presentare dei modelli positivi di mascolinità, ai quali naturalmente corrispondono nuove modalità di rappresentazione del femminile²⁷³. E negli anni Ottanta e Novanta gli esempi di personaggi maschili positivi si fanno ancora più numerosi, soprattutto grazie ad una maggior consapevolezza reciproca tra i sessi e allo sviluppo a livello sociale ed educativo che porta a colmare la distanza tra uomo e donna.

In *Hurrās al-hawā'*, alla rappresentazione multifaccettata della mascolinità corrisponde la trattazione complessa del femminile. Pierre incarna il modello dell'uomo che ama sinceramente la propria donna e che è disposto a rinunciarvi in quanto questa è ancora innamorata del proprio compagno in carcere. A livello di rappresentazione dell'atto sessuale, si nota la scelta di un linguaggio legato alla sfera del piacere e la predilezione per l'uso di immagini poetiche, come quella degli uccelli che si baciano. Tuttavia, anche questa relazione è destinata all'insuccesso in quanto 'Anāt decide di attendere il rilascio di Ġawād, del quale è ancora innamorata.

Nonostante il corpo venga rappresentato in molteplici dimensioni, come quella della vecchiaia, della gravidanza, della malattia e della sofferenza, l'elemento sessuale è preponderante. La sessualità è utilizzata dall'autrice per rappresentare l'evoluzione dei diversi personaggi, attraverso la doppia dimensione di piacere e violenza. La teorica femminista Audre Lorde²⁷⁴ considera l'erotismo come una fonte rivoluzionaria dell'universo umano, in grado di sovvertire l'ordine delle cose. Esso è una forza innovativa che porta alla soddisfazione interiore dell'individuo. Questo stato di soddisfazione attiva l'esigenza interna della ricerca della perfezione in ogni ambito della vita. La soppressione dell'eros è funzionale al potere autoritario il cui interesse è quello di mantenere l'individuo in posizione di inferiorità. Provare piacere rende l'essere umano meno incline all'accettazione della sofferenza e quindi più propenso ad intraprendere azioni contro l'oppressione²⁷⁵. Il tentativo di rappresentare l'erotismo come qualcosa di slegato dalla sfera dei sentimenti e

273 Iman al-Qadi analizza il personaggio della donna nella narrativa femminile siriana dagli anni Cinquanta agli anni Novanta. In questo lasso di tempo la rappresentazione del femminile nel romanzo segue tre modelli principali: la "donna stereotipo" sottomessa all'uomo, la cui ricerca di affermazione si risolve nella ricerca dell'amore; la "donna ribelle", che corrisponde alla fase propriamente femminista, in lotta contro la società patriarcale; la "donna nuova", il cui destino è legato a quello della collettività. Quest'ultima, più libera ed equilibrata, riesce ad adottare una visione positiva dell'uomo che diviene vero e proprio compagno di vita. Cfr. Ashour, *Arab Women Writers*, pp. 82-91.

274 Lorde, Audre, *Usi dell'erotismo: l'erotismo come potere*, in Baccolini, *Critiche femministe*, pp. 247-255, (ed. or.) *Uses of Erotic: the Erotic as Power*, Trumansburg NY, 1978.

275 La stessa tematica della repressione della sessualità all'interno dei sistemi di potere autoritari è anche al centro del controverso studio di Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, Torino, Einaudi, 2009, (ed. or.) *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Köln, 1933-1971.

delle emozioni, in uno “*stravolgimento che sfocia nel pornografico e nell'osceno*”²⁷⁶, è funzionale al mantenimento dell'individuo in uno stato di subalternità tramite il senso di colpa.

Il sesso all'interno dell'opera è dunque utilizzato dall'autrice per rappresentare una società in crisi e in cambiamento, all'interno della quale l'individuo è alla ricerca di sé. Più che essere luogo di incontro con l'altro, il corpo erotico è soprattutto lo spazio della ricerca e dell'affermazione di sé.

3.4 Corpo e memoria

Il corpo, all'interno del romanzo, è anche la sede della memoria come, ad esempio, nel caso della relazione sessuale tra la protagonista e il suo compagno in carcere, introdotta nella narrazione attraverso il ricordo. Ma il legame tra corpo e memoria è presente anche nella storia del personaggio di Ḥasan, il padre di ‘Anāt, che cerca di sfuggire alla propria solitudine immaginando di fare l'amore con il fantasma della prima moglie e instaurando una relazione platonica con una giovane ragazza spagnola. Egli non è mai protagonista di un'esperienza di sesso “reale”, ma il suo personaggio fluttua in un universo pregno di una sessualità immaginata. Per Ḥasan, pensare al sesso è un modo per sfuggire alla vecchiaia che avanza, al tempo che divora instancabilmente ciò che resta della vita: si masturba per ravvivare il desiderio che non lo riduce ancora all'impotenza di un vecchio e il ricordo della moglie defunta, cui dà vita sotto forma di fantasma, è un modo per combattere lo scorrere del tempo e riportare il passato nel presente. Ad esempio, in un dialogo immaginario con la prima moglie, egli rappresenta i segni che il tempo ha lasciato indelebili sul proprio corpo di vecchio:

«— الطيّات تتدلى أسفل البطن، تتهدّل، وتجعلني أتهدّل معها. تكاد تصل إلى خصيتيه.

— لجلدها ملمس حرشفي غريب!

[...]

— بارد كليالي الصقيع، هامد كأنه لم يكن يوماً يشعلني ناء كأنني أخبره يوماً!

[...]

— أين البدان اللتان حلمت بهما تكوران أنوثتي كما ليالي؟ يدان تجوسان تفاصيلي، تحملان المتعة إلى كل خباياي.

276 Lorde, *Usi dell'erotismo*, p. 253.

[...]

– لا تكاد كفاي تدوران ثدييها! كتلتان متهدلتان لا تمتان بصلة لصدرها العارم الماضي،
ما الذي فعلته السنوات بها؟!]

– تلك الخرقة المتهدلة بين ساقيه، كيف استبدلوا بها ساريتي المجنونة؟!»²⁷⁷

“– Delle frappe pendono da sotto la mia pancia, penzolano, e mi fanno penzolare con loro. Raggiungono quasi i suoi testicoli.

– La pelle di lei ha uno strano tocco squamoso!

[...]

– Freddo come le notti di gelo, rigido come se non mi avesse mai fatta gemere, lontano come se non lo avessi mai conosciuto!

[...]

– Dove sono le mani che ho sognato dare forma alla mia femminilità e alle mie notti? Mani che mi frugavano tutta, che trasportavano il piacere in ogni cellula del mio corpo.

[...]

– Le mie mani quasi non si dirigono verso il suo seno! Due ammassi penzolanti che non hanno nulla a che vedere con il prosperoso petto di una volta, cosa le hanno fatto gli anni?

– Quello straccio penzolante tra le sue gambe, come lo hanno sostituito al mio folle pennone?”

La prima moglie, morta in gioventù, gli appare nelle sembianze di donna anziana. Il corpo e il desiderio sessuale diventano un mezzo per rappresentare la vecchiaia. Il passaggio del tempo sulle zone erogene dei due antichi amanti li rende non solo irriconoscibili l'uno all'altra, ma estranei perfino a se stessi. Questa sequenza dialogica occupa un intero capitolo del romanzo²⁷⁸, inserendosi come una *pièce* teatrale autonoma dal resto della narrazione. Non vi sono, all'interno del testo, dei marcatori che indichino esplicitamente al lettore l'identità dei due personaggi, ma dal contesto si deduce che essi siano il padre di 'Anāt e la sua precedente consorte. Il tempo si materializza attraverso il cambiamento del corpo: all'incapacità di riconoscere il corpo dell'altro corrisponde l'impossibilità di accettare il proprio. L'autrice si concentra sulle parti del corpo che

²⁷⁷ Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 167-168.

²⁷⁸ *Ibid.*

normalmente stimolano il desiderio sessuale, ma che qui acquisiscono dei tratti grotteschi, come “le frappe che pendono” dalla pancia della donna, o lo “straccio penzolante”, metafora della mascolinità perduta di Ḥasan.

Memoria e corpo sono correlati anche attraverso il tema del *taqammuṣ* (reincarnazione). Ḥasan non si limita a ridare vita alla defunta moglie nel sogno e nell'immaginario, ma è convinto che si sia reincarnata nella giovane ragazza spagnola, Isabel, conosciuta in internet. Quando la ragazza si reca a Damasco per conoscere personalmente il suo anziano amico, quest'ultimo vive una seconda adolescenza:

«يا إلهي! جسدي بكامله يقشعر، كأن يداً عارفة تداعب ظهري بخبث، وتدغدغ باطن فخذتي.. أحسّ بأني سأتهاوى من الإثارة بقرب فاتنتي. على الرغم من كل ذلك لن أقرّبها، وهي لم تقربني أبداً. كنت أشعر بالخجل مع حبيبة عمري! صحيح أن ما يقرب من الخمسين سنة تجمعنا، منذ أن عرفتها في السابع عشر من أيار سنة 1954، لكن جسدي أمسى عجوزاً مضعضعا وهي ما زالت في عزّ فتوتها..»²⁷⁹

“Dio mio! Il mio corpo fremeva tutto, come se una mano esperta mi accarezzasse la schiena con malizia e mi solleticasse l'interno delle cosce... Sentivo che sarei crollato per l'eccitazione accanto alla mia seduttrice. Nonostante ciò non l'ho mai avvicinata, e nemmeno lei mi ha mai avvicinato. Avevo vergogna dell'amore della mia vita! È vero che circa cinquant'anni ci avevano uniti, da quando l'avevo conosciuta a diciassette anni nel maggio dell'anno 1954, ma il mio corpo era diventato vecchio, logoro, mentre lei continuava ad essere nel fiore della giovinezza...”

Attraverso la relazione con Isabel, Ḥasan cerca di recuperare il desiderio dell'uomo giovane, mettendo in evidenza l'aspetto sensoriale e corporale della memoria. La memoria, punto di incontro tra singolo e collettività²⁸⁰, diviene luogo esclusivo della ricerca di un'identità perduta e dell'affermazione della soggettività al di fuori delle costrizioni sociali che non accettano una relazione tra due persone di diversa età.

Anche la relazione tra ‘Anāt e Ġawād non compare mai nel presente della narrazione. Il loro legame presenta il carattere tipico dell’“amore ostacolo”²⁸¹ in cui la presenza di un

279 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 279-280.

280 Per quanto riguarda il tema della memoria nella letteratura araba femminile, si veda, tra gli altri, Mehta, *Rituals*.

281 Micali, Simona, *L'innamoramento*, Bari, Laterza, 2001, pp. 35-37.

ostacolo che impedisce l'unione degli amanti garantisce il mantenimento della passione: esso è in prima istanza rappresentato dall'appartenenza degli amanti a confessioni religiose differenti – ‘Anāt è alawita mentre Ğawād è druso – in una seconda fase, subentra il carcere a mantenere gli amanti separati per molti anni; infine i due vengono nuovamente divisi dalla partenza di lui per l'estero. In seguito alla scarcerazione, durante la fase di ricongiungimento e di coronamento dell'amore tramite il matrimonio, l'ostacolo viene interiorizzato²⁸² e si manifesta nella distruzione dell'armonia della coppia. L'ostacolo del carcere, che ha separato ‘Anāt e Ğawād per, anni continua a tenerli divisi, in quanto la lontananza li ha trasformati in due persone diverse, estranee l'una all'altra. Solo nel ricordo il sentimento e la passione restano immutati. In una lettera, scritta prima di lasciare la Siria, Ğawād esprime ad ‘Anāt le proprie sensazioni rispetto alla loro relazione:

«في تلك الليلة، وعلى سرير تلك الغرفة الغريبة، كنت أتعرف إلى تفاصيل جسدك من جديد، أو كنت أتعرف إليها لأول مرة. كان جسدك مثيراً ودافئاً وأنثوياً حتى الأقصى، لكنه جسد غريب على الرغم من ذلك، راح الزمن يخطّه. وشعرت بأن العمر الذي مضى حولني إلى رجل آخر لا يشبه الشاب الذي كنت إياه، أنا الآن كهل تجاوز الخامسة والأربعين. ما تخيلته مراراً في لياليه الباردة، اعتماداً على كل الجمال الذي عشناه منذ خمسة عشر عاماً، تبدّل للتو.

قالب روعي تبدّل.

جسدي أحسسته في ذلك اليوم جسد رجل غريب لا أعرفه!

كنت تراقبين الخطوط المحيطة بعيني، لاحظت ذلك. تتحسسين طيات جذعي التي شكلها جلدي المتعب. يدك تجوس مناطق رجولتي، كأنك تتأكدين من أنها ما زالت على قيد الحياة ولم تمت كما مات بريق عيني.»²⁸³

“Quella notte, sul letto di quella stanza estranea, conoscevo di nuovo i dettagli del tuo corpo, o forse li conoscevo per la prima volta. Il tuo corpo era eccitante, caldo e femminile all'ennesima potenza, ma malgrado ciò era un corpo estraneo, sul quale il

282 Attuando una comparazione con la letteratura europea di Ottocento e Novecento, si nota che gli ostacoli classici, caratteristici del poema cavalleresco del Cinquecento, ma anche del teatro shakespeariano, come l'adulterio, le inimicizie tra famiglie o tra fazioni politiche e le differenze sociali, vengono gradualmente interiorizzati, tanto che «i protagonisti non si innamorano più nonostante l'ostacolo, bensì a causa di esso, ovvero, l'ostacolo diviene un elemento di seduzione, uno stimolo alla nascita dell'amore.», Micali, *L'innamoramento*, p. 37.

283 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 267.

tempo aveva iniziato a lasciare il segno. E ho sentito che gli anni passati mi avevano trasformato in un altro uomo che non somigliava al ragazzo che ero. Ora sono un adulto che ha superato i quarantacinque anni. Ciò che si era immaginato nelle sue fredde notti, basandosi su tutta la bellezza che avevamo vissuto quindici anni fa, è improvvisamente cambiato.

La forma della mia anima è cambiata.

Quel giorno ho percepito il mio corpo come se fosse stato quello di un uomo estraneo che non conoscevo!

Tu osservavi le rughe attorno ai miei occhi, te n'eri accorta. Sentivi le grinze sul mio torace formate dalla pelle stanca. La tua mano perlustrava i miei attributi maschili, come se ti stessi accertando che fossero ancora vivi e non morti, come la luce nei miei occhi.”

Il corpo è il mezzo attraverso il quale il personaggio si manifesta all'altro e a se stesso. Il passaggio del tempo non rende Ğawād soltanto estraneo alla sua compagna, ma anche a se stesso. Il ricordo del corpo dell'amato si disintegra al contatto con la realtà, impedendo l'unione e il ripristino dell'armonia. Anche qui il corpo maschile è frammentato in più parti, come le rughe attorno agli occhi, le grinze sul torace e gli attributi maschili. Questa parcellizzazione rappresenta l'impossibilità di ricomporre i pezzi in un insieme dotato di senso. L'identità, che nella memoria resta ancorata al passato, si disintegra nel presente, diventando irriconoscibile. Per questo il corpo, più che essere luogo di relazione con l'altro, diviene lo spazio della ricerca di sé e la memoria perde la funzione connettiva tra individuale e collettivo, tra privato e pubblico.

3.5 Conclusione

Il corpo svolge un ruolo centrale nel romanzo, utilizzato dall'autrice per rappresentare l'evoluzione dei personaggi principali, ma anche le esperienze dei richiedenti asilo presso l'ambasciata dove lavora la protagonista. Ciascuno dei personaggi appartenenti alle tre coppie principali è alla ricerca di sé, della propria identità. Si tratta di personaggi irrisolti, in divenire, in perenne dialogo con se stessi. La scissione interna al personaggio si risolve, a livello di istanza narrativa, nella scissione del narratore che passa continuamente dalla terza alla prima persona, presentando gli eventi dall'esterno all'interno. Il corpo è il terreno di questa ricerca, unica vera patria dell'individuo che vive sotto il peso della repressione politica. La libertà individuale, assente dalla sfera pubblica, viene ricercata nella sfera

intima, i cui confini sono rappresentati dal corpo.

L'attesa di qualcosa che deve ancora arrivare o che deve ritornare, è una condizione condivisa da tutti i personaggi: Ğawād aspetta di essere scarcerato per ritornare dalla sua amata; Mayyāsa e Iyād attendono il ritorno ad una normalità che sembra impossibile da ripristinare; Ğamīla, malata di cancro, attende la morte, mentre Ḥasan aspetta il ritorno del proprio desiderio attraverso le figure della prima moglie morta e della ragazza spagnola. Ma il personaggio che più di tutti incarna la dimensione dell'attesa è 'Anāt, che inizialmente attende il rilascio di Ğawād, poi il ritorno all'armonia nella coppia e, infine, aspetta un figlio.

Nel momento in cui 'Anāt risolve il proprio stato di attesa dopo il parto, la narrazione finisce. Il romanzo si chiude esattamente nel momento in cui questa partorisce con la frase: “Dopodiché non mi accorsi di quello che accadde, perché ero già sprofondata in un sonno molto profondo.”²⁸⁴.

284 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, p. 297.

Capitolo quarto

Banāt al-barārī di Mahā Ḥasan: corpo e fantastico

4.1 Presentazione dell'autrice

Nata ad Aleppo, Mahā Ḥasan è una scrittrice e giornalista curda di origini siriane. Scrive su diverse testate giornalistiche e siti internet. Dal 2000 le è stato impedito di pubblicare in Siria per il contenuto “scomodo” dei suoi scritti. Nel 2004 ha lasciato il proprio Paese per trasferirsi a Parigi, dove risiede attualmente. Nello stesso anno è stato pubblicato il suo manifesto sulla libertà di stampa in Siria, nel rapporto annuale dell'organizzazione Reporter senza frontiere. Nel 2005 ha ottenuto il premio Hellman/Hammett per gli scrittori perseguitati, dell'organizzazione Human Rights Watch. Tra il 2007 e il 2008 ha vissuto ad Amsterdam, nell'appartamento restaurato di Anne Frank, su invito dell'Amsterdam Vluchtstad. Il suo primo romanzo, *Al-lāmtināhī-sīratu-l-aḥar*²⁸⁵ (L'infinito-biografia dell'altro), è stato pubblicato nel 1995, mentre il secondo, *Tarātīl al-mu'dam* (Litanie del condannato)²⁸⁶, è uscito nel 2009. In *Ḥabl Surrī*²⁸⁷ (Cordone ombelicale), selezionato nel 2011 per l'Arabic Booker Prize, la scrittrice si occupa della questione curda in Siria. Le sue opere sono caratterizzate da una particolare attenzione per tematiche di carattere storico-sociale che riguardano la società siriana e, più in generale, il Mašriq.

4.2 Il romanzo

In *Banāt al-barārī* (Le ragazze delle terre selvatiche), pubblicato nel 2011, Mahā Ḥasan narra la vicenda di due donne accomunate dallo stesso destino. L'amore le conduce ad una tragica fine: l'essere vittime del delitto d'onore. Per rendere questa tematica in chiave letteraria, l'autrice ricorre al linguaggio fantastico, affiancato da quello realistico, all'interno di un romanzo che si profila come opera di critica sociale. Il corpo, presente nella duplice dimensione della sofferenza e del piacere, è il luogo in cui si gioca la lotta tra

285 Al-Lāḍaḡiyya, Dār al-ḥiwār.

286 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis.

287 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2010.

istanza individuale e sociale. L'individuo, alla fine, non riesce ad ottenere uno spazio per affermare il proprio essere e viene schiacciato dal controllo esercitato dalla comunità, simboleggiato nel romanzo dal delitto d'onore. Come sostiene l'autrice:

“questo fenomeno avviene nel mondo arabo, presso i Curdi, i Drusi. Perfino i Cristiani, anche se in misura minore, applicano il codice d'onore. C'è un fraintendimento: si dice che il codice d'onore sia legato all'Islam, ma questo non è corretto. [...] La questione è legata alle tradizioni, che sono contraddittorie in quanto la donna è portatrice dell'onore, ma viene uccisa in quanto simbolo di esso.”²⁸⁸

Mahā Ḥasan afferma inoltre di aver incontrato difficoltà nella scelta del tema:

“Sono cresciuta in un ambiente pieno di queste storie, ma ho sempre evitato di parlare dell'argomento per una sorta di superiorità intellettuale. [...] Consideravo il fatto di parlare delle questioni dell'onore come una sorta di svilimento della creatività, occupandomi di una questione che concerne solo il mondo delle donne. Invece ho scoperto di essermi sbagliata. Ho scoperto successivamente che il fatto di parlare della questione dell'onore non concerne solo la donna. Nel senso che ogni uomo può affrontare queste tematiche senza che l'argomento sminuisca l'importanza della creatività.”²⁸⁹

All'interno del romanzo, il *ḡarīmat al-šaraf* (il delitto d'onore), da aspetto dell'oppressione legato al *gender*, si fa metafora dell'oppressione esercitata dalla tradizione sulla società nel suo insieme. Nel romanzo, gli stessi personaggi maschili sono vittime del fenomeno: non solo l'amante che non riesce ad evitare l'assassinio della propria compagna, ma anche il padre che è spinto ad uccidere la figlia, per salvaguardare l'onore della famiglia.

La critica sociale passa attraverso il linguaggio del fantastico, o meglio del fiabesco, che interagisce con il *wāqi'ī* (realistico) e l'*iltizāmī* (*engagé*). Ciò risulta evidente dall'organizzazione stessa del romanzo: ciascun capitolo viene identificato dal nome di un colore che acquisisce un significato specifico, generando un simbolico alternativo.

Come nella struttura della fiaba, gli avvenimenti non sono collocati in un quadro

288 Mi baso sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 12 maggio 2012 a Parigi, appendice, p. VII, (le traduzioni dall'arabo sono mie).

289 Cfr. *infra*, Appendice, p. VI.

spazio-temporale definito. La narrazione inizia con un evento realistico, ovvero l'assassinio di Sultāna, sgozzata dai familiari perché rimasta incinta al di fuori del matrimonio. Lo stesso evento successivamente assume i caratteri del meraviglioso. Il cadavere della ragazza, appeso sulla porta di casa per mostrare a tutto il paese che l'onore della famiglia è stato lavato, subisce un miracolo: la testa si riunisce al corpo e il cadavere prende tra le braccia la figlia, partorita poco prima dello sgozzamento. La seconda manifestazione meravigliosa è la maledizione del rosso: il sangue della donna sgozzata, come un flusso inarrestabile, invade tutto, cancellando gli altri colori. Case, piante, animali ed esseri umani: tutto diventa rosso. Ma la rivolta di Sultāna all'ingiustizia subita non manifesta esclusivamente a livello visivo, tramite la dittatura del sangue, ma anche a livello sonoro. Sull'albero accanto al cadavere crescono dei campanelli che per giorni assordano gli abitanti del paese con il loro trillare. Lo spirito della donna trova pace solo dopo il ritorno di Ibrāhīm, suo amante e padre della bambina, al quale fa promettere di prendersi cura della figlia.

La trama è composta da due ordini di avvenimenti: quelli che fanno riferimento al reale, come lo sgozzamento di Sultāna per lavare l'onore della famiglia, e quelli che fanno riferimento al fantastico. Questi due registri non sono in contrapposizione tra loro. Il fantastico non rifiuta la realtà, ma se ne serve per dotare di senso la propria eccezionalità, prendendola come termine di paragone. Nella sua analisi di *Fuqahā' al-zalām*²⁹⁰ (I giurisperiti della notte), dello scrittore curdo oriundo siriano Salīm Barakāt, Buṭrus Ḥallāq afferma che il fantastico si distacca dalla concezione ordinaria di un genere che suscita paura, per diventare vero e proprio mezzo conoscitivo²⁹¹. Entrando a contatto con l'ordinario e il quotidiano e instaurando un dialogo con esso, il fantastico suscita *istiḡrāb* (stupore) e *tasā'ul* (l'interrogarsi, il porsi delle domande). La ricerca di una spiegazione al fenomeno eccezionale e meraviglioso coinvolge sia il personaggio che, travolto dagli eventi, se ne chiede la causa, sia il lettore. Quest'ultimo, disorientato dall'infrazione del patto narrativo, si trova sospeso tra due sponde: quella del romanzo di critica sociale e quella del fantastico.

Il genere fiabesco affonda le proprie origini nella tradizione orale. L'autrice sceglie quindi di rappresentare un fenomeno, come quello del delitto d'onore che coinvolge in prima istanza la donna, attraverso una forma narrativa tradizionalmente femminile: il racconto orale. Mahā Ḥasan dice:

290 Nīqūsyā-Qubruş, Bīsān burs, 1985.

291 Ḥallāq, *al-Kitāba*, pp. 179-192.

“Sono cresciuta in un ambiente in cui fin dall'infanzia ho sentito storie sull'onore, storie che si sono intrecciate nella mia memoria come delle leggende. Le ragazze in particolare vengono educate in queste società tramite l'ascolto delle storie delle nonne, tramandate dalle nostre madri: le storie dell'onore. È una forma di educazione indiretta per mettere continuamente in guardia la ragazza sul fatto che è come una bomba a orologeria che può esplodere da un momento all'altro, facendo del male alla famiglia e rovinando la propria vita.”²⁹²

La scrittrice riprende questo genere narrativo tradizionale e lo risignifica, gli conferisce cioè una funzione diversa. Il racconto orale, la fiaba, da storia per mettere in guardia le ragazze contro la perdita della verginità, diviene un mezzo per denunciare il delitto d'onore. La tradizione viene in un certo senso rivoltata contro se stessa. Inoltre, in questo modo, l'autrice mette in discussione la distinzione tra cultura alta e bassa, scritta e orale, storicamente funzionale alla marginalizzazione della donna a livello artistico e letterario²⁹³. La traccia orale si manifesta, ad esempio, nel capitolo dedicato alle leggende che si diffondono tra la gente del paese per spiegare la morte di Sultāna:

««كان يا ما كان، في قديم الزمان، في سالف العصر والأوان، كان ثمة صبية اسمها سلطانة، ذبحها أهلها دون رحمة لأنها وقعت في الحب. أمطرت السماء طويلاً في تلك اللحظة، أمطرت السماء دماً.. صبغ الدم كل شيء.. لم يستطع أحد تنظيف المطر الأحمر عن الأشياء.. منذ ذلك اليوم، صارت القرية حمراء»
«كان يا ما كان، في قديم الزمان، في سالف العصر والأوان، كان ثمة شاب اسمه إبراهيم، عشق سلطانة، وكان العشق ممنوعاً في ذلك الزمان...»
«كان يا ما كان، في قديم الزمان، في سالف العصر والأوان...»
«كان يا ما كان، في قديم الزمان...»
«كان يا ما كان...»
«كان...»²⁹⁴

“C'era una volta, in un tempo molto lontano, c'era una giovane chiamata Sultāna, la

292 Intervista all'autrice, appendice, p. VI.

293 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 60.

294 Hasan, *Banāt*, pp. 86-87.

quale fu sgozzata senza pietà dalla sua famiglia, perché era incappata nell'amore. Piovve a lungo in quel momento, piovve sangue... Il sangue tinse ogni cosa... Nessuno poté lavar via la pioggia rossa dalle cose... Dal quel giorno, il paese divenne rosso.»

«C'era una volta, in un tempo molto lontano, c'era un giovane chiamato Ibrāhīm, l'amore di Sulṭāna, ma a quell'epoca l'amore era vietato...»

«C'era una volta, in un tempo molto lontano...»

«C'era una volta, in un tempo lontano...»

«C'era una volta...»

«C'era...»²⁹⁵

Il “c'era una volta” si inserisce come una storia nella storia, per fornire una spiegazione al fenomeno dell'invasione del colore rosso. Il fantastico si manifesta non solo al primo livello narrativo, quello della storia dei due amanti, ma anche all'interno del secondo livello, quello cioè delle storie che la gente del paese si racconta. Il “c'era una volta” segna il confine tra mondo reale e mondo fantastico, proprio perché, spiega André Jolles, “*la fiaba è in contrasto con quanto siamo abituati a osservare nel mondo come evento reale, proprio perché il mondo della fiaba è separato dal mondo della realtà in maniera più radicale rispetto a qualsiasi altra forma.*”²⁹⁶. Tuttavia, il disintegrarsi della formula “c'era una volta”, che letteralmente “perde i pezzi”, rappresenta l'assottigliarsi della linea di confine tra reale e fiabesco. Nel romanzo, si genera un cortocircuito tra reale e meraviglioso, proprio perché le due sfere non sono nettamente separate come nel genere della fiaba.

La presenza della fiaba all'interno del romanzo non è determinata da una pura scelta estetica, essa svolge infatti una funzione più complessa. Come afferma Italo Calvino, parafrasando Jolles, “*la disposizione mentale che porta alla fiaba è quella della morale ingenua, cioè la morale che si esercita sugli eventi e non sui comportamenti, la morale che patisce e rifiuta l'ingiustizia dei fatti, la tragicità della vita, e costruisce un universo in cui a ogni ingiustizia corrisponda una riparazione.*”²⁹⁷. In altre parole, la struttura della fiaba ruota attorno alla riparazione di un'ingiustizia, secondo una morale ingenua, basata su un giudizio emotivo assoluto che divide il mondo in buoni e cattivi²⁹⁸. Le manifestazioni dell'ingiustizia che caratterizzano il mondo reale, come “*maltrattamento, disconoscimento,*

295 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

296 Jolles, André, *Forme semplici*, in id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Mondadori, 2003, p. 434, (ed. or.) *Einfache Formen*, Halle, 1930.

297 Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 2002² [1988], p. 121.

298 Jolles, *I travestimenti*, p. 430.

peccato, colpa, arbitrio compaiono nella fiaba solo per venire eliminati in maniera graduale e definitiva ed essere dissolti secondo le leggi della morale ingenua.”²⁹⁹.

Analizziamo ora *Banāt al-barārī*, alla luce della definizione di Jolles. All'interno del romanzo, l'ingiustizia è rappresentata dall'uccisione di Sultāna che si vendica, scagliando sul paese la maledizione del colore rosso. Il compito di ripristinare un mondo fatto di colori viene assegnato alla figlia della donna sgozzata, allevata dal padre in una capanna immersa nella natura, lontano dalla civiltà. Raggiunti i quindici anni ***, questo il “nome” della ragazza, può finalmente aprire il baule lasciatole in eredità da Tamīma, la maga del paese. All'interno del baule, altro elemento tipico della fiaba, si trovano delle scatole magiche contenenti tutti i colori. *** inizia quindi a colorare la natura circostante (le terre selvatiche del titolo) e in un secondo momento il paese, partendo dal giardino della casa dove è sepolta la madre. Il padre, con il quale è unita da una relazione di affetto e complicità, decide di aiutarla nella sua opera. Ma durante la sua “missione riparatrice”, l'adolescente si innamora di un giovane, Ḥamza e, come la madre, fa l'amore con lui al di fuori del vincolo matrimoniale. Nonostante Ibrāhīm, il padre della ragazza, abbia vissuto sulla propria pelle la stessa ingiustizia, non riesce a superare la logica consuetudinaria basata sul codice d'onore. La storia si ripete e la narrazione si chiude sull'uccisione di Rayḥāna – questo il nome acquisito da *** dopo aver scoperto l'amore – ad opera di Ibrāhīm. Nonostante dunque l'impianto iniziale sia quello della fiaba, secondo lo schema ingiustizia-riparazione dell'ingiustizia, alla fine la tragedia ha la meglio. Infatti, il “*tragico*’ esiste quando ‘ciò che deve essere non può accadere, o quando ciò che non può essere accade’”³⁰⁰. Il fatto che la figlia subisca la stessa ingiustizia causa l'infrazione del patto narrativo e il fallimento del modello fiabesco. Ma il messaggio di critica sociale acquisisce forza proprio grazie a questa dialettica tra realistico e fiabesco: il reale è più marcatamente immorale se affiancato alla possibilità dell'affermazione di quella morale ingenua che dovrebbe cancellare le ingiustizie. Le due tracce, in alcuni passaggi del romanzo, si mescolano, generando una sorta di cortocircuito, come nel caso delle storie che iniziano a circolare sui due amanti, vittime del crimine:

«كان يا ما كان، في قديم الزمان...»

«كان يا ما كان...»

299 Jolles, *I travestimenti*, p. 431.

300 Ivi, p. 430.

«كان...»

«قالت سلطنة لإبراهيم...»

«قال إبراهيم لسلطنة..»

«لا تقتلوني.. بحق السماء»

«قال الشاب للأميرة..»

«توسلت الصبية أمها الغولة..»³⁰¹

«C'era una volta, in un tempo lontano...»

«C'era una volta...»

«C'era...»

«Disse Sultāna a Ibrāhīm...»

«Disse Ibrāhīm a Sultāna...»

«Non uccidetemi... in nome del cielo»

«Disse il giovane alla principessa...»

«La giovane supplicò sua madre l'orchessa...»³⁰²

Dove il fiabesco cerca di affermare la propria logica, si intromette il reale, generando una sorta di interferenza. Se il movimento della fiaba si presenta “*come passaggio da funzioni negative (allontanamento, divieto, danneggiamento, mancanza, ostacolo) a funzioni che rovesciano o superano la negatività delle prime*”³⁰², in *Banāt al-barārī* è l'ingiustizia a trionfare.

Il realistico si manifesta soprattutto nel dissidio interiore dei personaggi. Se questi sono, come ad esempio nel caso della figlia di Ibrāhīm, pressoché privi di spessore psicologico, una volta “riassorbiti” dalla traccia del realistico, vengono dotati di un mondo interiore. Ed è proprio attraverso il cambiamento del personaggio di Ibrāhīm che viene messa in scena l'infrazione del modello della fiaba e la conseguente “vittoria” del reale, con la sua morale ingiusta. Mentre la figlia continua la sua magica opera di diffusione del colore, Ibrāhīm torna a vivere nella sua capanna, nelle terre selvatiche. Un giorno, insospettito dall'apparizione del colore celeste – nel romanzo il colore dell'amore – che riveste ogni cosa, decide di fare visita alla figlia. Lungo la strada per il paese sente la gente mormorare a proposito di una prostituta che vive con il suo amante. Intuito che le voci si

³⁰¹ Hasan, *Banāt*, p. 87.

³⁰² Calvino, *Sulla fiaba*, p. 121.

riferiscono alla propria figlia, diventa furente. Accecato dalla rabbia, raggiunge la casa che un tempo era stata di Sultāna e, alla vista della figlia, la sgozza. La tradizione ha dunque la meglio sull'individuo che non riesce ad affermare una propria etica, ma che si trova costretto a piegarsi a quella collettiva, imprigionata nella consuetudine.

Riprendendo quanto teorizzato da Fayṣal Darrāğ, a proposito dell'opera dello scrittore siriano Mamdūh ‘Azzām³⁰³, si nota, in *Banāt al-barārī*, la presenza di due strutture narrative che condizionano la dimensione temporale e la costruzione dei personaggi: una segue il modello della *ḥikāya*³⁰⁴, l'altra quello della *qiṣṣa*³⁰⁵. La struttura della *ḥikāya* si basa sull'imitazione e si situa in un tempo omogeneo e chiuso. Secondo Darrāğ, non vi si raccontano i destini dell'uomo, ma la vita intesa come *sīra*, un percorso lineare in cui tutti gli avvenimenti si somigliano. La *ḥikāya* riproduce la ciclicità di una società stagnante che moltiplica storie che si somigliano. Il personaggio è una maschera, imprigionato nel monolitismo dei costumi, non è mai artefice del proprio destino. Ciò si manifesta, in *Banāt al-barārī*, nella ripetizione dello stesso destino che accomuna madre e figlia, entrambe sgozzate per lavare l'onore della famiglia. Nell'universo dei personaggi, la compresenza di *ḥikāya* e *qiṣṣa* risulta evidente, ad esempio, nel caso di Ibrāhīm. Se per una parte della narrazione egli incarna un modello maschile positivo, alla fine si trasforma nell'“uomo animale”, le cui azioni sono guidate dalla tradizione e dalla consuetudine. La trasformazione del personaggio risulta evidente nel passaggio in cui si narra la discesa dalla capanna alla casa della figlia:

«عاهرة الحديقة»، «روح العاهرة القديمة»، «منزل العاهرات»، «هي ابنتها،
تشبهها»، «العاهرة التي حملت دون زواج»، «العاهرة الجديدة حامل»...
يتصاعد الدم إلى رأس إبراهيم.. يكاد يفقد عقله.. يكاد يقع على الأرض، يتصور ابنته
عاهرة فاتحة ساقها لرجال القرية.
كيف هبط بها إلى هنا. كانت عذراء نقية، لم تمسسها يد ولم تبصرها عين.. كيف جاء بها
من أرض القداسة في البرية الطاهرة، ليهبط بها إلى الأرض الدنسة. لقد تلوثت ابنته بمني
الذكور..

303 Cfr. Darrāğ, Fayṣal, «*Qaṣr al-maṭar*» *al-tārīḥ al-mahzūm fī-l-mustabidd al-muntaṣir*, fī Ṣiḥayyīd, *al-Riwāya al-Sūriyya*, pp. 45-74.

304 Per quanto riguarda l'evoluzione de significato del termine, si veda Pellat, Charles, “*Ḥikāya*”, in, *E. I.*, n.é., vol. 3, pp. 379-384.

305 Per quanto riguarda l'evoluzione de significato del termine, si veda Pellat, Charles et Vial, Charles, “*Qiṣṣa*”, in, *E. I.*, n.é., vol. 5, pp. 183-190.

كما لو أن شيطاننا سكنه وحل محل روحه الطيبة.. أضع إبراهيم إبراهيم، وطار
صوابه»³⁰⁶

«La prostituta del giardino», «Lo spirito dell'antica prostituta», «La casa delle prostitute», «È sua figlia, è simile a lei», «La prostituta che è rimasta incinta fuori dal matrimonio», «La nuova prostituta è incinta»...

A Ibrāhīm saliva il sangue alla testa... era sul punto di perdere il lume della ragione... stava per cadere a terra, immaginandosi la figlia prostituta che apriva le gambe agli uomini del paese.

Come aveva potuto precipitare fin qui!?! Era una vergine immacolata, mai stata sfiorata da una mano o vista da un occhio... Giunta dalla terra sacra nella steppa pura, come era potuta cadere nella sordida terra?!? Sua figlia era stata contaminata dallo sperma maschile...

Era come se un demonio lo possedesse e avesse preso il posto del suo animo buono... Ibrāhīm aveva abbandonato Ibrāhīm e il suo buon senso se n'era andato.”

Ibrāhīm si trasforma in un altro uomo, sotto l'effetto delle dicerie, reali o immaginarie, della gente. Il personaggio perde la propria personalità e lo spessore psicologico, a favore dell'acquisizione di una sorta di “coscienza collettiva”. Anche la figlia viene identificata al personaggio della madre e perde la propria specificità. La struttura della *hikāya* trionfa. Il personaggio della *qiṣṣa*, di cui parla Darrāğ³⁰⁷, è infatti “libero dal potere della consuetudine” e per questo “deve creare le proprie specifiche storie (*hikāyātu-hā al-ḥāṣṣa*), che non ripetono ciò che è stato prima. E forse questa ricerca che genera nuovi destini all'interno di nuove storie è ciò che scuote il tempo, rendendolo aperto e liberato.”. Qui invece Ibrāhīm si rende protagonista del medesimo atto, quello dello sgozzamento, causa delle sofferenze della sua vita. La *qiṣṣa* si caratterizza per il suo ancorarsi nel tempo aperto, vivo della Storia, in cui il personaggio ha una vita spirituale e una coscienza individuale che gli consentono di sfuggire alla dittatura dei costumi. La struttura narrativa della *qiṣṣa* si basa sul rifiuto del tempo dispotico e dell'interpretazione univoca, a favore del cambiamento. All'interno del romanzo, ciò si manifesta nella trasgressione della linearità temporale, mediante l'inserzione di *flashback* e di storie nella storia che generano una moltiplicazione dei livelli narrativi. Inoltre, i personaggi principali incarnano, in certi

306 Hasan, *Banāt*, pp. 132-133.

307 Darrāğ, «*Qaṣr al-maṭar*», p. 70.

passaggi, le caratteristiche del personaggio della *qiṣṣa*, soprattutto laddove hanno la possibilità di dare voce alla propria interiorità, attraverso, ad esempio, il monologo interiore³⁰⁸. L'istanza narrativa è caratterizzata dalla plurivocità. Al narratore esterno onnisciente, che talvolta si rivolge direttamente al lettore per spiegare gli eventi, si alternano più narratori interni che prendono direttamente la parola per esprimere i propri stati d'animo. In questi passaggi, la struttura della *qiṣṣa* trascende quella ciclica della *ḥikāyā*, e il personaggio può esprimere liberamente il proprio universo interiore.

La funzione del fiabesco all'interno del romanzo è dunque centrale. La fiaba, che prevede il lieto fine, si trasforma in tragedia, svelando il proprio insuccesso: per raggiungere un lieto fine è dunque necessario distaccarsi dalla logica della fiaba. Ma cosa rappresenta la traccia fiabesca in questo romanzo? Essa è la logica della tradizione che vuole spiegare la realtà attraverso schemi fissi, ciclici e ripetitivi le cui radici affondano in un tempo lontano, senza storia. L'irrazionalità della logica consuetudinaria si palesa nel personaggio di Ibrāhīm, che nonostante si ponga inizialmente come modello maschile positivo, portatore di valori nuovi, viene infine riassorbito nel vecchio sistema. Quando il padre vive in isolamento con la figlia, egli riesce a maturare una serie di nuovi valori basati sul rispetto dell'altro e della sua libertà come individuo. Quando invece ristabilisce il contatto con la società, rientra gradualmente nei panni dell'“uomo tradizionale”, perché è questo che gli viene richiesto per poter vivere all'interno della comunità. La sua metamorfosi avviene gradualmente, nel corso del cammino dalla sua capanna al paese, fino a che “Era come se un demonio lo possedesse e avesse preso il posto del suo animo buono... Ibrāhīm aveva abbandonato Ibrāhīm e il suo buon senso se n'era andato.”³⁰⁹.

L'autrice sembra quindi suggerire che, per raggiungere un cambiamento all'interno della società araba sia necessario creare uno spazio per l'affermazione dell'individuo, indipendentemente dalla logica comunitaria. Solo attraverso il superamento della ciclicità dello schema della *ḥikāya* e dunque l'apertura alla *qiṣṣa* come tempo aperto, l'individuo può prendere parte alla Storia.

4.3 Il corpo tra comunità e natura

In *Banāt al-barārī*, il corpo è il luogo della negoziazione tra pulsione collettiva di controllo e individuale di liberazione. La prima, legata alla tradizione, mira a disciplinare,

308 Si consideri, ad esempio, il dialogo interiore del padre di Sulṭāna, preoccupato per il fatto che la figlia sia nata con gli occhi verdi, Ḥasan, *Banāt*, pp. 35-37.

309 *Ivi*, p. 133.

sottomettere e reprimere lo slancio individuale, a favore di una regolamentazione del corpo che deve corrispondere a determinati codici di comportamento. Ciò rimanda al pensiero di Michel Foucault per il quale “*la costituzione del soggetto, fragile e scisso, [...] non è altro che un processo di codificazione culturale di certe funzioni e azioni significanti accettabili, normali e desiderabili. E così si diventa soggetto mediante un insieme di permessi e di divieti che inscrivono la soggettività in un alveo di potere.*”³¹⁰.

Il delitto d'onore, che nel romanzo si manifesta nell'immagine del corpo mutilato, costituisce una delle espressioni più violente del controllo comunitario sul corpo dell'individuo. La ragazza vergine non porta su di sé solo il proprio onore, ma anche quello delle sorelle, oltre alla virilità dei maschi della famiglia³¹¹. La ragazza che perde la verginità al di fuori della legittimazione matrimoniale, non solo disonora se stessa, ma intacca l'onore di tutta la famiglia, con conseguenze morali e materiali importanti. Ad esempio, il componente maschio di tale famiglia non è più considerato degno di rispetto dagli altri membri della comunità, con delle ripercussioni non solo sulle relazioni interpersonali, ma anche su quelle lavorative. Le donne della famiglia subiscono invece il danno a livello matrimoniale, diventando un “cattivo partito” per gli uomini della comunità. La verginità non è dunque un fattore privato, ma pubblico, in quanto simbolo della continuità di un sistema di valori che sta alla base della comunità. Di conseguenza, la vergine non è considerata un individuo ma un “essere familiare”³¹² e la preservazione della verginità è essa stessa un fatto familiare, di cui sono incaricati tutti i membri maschi.

A tal proposito, il corpo all'interno del romanzo viene utilizzato da un lato, per rappresentare la pressione sociale cui è sottoposto l'individuo, dall'altro la spinta di quest'ultimo per ritagliarsi uno spazio privato in cui poter affermare se stesso e il proprio godimento. Il romanzo si apre sui particolari del corpo mutilato di Sultāna sgozzata:

«في اللحظة التي انفصل فيها الرأس عن الجسد، سقط الرأس الثاني في الأسفل.
مشهد بالغ الغرابة، جسد مفصول الرأس، يتدلى من بين الساقين رأس الآخر.
أهو جسد يحمل رأسين؟ رأس في الأعلى، وآخر في الأسفل؟»

310 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 28.

311 Mi baso sullo studio che Zine-Eddine Zemmour ha condotto sul tema della verginità e del delitto d'onore nella società algerina contemporanea. Cfr. «Jeune fille, famille et virginité. Approche anthropologique de la tradition», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, pp. 65-76. Tuttavia, come afferma la stessa Mahā Hasan nel penultimo capitolo di *Banāt al-barārī*, pp. 139-144, il fenomeno è diffuso in molteplici aree di cultura musulmana, quindi le teorizzazioni di Zemmour possono essere applicate ad un contesto più ampio.

312 Zemmour, «Jeune fille», p. 65.

انشغل الحاضرون بالرأس الأول، المفصول عن جسده. لهذا لم يلحظ أحدهم بروز الرأس الثاني.

[...]

الرأس الجديد، الواصل للتو إلى الحياة، لا يصرخ، لا يعلن ميلاده، كما لو أنه عرف وأحس بأن وجوده مرفوض، منبوذ.³¹³

“Nel momento in cui la testa si staccò dal corpo, la seconda testa cadde verso il basso. Una scena estremamente singolare, un corpo senza testa, tra le cui gambe pende un'altra testa.

Può essere un corpo con due teste? Una testa in alto e l'altra in basso?

I presenti erano occupati con la prima testa, staccata dal suo corpo. Per questo nessuno fece caso alla comparsa della seconda testa.

[...]

La nuova testa, giunta improvvisamente alla vita, non gridava, non annunciava la sua nascita, come se sapesse e sentisse che la sua presenza non fosse ben accetta, fosse bandita.”

La scrittrice inizia la narrazione con “una scena estremamente singolare”. Al lettore non vengono forniti gli elementi necessari a decifrare l'immagine descritta, tanto da non riuscire a distinguere se si tratti di un romanzo fantastico o realistico. Solo nel passaggio successivo l'autrice introduce ulteriori indizi che aiutano ad interpretare la scena: una donna che è appena stata decapitata sta partorendo. Chi si incarica di spiegare la scena è il neonato, che prende direttamente la parola:

«لقد وُلدت في الدم. أول ما رأيته وأحسست به هو الدم. دم في كل مكان، يغزو المكان. أول صوت سمعته، هو صرخة الخوف.

[...]

وُلدت دون أي حق، لا بالصراخ ولا بالبكاء. كما لو أنني وُلدت خارج الولادة! وُلدت سابحة في بركة من الدم، دم رحم أمي، ودم جسدها المذبوح!³¹⁴

“Sono nata nel sangue. La prima cosa che ho visto e sentito è stato il sangue. Sangue

313 Hasan, *Banāt*, pp. 11-12.

314 Ivi, pp. 12-13.

in ogni dove, sommerge il luogo. Il primo suono che ho sentito era un grido di paura. Un grido che mi ha impedito di piangere o di gridare.

[...]

Sono nata senza alcun diritto, né di strillare, né di piangere. Come se fossi nata fuori dalla nascita! Sono nata nuotando in una fossa di sangue, il sangue dell'utero di mia madre, il sangue del suo corpo sgozzato!”

La scena è cruenta, il sangue l'elemento principale che viene ripetuto numerose volte. Il corpo dilaniato della madre viene reso attraverso il punto di vista della neonata, che le si rivolge nella *luġat al-aġinna*³¹⁵ (la lingua dei feti). La simbologia del sangue caratterizza integralmente il primo capitolo il cui titolo, infatti, è *aḥmar* (rosso). Questo è il momento che segna l'inizio della maledizione del rosso: il sangue del cadavere invade tutto il paese, compresi i suoi abitanti, cancellando tutti gli altri colori.

Nel passaggio successivo è la madre a prendere direttamente la parola, per esprimere il dolore causato dall'impossibilità di accogliere la propria creatura:

«تمنيْتُ أن تولدي بين ذراعيّ، أن أطبع قبلة على جبينك، وأن ألمس بشرتك الناعمة. ترى، كيف قُطع حبلك السري، ومن أخذ المشيمة؟ كيف أستطيع الاعتناء بك، تدثيرك بأي شيء يقيك البرد، وأنا أراك قطعة لحم مكونة أمامي، ولا حول لي ولا قوة. لا جسد لي أتيك به، لا شيء سوى عينيّ اللتين أبثك عبرهما حبي.

تبكين!

أفتح فمي.. بغتة، يخرج صوتي.

كيف يمكن حدوث هذا؟ هذا مستحيل. لقد خرجتُ مني، غادرت جسدي.. ذلك المذبوح

المفصول. لقد أصبحت غيري!

كيف أشرح هذا؟

سأحاول.

كنت جسداً. ثم متُّ. فصلوا رأسي عن جسمي. لكنني لا أزال موجودة، أشعر بوجودي.

أسمع، أرى، أفكر.. لكن دون حراك! كل شيء يحدث في رأسي، في عينيّ، إذن أنا رأس!

لست أكثر من رأس!

بغتة.. شيء ما خرج من رأسي. اتجه صوب طفلي. شيء قريب مني. ليس جسدي،

315 Hasan, *Banāt*, p. 12.

وليس شيئاً مرئياً. إلا أنه يشبه الجسد. هو ليس أنا. إنه/إنها «لا أعلن إن كان مذكراً أم مؤنثاً».. إنه يشبهني. في اللحظة التي خرج فيها صوتي من فمي. تحرك هذا الشيء الغامض، وطلع مني.»³¹⁶

“Avrei voluto che nascessi tra le mie braccia, avrei voluto imprimerti un bacio sulla guancia, accarezzare la tua pelle morbida. Com'è stato tagliato il tuo cordone ombelicale e chi ha preso la placenta? Come posso prendermi cura di te, avvolgerti in qualsiasi cosa che ti protegga dal freddo, mentre io ti vedo, piccolo pezzo di carne rannicchiato davanti a me, mentre io sono inerme e senza forze. Non ho un corpo con cui portarti, non ho nulla tranne i miei occhi dai quali diffondo amore.

Piangi!

Apro la bocca... All'improvviso, la mia voce esce.

Com'è potuto succedere? È impossibile. Sono uscita fuori di me, ho lasciato il mio corpo... Quello sgozzato, mozzato. Sono diventata altro da me!

Come lo spiego?

Cercherò.

Ero un corpo. Poi sono morta. Hanno separato la testa dal mio corpo. Ma io continuo ad essere presente, percepisco la mia presenza. Sento, vedo, penso... Ma senza movimento! Ogni cosa accade nella mia testa, nei miei occhi, quindi io sono una testa!

Non sono più di una testa!

All'improvviso...qualcosa è uscito dalla mia testa. Si è diretto verso la mia bambina. Qualcosa vicino a me. Non è il mio corpo, non è una cosa visibile. Ma assomiglia al corpo. Non sono io. Lui/lei “non so se fosse maschio o femmina”... mi somigliava. Nel momento in cui la voce è uscita dalla mia bocca. Questa cosa misteriosa si è mossa ed è sorta da me.”

Sulṭāna prende direttamente la parola, rivolgendosi alla figlia. Il corpo è l'elemento che le mette in relazione tra loro: il cordone ombelicale e la placenta – elementi che rappresentano la materialità del legame madre-figlia – sono nominati esplicitamente. La tragicità della separazione passa attraverso le sensazioni corporee della madre che, impotente, non può accogliere e proteggere la propria figlia. La mattina successiva al delitto, gli abitanti del paese si accorgono che la testa si è riunita al corpo di Sulṭāna, che tiene tra le braccia la sua bambina. L'albero accanto al cadavere inizia a crescere sotto gli

316 Ḥasan, *Banāt*, pp. 16-17.

occhi di tutti, fino ad avvolgere madre e figlia. La vista e l'udito sono le dimensioni sensoriali che dominano il capitolo. Oltre al sangue, che pervade ogni cosa, da questo momento la narrazione è scandita dal pianto della neonata e dal rumore dei campanelli cresciuti sull'albero accanto al cadavere:

«تبكي الطفلة جوعاً. حليب والدتها لا تكفيها. إنها جائعة ولا تكف عن البكاء، وكلما بكت،
تداعب معها الأجراس بالرنين والقرع.
أخذت الأجراس تنمو، لامتغذية من الماء، بل من دم سلطنة، دمها النافر من عنقها
المذبوحة، ودم رحمها،.. دم كثير لا يتوقف عن ري ظمأ تلك الأجراس.»³¹⁷

“La bambina piangeva per la fame. Il latte di sua madre non bastava. Era affamata e non la smetteva di piangere. Ogni volta che piangeva, i campanelli trillavano e vibravano con lei.

I campanelli iniziarono a crescere, nutriti non dall'acqua, ma dal sangue di Sultāna, il sangue che sgorgava dal suo collo sgozzato, il sangue del suo utero... Molto sangue che non cessava di irrigare la sete di quei campanelli.”

Il corpo di Sultāna non cessa di esistere dopo la morte, ma si “riversa” sul mondo esterno tramite il sangue. In questo caso è l'immagine dell'albero irrigato con il sangue della vittima a creare una scena che dal registro del fantastico tende all'horror. Da vittima, la donna si trasforma in artefice della propria vendetta, mettendo gli abitanti del paese nell'impossibilità di ignorare l'ingiustizia del delitto d'onore.

Nei passaggi fin qui analizzati, ci si trova dinnanzi ad un corpo sofferente, espressione del dolore fisico e psicologico della vittima dell'assassinio e della neonata. Il corpo viene scomposto in una serie di parti, come la testa, l'utero, il cordone ombelicale e soprattutto il sangue, che formano una sorta di simbolico della sofferenza. Il corpo assassinato, non essendo più sede dell'individuo, perde la propria integrità.

All'interno dell'opera, il corpo viene associato a sofferenza e dolore quando compare all'interno di un contesto sociale, quando è rappresentato, cioè, nella dimensione collettiva. Nel corso del primo capitolo, il corpo è il terreno di lotta tra l'individuale e il collettivo. La donna che ha perso la verginità viene punita dalla comunità in virtù di una consuetudine che deve essere rispettata per garantire un determinato ordine sociale. Nel romanzo, il

317 Hasan, *Banāt*, pp. 21-22.

corpo acquisisce una dimensione positiva solo quando si trova all'interno di un contesto naturale. L'ultimo passaggio citato rappresenta la comparsa della dimensione naturale, simboleggiata dall'albero, che si affianca a quella sociale.

Il corpo, quindi, riesce anche a rendersi protagonista di atti di piacere e godimento. In questi frangenti ci si distacca dalla dimensione sociale per connettersi a quella naturale. Ad esempio, nel secondo capitolo, *Aṣfar* (giallo), in cui vengono ripercorse le tappe della vita di Sultāna dalla nascita allo sgozzamento, i personaggi si trovano in uno stato di tensione tra due dimensioni contrapposte: quella sociale e quella naturale. La prima è segnata dalla tragedia, ovvero lo sgozzamento, mentre la seconda è la sede del piacere, della libertà e del godimento. La natura segna le tappe principali (positive) della vita di Sultāna³¹⁸. Al momento del parto di Malīka (la madre di Sultāna), il giardino della casa rifiorisce, trasformandosi in un “Paradiso”, *ḡanna*³¹⁹, mentre Sultāna fin da piccola instaura un legame simbiotico – quasi magico – con la natura. Al momento del primo bacio che la ragazza scambia con Ibrāhīm, il gelsomino sotto il quale i due giovani si nascondono li avvolge completamente con i suoi rami³²⁰ e continua a crescere il giorno del menarca di Sultāna³²¹. Ma l'effetto più eclatante avviene in occasione del primo contatto sessuale tra i due giovani, quando il profumo del gelsomino pervade tutto il paese, inebriandone gli abitanti e risvegliandone il desiderio: “*Lam takun muḡarrad rā'iḥa. Bal rā'iḥa mumtaziḡa bi-l-raḡba*” (Non era un semplice odore. Ma un odore frammisto di desiderio) e “*Kull ḡalāyā al-aḡsām imtala'at bi-rā'iḡati-l-yāsmīn al-muḡīra li-l-raḡba*”³²² (Tutte le cellule dei corpi si erano riempite dell'odore del gelsomino che eccitava il desiderio.). Tuttavia, il capitolo si chiude riprendendo l'incipit del romanzo, ovvero la scena dello sgozzamento. Nel momento in cui la gravidanza di Sultāna si rivela agli occhi della comunità, l'idillio naturale finisce e inizia la tragedia collettiva:

«بدأ بطنها ينتفخ، وراحت تكرر اللازمة ذاتها: «خائفة.. أريد الفرار.. سيذبحونني»»³²³

“Il suo ventre iniziò a gonfiarsi, e lei iniziò a ripetere la stessa litania: «Ho paura... Voglio scappare... Mi sgozzeranno».”.

318 Hasan, *Banāt*, pp. 47-49.

319 *Ivi*, p. 47.

320 *Ivi*, p. 59.

321 *Ibid.*

322 *Ivi*, p. 60.

323 *Ivi*, p. 62.

In seguito alla morte di Sultāna e all'inizio della maledizione del rosso, gli abitanti del paese sono terrorizzati dall'amore e dal sesso. Il personaggio di Samīra, una giovane donna del paese, rappresenta l'atmosfera di schizofrenia in cui versano gli abitanti, divisi tra la paura dell'amore – fonte di disonore e quindi di morte – e il desiderio:

«رفضت سميرة الزواج، مدافعة عن عذريتها. لم تتقبل أن يلجها رجل، ويحصل على عذريتها. الرجال وجدوا لتمزيق عذريتنا، الرجال رمز العنف، كانت تقول سميرة. بعد مقتل سلطنة، كانت سميرة تستيقظ مذعورة وقد وضعت يديها بقوة بين ساقيها مخفية عضوها تصرخ: لا تقتلوني لا تقتلوني، لم يمسه أحد! كثيراً ما حلمت برجال مشوهين، قبيحين، يغتصبونها، لا بأعضائهم الجنسية، بل بإيلاج قضيب معدني أو أداة حادة أو خشبية يولجونها فيها، في كل حلم، أو كابوس، تتمزق عذرية سميرة ويتطاير الدم في كل مكان ليثير فضيحة: «ليست عذراء.» تسمع همس النساء، وتستيقظ مرعوبة لأنهم يقتلونها، حيث فقدت عذريتها.»³²⁴

“Samīra si era rifiutata di sposarsi, per difendere la propria verginità. Non aveva accettato che un uomo la penetrasse, raggiungendo la sua verginità. “Gli uomini cercano di lacerare la nostra verginità, gli uomini sono il simbolo della violenza”, diceva Samīra.

Dopo l'uccisione di Sultāna, Samīra si svegliava atterrita, con le mani premute con forza tra le cosce, nascondendo l'organo e gridando: “Non uccidetemi non uccidetemi, nessuno l'ha toccato!”

Spesso sognava uomini deformi, brutti, che la violentavano, non con i loro organi sessuali, ma introducendo una verga in ferro o uno strumento acuminato o in legno con cui la penetravano. In ogni sogno, o incubo, la verginità di Samīra si lacerava e il sangue si spandeva dappertutto per provocare lo scandalo: “Non è vergine.”. Sentiva le altre donne bisbigliare e si svegliava terrorizzata perché l'avrebbero uccisa, qualora avesse perso la verginità.”

In questo passaggio, il corpo viene letto esclusivamente attraverso la logica comunitaria: la donna si identifica con la verginità, termine ripetuto ben cinque volte, mentre “gli uomini”, indistintamente raggruppati in un unico insieme, rappresentano il

324 Hasan, *Banāt*, p. 97.

membro che vuole “lacerare” questa verginità. L'individuo scompare per essere ridotto, tramite metonimia, al proprio organo sessuale che però nulla ha a che vedere con il godimento. Nell'ottica comunitaria, dunque, il corpo genera angoscia, in quanto fonte primaria del pericolo. Il contatto fisico tra i due sessi non è considerato positivamente perché l'amore è causa del disonore e quindi della morte.

Per un ritorno al corpo in una dimensione positiva bisogna aspettare la nascita della relazione tra la figlia di Sultāna e Ḥamza e in particolare la prima volta che hanno un contatto fisico:

«سرب من الفراشات الميتة، الملونة، نبعث من قعر الشجرة.. [...] مدّ حمزة يده المرتجفة، وأدخلها تحت سروال الصبية، فتنهّدت كما لم تفعل من قبل. وراحت تبحث عما بين ساقيه، مكتشفة ذلك البروز. أدخلت يدها تحت بنطاله، وتلمّست انتصابه الدافئ.. أوغل أصابعه بين ساقيه، فذابت روحه في رطوبة ملمسها... كانت تكتشف ذلك الانتصاب الفتي بين يديها، ويكتشف هو ذلك النبع العطر بين أصابعه... وبينما كنا مستغرقين في القبل، تتجول أصابعه في بركتها الفواحة باللذّة، تضغط بأصابعها على نفورته المتفجرة بالرغوة البيضاء، شهقا معاً.. حين شهقت الصبية شهقتها المختلفة، الأولى من نوعها وهي تتشبث به، تعصر غصن الياسمين المتدلي حتى وجهها، ممددة على الأرض.. هرست زهور الياسمين.. في تلك اللحظات العالية من الاندماج بالحياة وشغف العيش، بدأت القرية تخلع ثوبها الأحمر.»³²⁵

“Uno stormo di farfalle morte, colorate, sgorgò dalla cavità dell'albero... [...]”

Ḥamza allungò la mano tremante, introducendola nelle mutande della ragazza che ansimò, come mai aveva fatto prima. Lei iniziò a cercare ciò che stava tra le gambe di lui, scoprendo quella protuberanza. Gli mise la mano sotto i pantaloni, carezzando quella calda erezione... Lui infilò le dita in profondità tra le gambe di lei e la sua anima si sciolse al contatto con l'umidità... Lei scopriva quella giovane erezione tra le sue mani, mentre lui scopriva quella fonte profumata tra le sue dita... Avevano raggiunto l'orgasmo insieme mentre erano immersi nei baci e le dita di lui percorrevano quella benedizione profumata di piacere e lei stringeva le dita attorno alla sua fontana da cui sgorgava una schiuma bianca.

Nel momento in cui la ragazza aveva emesso quei sospiri diversi, i primi di quel

325 Ḥasan, *Banāt*, p. 122.

genere, aggrappandosi a lui, il ramo pendente del gelsomino si era allungato fino al viso di lei, distesa a terra... Lei schiacciò i fiori del gelsomino... In quei sublimi istanti di fusione con la vita e desiderio di vivere, il paese iniziò a spogliarsi del suo abito rosso.”

Il fiabesco penetra qui la narrazione, generando un mondo fittizio in cui il fare l'amore ha un effetto benefico sulla natura circostante. Il corpo viene raffigurato positivamente, nella dimensione relazionale, in quanto luogo di scoperta e conoscenza dell'altro. La scena acquisisce una dimensione sacra: il rapporto sessuale tra i due giovani è un percorso di esplorazione reciproca, come si nota dalla ripetizione del verbo *iktašafa* (scoprire), che avviene in “quei sublimi istanti di fusione con la vita”. L'organo sessuale femminile perde la connotazione negativa e da simbolo del disonore diventa una *baraka* (benedizione). La natura, rappresentata dallo stormo di farfalle e dal gelsomino, sembra essere l'unica dimensione in cui l'individuo possa provare sensazioni positive. Il contatto sessuale con l'altro diventa la metafora dell'affermazione di sé. Solo grazie all'amore e al piacere che ne deriva, il paese riesce a liberarsi dalla maledizione del rosso e ad aprirsi al mondo dei colori. Lo stesso personaggio della figlia di Sultāna, rimasta anonima per quasi tutta la storia, acquisisce un'identità attraverso il dato naturale. Ḥamza scopre che la vagina della ragazza emana l'odore del mirto, *al-rayḥān* e decide di chiamarla Rayḥāna.

Nonostante l'inserzione di alcuni spazi per l'affermazione positiva del corpo e quindi dell'individuo, l'autrice non concede un finale positivo. La spinta individuale non risulta abbastanza forte per spezzare le catene imposte dalla logica consuetudinaria sull'individuo: la storia si ripete e Rayḥāna subisce lo stesso destino di Sultāna e viene sgozzata dal padre.

4.4 Conclusione

Il corpo è utilizzato dall'autrice per rappresentare il terreno di lotta tra individuo e società. Da un lato, esso è fonte di piacere e mezzo di relazione con l'altro, dall'altro è oggetto del controllo della comunità. Non è solo la donna – portatrice dell'onore della famiglia per mezzo della verginità – a subire la pressione sociale. Anche l'uomo è vittima del codice d'onore che gli impone un determinato modello di comportamento, il più delle volte legato alla violenza. Il delitto d'onore simboleggia la sconfitta dell'individuo che si perde al contatto con la dimensione collettiva.

A livello narrativo, ciò si manifesta nella generale impossibilità dei personaggi di

instaurare relazioni amorose e sessuali nei luoghi che rappresentano la vita comunitaria: non sono presenti infatti esempi di relazioni sessuali positive che si svolgono all'interno del paese e che vengono legittimate dai suoi abitanti. Al contrario, gli unici episodi di godimento avvengono in comunione con la natura. Il messaggio sembra dunque essere che l'unica possibilità per l'individuo di affermare se stesso e i diritti del proprio corpo, sia quella di superare la logica consuetudinaria, rappresentata nel romanzo dalla gente del paese. Il simbolico naturale rappresenta una seconda possibilità, una nuova dimensione, in questo caso fantastica, in cui l'individuo possa esistere.

Capitolo quinto

***Rā'ihat al-qirfa* di Samar Yazbik: corpo e sensi tra violenza ed erotismo**

5.1 Presentazione dell'autrice

Nata nella città siriana di Ġabla, nei pressi di Lādaqiyya, Samar Yazbik è laureata in Storia della letteratura araba. Giornalista, scrittrice e sceneggiatrice, attualmente risiede a Parigi, dopo essere stata costretta ad abbandonare la Siria in seguito allo scoppio delle rivolte, nel mese di marzo 2011, per la sua posizione contro il regime. Tra i suoi lavori si annoverano raccolte di racconti, romanzi e sceneggiature per cinema e televisione. Samar Yazbik è membro di organizzazioni umanitarie tra cui il Liberties center, che difende la libertà di espressione dei giornalisti e delle giornaliste in Siria ed è editore della rivista elettronica *Nisā' Sūriya* (Donne della Siria)³²⁶, osservatorio indipendente che si occupa dei diritti delle donne e dei minori in Siria. La tematica sociale – inerente soprattutto alla condizione della donna – è presente anche all'interno di alcuni dei suoi film. Ad esempio, in *Samā' wāṭi'a* (Un cielo che cade), per il quale ha ottenuto il primo premio come miglior sceneggiatura da parte dell'ONU e del Ministero dell'Informazione siriano, l'autrice tratta la questione del matrimonio minorile nella società siriana³²⁷. Per la televisione ha scritto la sceneggiatura di una serie, intitolata *Imrā'a fī-l-ẓill* (Donna nell'ombra), che parla delle leggi sullo statuto personale in vigore in Siria e dei diritti della donna³²⁸.

In ambito letterario ha pubblicato tre raccolte di racconti³²⁹, un documentario sulla scrittrice siriana Ġāda al-Sammān³³⁰ e quattro romanzi. La sua ultima opera, *Taqāṭu' Nīrān: min yawmiyyāt al-intifāda al-Sūriyya*³³¹ (Fuochi incrociati: diario della rivolta siriana), è una sorta di diario della rivolta iniziata nel mese di marzo 2011 e attualmente in

326 Consultabile all'indirizzo: <http://www.nesasy.org>, dicembre 2012.

327 Informazioni consultabili all'indirizzo: <http://albailassan.com>, gennaio 2013.

328 *Ibid.*

329 *Bāqat ḥarīf* (Mazzo di fiori d'autunno), Dimašq, Dār al-ġundī, 1999; *Mufrādāt imrā'a* (Lessico femminile), Bayrūt, Dār al-kunūz al-adabiyya, 2000; *Ġabal al-zanābiq* (La montagna dei gigli), Dimašq, Dār al-madā, 2008.

330 *Ġāda al-Sammān, al-mihna kātiba mutamarrida* (Ġāda al-Sammān, professione: scrittrice ribelle), Dimašq, Manšūrāt Dimašq 'āšimat al-ṭaqāfa al-'Arabiyya, 2008.

331 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2012.

corso in Siria. Nel suo primo romanzo, *Tiflat al-samā*³³² (La bambina del cielo), Samar Yazbik descrive la condizione della donna nelle famiglie del ceto medio-basso della società siriana attraverso la storia di Nūr, un'adolescente, e delle sue sorelle, che vivono in una sorta di prigione a cielo aperto, nell'ossessiva attesa di un principe azzurro o di un matrimonio combinato che rendano possibile l'evasione. In questo contesto di reclusione, le relazioni quotidiane tra sorelle acquisiscono un carattere erotico che si avvicina al lesbismo. La seconda metà del romanzo descrive lo smarrimento condiviso da Nūr e dal suo compagno, arrestato per motivi politici che, una volta rilasciato, perde il contatto con la propria virilità e con il senso della vita. La tematica lesbica risulta peraltro centrale anche in *Rā'ihat al-qirfa* (L'odore della cannella), oggetto del presente studio.

Il suo secondo romanzo, *Ṣalṣāl*³³³ (Argilla) è un'analisi critica della storia contemporanea siriana e del potere alawita. Con quest'opera “*la scrittrice si addentra in un mondo che sembrava proibito, tentando di penetrare nel cuore della storia della Siria contemporanea, un periodo che sembrava non destare l'attenzione degli scrittori contemporanei. Attraverso la narrazione di un amore, tenta di analizzare gli strumenti del potere e la sconfitta della società.*”³³⁴. Infatti, come la stessa Yazbik afferma: “*il romanzo è un riscrivere la Storia al di fuori della Storia ufficiale*”³³⁵.

*Lahā marāyā*³³⁶, tradotto in italiano con il titolo *Lo specchio del mio segreto*³³⁷, narra la storia d'amore tra Layla, attrice appartenente alla minoranza alawita, e Sayd, ufficiale della cerchia degli uomini di fiducia del Presidente. La critica al regime, ed in particolar modo agli appartenenti al suo vertice, passa attraverso la storia d'amore di questi due personaggi, votata all'insuccesso.

I romanzi di questa autrice contengono una critica alla realtà siriana, sia per quanto riguarda l'aspetto socio-politico che quello relazionale-sessuale. Samar Yazbik dimostra di avere una concezione “militante” della scrittura, come sostiene in un'intervista: “*Sono sicura che attualmente vi sia la necessità di svelare la realtà e di narrarla con franchezza, senza paura, considerando che viviamo in società doppie, ipocrite e chiuse, dove manifestare apertamente le proprie idee continua ad essere una cosa difficile.*”³³⁸. In

332 Bayrūt, Dār al-kunūz al-adabiyya, 2000.

333 Bayrūt, Dār al-kunūz al-adabiyya, 2005.

334 Habaš, Iskandar, «Riwāyat “Ṣalṣāl” li-l-Sūriyya Samar Yazbik», <http://www.mettransparent.com>, gennaio 2013, (traduzione dall'arabo mia).

335 *Ibid.*

336 Bayrūt, Dār al-ādāb, 2011.

337 Roma, Castelvecechi, 2011.

338 Intervista rilasciata dall'autrice alla rivista *al-Ġamīla*, ayār 2008, <http://www.aljamila.com>, giugno 2008, (traduzione dall'arabo mia).

un'altra occasione afferma: *“Inconsciamente c'è il pensiero di cambiare attraverso la scrittura, di cambiare la società attraverso la scrittura.”*³³⁹.

5.2 Il romanzo

In *Rā'iḥat al-qirfa*, pubblicato nel 2008, Samar Yazbik narra “il percorso di formazione” di due donne attraverso la loro storia d'amore. La traccia olfattiva, che segna le principali tappe delle vite delle protagoniste, crea un legame tra presente e passato, aprendo la narrazione al ricordo. La realtà risulta divisa tra due logiche contrastanti: quella della violenza che caratterizza le relazioni eterosessuali e quella che lascia un po' di spazio a comprensione e piacere nelle relazioni omosessuali tra donne. Il corpo è lo strumento attraverso il quale viene rappresentato il dissidio tra sofferenza e ricerca del piacere. Tuttavia, Samar Yazbik mostra che, nonostante l'apparente positività, anche il rapporto tra donne è segnato dalla logica del dominio.

Il romanzo, ambientato a Damasco, trae spunto dall'incontro in un carcere minorile tra la scrittrice e una giovane domestica, imprigionata per aver ucciso la padrona che la molestava sessualmente³⁴⁰. Le protagoniste del romanzo sono due donne provenienti da due ambienti sociali opposti: Ḥanān appartenente alla ricca borghesia damascena e 'Aliyā, domestica proveniente da una famiglia poverissima. L'autrice spiega questa scelta con la volontà di *“parlare del cambiamento delle condizioni della società siriana, della scomparsa della classe media in Siria e della grande differenza tra il mondo dei ricchi e quello dei poveri e di come avvenga lo sfruttamento dei poveri da parte dei ricchi [...], per dire che la donna sia nel mondo dei ricchi che in quello dei poveri è oppressa.”*³⁴¹.

Le due protagoniste si incontrano quando il padre di 'Aliyā si reca alla villa di Ḥanān per vendere la figlia, ancora bambina, come domestica. Fin dal primo momento, tra le due si instaura una complicità che non tarda a trasformarsi in relazione amorosa. Ma il corpo dell'altra è più che altro un rifugio per sfuggire ad una realtà oppressiva, in cui non ci sono possibilità di instaurare liberamente relazioni tra i due sessi. Come afferma Samar Yazbik:

“Ḥanān ha vissuto all'interno di un ambiente islamico conservatore. Non ha figli e ha molte carenze a livello personale. Per prima cosa le è stato impedito di mescolarsi al mondo maschile. E all'interno del mondo benestante e privo di impegni in cui vivono

339 Mi baso sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 6 ottobre 2011 a Parigi, appendice, p. XXV, (le traduzioni dall'arabo sono mie).

340 Cfr. *infra*, Appendice, p. XVII.

341 *Ibid.*

le donne ricche dell'ambiente conservatore accade che si stringano relazioni tra donne, anche se non sempre. Perfino la relazione di ‘Aliyā con Ḥanān è complicata. È una relazione di vendetta che non rappresenta una scelta, [...] si tratta di una relazione complessa, complicata e contraddittoria che riflette la natura della società in cui viviamo, la natura delle privazioni dell'uomo in una società dispotica che non rispetta i sentimenti naturali dell'uomo.”³⁴²

All'interno del romanzo, le relazioni eterosessuali sono caratterizzate da insoddisfazione e violenza: cresciuta da un padre che picchia i figli e abusa della moglie, ‘Aliyā è vittima dello stupro da parte di un ragazzo del quartiere; Ḥanān viene invece obbligata dalla famiglia a sposare il cugino, molto più grande di lei, per il quale non prova alcun affetto. Per entrambe la relazione lesbica rappresenta la fuga da un passato che sarebbe meglio dimenticare, ma che torna a intervalli attraverso immagini forti e drammatiche, inserite nella narrazione tramite *flashback*.

Il rapporto tra le due protagoniste segue un'evoluzione che parte dal legame madre-figlia, per poi trasformarsi in quello di due amanti e alla fine di due nemiche. ‘Aliyā, che solo nel letto sente di avere un po' di potere, decide di sedurre Anwar, il marito di Ḥanān. Il romanzo si apre sulla scena in cui Ḥanān sente dei gemiti provenire dalla stanza di Anwar e scopre ‘Aliyā a letto con il marito, dopodiché la caccia di casa. La narrazione riposa sulla ripetizione temporale e sul ricordo: ogni capitolo si apre sul tempo che stanno vivendo le due protagoniste dopo il momento della rottura e della cacciata di ‘Aliyā. I sentimenti, i pensieri e le sensazioni ritornano continuamente, creando una sorta di ciclicità, rotta dall'inserzione del ricordo tramite analepsi. Si crea così un duplice percorso narrativo: uno legato al presente della narrazione, caratterizzato dalla ripetitività, che a livello di *mise en texte* si realizza nella ripresa delle stesse frasi in apertura e chiusura dei capitoli e uno legato al passato che rompe la linearità della narrazione principale. La trama è frammentata in molteplici immagini del passato delle due protagoniste, inserite come narrazioni autonome nel racconto-cornice del presente, spesso come effetto di un input sensoriale (un odore, un sapore, un rumore). Il legame tra stimolo sensoriale e memoria ha il precedente forse più celebre ne *La recherche du temps perdu* di Marcel Proust, quando, all'interno del primo volume *Du côté de chez Swann*, il ricordo di episodi legati all'infanzia del protagonista viene attivato dal sapore della *madeleine*. Ma *Rā'ihāt*

342 Intervista all'autrice, appendice, p. XVIII.

al-qirfa richiama già nel titolo *Tilka al-rā'ihā* (Quell'odore), di Ṣun' Allah Ibrāhīm³⁴³, con il quale condivide anche lo spazio che la tematica del corpo riveste nella narrazione.

In *Rā'ihat al-qirfa*, anche il ritmo subisce una variazione tra la narrazione del presente e ricordo. Quest'ultimo è caratterizzato dalla prevalenza degli avvenimenti, piuttosto che delle sensazioni, che vengono invece approfondite nel presente, costituendone l'aspetto centrale. Dopo la rottura le due donne non agiscono, ma si limitano a ripercorrere mentalmente le cause che le hanno portate a separarsi, tentando di rielaborare il dolore per la perdita dell'altra.

La storia è condotta da un narratore eterodiegetico, ma la focalizzazione è interna. Il racconto passa dal punto di vista delle due protagoniste, mediato dai loro pensieri, dalle loro reminiscenze e dalle loro sensazioni. La focalizzazione è variabile e a tratti multipla: ogni capitolo è narrato dal punto di vista ora di 'Aliyā, ora di Ḥanān, presentando a volte il medesimo evento dalle due diverse prospettive. Questa tecnica di moltiplicazione della rappresentazione rimanda al dialogo tra cinema e letteratura nel romanzo contemporaneo³⁴⁴. In *Rā'ihat al-qirfa* il focus è posto sul carattere relativo della verità, che non è più un'entità unica e indiscutibile, ma che dipende dalla visione del singolo personaggio. Anche i luoghi passano attraverso le percezioni e le esperienze delle due protagoniste, giungendo al lettore sotto forma di suggestive sensazioni, più che di nitide immagini.

Come già accennato, in *Rā'ihat al-qirfa*, il corpo viene rappresentato nella dimensione della sessualità che si manifesta, nelle relazioni tra uomo e donna, come espressione di violenza e dominio, mentre in quelle omosessuali acquisisce una connotazione erotica. Non trovando soddisfazione e non potendo realizzarsi nell'ambito delle relazioni eterosessuali, le donne si rifugiano all'interno di un mondo femminile che è a loro familiare, dove non sono costrette ad essere passive, e che offre loro l'occasione di diventare dei soggetti attivi. La centralità è riservata ai personaggi femminili, mentre quelli maschili ricoprono un ruolo marginale.

La problematizzazione della sessualità viene utilizzata dall'autrice per rappresentare la crisi di una società nella quale non è lasciato spazio al libero arbitrio dell'individuo, nemmeno all'interno della sfera privata. Benché la donna risulti essere il soggetto che

343 Al-Qāhira, Dār Ṣuhdī, 1986³ [1966].

344 Cfr. Manzoli, *Cinema*. La tecnica trova una realizzazione particolarmente convincente nel film *Rashomon* di Akira Kurosawa, uscito nel 1950, tratto da un racconto di Ryūnosuke Akutagawa, in cui la focalizzazione multipla è funzionale alla rappresentazione della tendenza umana alla menzogna.

subisce maggiormente questa situazione, entrambi i sessi si ritrovano imprigionati in una serie di modelli fissi, cristallizzati nella consuetudine, che risultano difficili da superare, in quanto la comunità – sia essa la famiglia o il quartiere – è costantemente presente per giudicarne, accettarne o rifiutarne la condotta.

5.3 Corpo e violenza nelle relazioni eterosessuali

I personaggi maschili del romanzo sono funzionali alla rappresentazione del percorso interiore dei personaggi femminili. Descritti dal punto di vista delle due protagoniste, non sono oggetto di un particolare approfondimento psicologico e incarnano dei ruoli più tipizzati: quello di aggressori, come nel caso del padre di ‘Aliyā, o di esseri passivi, come in quello di Anwar, il marito di Ḥanān, che adempie malvolentieri al dovere coniugale impostogli dalla società. Anche l'uomo, dunque, è imprigionato in una serie di modelli consuetudinari che limitano la libertà di espressione. Il corpo viene utilizzato per rappresentare le dinamiche di potere che stanno alla base delle relazioni eterosessuali.

La prima rappresentazione del maschile che ci perviene nel romanzo è quella di Anwar, nel momento in cui viene scoperto dalla moglie mentre la tradisce con ‘Aliyā. Descritto dal punto di vista di Ḥanān, egli appare come un estraneo, per il quale la donna nutre ribrezzo:

«وجسد الزوج الفاصل بين جسديهما، ساكن، مفضوح بعريه الذي لاتعرفه. عاشت عمرها معه، وهي تعتقد أنه بلا تفاصيل. حتى إحساسها بثقل جسده فوقها، لم يكن إحساساً أنثوياً بوزن رجل. كان إحساساً بالتثقل فقط. لكنه الآن عار! متهاك، ينظر إلى الفراغ، ويبدو غير عابئ بما يحدث حوله. صالب يديه فوق بطنه، وتنفس بعمق، وكأنه يستعد للغص في محيط عميق.

[...] تتأمل حنان قبح عضو زوجها المتدلي كخرقة»³⁴⁵

“Il corpo del marito che separava i loro due corpi era immobile, rivelato in una nudità che lei non conosceva. Aveva vissuto tutta la sua esistenza con lui e credeva che fosse privo di particolari. Perfino la sensazione del peso del suo corpo sopra di lei non era la sensazione femminile del peso di un uomo. Era solo una sensazione di peso. Ma ora era nudo! Sfinito, fissava il vuoto, sembrava incurante di ciò che gli accadeva intorno.

Incrociò le mani sulla sua pancia, respirò profondamente, come se si preparasse ad

345 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 10-11.

immergersi in un oceano profondo.

[...] Ḥanān osservava il membro del marito, pendente come uno straccio.³⁴⁶

Anwar viene descritto come un essere passivo, un corpo che giace tra le due donne, una delle quali è sdraiata a letto con lui, mentre l'altra viene colta impreparata dall'immagine del tradimento. Egli è *fāṣil*, rappresenta una divisione, un intralcio fisico e morale all'unione delle due donne, una presenza sgradita e non il legittimo compagno di Ḥanān. Inoltre egli è *sākin* (immobile), quindi semplicemente oggetto e non soggetto della situazione. Il corpo dell'uomo non rappresenta la mascolinità, ma il luogo in cui essa si perde. Come si legge, “la sensazione del peso del suo corpo sopra di lei non era la sensazione femminile del peso di un uomo. Era solo una sensazione di peso.”. Inoltre, il paragone del pene con un oggetto *mutadallin* (pendente, cadente), “come uno straccio”, un “fazzoletto” è una rappresentazione ridicolizzante della mascolinità. Il pene, simbolo del maschile, è svilito, negato nella sua inattività, quindi l'uomo che ne risulta è un essere inutile, una sorta di “non-uomo”, concetto che si correla alla passività del personaggio di Anwar. Numerose sono poi le similitudini dell'uomo con il regno animale, nello specifico con i rettili. Il corpo di Anwar viene più volte associato a quello di un coccodrillo:

«هل تعرفين التماسيح؟ لها أعضاء متهذلة وثقيلة، ورائحتها تشبه رائحة الموتى. هل رأيت وجه تمساحي؟ رأيت؟ لكنك لم تشمي رائحته. ليست رائحة شيخوخته، إنها رائحته، منذ اليوم الأول. كانت، وما زالت. هل جرّبت الاستلقاء تحت تمساح عجوز. تمساح من رغبة، من بصاق لهاث؟ أنا فعلت ذلك دائماً. كنت تحت جلده، في منطقة مخيفة، حيث لا يبدو أمامك سوى الظلام، بين جلد التمساح وصوت تنفّسه. قبل أن أكتشف، أصابعي، نمت في بحيرة التمساح العجوز، قبل أن تقودني إلى القمة. وأنزع عني جلد السلحفاة التي تنتظر رجلاً بلا دموع. التماسيح لا تبيكي. [...] وله رائحة الموتى الذين يمتصّون حياتك، وينهزمون مع حلول الليل إلى فراشهم. غطاء فراشهم من المخمل. هل تصدّقين؟ كل التوابيت لها غطاء داخلي من المخمل. [...] قسوة الموت لا تناسب نعومة المخمل. [...] أحب أصابعك، ولمس بشرتك. لا أحبّ حراشف تمساحي. هل للتمساح حراشف، أم إبر صغيرة تختبئ بين انثناءات الجلد؟»³⁴⁷

346 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

347 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 73-74.

“Conosci i coccodrilli? Essi hanno dei membri penzolanti e pesanti e il loro odore somiglia a quello dei cadaveri. Hai visto il volto del mio coccodrillo? L'hai visto? Ma tu non hai annusato il suo odore. Non è l'odore della sua vecchiaia, è il suo odore, fin dal primo giorno. Lo era e continua ad esserlo. Hai provato a stenderti sotto un vecchio coccodrillo? Un coccodrillo di schiuma, di sputo e alito? Io l'ho sempre fatto... Stavo sotto la sua pelle, in un luogo pauroso, dove davanti a te non appare che l'oscurità. Tra la pelle del coccodrillo e il rumore del suo respiro. Prima che scopriessi le mie dita ho dormito nel lago del vecchio coccodrillo, prima che mi guidassero verso l'apice e io levassi via da me la pelle di lucertola che attendeva un uomo senza lacrime. I coccodrilli non piangono. [...]. Hanno l'odore dei morti che ti succhiano la vita e si ritirano nei loro letti al dileguarsi della notte. La coperta dei loro letti è di velluto. Ci credi? Tutte le bare all'interno sono rivestite di velluto. [...] La durezza della morte non si addice alla morbidezza del velluto. [...] Amo le tue dita e il tocco della tua pelle. Non mi piacciono le scaglie del mio coccodrillo. I coccodrilli hanno scaglie o sono piccoli aculei quelli nascosti tra le pieghe della pelle?”

In questa sorta di monologo che Ḥanān indirizza alla sua giovane amante, Anwar assurge a simbolo negativo del mondo maschile, in netta contrapposizione a quello femminile. Se il coccodrillo è la metafora utilizzata per descrivere l'uomo, la donna viene identificata, per metonimia, tramite le dita. In numerosi altri passaggi, tra l'altro, Anwar viene paragonato da Ḥanān ad un coccodrillo³⁴⁸. Il corpo dell'uomo – trasformato in quello del coccodrillo – viene sottoposto ad un'operazione di smembramento in parti, presente anche in altri romanzi del *corpus*³⁴⁹. Ma il procedimento viene estremizzato: se in *Hurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan, il corpo dell'uomo viene “decostruito” con l'obiettivo di porre l'accento sulla centralità del soggetto femminile nell'atto sessuale, qui si assiste ad un vero e proprio processo di animalizzazione, diverso tuttavia da quello che coinvolge il personaggio di Durgām in *Kursī* di Dīma Wannūs. Nell'ultimo passaggio citato, inserito nel romanzo di seguito ad un monologo sulle dita come strumento di piacere della donna³⁵⁰, Ḥanān descrive il proprio rapporto fisico con il marito. Si ottiene così una netta contrapposizione tra sesso tra uomo e donna e sesso lesbico o autoerotismo femminile. L'uomo è un essere disgustoso e l'immagine del coccodrillo, di per sé già carica di elementi negativi, è corredata da una serie di caratteristiche rivoltanti: Anwar viene descritto come

348 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 21, 41, 91, 133.

349 Cfr. *supra*, pp. 57-64, 75.

350 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 72-73.

“un coccodrillo di schiuma, di sputo e alito”. Oltre all'immagine dell'uomo come animale, compaiono elementi legati alle funzioni vitali di base, come la secrezione di liquidi (sperma/schiuma e saliva), che allontanano questo essere dalla sfera umana, per renderlo una creatura fisiologica. La sensazione di disgusto coinvolge tutti i sensi: la vista, attraverso l'immagine dell'animale e dei suoi *a 'dā' mutahaddila* (membri penzolanti), che rimandano alla similitudine del membro di Anwar “pendente come uno straccio”³⁵¹; l'udito, attraverso, *ṣawt tanaffusi-hi* (il rumore del suo respiro); il tatto, attraverso la sensazione della sua pelle, al cui contatto Ḥanān sente di essere “in un luogo pauroso” e del suo peso sopra di lei; infine l'olfatto che, come nel resto del romanzo, svolge un ruolo centrale.

L'olfatto viene tra l'altro considerato come il senso primordiale, quello che si sviluppa maggiormente e prima degli altri nel neonato, per permettergli di riconoscere il seno materno, distinguendolo da quello delle altre donne³⁵². Ḥanān paragona l'odore del marito a quello dei morti, dei cadaveri e precisa che “non è l'odore della vecchiaia”, ma “è il suo odore, fin dal primo giorno.”. Non è la vecchiaia ad aver reso disgustoso il suo odore, *kānat wa-mā zālat* (era e continua ad essere) tale, senza alcuna possibilità di cambiamento. Nel romanzo Anwar viene sempre rappresentato disteso sul letto all'interno della sua camera e non prende mai parte all'azione, si limita a subire la seduzione della domestica: egli è in un certo senso morto. Attraverso la metafora del cadavere l'uomo viene associato alla sfera della morte e l'unica via di salvezza è dunque cercare riparo in una sessualità tutta femminile. Ma anche questa soluzione si rivela infelice:

«كنت ألوذ بأصابعي في بيت مسكون بالأرواح المتجهمة والنوافذ العريضة. مسكون بكل شيء إلا الحياة.»³⁵³

“Con le mie dita, mi rifugiavo in una casa abitata da anime corrucciate e da ampie finestre. Abitata da ogni cosa, tranne che dalla vita.”

Anche la sessualità femminile, sia come autoerotismo che come relazione lesbica, sembra votata al fallimento.

L'altra faccia della mascolinità è incarnata dal padre di 'Aliyā, l'uomo dominatore,

351 Cfr. *supra*, p. 118.

352 Cfr. Montagu, Ashley, *Saremo bambini*, Como, Red, 1992, pp. 38-39, (ed. or.) *Growing Young*, New York, 1981.

353 Yazbik, *Rā'ihat*, p. 75.

forgiato secondo i canoni della società patriarcale. Così egli emerge da una descrizione:

«رجل أسمر، ذو جاذبيّة غريبة. لونه مثل قهوة شقراء، وصوته أجشّ. كل نساء الحي تحسّن الزوجة عليه، خاصة بعدما خرج في الليلة المشؤومة ودفع بشيئه أمام أعينهن. – كبير، وتحتاج لأربعة نساء!»³⁵⁴

“Un uomo bruno, con uno strano fascino. Il suo colore era rossastro come il caffè e la sua voce cavernosa. Tutte le donne del quartiere lo invidiavano alla moglie, specialmente dopo che, quella fatidica notte, era uscito, sbattendogli il suo coso davanti agli occhi:

– È grosso e ha bisogno di quattro donne!”

Il padre di ‘Aliyā è il prototipo del “macho”, del maschio di bell'aspetto che attira su di sé gli sguardi delle donne. Il contrasto con il personaggio di Anwar è netto e passa attraverso la focalizzazione sul pene, che diviene vero e proprio emblema della mascolinità. Mentre il marito di Ḥanān è identificato da un “membro pendente come uno straccio”, qui l'uomo è dotato di un organo che “è grosso e ha bisogno di quattro donne”. E proprio in quanto uomo che rispecchia i parametri della società patriarcale, egli viene riconosciuto dalla comunità, in questo caso simboleggiata dalle donne che parlano del suo fallo. È sufficiente questa frase per definire i tratti che caratterizzano questo personaggio per tutto il corso della narrazione: la lussuria e la violenza. Questi tratti si ritrovano anche nel rapporto con la moglie, quando egli la obbliga a soddisfarlo durante la notte, nonostante lei sia esausta, dopo una massacrante giornata di lavoro come domestica. La scena viene presentata dalla prospettiva di ‘Aliyā, che ricorda i momenti drammatici della sua infanzia nel quartiere povero di al-Raml:

«وصار يجرّها من يدها، وهي نصف نائمة، ويدخلها إلى الحمام الصغير، الحمام الذي هو مطبخ أيضاً، والذي بالكاد يتسع لوقوف شخصين، يجعلها تقعي على ركبتيها، ويمتطيها لدقائق، ثم يخرج مسرعاً. كانت تبكي في أغلب الأحيان، ومع الوقت اعتادت ما يفعله، فصارت تتحرك دون أن يطلب منها أي شيء. تخلع ثيابها، تسكن تحته. وعندما ينزل عنها تغتسل سريعاً، ولا تنتظر في وجهه، وتعود بسرعة إلى فرشتها، وتغطّ

³⁵⁴ Yazbik, *Rā'ihat*, p. 52.

“Prese a trascinarla per la mano, mentre era mezzo addormentata, per poi introdurla nel piccolo bagno che fungeva anche da cucina, a malapena sufficiente per contenere due persone. La faceva inginocchiare e la montava per qualche minuto, poi usciva rapidamente. Lei piangeva la maggior parte delle volte, ma con il passare del tempo si era abituata a quello che lui faceva e iniziò a muoversi senza che le chiedesse nulla. Si levava i vestiti e giaceva immobile sotto di lui. Quando lui scendeva da sopra di lei, si lavava in fretta senza guardarlo in faccia e tornava velocemente a letto, dove piombava in un sonno profondo.”

La descrizione del padre di ‘Aliyā corrisponde al personaggio dell’“uomo animale”³⁵⁶, connotato da elementi negativi e disumanizzanti. Il corpo del personaggio è rappresentato nella dimensione fisiologica, governato da una serie di stimoli che cercano soddisfazione senza la mediazione del linguaggio verbale. Non a caso il verbo scelto per designare l'atto sessuale tra marito e moglie è *imtaṭā* (montare, cavalcare), che si riferisce all'accoppiamento nel regno animale. In tutto ciò il corpo della donna diviene il luogo dell'assenza della soggettività, come negli atti di stupro e tortura³⁵⁷.

La medesima logica basata su violenza e dominio governa anche i rapporti eterosessuali al di fuori del matrimonio, esemplificati dallo stupro subito dalla sorella di ‘Aliyā ad opera di un vicino di casa:

« بقيت عليا الكبيرة وحيدة، [...] ولم تنتبه إلى الظلّ الذي سدّ الباب فجأة. [...] أغلق الباب، وسقط عليها، فتشعرت أن عظامها سنتهشم تحت ثقله، وأطبق بأصابعه على فمها. كانت تتخبّط تحته مثل سمكة فقدت بحرّها، لكنه لم يبال. ووجهها تجعدّ فجأة، وشعرها تلبّد حول رقبتها. وصارت أطرافها ترتجف [...] فشمّر العباءة حتى سرّتها، ولم يعرف ما حدث بعد ذلك، لأنه انتفض بارتعاشة، قبل أن يدخل فيها، واهتزّ كل شيء حوله، وكانت عليا الكبيرة على وشك غيبوبة، تحاول أن التنقّس. كفه سدت أنفها وفمها معاً، ولولا ارتعاشته السريعة، وهروبه، دون أن ينظر في وجهها الأزرق، لاختنقت تحت ثقله.»³⁵⁸

355 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 53-54.

356 *Cfr. infra*, pp. 215-218.

357 Spillers, *Figli/e di madre*, p. 259.

358 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 87-88.

“‘Aliyā al-Kabīra era rimasta a casa da sola, [...] e non fece caso all'ombra che sbarrò la porta improvvisamente. [...] Lui chiuse la porta e si avventò su di lei, che sentiva le ossa sul punto di frantumarsi sotto quel peso, e le tappò la bocca con le dita. Si dibatteva sotto il peso di lui come un pesce fuor d'acqua, ma lui non ci faceva caso. Il volto di lei si corrugò all'improvviso, mentre i suoi capelli le si avvolsero intorno al collo. Le sue estremità iniziarono a tremare [...]. Egli le sollevò la gonna fino all'ombelico, ma non si rese conto di ciò che accadde dopo, perché sussultò con un fremito, prima di entrare dentro di lei. Tutto attorno a lui tremò, mentre ‘Aliyā al-Kabīra era sul punto di svenire, cercando di respirare. La mano di lui le bloccava il naso e la bocca contemporaneamente e se non fosse stato per le sue rapide convulsioni e per la sua fuga, senza che lui guardasse la sua faccia bluastro, sarebbe soffocata sotto il suo peso.”

Anche l'ambiente interno – la casa – viene penetrato dalla logica della violenza e dalla legge del più forte, così come la donna viene penetrata dal membro maschile che ne viola il corpo. L'uomo, sempre rappresentato nella dimensione fisiologica, è come un animale che, preso dall'istinto, deve soddisfare un bisogno impellente. L'atto ha le stesse caratteristiche di rapidità e assenza di relazione come nel caso dei genitori di ‘Aliyā. Come spiega Samar Yazbik:

“la madre e la sorella di ‘Aliyā rappresentano la condizione di sottomissione della donna vittima. Tutti i personaggi sono vittime, perfino Ḥanān. Ḥanān è una vittima, ‘Aliyā è una vittima, la madre è una vittima. Tutte sono vittime della società maschilista. [...] Questa è la società che sceglie relazioni sociali retrograde, tra donna e uomo, tra padre e figlia, tra la donna e la sua società, la gente che la circonda. Tutte le relazioni sono deformate e inumane.”³⁵⁹

In realtà, anche i personaggi maschili del romanzo possono essere considerati vittime della società patriarcale, in quanto risultano forzati all'interno di modelli rigidi che non lasciano spazio alla libera espressione dell'individuo.

‘Aliyā subisce una violenza sessuale quando, ancora bambina, inizia a lavorare per le strade di Damasco: la sua attività consiste nel rovistare, insieme ad altri gruppi di ragazzi, nei cumuli di immondizia alla ricerca di materiali e oggetti recuperabili e adatti alla vendita. E proprio durante una di queste ronde, un giovane compagno di lavoro la

359 Intervista all'autrice, appendice, pp. XVIII-XIX.

aggreddisce:

«طرحها أرضاً، ولوى ذراعيها وراء ظهرها. صارت الذراعان ملفوفتان تحت جسدها مثل حبل، وشعرت أن عظامها تتكسر، ولم تستطيع الصراخ، نزع سروالها، ورمى بثقله عليها، فشعرت أنها تنسحق تحته.»³⁶⁰

“La gettò a terra e le torse le braccia dietro la schiena. Le braccia erano aggrovigliate sotto il suo corpo come una corda e senti come se le sue ossa si stessero rompendo. Non riuscì a gridare. Lui le tolse le mutande e si gettò di peso su di lei, che si senti frantumata sotto di lui.”

La sensazione delle ossa che si rompono sotto il peso dell'aggressore e l'uso della preposizione *tahta* (sotto), per distinguere i due piani – un sopra del dominatore e un sotto del dominato – sono elementi che si ritrovano anche nella descrizione dello stupro della sorella di ‘Aliyā. La sofferenza passa attraverso il corpo e lo stupro viene rappresentato dal punto di vista della donna. Il passaggio prosegue in un crescendo di drammaticità:

«كادت تختنق، وشعرت بشيئه القاسي الحارّ، يحتكّ بها. ولو أنه استمرّ لدقائق أخرى، لماتت بين يديه، كما حدث يوماً مع أختها. لكن الأمر لم يستغرق لحظة، وشعرت بسائل يلوّثها أسفل فخذها. وقف ورفع سرواله : وهو يقبض على سكينه بشفتيه، ثم رفع السكين أمامها، واقترب منها: كلمة واحدة وأشقك نصفين. بصق عليها. ماتت لثوان. أغمضت، عينيها، ولم تسمع ضربات قلبها التي كانت تضجّ منذ لحظة. تبيّست نصفها السفلي بارد، ورائحة أكياس القمامة التي تنام فوقها تتسلل إلى أنفها.»³⁶¹

“Era sul punto di soffocare, quando senti il suo coso duro e caldo strofinarsi contro di lei. Se lui avesse continuato per qualche minuto di più sarebbe morta tra le sue mani, come era accaduto quel giorno a sua sorella. Ma la cosa non durò che un attimo e lei senti un liquido che le insudiciava le cosce. Lui si alzò e si tirò su i pantaloni, tenendo il coltello tra le labbra. Poi lo alzò davanti a lei e le si avvicinò: – Una sola parola e ti taglio in due.

Le sputò addosso. Lei morì per qualche secondo. Chiuse gli occhi e non senti più per

360 Yazbik, *Rā'ihāt*, p. 111.

361 *Ivi*, pp. 111-112.

un attimo i battiti del suo cuore che poco prima era in tumulto. La metà inferiore del corpo era fredda e rigida e l'odore dei sacchi di immondizia sui quali stava dormendo le saliva nel naso.”

La descrizione del passaggio continua dal punto di vista della vittima la cui sofferenza la pone in una condizione tra la vita e la morte. Il disonore e l'umiliazione sono acuiti dal fatto che la ragazza venga aggredita sopra ad un cumulo di immondizia. *Rā'ihat akiyās al-qumāma* (l'odore dei sacchi dell'immondizia), traccia olfattiva del rapporto sessuale tra uomo e donna contrassegnato dalla violenza, si contrappone a *rā'ihat al-qirfa* (l'odore della cannella), che rappresenta positivamente l'universo delle relazioni sessuali tra donne. L'odore, come è già stato messo in rilievo, contraddistingue anche l'esperienza sessuale di Ḥanān con il marito, identificato da *rā'ihat al-ṣayḥūḥa* (l'odore della vecchiaia) e da *rā'ihat al-mawtā* (l'odore dei morti)³⁶², che contribuiscono sempre a rappresentarlo in quanto modello maschile passivo.

La sessualità tra uomo e donna nel romanzo segue sempre la logica della violenza. Si può quindi parlare di contenuto erotico? Più che di passione d'amore le relazioni sessuali descritte nel romanzo risultano rette da una volontà di dominazione sull'altro sesso, sia esso maschile, come nel caso della seduzione da parte di 'Aliyā nei confronti di Anwar; sia femminile, come nel caso della violenza sessuale subita dalla madre e dalla sorella di 'Aliyā. Questi atti sono mossi da una pulsione distruttiva, risultato dell'incomunicabilità tra i due sessi, imprigionati all'interno di ruoli imposti dalla società. La dinamica dominio-sottomissione trascende le barriere sociali. Il padre di 'Aliyā, di estrazione povera, incarna in maniera attiva il modello di mascolinità proposto da una società tradizionalista e patriarcale, mentre il marito di Ḥanān, appartenente alla classe ricca, vi si conforma passivamente. A differenza di altri romanzi della nuova generazione siriana, come ad esempio *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan e *Banāt al-barārī* di Mahā Ḥasan, *Rā'ihat al-qirfa* non presenta alcun modello positivo di mascolinità, ponendosi in un certo senso in linea di continuità con la tradizione delle pioniere degli anni Cinquanta e Sessanta³⁶³. L'universo maschile è infatti funzionale alla rappresentazione di quello femminile. La psicologia dell'uomo non viene scandagliata, dando vita a personaggi che tendono allo stereotipo dell'uomo brutale e violento che sfrutta la donna.

362 Yazbik, *Rā'ihat*, p. 74.

363 Cfr. Ashour, *Arab Women Writers*, pp. 76-80.

5.4 Corpo, sensi ed erotismo nelle relazioni omosessuali

Ai sensi, come si indovina dal titolo *Rā'ihat al-qirfa*, è riservato uno spazio centrale nel romanzo, non solo nella narrazione delle esperienze erotiche delle due protagoniste, ma anche in quanto motori della memoria. La narrazione ci perviene dal punto di vista delle protagoniste e risulta quindi filtrata dal mondo femminile. Il corpo si iscrive come una sorta di simbolico alternativo a quello dominante, soprattutto attraverso i sensi, direttamente collegati al mondo delle donne, contrapposto nettamente a quello degli uomini. Nella loro teorizzazione dell'*écriture féminine*, Luce Irigaray³⁶⁴ ed Hélène Cixous³⁶⁵ sostengono che “*se alla donna è stato assegnato un corpo dal simbolico, [...], questo corpo è un corpo immaginario, forgiato su parametri maschili, funzionale al simbolico patriarcale.*”³⁶⁶, di conseguenza, “*parlare di mucosità, del tatto, della fecondità della carezza, delle labbra che si parlano [...], rappresenta una decostruzione della sessualità derivativa della donna e un tentativo di introdurre la cultura corporea del femminile nell'ordine simbolico.*”³⁶⁷.

L'olfatto risulta il principale stimolo dell'attività rievocativa delle due protagoniste. L'odore della cannella, ad esempio, segna alcune fasi particolarmente significative della vita di Ḥanān, soprattutto in relazione alla sua sessualità. Ne entra in contatto per la prima volta durante l'infanzia, in occasione del bagno di preparazione di una sposa, nel *ḥammām* pubblico, rito cui – ancora bambina – partecipa in compagnia della madre. L'atmosfera densa di odori e di corpi provoca una sensazione di disagio nella piccola, che non ne afferra il significato. Tutto questo emerge dal ricordo di Ḥanān adulta:

«تستعيد ارتعاشتها الأولى التي هبت مع طعم ورائحة الشاي بالقرفة الذي تذوقته للمرة الأولى في الحمام. [...] يتذكّر أنف حنان تلك الرائحة، فتستعيد زيارتها الأولى لحمام النسوان، يوم زفاف ابنة جيرانهم. [...] أمها تدور بمبخرة تتصاعد منها روائح تختلط بروائح الأجساد وصابون الغار وزيت الشعير. [...] عيدان القرفة التي كانت أمها تغليها مع الشاي للعائلة تفعل فعلها سحري للعروس، وتجعلها أكثر قدرة على احتمال رغبات الرجل في فراش الزوجية [...] وطلبت من حنان البقاء قربها وهي بالكاد تفتح عينيها، وأخذتها من يدها وربتت على ظهرها برفق، [...]، ثم أفلتتها جعلتها تنزلق في الجرن

364 Irigaray, *Speculum*.

365 Cixous, *Le rire*.

366 Baccolini, *Critiche femministe*, p. 209.

367 Ivi, p. 210.

الحجري، وبدأت تفرك جسدها بطين غريب ذي رائحة عطرة كنتنا تضحكان عندما جاء كأس الشاي، وانتشرت رائحة القرفة.
[...] العروس ترتشف الشاي فتهب الرائحة، رائحة القرفة مع البخور والماء الساخن وزيت الغار والطين الذي يغطيها. [...] سحبت العروس يد حنان المرتجفة، ووضعتها على نهدها الأيمن. كانت حلمة وردية كبيرة بين أصابع الصغيرة.»³⁶⁸

“Stava ricordando il primo tremito levatosi con il sapore e l'odore del tè alla cannella che aveva assaggiato per la prima volta nel *ḥammām*. [...] Il naso di Ḥanān ricordava quell'odore e lei rievocava la sua prima visita al *ḥammām* delle donne, il giorno delle nozze della figlia dei loro vicini. [...] Sua madre girava con un incensiere da cui salivano profumi che si mescolavano con gli odori dei corpi, di sapone di alloro e di oli per capelli. [...] I bastoncini di cannella, che sua madre bolliva con il tè per la famiglia, avevano un effetto magico sulla sposa, rendendola più capace di sopportare le voglie del marito nel letto matrimoniale. [...] (La sposa, ndt.) invitò Ḥanān a restare accanto a lei, mentre questa a malapena apriva gli occhi, la prese per mano e le accarezzò la schiena con delicatezza [...], poi lasciò la presa, la fece scivolare nella vasca di pietra e iniziò a sfregare il suo corpo con una strana argilla dall'odore soave. [...] La sposa sorseggiava il tè, mentre se ne levava il profumo, il profumo della cannella con il vapore, l'acqua calda, l'olio di alloro e l'argilla che lo coprivano. [...] La sposa prese la mano tremante di Ḥanān e la mise sul suo seno destro. Tra le dita della piccola c'era un grosso capezzolo rosa.”

Il bagno pubblico è uno dei pochi luoghi esterni alla casa presenti nel romanzo. La sua descrizione passa attraverso l'universo delle percezioni, soprattutto mediante la sfera olfattiva, in un crescendo di sensazioni inebrianti che culminano con il primo contatto erotico di Ḥanān, ancora bambina, con una donna. Ḥanān non possiede ancora la consapevolezza del proprio corpo e del proprio desiderio e vive uno stato di rapimento estatico frammisto alla paura. L'evoluzione del suo personaggio, in una sorta di percorso di “trasformazione”³⁶⁹, passa attraverso la dimensione erotica, marcata dalla traccia dell'odore: così avviene nella descrizione della sua prima vera e propria esperienza lesbica. Coi che la inizia a tale mondo è Nāzik, signora dell'alta società che conduce una vita

368 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 115-119.

369 Per un'analisi dell'opera secondo il modello del romanzo di trasformazione rimando alla mia tesi di laurea, cfr. Censi, Martina, *Samar Yazbik. Rā'ihat al-qirfa, un esempio di romanzo della nuova generazione in Siria*: tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2007-2008, pp. 145-162.

mondana, collezionando continuamente amanti, in occasione di feste per sole donne che tiene nella sua villa. Nāzik sviluppa un'attrazione particolare per Ḥanān e se ne innamora perdutamente. Tuttavia Ḥanān non è innamorata della donna, ma più che altro ne subisce il fascino, perché rappresenta la finestra su un mondo di libertà e di fuga dalla prigionia del matrimonio. Il loro primo incontro sessuale, avvenuto in occasione di una delle feste organizzate da Nāzik, è contrassegnato sempre dall'odore. Lo stimolo olfattivo apre le finestre della memoria, in una sovrapposizione di ricordi e immagini:

«ما الذي حدث حتى لوّعت قلبها تلك الرائحة، الرائحة التي عرفتھا للمرة الأولى، منذ زمن بعيد، رائحة سيجارات نازك بالنعناع التي تنقلب إلى رائحة القرفة. [...] تبتلع الرائحة مع قبلات السيدة التي تعبت بجسدها، وفي اللحظة التي تتسلل أصابع السيدة إلى أسفل حوضها، تفور برعشة وتفتح منخريها باتساع كبير، ثم تغمض عينيها بين يدي السيدة نازك، التي تقف مذهولة أمام حنان، تراقب تغضّات وجهها الموجهة، وتستغرب: كيف تبلغ امرأة ذروتها، وهي تتألم على هذا النحو القاسي؟ وكيف تبوح نشوتها من قبلاتها وملامساتها فقط؟! وتعيدها رائحة القرفة إلى جسد خادمتها النحيل، عندما صارت حنان الناضجة ربّان سفينة لذتها، تقود أصابع عليا إلى حيث ترغب، وتغيب في خدر المياه الساخنة الرغوة.»³⁷⁰

“Cosa accadde affinché quell'odore le tormentasse il cuore? L'odore che aveva conosciuto per la prima volta molto tempo prima, l'odore della sigaretta alla menta di Nāzik, che si trasformava nell'odore della cannella. [...]. Aspirava l'odore misto ai baci della donna che giocherellava con il suo corpo, e nell'attimo in cui le dita della donna si infilavano nella parte inferiore del suo inguine, ribolliva con un tremito, aprendo le narici al massimo della loro ampiezza. Poi chiudeva gli occhi, tra le mani della signora Nāzik, che si fermava perplessa davanti a Ḥanān, osservando le pieghe del suo volto sofferente, meravigliandosi: – Come può una donna raggiungere l'orgasmo, soffrendo brutalmente? E come può godere solo grazie a baci e carezze? – L'odore della cannella la riportava all'esile corpo della sua domestica, quando Ḥanān ormai matura, era diventata il capitano della nave del suo piacere e conduceva le dita di 'Aliyā dove voleva, dissolvendosi nel torpore di acque calde e schiumose.”

La prima esperienza sessuale lesbica di Ḥanān è caratterizzata dalla presenza di

³⁷⁰ Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 103-104.

sensazioni che vanno dalla sofferenza all'abbandono e che mettono in risalto la posizione subalterna dell'allieva, rispetto alla *sayyida* (signora), Nāzik. L'espressione del volto di Ḥanān, al momento dell'orgasmo, non è di puro piacere, ma è mescolata ad una sorta di dolore. Inoltre, Ḥanān si abbandona tra le braccia della signora, rinunciando ad un ruolo attivo nell'atto sessuale. Questo aumenta il carattere iniziatico dell'episodio, che darà solo in un secondo momento la possibilità alla protagonista di diventare a sua volta iniziatrice, con 'Aliyā. Nella frase finale del passaggio si ritrova infatti la similitudine in cui Ḥanān è definita tramite la metafora del “capitano della nave del suo piacere”, che segna la riappropriazione da parte della donna del proprio corpo. Il passaggio dal ruolo di allieva passiva a maestra attiva è scandito dal cambiamento dell'odore: dall'odore delle sigarette alla menta di Nāzik, a quello della cannella che caratterizza gli incontri con la domestica.

Il bagno è il luogo privilegiato degli incontri d'amore tra Ḥanān e 'Aliyā, sia perché costituisce un luogo di piacere in se stesso, sia perché simbolo dell'intimità e della femminilità³⁷¹. L'iniziazione di 'Aliyā all'universo erotico lesbico avviene in questo luogo, segnato dalla presenza dell'odore della cannella:

«في إحدى ليالي، طلبت السيدة من عليا كأس شاي بالقرفة. عندما دخلت به كانت السيدة في حوض الاستحمام بالغرفة. أمرتها بخلع ملابسها والاقتراب لمساعدتها. شدتها إلى الماء، وغطتها من رقبتها حتى شعرت بطعم ملحوظة. كانت عليا مذهولة بينما تواصل السيدة تقبيلها، وهي مثل فأر فاجأته نظرة القط، مستمرة لا تفعل شيئاً. بدأت السيدة تقبل أصابعها، ثم قادتها بتخبط إلى أماكنها السرية، حتى هدأت تماماً وهمست لها بأمر قاطع:
– إذهبي

عند هذه اللحظة فقط استيقظت حسّ التوحش بداخلها، فهاجمتها بقسوة. ونجحت في جذب سيدتها إلى الفراش، وهي تكمّم فمها بيدها، تجنّباً للصراخ. لكن النجاح الأكبر الذي تأكد، أنها تربعت على عرش حنان، عرش من الحب العنيف أو الكراهية»³⁷²

“Una sera, la signora chiese ad 'Aliyā un bicchiere di tè alla cannella. Quando glielo portò, la signora era nella vasca da bagno in camera. Le ordinò di togliersi i vestiti e di avvicinarsi per aiutarla. La tirò forte verso l'acqua e le morse il collo fino ad avvertire

371 A questo titolo si veda l'analisi del *ḥammām* nello studio di Abdelwahhab Bouhdiba in *La sessualità nell'islam*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 188-204, (ed. or.) *La Sexualité en Islam*, Paris, Presse Universitaire de France, 1975 e in quello di Erdmute Heller e Hassouna Mosbahi, *Dietro il velo. Amore e sessualità nella cultura araba*, Bari, Laterza, 1996, pp. 260-266.

372 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 128-129.

un sapore salino. ‘Aliyā era allibita, mentre la signora continuava a baciarla e lei, come il topo sorpreso dallo sguardo del gatto, continuava a non fare nulla. La signora iniziò a baciarle le dita, poi le condusse con uno strappo verso i suoi luoghi segreti, fino a che si calmò del tutto e le sussurrò con un ordine categorico:

– Vattene.

Solo in quell'attimo si risvegliò in lei una sensazione di bestialità e la assalì con spietatezza. Riuscì ad attirare la sua signora verso il letto, tappandole la bocca con la mano per evitare che gridasse. Ma la vittoria più grande che aveva ottenuto, era l'essersi installata sul trono di Ḥanān, un trono di amore violento o di odio.”

In questo passaggio, narrato dal punto di vista di ‘Aliyā, l'odore della cannella viene risignificato. Il tè alla cannella, che nel romanzo è inizialmente descritto come una bevanda magica destinata alla promessa sposa nel giorno che precede le sue nozze, per meglio affrontare la prima notte con il marito, diviene il simbolo dell'erotismo lesbico. Ancora una volta, dunque, l'evoluzione sessuale delle due protagoniste è scandita dall'odore.

L'iniziazione di ‘Aliyā non si risolve però in un incontro dolcemente amoroso. Tutto il passaggio è caratterizzato dalla compresenza di elementi che rimandano alla sfera del potere, con verbi di comando come *'amara* (ordinare) e *qāda* (guidare, dirigere, condurre), o verbi che esprimono azioni aggressive come *šadda* (tirare con forza), *'adda* (mordere) assieme ad elementi che rimandano all'aspetto fisico dell'amore come l'atto del baciare. L'accostamento di queste due sfere semantiche rimanda alla dialettica tra amore e potere, che percorre tutta la narrazione. Essa è onnipresente nelle relazioni sessuali tra uomo e donna, ma pervade anche quelle tra donne. Nella diade Ḥanān/Nāzik, la seconda ricopre un ruolo di potere, in virtù della sua maggior esperienza e della minor inibizione nei confronti della sessualità. Nella diade Ḥanān/‘Aliyā, il ruolo di dominatrice è all'inizio ricoperto dalla prima, grazie alla sua posizione sociale e al fatto che la ragazza le sia stata venduta³⁷³. Tuttavia, in seguito allo sviluppo di un forte sentimento amoroso e di dipendenza di Ḥanān nei confronti di ‘Aliyā, è quest'ultima a guadagnare una posizione di potere, come si avverte dall'uso, nel romanzo, di termini legati alla sfera regale³⁷⁴. In questo caso, il ribaltamento dei ruoli tra le due donne avviene repentinamente, quando la domestica, nonostante l'ordine di andarsene avanzato dalla padrona, decide di ribellarsi e di seguire il proprio desiderio. Il vocabolario scelto per descrivere la scena fa parte della sfera

373 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 40-42.

374 Ivi, p. 15.

semantica della predazione e dell'animalità come, ad esempio, *ḥass al-tawaḥḥuṣ* (la sensazione di bestialità), che spinge ‘Aliyā a saltare addosso a Ḥanān, come il predatore fa con la vittima prescelta. L'erotismo e la violenza si mescolano anche nelle relazioni tra donne, nelle quali però l'autrice mantiene la possibilità di un rovesciamento dei ruoli, cosa che non appare realizzabile nel rapporto tra uomo e donna, in cui il maschio è sempre dominante.

All'interno del romanzo, un altro aspetto del potere è legato allo sguardo, strumento del controllo visivo. In *Rā'ihat al-qirfa*, gli incontri intimi tra donne avvengono sempre in segreto, in luoghi deputati all'intimità come il bagno o la stanza da letto. Lo sguardo è proprio ciò che mette in crisi la relazione tra le due protagoniste: Ḥanān infatti si infuria con l'amante quando questa, dopo un notte d'amore, si addormenta nel suo letto, rischiando di farsi scoprire al mattino da occhi estranei. Dopo questa vicenda, Ḥanān caccia bruscamente la ragazza dalla camera, innescando così il processo di vendetta che costituisce il motore della narrazione.

La tematica della relazione tra amore e potere è presente, oltre in *Rā'ihat al-qirfa*, anche in altre opere di scrittrici siriane contemporanee, come ad esempio *Ḥurrās al-hawā*³⁷⁵. Il potere esercitato dall'essere amato non è che una delle possibili realizzazioni dell'autorità cui è sottomesso l'uomo nella sfera pubblica e la relazione di coppia viene trattata, all'interno del romanzo, come lo specchio delle dinamiche sociali. A questo proposito Élisabeth Vauthier afferma:

“Le pouvoir peut être exercé par l'être aimé ; il peut jouer des sentiments de l'autre pour établir une domination. Mais il déborde la sphère des sentiments privés et trouve sa place dans tous les types d'autorité auxquels est soumis l'homme. Il s'agit parfois de l'autorité morale que le corps social exerce sur les individus en décrétant ce qui est licite ou ce qui ne l'est pas. [...] Cette forme d'autorité est particulièrement sensible dans tout ce qui a trait à la corporalité et aux relations homme/femme.”³⁷⁶

La separazione tra i sessi e l'assenza di comunicazione portano alla nascita della violenza, derivata dalla paura di qualcosa che non si conosce. L'essere umano, incapace di relazionarsi all'altro sesso, che gli è sconosciuto, è portato a sviluppare una pulsione aggressiva nei suoi confronti. La relazione che affonda le proprie radici nell'aggressione

375 Cfr. *supra*, pp. 80-83.

376 Vauthier, *La création*, p. 348.

disumanizza ambedue gli individui, facendo dell'uomo una bestia e della donna un oggetto posseduto³⁷⁷.

Tornando al percorso di “formazione erotica” delle due protagoniste, uno dei passaggi centrali è costituito dal monologo sulle dita, in cui Ḥanān, in una sorta di manifesto del piacere lesbico o dell'autoerotismo femminile, enumera ad ‘Aliyā i vantaggi del sesso tra donne, descritto in contrapposizione alle relazioni eterosessuali. La scena viene ricordata da Ḥanān, dopo la cacciata della sua amante, sotto l'effetto dell'odore della cannella che si diffonde nella sua stanza:

«تتسرّب رائحة القرفة ثانية، فتغرق في نوبة جديدة من الحزن [...]».

- تعرفين؟ ما من متعة ألد من التي تمنحها أصابعك.
ما من احتراق يشبه رغبتك.. رغبتك من يقود أصابعها إلى مكان وجعك؛
الوجع الذي يجري في الدم، تحت جلدك.

[...]

- لا يوجد رجل قادر على إمتاعك كما تفعل أصابع لينة، خارجة من قلبك، وليست خارجة من جسد رجل. استطالات دافئة. تتفتح فيك، وتكبر، تمنحك ما خرج منك، وما لديك، وبذلك تكونين سيّدة نفسك. تعيد إليك أنوثتك في ارتعاشة، [...]، الأصابع مثل حروف واقفة، لا تنتهي، حروف تخرج من القاع، تطير في الهواء. تلامس بارتعاشها الفراغ، فتولد لذة أبدية. تبدأ و تنتهي في اللحظة نفسها. الأصابع مختلفة اللذات. أصابعك نحيلة وخشنة، لكنها جميلة. هل تعرفين أصابعي؟ تتجمّد أحياناً. تتوقف في وسط الأشياء، ولا تتابعها. لا تعرف الحركة. تنتهي في بداية حبي لها. هل أحببت أصابعك يوماً؟ الأصابع التي لا تنتهي بارتعاش مذل. في أيّ وقت تطلبينها، تأتي إليك. أصابعي تحبّ أن تمرّ عليك. أصابعي لا تحبّ شفّتي، ولا تحبّ عيني. أصابعي! أكرهها. هي قادرة على إيذائي عندما تفلت مني. أصابعي من رمل. [...] لا تشبه أصابعك الصلبة قطعة تمساحي الرخوة. عندما تكبرين ستجربين، كيف يمكن أن تكوني عزلاء في مهب المتعة!»³⁷⁸

“L'odore della cannella tornava a diffondersi e lei sprofondava in una nuova crisi di malinconia [...].”

377 Si rimanda a quanto teorizzato da Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe*, cfr. *supra*, pp. 25-26.

378 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 71, 72, 73.

– Sai? Non c'è piacere più dolce di quello che ti possono donare le tue dita. Non c'è fuoco che somigli al tuo desiderio... Il desiderio è colui che guida le tue dita verso i nascondigli del tuo dolore; il dolore che scorre nel sangue, sotto la tua pelle. [...]

– Non c'è uomo capace di farti godere come fanno le morbide dita che escono dal tuo cuore, ma che non escono dal corpo di un uomo. Caldi prolungamenti. Sbocciano dentro di te, crescono, ti concedono ciò che è fuori di te e ciò che è presso di te, affinché tu sia signora di te stessa. Ti restituiscono la femminilità in un fremito, [...]. Le dita sono come lettere sospese, infinite, lettere che escono dal profondo, che si librano nell'aria. Accarezzano il vuoto con il loro tremito e generano un piacere eterno, che inizia e finisce nello stesso momento. Le dita danno piaceri diversi. Le tue dita sono esili e ruvide, ma sono belle. Conosci le mie dita? A volte sono anchilosate. Si bloccano nel mezzo delle cose e non vanno avanti. Non sanno muoversi. Finiscono all'inizio del mio amore per loro. Hai mai amato le tue dita? Le dita che non finiscono con il rilassarsi servilmente. In qualsiasi momento tu le richiedi, esse vengono da te. Le mie dita amano scorrere su di te. Le mie dita non amano le mie labbra né amano i miei occhi. Le mie dita! Le detesto. Sono capaci di farmi del male quando si sottraggono da me. Le mie dita sono di sabbia. [...]. Le tue dita solide non assomigliano al pezzo molle del mio coccodrillo. Quando crescerai, vedrai come si può essere disarmati in balia del piacere!”

Questo passaggio, dallo stile poetico, risulta centrale nell'economia del romanzo. Seguendo la traccia del corpo, vi si trova la chiave per comprendere la funzione della sessualità. L'autoerotismo femminile e la pratica lesbica sono oggetto di una problematizzazione. Le dita, vera e propria personificazione del piacere femminile, sono fonte di godimento ma anche di sensazioni negative, in quanto “capaci di fare del male”. Inoltre, le dita si configurano come vero e proprio simbolico alternativo a quello dominante. “Le dita sono come lettere sospese, infinite, lettere che escono dal profondo” e che “ti restituiscono la femminilità in un fremito”, ma che soprattutto “non assomigliano al pezzo molle del mio coccodrillo.”. La contrapposizione tra sfera femminile e maschile è netta. La donna si rivolge al proprio corpo come fonte di una nuova significazione. Il linguaggio scaturisce direttamente dal corpo, per sfuggire ad un mondo di sottomissione dominato dall'uomo, identificato dalla metafora del coccodrillo. Il corpo è la sede dell'intimità della donna che solo la donna, con le proprie dita, può riesumare.

Il legame tra sfera privata e pubblica si manifesta nel legame tra corpo, soggetto,

linguaggio e condizione femminile. Come la Yazbik afferma, all'interno della sua società il sesso:

“non presuppone la libertà, perché viene forzato all'interno di svariati nomi: nel nome del matrimonio, nel nome della religione, nel nome della vergogna, dello stupro, della violenza, del disonore. Tutto ciò è violenza. Il linguaggio della violenza nel sesso è il linguaggio della violenza di tutta la società: riassume in sé questa società violenta che commette soprusi contro l'essere umano in tutti i sensi. Perciò nel sesso c'è una parte della violenza inflitta alla donna che non si può discernere dagli altri strumenti della violenza. [...] Il sesso fa parte della natura violenta delle relazioni sociali: le relazioni di dominio.”³⁷⁹

La sessualità femminile viene utilizzata per rappresentare una società in cui la donna non è ancora considerata soggetto a pieno titolo. Per riprendere il pensiero di Hélène Cixous:

“la riscrittura del corpo e l'espressione-rappresentazione della sessualità femminile scardina il silenzio patriarcale sulla donna come soggetto autonomo, sfida le immagini stereotipate e codificate della femminilità, per dare spazio a ciò che è stato represso e marginalizzato: l'esperienza corporea, sessuata, erotica del femminile. [...] Il legame corpo-scrittura, latte materno-inchiostro diventa il legame fondamentale ed esprime la necessità di riversare nel simbolico l'esperienza del femminile e nella Storia le storie delle donne.”³⁸⁰

Tuttavia, in *Rā'ihāt al-qirfa*, anche la dimensione femminile viene pervasa da quegli elementi di negatività che caratterizzano le relazioni uomo-donna. Il tentativo di creare uno spazio alternativo a quello marcato dalla violenza maschile fallisce, e la logica del potere fa il suo ingresso anche nelle relazioni lesbiche. Ecco infatti come viene rappresentato uno degli incontri tra Ḥanān e 'Aliyā, quando il loro rapporto è già consolidato:

«فتحت وخطت باتجاه السرير. كانت سيديتها تستلقي على ظهرها. لم يبد منها سوى عينين
مشتعلتين مثل عيني قطة في ليل داكن. شعرت أن جيناً يتلبسها. وقفت ترتجف. ضحكت
حنان:

379 Intervista all'autrice, appendice, p. XXII.

380 Baccolini, *Critiche femministe*, pp. 213-214.

خائفة؟

مدّت يدها، فانصاعت عليا، واقتربت من السيّدة التي جذبتها بنعومة . كانت عليا تريد أن تصفحها وتضربها بسكينها، وتترك الفيلا، وتذهب إلى غير رجعة، لكنها استسلمت لها. كانت لحظة تذكرها عليا، وستظلّ تذكرها لزمان طويل، عندما شعرت أن جسدها يتفتح باستطلاات غريبة، وهي تتذكر الأحاديث الطويلة في سهرات الشتاء الباردة، عن النساء اللواتي تُكسر عيونهن من الرجال، وكيف كسر «ساسوكي» عينها مرة، وكيف كسر عبود عين أختها مرات. تكتشف فجأة كل الأشياء التي مرت، دون أن تشعر برغبة لفعل ذلك، لكنها الطريقة الوحيدة التي سترسم بها خرائطها وألعابها. قلبت سيّدتها بعنف، وبطحتها تحتها، كما كان يفعل أبوها بأمهها، وهي تسترق النظر تحت الغطاء، وشعرت بقوة. صرخت حنان، وهي تحدّق بخادمتها التي لم تمهلها. غضب حنان الوشيك تحول إلى تأوهات بين قبلات عليا وعضّاتها. لم تعرف عليا ما الذي كانت تفعله، مدفوعة بشبق وألم. كانت تنتظر أن تنتهي سيّدتها من ارتعاشاتها وصرخاتها، لتبدأ ثانية.

حنان التي صارت تصل إلى الإنهاك العذب، كانت تعرف أن الخادمة تغيّرت، وأن لا سبيل إلى استعادة قلبها. تتلقّى عنفها برضى، لكنها تستدعيها كل ليلة بأمل أن تلمح شيئا من الحنان بعينيها الشرستين. وكانت عليا بحسّها الحيواني، تبالغ في الشراسة، كلما بالغت سيّدتها في التودّد والخضوع.»³⁸¹

“ (‘Aliyā, ndt.) aprì la porta e camminò verso il letto. La sua signora era sdraiata sulla schiena. Si vedevano solo gli occhi, infuocati come gli occhi di un gatto in una notte scura. Sentì che l'altra era posseduta da un *ginn*³⁸² e si fermò tremante. Ḥanān rise:

– Hai paura?

Allungò la mano e ‘Aliyā si lasciò andare, avvicinandosi alla signora che l'aveva attirata con tenerezza. ‘Aliyā avrebbe voluto schiaffeggiarla e colpirla con il suo coltello, lasciare la villa e andarsene senza fare ritorno, ma le si arrese.

Era un momento che ‘Aliyā ricordava e che avrebbe continuato a ricordare per molto tempo, quando senti che il suo corpo si espandeva in strani prolungamenti, mentre ricordava i lunghi racconti, nelle fredde sere d'inverno, sulle donne che erano state disonorate dagli uomini. Su come Sāsūkī l'aveva disonorata una volta, e come ‘Abbūd aveva disonorato sua sorella più volte. Improvvisamente scopriva tutte le cose che erano passate, senza provare il desiderio di farlo, ma era l'unico modo per

381 Yazbik, *Rā'ihat*, pp. 149-151.

382 Demone, (ndt.).

rappresentare con esse le sue mappe e i suoi giochi. Ribaltò la sua signora con violenza e la schiacciò sotto sé, come faceva suo padre con sua madre, mentre lei li spiava da sotto la coperta, e si sentì forte. Ḥanān gridò, mentre fissava la sua domestica che non le dava tregua. La rabbia latente di Ḥanān si trasformò in gemiti tra i baci di ‘Aliyā e i suoi morsi. ‘Aliyā non sapeva cosa stesse facendo, spinta dalla libidine e dalla sofferenza. Stava aspettando che la sua signora smettesse di fremere e urlare per cominciare una seconda volta. Ḥanān, che aveva raggiunto una dolce spossatezza, capiva che la domestica era cambiata e che non ci sarebbe stato modo di recuperare il suo cuore. Accettava la sua rabbia con rassegnazione, ma la invitava ogni notte con la speranza di scorgere qualcosa di tenero nei suoi occhi inferociti. ‘Aliyā con il suo sentire animale, esagerava nella propria ferocia tanto più che la sua signora aumentava le dimostrazioni d'amore e sottomissione.”

Il ricordo si mescola al presente, riportando alla memoria gli episodi di violenza cui ‘Aliyā è stata vittima fin da bambina. La logica del potere e della violenza, alla base delle relazioni eterosessuali, penetra in quelle lesbiche. I ruoli dei personaggi appaiono così capovolti, facendo di ‘Aliyā la dominatrice nella relazione con Ḥanān. La violenza viene rappresentata in correlazione alla sfera animale, attraverso la similitudine degli “occhi infuocati come quelli di un gatto in una notte scura” di Ḥanān, che presto si trasforma nella preda della *śirāsa* (ferocia, brutalità) di ‘Aliyā. La violenza sessuale subita da ‘Aliyā nell'infanzia e quella subita dalle donne della sua famiglia si impossessano di lei, divenendone il modello di comportamento: la domestica “capovolve con violenza” la sua compagna, “la schiacciò sotto sé” e “sentì di essere forte”, esattamente come il padre faceva con la madre. Così l'unica relazione connotata positivamente acquisisce il carattere di distruttività e aggressività proprio delle relazioni uomo/donna. Il processo di risignificazione attraverso il corpo femminile è solo apparente, in quanto la logica della società maschilista non viene rovesciata, ma al contrario introiettata anche nel mondo delle donne. I personaggi femminili del romanzo che cercano di sfuggire alla violenza delle relazioni con gli uomini finiscono per importare lo stesso modello comportamentale anche nell'ambito delle relazioni tra sole donne, creando un circolo vizioso vittima-carnefice, dal quale sembra impossibile uscire.

Così la poetica dei sensi, caratteristica della rappresentazione del corpo femminile, viene infranta per trasformarsi nel linguaggio della violenza delle relazioni eterosessuali. Dallo stile allusivo, metaforico e a tratti surreale che caratterizza la descrizione dei giochi

erotici tra donne e degli spazi a loro deputati, come ad esempio lo *ḥammām* pubblico, si nota qui una descrizione molto più diretta dei gesti. In questo passaggio, il corpo non è la sede dell'intimo, non è un mezzo per creare intimità tra due persone, ma diventa lo strumento per l'affermazione del proprio potere. La relazione lesbica è essa stessa la metafora di una società che, non lasciando spazio all'individuo, impedisce la nascita di relazioni basate sull'uguaglianza e la libertà.

Se ad una prima analisi il romanzo sembra avere una connotazione di genere, ad uno sguardo più approfondito si nota che la critica non è esclusivamente rivolta alla sfera maschile, ma alla società nel suo insieme. La relazione lesbica nel romanzo è, come spiega l'autrice:

“una sorta di rievocazione, di sostituto della relazione naturale tra un uomo e una donna nel letto. [...] Tutte le mancanze di questa donna (Ḥanān, ndt.) vengono rievocate attraverso la relazione con la bambina (‘Aliyā, ndt.), ma in modo a tratti disumano perché la vita è così: c'è chi sta sopra e chi sta sotto. La prima volta che ‘Aliyā percepisce la propria umanità è nel letto, perché sente di avere finalmente la capacità di fare qualcosa.”³⁸³

Non si tratta dunque di una relazione liberamente scelta, ma del tentativo di compensare ciò che manca: per Ḥanān si tratta della figlia che non ha potuto avere, per ‘Aliyā di una dimensione in cui acquisire valore ed esercitare quel potere che per tutta la vita si è limitata a subire.

L'erotismo di cui parla Audre Lorde³⁸⁴, fonte di forza innovativa e di potere per la donna, non riesce ad affermarsi. I personaggi femminili non arrivano a provare quella soddisfazione che dovrebbe avere il potere di innescare la ricerca della completezza e quindi il rifiuto della sottomissione. Il fallimento delle relazioni di coppia, siano esse eterosessuali o omosessuali, rappresenta il fallimento della società nel suo complesso: le dinamiche sociali impediscono agli individui di affermarsi e di intessere relazioni libere.

5.5 Conclusione

Il corpo, che all'interno di quest'opera è presente soprattutto nella dimensione della

383 Intervista all'autrice, appendice, p. XVIII.

384 Lorde, *Usi dell'erotismo*, pp. 247-255.

sessualità, viene utilizzato da Samar Yazbik per analizzare le dinamiche alla base della propria società. Anche in questo caso, come nei romanzi fin qui analizzati, risulta centrale il nesso tra corpo, individuo e società. Non si tratta di un'opera erotica, in cui le scene di sesso hanno la funzione di suscitare piacere nel lettore. La rappresentazione delle dinamiche sessuali è complessa, sia nel caso delle relazioni etero che in quelle omosessuali. Queste ultime, benché in un primo momento appaiano come una sorta di alternativa positiva a quelle tra uomo e donna, si dimostrano basate sulla stessa logica.

Il corpo è limitato dal complesso delle costrizioni sociali, dalla separazione dei sessi all'asimmetria che caratterizza il legame matrimoniale, che impediscono all'individuo di affermarsi. Di conseguenza, qualsiasi relazione è votata al fallimento.

Samar Yazbik opera un collegamento tra l'attuale situazione politica in Siria, in seguito allo scoppio della rivolta nel mese di marzo 2011, e i rapporti interpersonali all'interno della sua società:

“(Con questo romanzo, ndt.) ho voluto dire che questa società è chiusa e che non sono ottimista. Non vedo la possibilità di un cambiamento nella struttura delle relazioni umane senza che prima avvenga un cambiamento nella natura del sistema politico. Non vedo un lieto fine. [...] Ho scritto questo romanzo quattro anni prima delle rivolte arabe, ma credo che una parte di questa rivoluzione sia correlata a questa tragica realtà. [...]. Perfino adesso che questa rivoluzione è in atto, ci sarà bisogno di moltissimo tempo affinché la società si liberi dal pensiero islamico e dal rigorismo.”³⁸⁵

³⁸⁵ Intervista all'autrice, appendice, p. XIX.

Capitolo sesto

Imrā'a min haḍā al-‘aṣr di Hayfā' Bīṭār: il corpo come luogo del divenire

6.1 Presentazione dell'autrice

Nata a Lāḍaḳiyya, Hayfā' Bīṭār ha studiato medicina e si è specializzata in oftalmologia presso l'università di Damasco. Attualmente vive a Lāḍaḳiyya con la figlia, possiede una clinica privata e lavora in ospedale. Dopo aver finito la specializzazione è stata sei mesi a Parigi, ma ha scelto di vivere in Siria perché considera molto importante la relazione con il luogo d'origine:

“i luoghi sono anime’, non sono solo pietre, ma hanno un'anima. Nonostante Lāḍaḳiyya sia una città che offre pochissime possibilità, ad esempio non c'è un cinema vero e proprio, non c'è un teatro vero e proprio [...], quando faccio dei lunghi viaggi mi viene la nostalgia, come se fosse una persona in carne e ossa, come se fosse un uomo, una cosa viva perché questa è la mia vita, che ho creato qui. Mi mancano anche le cose che non amo, come i vicoli angusti, pieni di immondizia... anch'essi mi mancano.”³⁸⁶

È attiva nel campo dei diritti della donna e nella lotta per l'emancipazione femminile. Fa parte del *milieu* greco-ortodosso la cui gerarchia ecclesiastica è il soggetto di alcune delle sue opere. Ha pubblicato dodici raccolte di racconti³⁸⁷ e nove romanzi³⁸⁸.

386 Intervista rilasciatami dall'autrice il giorno 8 dicembre 2011 a Beirut, appendice, p. XXXIV, (traduzione dall'arabo mia).

387 *Wurūd lan tamūta* (Rose che non moriranno), 1992; *Qīṣaṣ muhāğira* (Storie migranti), 1993; *Ḍağīğ al-ğasad* (Rumori del corpo), 1993; *Ğurūb wa-kitāba* (Tramonto e scrittura), 1994; *Yawmiyyāt muṭallaqa* (Diario di una divorziata), 1994; *Ḥawāṭir fī maqhā Raşif* (Pensieri al caffè Raşif), 1995; *Faḍā' ka-l-qafaş* (Come lo spazio di una grotta), 1995; *Ẓill aswad ḥayy* (Ombra nera viva), 1997; *Mawt al-bağa'a* (La morte della pellicana), 1997; *al-Sāqīta* (La maliziosa), 2000; *Kūmbārs* (Comparsa), 2007; *'Iṭr al-ḥubb* (Il profumo dell'amore), 2002; *Yakfī an yuḥibba-ka qalb wāḥid li-ta'īs* (Per vivere basta che un unico cuore ti ami), 2008.

388 *Qabū al-'Abbasiyyīn* (Il sotterraneo degli Abbasidi), 1995; *Afrāḥ ṣağīra, afrāḥ aḥīra* (Piccole gioie, ultime gioie), 1996; *Nasr bi-ğināḥ waḥīd* (Un avvoltoio da un'ala sola), 1998; *Imrā'a min ṭabaqayni* (Una donna di due piani), 1999; *Ayqūna bilā wağh* (Icona senza volto), 2000; *Abwāb muwāriba* (Porte socchiuse), 2007; *Hawā* (Passione), 2007.

6.2 Il romanzo

In *Imrā'a min hadā al-'aṣr* (Una donna di questo secolo), pubblicato nel 2004, la protagonista, narratore omodiegetico, racconta le proprie difficoltà nelle relazioni con gli uomini all'interno di una società maschilista. Maryam, questo il suo nome, scopre improvvisamente di avere un cancro al seno. L'annuncio da parte del medico della malattia e della necessaria asportazione del seno destro costituiscono l'incipit del romanzo, la cui struttura è chiaramente definita: ad ogni seduta di chemioterapia corrisponde un capitolo. La malattia è l'espedito letterario scelto dall'autrice³⁸⁹ per far sì che durante ogni seduta di chemioterapia, la protagonista ricordi uno degli uomini della sua vita. La memoria è strettamente correlata al corpo: dopo l'asportazione Maryam inizia a ripensare a tutti gli uomini che, durante la sua vita, le hanno toccato il seno. Si individuano due strutture temporali interrelate: il presente di malattia, cura e guarigione e il passato delle esperienze amorose inserito tramite *flashback*. I due piani temporali si compenetrano a vicenda ed è dalle sensazioni corporee del presente che viene aperta la finestra sul passato.

Il romanzo narra un secondo percorso di formazione della protagonista che, a partire dalla malattia e dalla reinterpretazione delle esperienze amorose e sessuali, è alla ricerca di un nuovo modo di essere donna. Ad ogni uomo, che rappresenta un modello di mascolinità, corrisponde il conformarsi della protagonista ad un diverso modello di femminilità. In questo processo di sperimentazione, che si rivela per la maggior parte doloroso, Maryam è divisa tra il modello di donna sottomessa che segue i canoni della società patriarcale e quello di donna moderna, libera e disinibita, di cui si trova traccia nel titolo "Una donna di questo secolo".

Nel caso di Maryam, come in quello della protagonista di *Qabū al-'Abbasiyyīn* (Il sotterraneo degli Abbasidi) – romanzo pubblicato nel 1995 – "*Hayfa' Bitar manages to give the reader a problematic, torn character who seems the natural product of a deceptive, disturbed, conflicted social milieu that accepts in private what it publicly condemns.*"³⁹⁰. Si tratta di un personaggio controverso governato dalla sofferenza più che dal piacere. Tutte le sue relazioni sono votate all'insuccesso e nessun uomo si rivela adatto. Sono le donne ribelli, personaggi diffusi soprattutto nella narrativa femminile degli anni Settanta-Ottanta, che: "*strongly condemn the authority and injustice of men, despite their need for them and their desire to have an intimate experience with men that is unrestrained*

389 Cfr: intervista all'autrice, appendice, p. XXVIII.

390 Ashour, *Arab Women Writers*, p. 84.

by customs or tradition.”³⁹¹. I personaggi maschili, per la maggior parte identificati da tratti negativi e tipizzanti, sono esclusivamente funzionali all'evoluzione del personaggio femminile.

Più che di vero e proprio romanzo di formazione, le cui caratteristiche “*rendono poco assimilabile il modello ‘maschile’ alla difforme funzione storica e sociale del ‘femminile’ e del suo percorso formativo*”³⁹², la definizione che meglio si adatta all'analisi del presente romanzo è quella bachtiniana di “romanzo del divenire”³⁹³. Non si tratta della rappresentazione di un personaggio che intraprende un cammino di crescita ed evoluzione dall'infanzia all'età adulta, che spesso si concretizza nel passaggio dall'interno all'esterno attraverso un viaggio in paesi lontani, ma piuttosto di un “*viaggio interiore e del mettersi alla prova nel conflitto tra norma e ribellione*”³⁹⁴. In questa nuova accezione, modellata sull'esperienza della scrittura femminile, il romanzo di formazione, o meglio del divenire, è quello in cui il personaggio evolve, si mette alla prova e matura più che nello spazio sociale, “*nell'intus, nell'acquisire consapevolezza di sé, della propria forza e della propria volontà. Un viaggio introspettivo, [...], un ‘divenire donna’ per potersi pensare ‘alla grande’ e farsi padrona del proprio destino.*”³⁹⁵.

Ed è proprio ciò che dirige il comportamento di Maryam: la ricerca di sé attraverso un mettersi alla prova il cui terreno di gioco è il corpo. All'interno del romanzo, si individuano infatti numerosi passaggi in cui l'accento è posto sul carattere sperimentale dei rapporti che vive la protagonista. Come se esperienze amorose e passionali fossero il frutto di una ricerca premeditata. Ciò che viene messo in rilievo, nella scrittura di Hayfā' Bīṭār, è il dissidio interiore che deriva dall'incertezza delle proprie sensazioni: Maryam si sottopone ad una serie di prove per riuscire a conoscersi e a trovare il modello di femminilità che le calzi a pennello e l'uomo è lo strumento di questa ricerca.

Ciò che differenzia l'opera dal genere canonico del *Bildungsroman* è che Maryam vive un secondo percorso di formazione, messo in moto dalla malattia: dopo l'operazione e l'inizio della chemioterapia intraprende nuovamente la ricerca di se stessa. Ma questa ricerca avviene a ritroso, in quanto è attraverso il ricordo che la protagonista rivive le esperienze amorose, cercandone il significato. La malattia agisce sul corpo attivandolo; il

391 Ashour, *Arab Women Writers*, p. 83.

392 Bono, Paola e Fortini, Laura (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Roma, Iacobelli, 2007, p. 16.

393 *Ibid.*

394 *Ivi*, p.11.

395 *Ivi*, p.21.

corpo stimola la memoria che mette in atto un percorso di formazione all'indietro nel tempo. Il passaggio repentino dal mondo dei “sani” a quello dei “malati”, mai contemplato prima, conduce la protagonista in una risignificazione globale della propria vita. Così inizia a percepire il mondo circostante dopo aver appreso della sua malattia:

«كنت أمشي في شوارع طالما كرهتها لفوضاها وقذارتها وضجيجها، لكنها تسحرني الآن برائحة الحياة التي تغلفها كوشاح. كم أنا مستسلمة لحرارة الحياة تنسكب ببطء فوق جسدي مخترقةً نهدي الأيمن المتسرطن. فكّرت في أنه لن يشعر بدفع الشمس بعد العملية. علا صراخ أليم في داخلي؛ صراخ لا أعرف من أين تفجّر؛ من داخلي أم من الخارج. صراخ يكرر أبداً: الشوارع للأصحاء... الشوارع للأصحاء!

[...]

كم من المرات كنت فيها جبانة في مواجهة الحياة! أحسست بتعب، ليس لأنني مشيت طويلاً، بل لأن انفعالاتي أنهكتني. جلست في مقهى رصيف أرشف القهوة التي لها طعم الحياة. منذ اليوم الذي عرفت فيه أنني مصابة بسرطان الثدي، غدوت مهووسة بالتفكير في الحياة، كما لو أن الحياة نفسها شخص يشاركني حياتي!»³⁹⁶

“Camminavo per le strade che spesso avevo odiato per la loro confusione, per la sporcizia e il baccano, ma ora ero affascinata dall'odore della vita che le avvolgeva come una sciarpa. Come mi abbandonavo al calore della vita che mi si spandeva lentamente sul corpo, penetrando nel mio seno destro malato di cancro. Pensai che dopo l'operazione non avrebbe più sentito il tepore del sole. Un grido di dolore si levò dentro di me, un grido che non sapevo da dove sorgesse, se dall'interno o dall'esterno di me stessa. Un grido che ripeteva senza fine: – Le strade sono dei sani... Le strade sono dei sani!

[...]

Quante volte ero stata codarda dinnanzi alla vita! Ero stanca, non perché avessi camminato a lungo, ma perché le mie emozioni mi avevano estenuato. Mi sedetti al bar Raṣīf, sorseggiando un caffè che aveva il sapore della vita. Dal giorno in cui seppi di essere malata di cancro al seno, divenni ossessionata dal pensiero della vita, come se la vita stessa fosse stata una persona che condivideva la mia vita!»³⁹⁷

396 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 10-12.

397 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

La notizia del cancro è come uno spartiacque tra un “prima della malattia” e un “dopo la malattia” che rivoluziona le percezioni della protagonista. Il fatto di osservare il mondo circostante con occhi nuovi determina l'inizio di questo secondo percorso di formazione, in cui la protagonista cerca di conoscersi nuovamente. Il cambiamento viene trasmesso attraverso la descrizione dell'ambiente circostante, che acquisisce un carattere inedito. Gli elementi che la protagonista considerava con noncuranza o che addirittura detestava, come il rumore e la confusione della strada, si trasformano in uno spettacolo imperdibile, mentre il sapore del caffè viene associato a quello della vita. Ma la vera e propria scelta di lottare per vivere e di intraprendere questo processo di crescita avviene al contatto con la paura della morte, la notte dopo la notizia:

«حمل الليل معه رائحة النهاية. هل الموت أسود كالليل؟! تحايّلت على حزني بسماعي
عزف العود الرائع لسيمون شاهين. تمددت على سريري شاعرةً بأنني سأتمدد هكذا في
كفني. أشعرتني الموسيقى التي تحمل بذور الخلود والأمل بأن موتي سيمتزج بالمجد، وأن
تلك العليقة المشتعلة بحب الحياة لن ينخرها السرطان.»³⁹⁸

“La notte portò con sé l'odore della fine. Può essere che la morte sia nera come la notte? Ingannavo la tristezza ascoltando il suono dell' 'ūd di Sīmūn Šāhīn. Mi stesi sul letto, sentendo che allo stesso modo mi sarei distesa nella tomba. La musica, che portava in sé i semi dell'immortalità e della speranza, mi fece sentire che la mia morte si sarebbe mescolata con lo splendore, e che quel rovelo infiammato d'amore per la vita, non sarebbe stato estinto dal cancro.”

In un linguaggio dai toni poetici, viene rappresentato il contrasto tra la morte e la vita che si proietta sul mondo circostante: la notte con il suo “odore” e il suo colore viene assimilata alla morte, mentre la musica, associata a immortalità e speranza, simboleggia la vita. In questo momento di contatto ravvicinato con il pensiero della fine, che si concretizza nell'immagine della protagonista distesa nella bara, avviene la scelta di lottare per la vita. Ma la cura del corpo, attraverso la chemioterapia, si fonde con la cura della mente, attraverso il ricordo. Il processo rievocativo viene attivato da un altro sconvolgente pensiero:

398 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 13.

«أدهشني أنني لم أفكر في العملية أبداً. كنت منشغلة بفكرة جديدة استحوذت عليّ: ستكون نهايةً ثديي نهايةً الرجل في حياتي. قلبت تلك الفكرة من جميع وجوهها فوجدتها منطقية. لن أجرؤ بعد اليوم على أن أحب رجلاً وأنا بثدي واحد. جرحنتي تلك الحقيقة وأشعرتني بالاشمئزاز أكثر مما شعرت بالخوف.»³⁹⁹

“Mi stupii di non pensare mai all'operazione. Ero presa da un nuovo pensiero che si era impossessato di me: la fine del mio seno sarebbe stata la fine degli uomini nella mia vita. Esaminai quel pensiero da ogni angolatura e lo trovai logico. Con un seno solo, non avrei più avuto il coraggio di amare un uomo. Quella verità mi ferì, facendomi provare una sensazione di disgusto che era più forte della paura.”

Se in un primo momento il pensiero va esclusivamente alla “scelta” tra vita e morte, successivamente Maryam si rende conto che la malattia avrà delle ripercussioni anche sulla sfera delle relazioni con l'altro sesso. Si ritrova quindi quella centralità che il corpo ricopre nel corso di tutta l'opera e che ci si propone di analizzare di seguito. Il corpo è ancora una volta il luogo principale dove si gioca l'evoluzione del personaggio, in questo caso vera e propria “formazione”, alla ricerca della propria personalità. In *Imrā'a min hadā al-'aṣr* l'accento è posto sulla dimensione femminile: Hayfā' Bīṭār si concentra sul rapporto tra individuo-donna e società, mentre l'uomo ricopre un ruolo marginale.

6.3 Il corpo tra malattia e memoria: una formazione a ritroso

Le diverse fasi di evoluzione del personaggio sono scandite dalla malattia. Il romanzo si apre sulla diagnosi del cancro e sull'operazione di asportazione del seno destro, per poi passare alla chemioterapia e infine alla guarigione. All'interno di questa cornice, si inseriscono i ricordi della protagonista sulle passioni trascorse. Nel presente della narrazione il corpo viene quindi rappresentato nella dimensione della malattia e della sofferenza. Fin dalle prime pagine, l'attenzione è rivolta alle sensazioni fisiche di Maryam dopo aver appreso della malattia. Il percorso di elaborazione del trauma passa attraverso più fasi. La prima di queste è rappresentata dal dialogo con il seno prima della sua asportazione:

«يعاتبني الثدي المسكين ويهمس لي: «كيف يطاوعك قلبك على أن تقطعيني وترميني

³⁹⁹ Bīṭār, *Imrā'a*, p. 15.

خارجك!!». [...] تنددت راحة يدي من دموعه، وبمشقة قال لي: «احتفظي بذاكرتي لو سمحت». ضغطته بقوة محاولةً تحسس الكتلة السرطانية العميقة، سألته بدهشة: «هل تملك ذاكرة؟» ضحك بصوت واهن وهو يجيب كأنه يعطيني حكمة هامة: «ذاكرة المرأة في نهدها». قطع صوت الطبيب الحوار الحميمي بيني وبين نهدي الأيمن، قال:

– هل يناسبك بعد غد؟

أسرعت أو افق. لم أرغب في أن أستفهم حول أي شيء، كنت مبهورة بتلك العبارة:

«ذاكرة المرأة نهدها»⁴⁰⁰

“Il povero seno mi rimproverava, sussurrandomi: – Come può il tuo cuore accettare di tagliarmi e gettarmi via? – [...]. Il palmo della mia mano si inumidì delle sue lacrime e con difficoltà mi disse: – Per favore, ricordati di me –. Lo premetti con forza, cercando di sentire la spessa massa cancerosa e gli chiesi stupita: – Tu hai una memoria? – Rise con una voce debole, mentre mi rispondeva come se mi stesse mettendo a parte di una massima importante: – La memoria della donna è nel suo seno –. La voce del medico interruppe l'intima conversazione tra me e il mio seno destro e disse: – Le andrebbe bene dopo domani?

Annuii in fretta. Non avevo voglia di interrogarmi su niente, ero rimasta senza fiato per quell'espressione: ‘La memoria della donna è il suo seno’.”

Il seno acquisisce i caratteri di un vero e proprio personaggio, grazie ad un processo di personificazione. In questo passaggio, si trova la chiave per analizzare la funzione della malattia, che è quella di dare avvio al processo rievocativo. Inoltre, il fatto che la malattia colpisca una zona rappresentativa del corpo della donna chiarisce ulteriormente l'intento della scrittrice: narrare l'universo femminile. Hayfā' Bīṭār infatti sostiene:

“La memoria della donna è il suo seno: questo è il vero e proprio linguaggio femminile. Penso che un uomo non possa usare questa lingua, perché questa lingua è legata al sentire femminile. La donna riesce ad esprimere i sentimenti, le sensazioni attraverso il seno, il capezzolo, attraverso la propria fisiologia femminile più dell'uomo. [...] Le profondità della donna sono molto ricche, e nessuno, se non una donna, può arrivare ad esprimerle.”⁴⁰¹

400 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 9-10.

401 Intervista all'autrice, appendice, p. XXIX.

È quindi l'ipotesi dell'esistenza di una scrittura femminile che affonda le proprie radici nel corpo della donna, secondo la teorizzazione di Luce Irigaray⁴⁰². Il corpo si configura come vero e proprio terreno dove fisico (anatomia), simbolico (linguaggio) e sociologico si sovrappongono⁴⁰³.

In questo passaggio, la donna e il suo seno sono impegnati in un'intima conversazione che li isola dal mondo circostante. Il seno viene presentato come un essere umano che "rimprovera", "sussurra", che piange e ride. È sempre il seno, inoltre, a spiegare alla protagonista che la sua memoria risiede dentro di lui. Il legame tra corpo e memoria viene nuovamente manifestato nella scena che descrive l'addio di Maryam alla parte malata del proprio corpo:

«تحسست ثديي المتسرطن للمرة الأخيرة تحت دوش الماء الفاتر. ودّعته. خزنت ملمسه وقوامه في راحة يدي. عبرت ذهني راحات الرجال الذين داعوه. بدت كل تلك الصور غريبة بلا حياة. حدّثت ثديي المسكين: حين كنت في صحتك فتوتك كانوا يهرعون إليك، بينما الآن وأنت مريض لا أحد يقف بجانبك، وتظل وحيداً.»⁴⁰⁴

“Sentii il mio seno malato per l'ultima volta sotto la flebile acqua della doccia. Gli dissi addio. Immagazzinai il suo tocco e il suo vigore sul palmo della mano. Le mani degli uomini che lo avevano accarezzato mi attraversarono la mente. Tutte quelle immagini sembravano estranee e senza vita. Dissi al mio povero seno: – Quando stavi bene ed eri nel pieno della giovinezza si precipitavano da te, mentre ora che sei malato nessuno si ferma al tuo fianco e rimani da solo.”

Il ricordo è la compensazione di un duplice vuoto: quello lasciato dal seno amputato e di conseguenza quello lasciato dagli uomini che non si avvicineranno più alla donna. In questo passaggio, gli uomini compaiono solo attraverso le mani, rafforzando il carattere ancillare dei personaggi maschili, presenti solo in funzione della rappresentazione del corpo femminile e delle sue sensazioni.

Lo sdoppiamento tra la protagonista e il suo seno persiste anche dopo l'operazione, quando Maryam chiede all'infermiera informazioni sulla sorte della parte amputata:

402 Cfr. *supra*, p. 35.

403 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 78.

404 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 19.

«– أين هو؟»

تلقت حولها متسائلة:

– من؟

ابتسمت:

– أقصد ثديي، أين ترمون الأثداء المتسرطنة.

لا أظنها فهمت برطمتي. فكرت في أن الأثداء المقطوعة يجب أن تُدفن بشكل يليق بها،

لأن الثدي رمز الحياة والحنان والجمال»⁴⁰⁵

“– Dov'è lui?

Guardò attorno a sé con un espressione interrogativa:

– Chi?

Sorrisi:

– Intendo il mio seno, dove gettate i seni affetti dal cancro?

Non penso che abbia capito il mio vaneggiare. Pensavo che i seni asportati dovessero essere sepolti in modo appropriato, perché il seno è il simbolo della vita, della tenerezza e della bellezza.”

Per riferirsi al seno la protagonista utilizza il pronome *huwa* (egli), come se si trattasse di una persona vera e propria, cui dare sepoltura dopo la morte. Il processo rievocativo può quindi essere interpretato come rielaborazione del lutto in seguito alla perdita della parte del corpo, quando la protagonista inizia a considerare la propria vita spartita tra una “fase pre-operazione” e una “fase post-operazione”. Ma è solo in occasione dell’inizio della chemioterapia che Maryam esplicita la propria intenzione di ricordare:

«لم تأتني تلك الفكرة عن عبث: استحضار حياتي، وتحديدًا الرجال الذين مروا فيها، لأنني

لاحظت أن كل تجارب حياتي تحفّ بي وأنا أتجه إلى مركز الطب النووي. كل الوجوه

التي عرفتها والتي اعتقدت أنني نسيتهما، كل الحوادث التي مرت بي، تزدحم حولي وتجلس

بجانبي وأنا أقود سيارتي. [...]

كيف يتصرف الإنسان حين يمر بكارثة؟ يبدو ن الحياة كريمة معي وتريدني أن أجرب

كل أنواع التجارب. [...]

وإنما غايتي في استحضار كل ما عشته إلهاء نفسي واستعادة طعم ماضٍ صار له مذاق

⁴⁰⁵ Bīṭār, *Imrā'a*, p. 22.

آخر ورؤية جديدة: رؤية امرأة أصيبت بالسرطان إلى حياتها حين كانت معافاة»⁴⁰⁶

“Quel pensiero non mi venne per scherzo: ricordare la mia vita, in particolare gli uomini che vi erano passati, perché avevo notato che tutte le esperienze della mia vita iniziavano a girarmi attorno mentre mi dirigevo al centro di chemioterapia. Tutti i volti che avevo conosciuto e che ero convinta di aver dimenticato, tutte le cose che mi erano successe si affollavano attorno a me e mi si sedevano accanto mentre guidavo la macchina. [...]

Come si comporta l'uomo quando attraversa una catastrofe? Sembrava che la vita fosse stata generosa con me, avendo voluto che provassi tutti i tipi di esperienze. [...]

Attraverso il ricordo di tutto ciò che avevo vissuto, il mio obiettivo era quello di distrarmi e di recuperare il sapore del passato che aveva acquisito un altro gusto e una nuova percezione: la percezione di una donna malata di cancro nei confronti della propria vita di quando era sana.”

Il fatto di ricordare è frutto di scelta precisa meditata consapevolmente dalla protagonista. In questo passaggio si trova il legame tra memoria e formazione del personaggio che percorre tutto il romanzo. Accanto ai verbi che si riferiscono alla sfera della rievocazione, come *istahḍara* (evocare, richiamare alla memoria) e *ista'āda* (ricordare), si ritrova il termine *taḡārib* (esperienze), o il verbo derivante dalla stessa radice. Ricordo ed esperienze sono i due elementi che determinano il funzionamento della narrazione, vero e proprio percorso di formazione a ritroso nel tempo. Gli uomini e le esperienze della protagonista, sono il fulcro del processo rievocativo alla ricerca di un modo possibile di vivere positivamente la femminilità.

6.4 Alla ricerca del femminile

La chemioterapia si pone in dialogo con il processo rievocativo, rendendo il ricordo simile ad una cura che accompagna la guarigione fisica. I due processi di guarigione – fisica dal cancro e psicologica dalle delusioni d'amore – sono segnati dalla dimensione della sofferenza. La prima relazione rievocata durante la prima seduta di chemioterapia è quella con al-Baḥīl (l'Avaro), il cui soprannome ne individua il tratto caratterizzante: l'avarizia a livello materiale e sentimentale. Questa relazione negativa rappresenta la prima prova cui la protagonista si sottopone nel suo percorso alla ricerca di se stessa:

406 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 30.

«وكنت في هذا العمر الحرج أحاول أن أقنع نفسي – رغباً عني – بأنني أنثى عصرية ابنة زمني؛ زمن الثورة الجنسية وتفجر الأحاسيس. [...] الشهوة هي القلب النابض بالحياة، وهذا ما يحاول هذا العصر ترسيخه في عقولنا عن طريق غزونا بالفضائيات والإنترنت... وكل الدعايات التي تنطلق من الشهوة وتصب في الشهوة.»⁴⁰⁷

“Ero in quell'età difficile in cui cercavo di convincere me stessa – o malgrado me stessa – di essere una donna moderna figlia del suo tempo; il tempo della rivoluzione sessuale e dell'esplosione dei sensi. [...] Il piacere è il cuore palpitante di vita: questo è ciò che il nostro secolo cerca di ficcarci nella testa, su una strada che abbiamo invaso con canali satellitari e internet... e tutte le pubblicità che partono dal sesso e sfociano nel sesso.”

La volontà della protagonista è quella di conformarsi ad un modello che corrisponda all'immagine di donna moderna. Si percepisce la contraddizione di questo personaggio che da un lato è messo in moto dalla volontà di essere al passo con i tempi, mentre dall'altro critica non troppo velatamente la stessa modernità da cui è attratto. Se si osserva il linguaggio, i verbi utilizzati per rappresentare la società moderna hanno connotazioni negative: *rassaḥa* significa “inculcare”, mentre *gazā* è “invadere”. Lo sdoppiamento di Maryam viene esplicitato nella frase di esordio: “cercavo di convincere me stessa – o malgrado me stessa – di essere una donna moderna figlia del suo tempo.”. Solo attraverso le successive prove la protagonista si rende parzialmente in grado di superare questa sua interna contraddizione. La scelta del primo amante, al-Baḥīl, è dettata dalla volontà di adeguarsi a questo modello di donna moderna, più che dalla passione:

«كان قراري عقلياً بحتاً أن يكون لديّ عشيق وأنا أخطو بخطوات ثابتة نحو الأربعين. كنت أؤمن بحقوق النفس والجسد وأرفض أمراض الكبت تحت ستار الأخلاق! هل تعني الأخلاق الاكتئاب والتعاسة! أنا أفهم العكس. وقد أردت أن أختار الرجل الذي سيكون عشيقني كما أختار ثيابي. [...] كنت في مرحلة اكتفاء حقيقي بذاتي، حرّة من وجع الغريزة وتسوّل العاطفة، لكن عقلي كان يجبرني على أن أزج نفسي في علاقة كما لو أنه يقنعني بوجوب تناول فيتامينات ومعادن ضرورية للجسم.»⁴⁰⁸

407 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 32.

408 *Ivi*, p. 40.

“La mia decisione di avere un amante fu netta e razionale, dato che mi stavo avviando a passi decisi verso la quarantina. Credevo nei diritti di corpo e spirito e rifiutavo le malattie della repressione nascoste sotto il velo della morale! La morale significa forse tristezza e depressione? Per me è il contrario. Allora, come si sceglie un vestito, volli scegliere un uomo che sarebbe stato il mio amante. [...] Ero nella fase in cui bastavo a me stessa, libera dal dolore dell'istinto e dal mendicare emozioni, ma la mia mente mi forzava a gettarmi in una relazione come se mi stesse convincendo della necessità di prendere delle vitamine o dei sali minerali di cui l'organismo ha bisogno.”

E poco più avanti si legge:

«هل أنا ضحية التركيز الإعلامي على الجنس كقيمة عليا تثبت لي أنني متحررة ولدي شهية للحياة؟»⁴⁰⁹

“Forse ero vittima della pubblicità che si concentra sul sesso come valore supremo per provare a me stessa di essere libera e di desiderare la vita?”

Il fatto che la protagonista rievochi queste esperienze rende possibile una loro analisi a posteriori. Ancora prima della narrazione della storia d'amore vengono presentate le cause che stanno alla sua origine. Ciò offre all'autrice la possibilità di inserire una critica nei confronti della propria società che si concretizza nei quesiti che la protagonista pone a se stessa. Per sfuggire ai dettami di una morale repressiva, Maryam si forza “a gettarsi in una relazione”, sempre secondo quel tratto contraddittorio che contraddistingue il suo personaggio. Inoltre la protagonista sceglie un uomo come se stesse scegliendo un vestito, seguendo la logica consumistica alla base della società contemporanea. La relazione non è frutto di una libertà sostanziale: da un lato è una reazione alla società repressiva e moralista, dall'altro è un modo per autorappresentarsi come donna moderna. Di conseguenza, con queste premesse, non può che rivelarsi fallimentare, tanto che, ad un certo punto, le sensazioni suscitate dall'uomo vengono associate a quelle della chemioterapia: dalla sofferenza del corpo prende avvio il ricordo della sofferenza psichica⁴¹⁰. La relazione con al-Bahīl presenta lo stesso tratto violento che ne determina

409 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 43.

410 *Ibid.*

l'origine: la protagonista usa infatti una sorta di violenza nei confronti di se stessa tentando di adeguarsi ad un modello di femminilità che non le si addice:

«تبادلنا عناقاً فاتراً في البداية، ثم ارتفع مستوى الهرمونات الجنسية في الدم فصار عناقاً حاراً ولاهثاً. غدت إثارته عظمى حين تحسس ثيابي الداخلية. أبدى إعجابه بها. [...] كنت أنفرج على إثارته وشهوته فتبدوان لي ككائن معافى متجسد بوضوح أمامي، أما شهوتي فكانت شبحية ضبابية أشك في وجودها أصلاً، إذ أنها أقرب إلى الإيحاء والوهم. كنت لا أستطيع وهبه جسدي من دون الاستعانة بخيالي، فكنت أتخيل أنني مشتاهة من قبل رجال كثيرين يعجبونني، وكنت أثير مخيلتي لتستخدم صور الرجال الأكثر رصانة الذين أعرفهم، فكانت تلك المفارقات تلهب خيالي وتسهل علي المهمة: الاندماج مع الآخر. كان خيالي بمثابة تعويض لي عن مشاعر الدفء والحب والوصال التي أفتقدها، ولم تكن تخفي عني مشاعر الكره والنفور التي أحسها نحوه ونحن في قمة وصالنا. كنت أحتقره وهو يتباهى بذكورته كأنه يمئني بأنني وُفقت بذكر فحل كونه يتمتع بقدرة جنسية عالية تُعفيه من جهد الحنان [...]»⁴¹¹

“All'inizio ci scambiammo un abbraccio svogliato, poi si innalzò il livello degli ormoni del sesso nel sangue e l'abbraccio divenne bollente e trafelato. La sua eccitazione aumentò quando toccò la mia biancheria intima. Sembrava piacergli molto. [...] Osservavo la sua eccitazione e il suo desiderio e mi sembravano una creatura sana che si materializzava con chiarezza davanti a me, mentre il mio desiderio era apparente e inconsistente, quasi dubitavo della sua esistenza, proprio perché simile alla suggestione e al miraggio. Non riuscivo a concedergli il mio corpo senza ricorrere alla fantasia, così immaginavo di essere desiderata da molti uomini ed eccitavo la mia immaginazione affinché rinvenisse le immagini degli uomini più riservati che conoscessi. Quelle immagini accendevano il mio immaginario e facilitavano l'importante: la fusione con l'altro. La mia fantasia era una sorta di compensazione per le sensazioni di calore, amore e affetto che mi mancavano, mentre non era nascosta la sensazione di odio e disgusto che provavo nei suoi confronti mentre eravamo all'apice del rapporto. Lo disprezzavo quando si vantava della sua virilità come se lui mi concedesse di gioire della mascolinità di uno stallone che godeva di una potenza sessuale tale da esonerarlo dallo sforzo di essere tenero [...]”

411 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 47.

La disfunzione della relazione si manifesta nel fallimento a livello sessuale. La libertà sessuale tanto anelata si risolve in un rapporto deludente, segnato dalla medesima alienazione che accompagna la protagonista per tutto il corso dell'opera. Il suo desiderio è solo “un miraggio” e per eccitarsi la donna deve ricorrere a fantasie sessuali che aumentano la distanza tra corpo e mente. L'uomo viene identificato solo attraverso l'eccitazione e la brama sessuale tanto da essere paragonato al *fahl* (stallone), simbolo della virilità per eccellenza. La conclusione è che, al posto di riuscire a provare sensazioni positive, il rapporto sessuale con l'Avaro suscita solo *kahr* (odio), *iḥtiqār* (disprezzo) e *nufūr* (repulsione). Poco dopo infatti si legge:

«كان يزداد نفوري منه بعد انتهاء «حفلة الجنس» [...] . كنت في البداية أدهش لشعور الجوع الذي يتابه بعد انتهائه من ممارسة الجنس، فكان يُسرع يأكل بشهية وجوع فأقارن بين التهامه للطعام والتهامه لجسدي، ويبدو الأمران متطابقين، كلاهما استهلاك، كلنا الشهيتين تدميرية، استهلاكية.»⁴¹²

“Il mio disgusto nei suoi confronti aumentava dopo la fine del ‘festino del sesso’ [...]. All'inizio mi stupivo della fame che lo coglieva appena dopo avere fatto sesso, quando si affrettava a mangiare con voracità e io paragonavo la sua voglia di divorare il cibo con la voglia di divorare il mio corpo, perché le due cose sembravano in accordo: ambedue erano consumismo, ognuna di queste voglie era devastante, consumistica.”

Nuovamente l'accento è posto su *al-nufūr*, suscitato dalla bestialità del personaggio maschile, governato esclusivamente dall'istinto: l'atto sessuale viene subito seguito dallo stimolo della fame che deve essere placato. Si ritorna ancora una volta al modello dell’“uomo animale”, presente in quasi tutti i romanzi fin qui analizzati⁴¹³. Inoltre, l'autrice inserisce nuovamente una critica alla società moderna attraverso l'utilizzo del termine *istihlāk* (consumismo), per definire il rapporto sessuale. La relazione diviene la metafora di una società segnata dall'ipocrisia e dall'assenza di un'identità precisa che influisce sulla difficoltà della protagonista nel definire la propria. Da un lato, la società si presenta come moderna, “consumista”, come la donna si vuole “moderna” e quindi libera sessualmente. Tuttavia, il modello cui Maryam cerca di conformarsi in questa prima relazione rievocata

412 Bītār, *Imrā'a*, pp. 47-48.

413 Cfr. *infra*, pp. 214-218.

le porta solo sensazioni negative, che più che avvicinarla, la alienano da se stessa. Dal disgusto si passa poi alla violenza:

«كان يلهث بشهوة هائلة وهو يقول:

– لم أشعر بأني أرغب فيك كما أنا اليوم.

كانت قوته وشهوته طاغيتين لدرجة فكرت في أنه من العبث مقاومته. لم هو مستثار حتى الجنون هكذا؟! يلهث ويعضّ ويضغط ويتفوه بكلمات ملتهبة. أحسست وهو يخترقني بأنه يتخيل أنه يطعنني بسكين. [...] وحين أسرعت إلى الحمام لأسغل جسدي من سخامه، هالني وجهي المشوه بالقرف والانتهاك. [...]

أحسست بأنه اغتصبني فعلاً، فقد أجبرني على فعل لا أرغب فيه، وقام به بالقوة رغماً عني.»⁴¹⁴

“Ansimava sotto l'effetto di una smania feroce e mi diceva: – Non ti ho mai desiderata come oggi.

La sua forza e il suo desiderio erano talmente forti che pensai che sarebbe stato inutile opporvisi. Perché era così follemente eccitato? Ansimava, mordeva, stringeva e pronunciava parole infuocate. Mentre mi penetrava sentii come se stesse immaginando di trafiggermi con un coltello. [...] Quando corsi in bagno per lavarmi dalla sua sporcizia, fui terrorizzata dal mio volto deformato dal disgusto e dalla spossatezza. [...] Sentii che in realtà mi aveva stuprato, in quanto mi aveva forzata a fare qualcosa che non desideravo fare e l'aveva ottenuto con la forza mio malgrado.”

Le azioni del mordere, dell'ansimare e dello stringere sono la conseguenza della “smania feroce” che si impossessa dell'Avaro, caratterizzandolo nella sua bestialità. La violenza viene inserita tramite la descrizione della penetrazione, assimilata ad una pugnalata. Il rapporto sessuale viene infine descritto come *al-igtiṣāb* (lo stupro). Per concludere l'analisi di questa prima tappa della ricerca della protagonista, si può affermare che il modello seguito sia quello della vittima e del carnefice. Maryam si configura sempre come la vittima, quasi come se le esperienze da lei vissute non fossero frutto di una libera scelta, ma di una coercizione. La logica repressiva alla base della società maschilista alla quale cerca di sfuggire è la stessa che muove la relazione con l'Avaro. Di conseguenza, invece che aderire al modello della donna libera, la protagonista si ritrova imprigionata

414 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 48-49.

all'interno del modello della donna-vittima.

La seconda relazione rievocata durante le sedute di chemioterapia è quella, suggellata dal matrimonio e conclusa con il divorzio, con Aḥmad il musulmano. Il modello cui la protagonista cerca di aderire, in questo caso, è quello della donna devota, che adora il proprio uomo e dedica tutto il suo tempo a compiacerlo:

«شرححت له إيماني بأني أعبد الرجل الذي أحبه.»⁴¹⁵

“Gli spiegai della mia fede nell'adorare l'uomo che amo.”

In questo passaggio viene reso esplicito il modello cui la protagonista cerca di conformarsi in questa relazione. Il linguaggio religioso penetra la sfera amorosa tramite la scelta di termini quali *imān* (fede, credenza) e *'abada* (adorare, venerare). Il personaggio maschile, questa volta designato da un nome proprio, Aḥmad, è un musulmano osservante appartenente ad una famiglia particolarmente tradizionalista. La relazione è ancora una volta utilizzata come lente di ingrandimento delle contraddizioni alla base della società. Se i due partner sono legati da un sentimento di amore e di affetto, in questo caso è l'ambiente circostante a determinare il fallimento della relazione: l'ingerenza della famiglia di Aḥmad, rappresentata dalla figura della madre che non accetta la nuova moglie del figlio. Il personaggio della madre viene utilizzato al fine di evidenziare l'ingerenza delle pressioni comunitarie sulla sfera individuale: quelle esercitate dalla comunità religiosa e quelle della comunità familiare. L'uomo è succube della famiglia e dei suoi valori, in questo caso legati alla religione islamica, e viene descritto nelle sue insicurezze in un dialogo con la propria compagna:

«— هل ضاجعك إذا؟»

— كلا.

— ما شكل علاقتك به إذا؟

— مداعبات وقبلات...

— ماذا تقصدين بالمداعبات؟؟؟

— أحمد، لم يعد للماضي أي قيمة. ثم إن في حياة كل فتاة تجربة عاطفية أو أكثر.

415 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 60.

- أجيبني عن سؤالي: نا حجم المداعات؟؟
- لم أعد أذكر، مداعات سطحية.
- ماذا تقصدين بسطحية، ألم يلمس جسدك؟؟
- كنت أصمت وأنا أتفرج على أمارات جنونه وغضبه تنهش روحه وملامحه [...].
- قررت القول له صراحة إنه كان يداعبني مداعات غير سطحية، وإنه داعب جسدي وقبله وأنا عارية تماماً.
- خفت منه حين التمتع بريق الجنون في عينيه. كزّ على أسنانه ثم قال هازئاً:
- إذاً، عذريتك مزيفة.
- أبدأ يا أحمد. أنت تعرف.
- من تسمح لرجل بمداعاتها عارية تكن كأنها فقدت عذريتها»⁴¹⁶

“– Ha fatto sesso con te?

– Assolutamente no.

– Allora che tipo di relazione avevi con lui?

– Carezze e baci...

– Cosa racconti...carezze?

– Ahmad, il passato non ha più alcuna importanza. Poi, nella vita ogni ragazza ha avuto una o più esperienze sentimentali.

– Rispondi alla mia domanda: che tipo di carezze?

– Non mi ricordo più, carezze superficiali.

– Cosa dici superficiali, lui ha toccato il tuo corpo?

Stavo zitta mentre fissavo i segni della pazzia e della rabbia che gli divoravano l'anima e i tratti (del viso, ndt.) [...].

Decisi di dirgli sinceramente che le sue carezze non erano superficiali, che aveva accarezzato il mio corpo e che lo aveva baciato mentre ero completamente nuda.

Ebbi paura di lui quando un lampo di follia scintillò nei suoi occhi. Digrignò i denti e poi mi disse beffardo:

– Allora la tua verginità è finta.

– Assolutamente no Ahmad. E lo sai.

– Chi si lascia accarezzare completamente nuda da un uomo è come se avesse perso la verginità.”

⁴¹⁶ 416 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 71-72.

Il corpo della donna diventa il terreno del controllo e dell'esercizio della mascolinità: l'integrità morale dell'uomo passa attraverso l'integrità fisica del corpo femminile. Ci si ricollega al carattere collettivo della verginità, già analizzato in precedenza⁴¹⁷. Maryam passa da un estremo all'altro: se nella relazione con al-Baḥīl cerca di aderire al modello della donna libera e disinibita, in quella con Aḥmad è il modello della donna sottomessa ad entrare in funzione. Ambedue sono fallimentari. L'unica dimensione positiva del matrimonio con Aḥmad è quella sessuale:

«الشيء الوحيد الذي لم يتصدع بيننا هو علاقتنا الجنسية. ظل الجاذب الجنسي بيننا حميماً. الجنس وسيلة التعبير الأمثل بين امرأة ورجل؛ اللغة التي لاتعرف المجاملة. لم أحس بأنه هو الرجل الذي أحببته إلا فوق فراش الجنس. هناك فقط، أحس بأمان وأطمئن نفسي إلى أنه لا يزال يحبني ويرغب في.»⁴¹⁸

“L'unica cosa che non si era incrinata tra di noi era l'intesa sessuale. L'attrazione sessuale tra di noi era rimasta intima. Il sesso è il mezzo di espressione ideale tra uomo e donna: la lingua che non conosce le buone maniere. Sentivo che lui era l'uomo che amavo solo sopra al letto. Solo lì sentivo la sicurezza e la tranquillità del fatto che ancora mi amava e mi desiderava.”

Il sesso, qui vero e proprio linguaggio attraverso il quale uomo e donna riescono a comunicare, è ciò che meglio funziona tra i due coniugi. Questo perché la relazione entra in cortocircuito al contatto con le norme tradizionali e le costrizioni morali dell'ambiente esterno, in questo caso simboleggiate dalla famiglia, mentre nella dimensione intima l'individuo riesce a ritagliarsi uno spazio dove poter essere liberamente se stesso.

Come dopo la fine della relazione con al-Baḥīl, anche dopo il divorzio da Aḥmad, Maryam decide di stare da sola e raggiunge il fratello a Dubai. Tuttavia il desiderio per un uomo è pressante, a testimonianza di come il personaggio si evolva prettamente attraverso la relazione amorosa e passionale:

«أتمدد على سرير الغربية محاولة تجاهل جسدي الصارخ بالشوق، مرتعبة من مجرد التفكير في ملامسة مكامن اللذة. أحاول التخفيف من توتري بأن أناجي أحمد كأنه

417 Cfr. *supra*, p. 102.

418 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 70.

“Mi sdraiavo su quel letto d'esilio, cercando di ignorare il mio corpo che urlava di desiderio, terrorizzata al solo pensiero di sfiorare i nascondigli del piacere. Cercavo di mitigare la mia tensione parlando sottovoce ad Aḥmad, come se si fosse trovato accanto a me.”

Il corpo dell'uomo assente si materializza nella fantasia della protagonista. Ma dagli accenti violenti che caratterizzano gli incontri sessuali con al-Baḥīl, si nota una focalizzazione sulla sfera del piacere femminile. Questo viene però vissuto con senso di colpa, tanto da suscitare “terrore”. Una sorta di sdoppiamento lacera corpo e individuo, come se si trattasse di due entità separate: il corpo “urla”, mentre la donna “cerca di ignorarlo”. Ma, poco dopo, la necessità della soddisfazione del piacere si fa impellente e Maryam è costretta ad ascoltare:

«صار جوع الجسد بعد أشهر طويلة من الغربة، يذلني ويلجّ عليّ فأضطر رغباً عني إلى تخفيفه بإمتاع نفسي مهزومة ومنكسرة عارفة مقدار ضعفي. كنت أمتّع نفسي متخيلة أحمد ملتصقاً بي، أستحضر بذهني جسده الفتى الشهوي. لم أكن أعرف من قبل وقاحة الغريزة. إنها تعوي في قلب الليل وفي ازدحام العمل ووسط الناس مطالبة بحقها من الإشباع. لا تخجل من الطلب وكلما حاولت قمعها ازدادت شراسة.»⁴²⁰

“Dopo lunghi mesi di esilio, la fame del corpo iniziò a invadermi e a tormentarmi, così mi forzavo, malgrado me stessa, a mitigarla procurandomi piacere, sconfitta e abbattuta, consapevole della portata della mia debolezza. Mi masturbavo immaginando che Aḥmad fosse attaccato a me e riportavo alla memoria il suo corpo giovane e attraente. Prima non avevo mai conosciuto la sfacciataggine dell'istinto. Latrava nel cuore della notte, nella ressa del lavoro e in mezzo alla gente, invocando il suo diritto ad essere saziato. Non si vergognava a reclamare e più avevo cercato di reprimerlo più la sua ferocia era aumentata.”

In quella che può essere definita la fase della *ḡurba* (esilio), termine che si ritrova negli ultimi due passaggi citati, l'allontanamento è duplice: Maryam è lontana da casa sua e

419 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 85.

420 *Ivi*, pp. 87-88.

dalla sua quotidianità, ma è anche estranea al proprio corpo. La donna risulta “costretta” a “mitigare” la fame del corpo, come se questo fosse un essere a lei estraneo. La sfera semantica legata alla fisicità è quella degli istinti e dell'animalità: verbi come “latrare” ed espressioni come “la sfacciataggine dell'istinto”, “il diritto ad essere saziato” e “ferocia” caratterizzano il corpo della donna come se questo fosse un essere bestiale del quale è prigioniera. Il linguaggio della violenza e dell'istinto, che caratterizza il personaggio dell’“uomo animale”, penetra nella descrizione del corpo femminile.

In questo caso, dunque, è il corpo a rappresentare “l'altro” nei confronti del quale la donna, per opposizione, si configura come vittima. Il personaggio femminile è costruito attraverso una serie di espressioni che appartengono alla sfera vittimistica, come il fatto che le sensazioni del corpo la “invadevano” e la “tormentavano” e che lei “sconfitta e abbattuta” “si forzasse” a soddisfarle. Nonostante la donna sia sola, il corpo non rappresenta la sede di un'individualità che può finalmente agire in libertà, in vista della propria soddisfazione. L'esperienza femminile non si propone come alternativa a quella con l'uomo, ma è governata dalla stessa logica. Il tratto dominante del personaggio di Maryam resta quindi invariato per tutto il percorso di evoluzione: quello della vittima. Si può dunque parlare di vero e proprio “romanzo del divenire”? A questa domanda si può rispondere affermativamente se si considera che, nonostante il modello incarnato dalla protagonista sia sempre quello della donna vittima, si notano delle modulazioni differenti a seconda della relazione da lei vissuta.

In occasione della terza seduta chemioterapica viene rievocata la breve relazione con un cameriere, scelto come amante per la sola soddisfazione del corpo⁴²¹. In questo caso è Maryam ad incarnare il ruolo di dominatrice, mentre il giovane cameriere, di estrazione sociale inferiore, è colui che viene dominato. La logica vittima-carnefice, che governa le precedenti relazioni, resta presente, ne vengono invertiti solo i termini: la protagonista cerca un riscatto alla propria posizione di vittima, conformandosi temporaneamente al modello maschile del dominatore. Proprio per questo sceglie un uomo di estrazione sociale inferiore. La relazione fallisce perché il modello maschile non può funzionare come punto di partenza per la risignificazione di quello femminile. Una relazione di tale genere può anche essere vista come la metafora del fallimento di un certo emancipazionismo femminista, che considerava l'uguaglianza con l'uomo – e quindi la negazione della propria differenza – come presupposto alla liberazione. L'uomo rappresenta la norma nei confronti

421 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 97.

della quale viene identificato ciò che è “diverso”. La nozione di uguaglianza è “intrinsecamente ricalcata su parametri maschili”⁴²². Di conseguenza, “rivendicare la differenza significa sganciarla dalla logica dualistica [...] per farne invece l'espressione del valore positivo dell'essere “altro da” una norma”⁴²³.

In questo percorso alla ricerca della propria femminilità, uno dei modelli maschili che compare è quello dell'intellettuale. Questo viene considerato un personaggio di particolare importanza dall'autrice che, nel corso dell'intervista, afferma:

“Mi sono poi concentrata sull'intellettuale perché molti uomini amano apparire, fingere di essere per l'emancipazione femminile ma è tutta una menzogna in quanto in realtà non rispettano la donna libera. L'uomo crede, è convinto di avere diritto a due donne: una da sposare che gli dia dei figli e un'altra per il divertimento e l'amore. Ci sono molte donne, come me ad esempio, che non si sposano perché l'uomo non ama la donna militante, sul suo stesso piano. Vuole una donna debole che viva con loro e una dalla personalità forte per il divertimento, per l'amore e la libertà, ma non pensano di sposarla. La doppiezza dell'uomo arabo: anche di questo ho voluto parlare all'interno del romanzo.”⁴²⁴

La vicenda con l'intellettuale, un importante psichiatra, viene narrata sempre dal punto di vista della protagonista che rivive una fase adolescenziale. La discrepanza tra immaginario e reale, tipica dell'amore giovanile, è l'elemento che più caratterizza questa relazione:

«لطالما حاولت إقناع نفسي بأن شوقي إليه ليس منطقياً، ولا يقوم على أسس معقولة. [...] يكفي أن تمر صورته ببالي حتى تنتابني انفعالات عنيفة. كنت أشعر كيف يشرق له جسدي لمجرد خيالات حارة تعبر ذهني.»⁴²⁵

“A lungo avevo cercato di convincermi che la mia passione per lui era illogica e non poggiava su basi ragionevoli. [...]

Bastava che una sua immagine mi passasse per la testa per diventare preda di emozioni violente. Sentivo il mio corpo risplendere per lui, solo a causa delle immagini ardenti

422 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 73.

423 *Ibid.*

424 Intervista all'autrice, appendice, p. XXIX.

425 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 103.

che mi attraversavano la mente.”

La brama che la protagonista prova nei confronti dell'uomo, a lei quasi del tutto estraneo, è tipica dell'innamoramento adolescenziale, in cui all'immaginario viene lasciata carta bianca. L'accento è posto sull'irrazionalità e l'illogicità che si impossessano della donna, mentre all'uomo in carne ed ossa sono sostituite delle “immagini ardenti” che accendono la passione. Ma come nell'innamoramento adolescenziale, il reale prima o poi sopraggiunge a squarciare l'immaginario:

«لكن كم كانت خيبيتي كبيرة وأنا أكتشف أنه عنين، وأن تلك العظمة والفخامة في شخصه
يقابلهما شلل في ذكورته. [...]»
كم تبدو تلك الذكريات مهينة الآن، وصدى صوته يترجّع في أذني:
– أخرجي كل العهر المخزون في روحك.⁴²⁶

“Ma quanto grande fu la mia delusione quando scoprii che era impotente e che la grandezza e l'imponenza della sua persona si accompagnavano alla paralisi della sua mascolinità. [...]

Quanto sembravano umilianti quei ricordi a posteriori, mentre risentivo l'eco della sua voce: – Fa' uscire la puttana che è in te.”

Nell'immaginario di lui, impotente ma voglioso, lei rappresenta la donna disinibita capace di rendergli la virilità. Nell'immaginario di lei, lui è l'uomo che la stimola a livello intellettuale e fisico (anche se solo nell'immaginario). Maryam lo sceglie facendosi guidare dal desiderio, conformandosi questa volta al modello della donna passionale, che si lascia irrazionalmente guidare dai sentimenti (le immagini che lui le suscita sono ardenti, di passione, non d'amore). Neanche questo funziona, neanche questo è il modello vincente, perché il rapporto uomo-donna non passa attraverso una vera relazione: i due si limitano a rappresentare l'altro seguendo il proprio immaginario e non basandosi su una reale conoscenza.

L'autrice sceglie di colpire la virilità di questo modello maschile – e non di altri – per rafforzare la critica nei confronti dell'intellettuale arabo, particolarmente rappresentativo della doppiezza della società. Nonostante la propria formazione culturale, questo

426 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 110.

personaggio si lascia interamente guidare dalla logica maschilista che vuole per l'uomo una donna rispettabile da sposare e una sessualmente disinibita come amante.

Dopo una breve *marḥalat al-murāḥaqa*⁴²⁷ (fase dell'adolescenza), come la protagonista stessa la definisce, Maryam torna ad incarnare il ruolo della donna vittima, il cui corpo è perennemente segnato dall'insoddisfazione e dalla sofferenza.

L'ultima relazione rievocata coinvolge Sāmiḥ, un noto ingegnere che si innamora sinceramente di Maryam. Si tratta dell'unico modello positivo di mascolinità presente nel romanzo, oltre al figlio della protagonista. Ma anche in questo caso la relazione uomo-donna è caratterizzata da sensazioni negative:

«لقد أجبرت نفسي على أن أضاجعه، وأهبه جسدي كما لو أنني في غيبوبة. أي جنون هذا الذي فعلته أنا التي استدرجته إلى الغواية معتقدة أنني سأحبه بعد أن أخوض تجربة الجسد معه، أو أتقبل وجوده قريباً من روحي. ليس مثل الجنس بقادر على تعرية حقيقة الإنسان.»⁴²⁸

“Mi ero forzata ad avere rapporti sessuali con lui e gli donavo il mio corpo come se mi trovassi in uno stato di incoscienza. Che tipo di follia era quella che facevo io stessa, che lo attiravo nel gioco della seduzione credendo che mi sarei, prima o poi, innamorata? Che mi sarei immersa nell'esperienza del corpo con lui, o che avrei accettato la sua presenza vicino alla mia anima. Non c'è nulla capace più del sesso di mettere a nudo la verità dell'essere umano.”

Anche qui il personaggio di Maryam è segnato dalla contraddizione: il comportamento della donna si lascia guidare dalla logica doppia che governa la società, tesa tra un'ideale di modernità e il radicamento nella tradizione. In questa fase, in cui il compagno non corrisponde al modello patriarcale dell'uomo repressivo, la protagonista non cede il proprio ruolo di vittima, anzi lo assume attivamente, scegliendo di “forzarsi” ad avere rapporti sessuali senza desiderarli.

Se finora il romanzo era caratterizzato da una netta divisione tra modelli maschili negativi, segnati dal linguaggio di violenza e repressione e modello femminile di sottomissione e sofferenza, qui si assiste ad un ribaltamento, che nella precedente relazione con il cameriere viene solo accennato. Si suggerisce che la formazione della protagonista

427 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 103.

428 *Ivi*, p. 119.

attraverso le esperienze con l'altro sesso, la porti, nell'ultima fase, ad aderire al modello stesso cui cerca di sfuggire. Il circolo vittima-carnefice si fa vizioso e dal subirlo, Maryam passa alla sua attiva assunzione.

Il personaggio di Maryam è anche legato al modello della “donna ribelle”. La sua ribellione tuttavia non è altro che una delle possibili interpretazioni della convenzione e non si pone al di fuori di essa. Addirittura arriva ad introiettarne la logica. Il terreno della lotta alla convenzione è il corpo, che è un corpo sofferente. La sofferenza non è solo psicologica, ma si concretizza nella malattia, motore della narrazione.

Il processo di rievocazione si conclude con la guarigione della protagonista: la fine della sofferenza fisica nel presente determina anche la fine della sofferenza nel passato. Dopo i numerosi fallimenti nelle relazioni con l'altro sesso, Maryam decide di restare da sola. L'unico uomo con cui vuole condividere la vita è il figlio. Quando le si presenta l'occasione di una nuova relazione sceglie consapevolmente la solitudine:

«ولكن نفوري من فكرة إقامة علاقة معه أو مع أي رجل آخر يلح علي دوماً. لم أشعر يوماً في حياتي بنقاء الوحدة وشفافيتها كما أشعر في هذه الفترة. أي علاقة مع رجل تُقلق سلام روعي [...] لم تعد سعادتي مرتبطة بآخر.»⁴²⁹

“Ma il disgusto al pensiero di instaurare una relazione con lui, o con qualsiasi altro uomo mi perseguitava senza sosta. Mai nella mia vita avevo provato la purezza della solitudine e la sua limpidezza come in quel periodo. Qualsiasi relazione con un uomo avrebbe turbato la pace della mia anima. La mia felicità non sarebbe più dipesa da qualcun altro.”

Il distacco dal corpo è totale. Come in una sorta di rituale di purificazione la protagonista si rifugia nella solitudine che le dona sensazioni di “purezza” e “limpidezza”. Il corpo scompare e al suo posto l'accento è posto sulla “pace dell'anima”.

L'incapacità della protagonista di instaurare una relazione positiva con un uomo mette in luce il funzionamento del romanzo. Riprendendo quanto affermato da Mira Jehlen, nella sua analisi del romanzo femminile della seconda metà dell'Ottocento:

“Un'opinione femminista comune è che la società patriarcale sopprima la vita interiore

429 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 177.

delle donne. In letteratura, almeno, ciò non sembra vero perché, anzi, la vita interiore dei personaggi femminili sembra costituire l'impalcatura di sostegno del romanzo. [...] Lo sviluppo dell'eroina avviene alle spese della riduzione dell'eroe, una compensazione di fatto inevitabile dato che i personaggi si definivano allo stesso modo, usando ed ampliando la forza individualistica dell'io.⁴³⁰

Maryam incarna dunque “il dramma dell'io soppresso che si assume il dovere universale dell'autorealizzazione ma che vede il suo modello individuale in conflitto assoluto con la società.”⁴³¹. Di conseguenza, nel momento in cui il processo di “guarigione” fisico e psicologico è ultimato e Maryam giunge alla fine della ricerca della propria individualità di donna, decide di stare da sola, in quanto non c'è posto per la presenza di un altro io accanto al suo che occupa tutta la scena. La fine della *marḥalat al-'alām al-nafsiyya wa-l-ḡasadiyya* (fase delle sofferenze psichiche e fisiche) segna l'avvento di una nuova fase, in cui la protagonista vive delle sensazioni inedite:

«أشعر تماماً بأني أبعد عن حدودي التي أعرفها. [...] عيناى تلتمعان بنظرة جديدة وأنفاسى معطرة بالفرح. وضعى الجديد بحالة تحفّز كأنى أصبو إلى اكتشاف سر، بل كأن اكتشافات جديدة تلوح أمام عيناى، [...] أسكن هذا الهدوء الجميل بلا قاع، وأفكر بسعادة فى أنى متوازنة. لم أشعر يوماً بتوازنى كما أحس الآن.»⁴³²

“Sentivo perfettamente di essermi allontanata dai confini che conoscevo. [...] I miei occhi brillavano di un nuovo sguardo e i miei respiri profumavano di gioia. La mia nuova attitudine era una condizione di slancio, come se aspirassi ad una nuova scoperta, anzi, come se delle nuove scoperte mi apparissero davanti agli occhi, [...]. Abitavo quella bella quiete senza fondo e pensavo felice di essere equilibrata. Non mi ero mai sentita equilibrata come in quel momento.”

La completezza, la “quiete senza fondo” e l’“equilibrio” raggiunti dall'io del personaggio femminile non lasciano spazio alla presenza di un altro io, quello del personaggio maschile, all'interno del romanzo. Sembra aprirsi qui una nuova fase di crescita personale, non più diretta dalla ricerca dell'altro, ma rivolta all'interno di sé.

430 Jehlen, *Archimede*, p. 97.

431 Ivi, p. 98.

432 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 178.

6.5 Conclusione

Il corpo all'interno del romanzo raramente compare nella dimensione del godimento. La sofferenza pervade le relazioni uomo-donna, sempre votate al fallimento. Diversamente dalle opere fin qui analizzate, *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* può essere considerato un romanzo femminista perché mosso dalla volontà di rappresentare la specificità corporea e del vissuto della donna, affermando la differenza di quest'ultima dall'uomo. Come spiega Bīṭār:

“Per quanto riguarda *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, penso che si sia realizzato un progetto cui aspiravo da molto tempo e che consiste nel rompere il silenzio della donna. Perché penso che le donne arabe siano sepolte nel silenzio. L'educazione della donna araba si basa sul silenzio: deve nascondere i sentimenti. La donna che si arrabbia o che alza la voce per esprimersi non è ben accetta. Le caratteristiche della femminilità, nel mondo arabo, sono state deformate nel silenzio. [...] La donna che esprime la propria personalità viene considerata mascolina: come se la femminilità fosse correlata alla debolezza. In questo romanzo ho adottato la malattia come espediente letterario per creare una donna che legge il mondo dell'uomo liberamente, dal punto di vista femminile. Perché ho notato che una grossa percentuale di scrittrici, anche quelle spregiudicate, parlano del corpo della donna dal punto di vista dell'uomo, con le parole degli uomini.”⁴³³

Inoltre, come già messo in luce, tutti gli avvenimenti sono narrati dal punto di vista femminile, mentre ai personaggi maschili è riservato un ruolo ancillare, sempre funzionale all'evoluzione della protagonista.

Il modello di “romanzo del divenire”, scelto come ipotesi di analisi, è solo in parte applicabile all'opera. Da un lato, infatti, la protagonista intraprende una percorso di formazione alla ricerca di un modello adatto di femminilità, che si incrocia con il processo di guarigione dal cancro. Dall'altro, nonostante delle piccole variazioni che intervengono nella psicologia del personaggio da una relazione all'altra, le caratteristiche portanti della protagonista restano invariate: Maryam non si distacca mai dal modello della “ribelle” e della “vittima”. Verso la fine del romanzo infatti la protagonista, in una sorta di monologo interiore asserisce:

433 Intervista all'autrice, appendice, p. XXVIII.

«لم يعد الرجل يحتل صميم حياتي، وأفكر دوماً في أنني – مثل ملايين غيري – ضحية تركيز إعلامي وثقافي متوارث عن مفهوم الجنس والحب كغاية في الحياة وعنوان السعادة والنشوة، ويصوّر لنا كهدف لا يُقاوم وجاذبية لا مفر منها. لكنني أشعر الآن بأن هناك هوىً أكبر من هوى رجل.»⁴³⁴

“L'uomo non sarà più il fulcro della mia vita. Pensavo continuamente che io – come milioni di altri – ero vittima di questa attenzione mediatica e culturale ereditaria sul concetto di sesso e di amore come scopo della vita e come garanzia di felicità ed ebbrezza, che ci viene presentato come un obiettivo al quale non ci si può opporre e come attrattiva alla quale non si può sfuggire. Ma in quel momento sentivo che c'era una passione più grande di quella per un uomo.”

La critica è rivolta nei confronti di una società doppia, contesa tra la volontà di conformarsi ad un'idea deformata di modernità e l'attaccamento alla tradizione. Il messaggio dell'autrice è che la donna soffre particolarmente – e più dell'uomo – della difficoltà ad affermarsi nella propria individualità. E in assenza di libertà il corpo, in qualità di sede dell'individuo, è la prima vittima.

434 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 173.

Capitolo settimo

Burhān al-‘asal di Salwā al-Na‘īmī: corpo e linguaggio del piacere

7.1 Presentazione dell'autrice

Salwā al-Na‘īmī è nata a Damasco da una madre cristiana greco-ortodossa, convertitasi al cattolicesimo, e da un padre ismailita⁴³⁵. Dopo essersi laureata in lingua e letteratura araba, si è trasferita a Parigi dove vive tuttora. Nella capitale francese ha studiato filosofia islamica alla Sorbonne e teatro all'Institut des Études théâtrales.

È giornalista culturale: scrive su teatro, cinema e letteratura per la stampa araba. Per un periodo ha curato lo spazio dedicato alle interviste sulla rivista *al-Karmel*. Ha collaborato come giornalista culturale anche per riviste francesi e attualmente lavora presso l'Institut du Monde Arabe di Parigi, in qualità di addetto stampa.

Ha pubblicato diverse raccolte di poesie e una raccolta di articoli di critica letteraria. La sua prima opera di narrativa è una raccolta di racconti, *Kitāb al-asrār*⁴³⁶, (Il libro dei segreti), pubblicata per la prima volta nel 1994 e riedita dopo il successo del suo primo romanzo, *Burhān al-‘asal*, (La prova del miele), pubblicato nel 2007 e oggetto di questo studio. In questa raccolta di racconti l'autrice tratta il tema del corpo della donna nella società araba, focalizzandosi sulla dimensione erotica, ma analizzando anche altre problematiche quali quella dell'aborto e della questione dell'onore.

7.2 Il romanzo

La narrazione in prima persona delle esperienze erotiche della protagonista viene attivata dalla lettura di testi erotici arabi premoderni, in un'opera che non si presta ad essere univocamente definita come romanzo. Una delle peculiarità di *Burhān al-‘asal* è infatti la sua “liminalità”, il suo porsi al confine tra più generi letterari. Come afferma la stessa autrice:

“Io sono una poetessa, quindi ho una visione poetica. Non voglio raccontare una storia

435 Mi baso qui sull'intervista rilasciatami dall'autrice il 30 maggio 2011 a Parigi, appendice, pp. XLV-XLVI.

436 Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2010².

come in un normale libro di narrativa. Per me scrivere una poesia e scrivere un romanzo fanno parte dello stesso universo di scrittura. Non mi interessa raccontare una storia, voglio raccontare ‘altro’ in una modalità ‘altra’. [...] Non mi interessa che il libro venga classificato o meno come romanzo: c'è qualcuno che dice che non si tratta di un romanzo perché non c'è trama.”⁴³⁷

Il fatto che l'autrice si sia dedicata, per la maggior parte della sua carriera letteraria, alla poesia contribuisce al dialogo tra più generi all'interno dell'opera. La poesia si fa strada nel corpo del testo, amalgamandosi con esso. Alcuni espedienti stilistici come la ripetizione, l'allitterazione e il ritmo rendono parti della prosa simili a versi poetici:

«عندما ستحكي مونيكا أكون قد سافرت. سأكون قد قلت وداعاً لهذا البحر، لهذا البلد، لهذا المركز، لهذه المدلّة.

عندما تحكي مونيكا سأكون قد غادرت عائدةً إلى حياتي.»⁴³⁸

“Quando Monique parlerà sarò già partita. Avrò già detto addio a questo mare, a questo paese, a questo centro, a questa massaggiatrice.

Quando Monique parlerà sarò già partita per ritornare alla mia vita.”⁴³⁹

La ripetizione delle stesse parole e della stessa frase in apertura e in chiusura, oltre al ritmo, rendono il passaggio come una poesia inserita nel testo.

La fluidità del genere dell'opera è dovuta all'intertestualità che si manifesta a diversi livelli. Citazioni da testi erotici arabi premoderni, dai manuali di *fiqh*, da *aḥādīṭ* del Profeta, da *fatāwā* e da dizionari di lingua araba, conferiscono un carattere saggistico all'opera. La presenza di più linguaggi che rimandano a molteplici sfere semantiche richiama la tradizione letteraria araba dei primi secoli dell'epoca abbaside, dalla metà dell'VIII a tutto il X secolo⁴⁴⁰. È in questo periodo, infatti, che, in conseguenza della grande espansione dell'impero islamico, si diffonde la prosa d'*adab*, letteralmente “condotta”, nata con lo scopo di raffinare l'educazione del nuovo cittadino dell'*urbe*. Veri e propri manuali di galateo, queste composizioni di carattere divulgativo e di intrattenimento, nettamente distinte dalle scienze religiose, attingevano ai più svariati campi del sapere: “*letteratura*

437 Intervista all'autrice, appendice, p. XXXVI, (le traduzioni dal francese sono mie).

438 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 88.

439 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

440 Cfr. tra gli altri, Gabrieli, Francesco, *La letteratura araba*, Milano, Sansoni-Accademia, 1967, p. 163.

amena, narrativa e aneddotica, etica e precettistica, storia della cultura e del costume; e anche antiquaria, retorica e poetica, filosofia e teologia, purché non trattate tecnicamente ma con intenti divulgativi e discorsivi.”⁴⁴¹.

Anche l'autrice adotta la tecnica di mescolare diverse fonti che fungono da corredo a quanto vuole sostenere. Proprio come nella prosa d'*adab*, le fonti scelte sono estremamente varie e contribuiscono a conferire all'opera un carattere eclettico, tra il serio e il faceto. Si va dalla citazione di passaggi di testi di importanti letterati arabi della statura di al-Ġāhiz, di autori europei come Marguerite Duras e Alberto Moravia, a quella di barzellette sconce e di episodi di celebri serie televisive come *Sex and the City* o *Desperate Housewives* o di film recenti come *La sposa turca* di Fatih Akin.

La questione dell'attraversamento dei confini tra generi letterari risulta particolarmente interessante ai fini dell'analisi dell'opera in quanto rispecchia la posizione stessa della scrittrice, siriana trapiantata a Parigi. Hanadi al-Samman, nella sua analisi critica di *Burhān al-'asal*⁴⁴², motiva la scelta dell'autrice di ricorrere alla letteratura araba premoderna, definendola una forma di resistenza nei confronti del discorso femminista occidentale e delle rappresentazioni postcoloniali e postmoderne. Tuttavia, mi trovo in parziale disaccordo con questa affermazione. È infatti proprio la mescolanza di modelli diversi e la conseguente difficoltà di classificazione dell'opera, ad avvicinarla al romanzo postmoderno “*che riprende da quello modernista, esasperandola, proprio la poliedricità e la forza di sintetizzare in sé altri generi letterari.*”⁴⁴³. In un saggio sull'intertestualità, Marina Polacco sostiene che:

“L'univocità delle riprese, la purezza del modello di appartenenza sono caratteri estremamente rari; molto più diffuse [...] sono le pratiche di ibridazione e mescolanza. Pratiche che, secondo Bachtin, costituirebbero l'essenza stessa del genere romanzesco, fondamentale nella letteratura moderna: la mescolanza di modelli diversi, la dialogicità, la capacità di fare proprie le forme più disparate.”⁴⁴⁴

Salwā al-Na'īmī si pone in linea con questa concezione della scrittura narrativa:

“Le definizioni non mi interessano, perché sono una sorta di prigione. Oggi in Francia,

441 Gabrieli, *La letteratura araba*, p. 164.

442 al-Samman, Hanadi, «Remapping Arab Narrative and Sexual Desire in Salwā al-Na'īmī's *Burhān al-'asal* (The Proof of the Honey)», *Journal of Arabic Literature*, 43, 2012, pp. 60-79.

443 Sinopoli, Franca, *I generi letterari* in Gnisci, *Letteratura comparata*, p. 97.

444 Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998, p. 37.

negli Stati Uniti, dappertutto nel mondo, si può fare un romanzo con qualsiasi cosa. [...] Sun‘Allah Ibrāhīm, ad esempio, lo ha fatto e continua a farlo. Per me il romanzo può contenere tutto ciò che voglio, l'importante è che ci sia una struttura coerente che segua il lettore, anche se non c'è una vera e propria storia nel senso tradizionale del termine.”⁴⁴⁵

L'ecllettismo è una caratteristica che accomuna molte opere della narrativa araba contemporanea e, per quanto riguarda l'area siriana, già dal 1967 e fino alla metà degli anni Novanta “*il romanzo si trova all'incrocio tra scrittura narrativa e pratiche poetiche, teatrali e anche cinematografiche. Si avvicina al discorso storico e al saggio[...]*.”⁴⁴⁶.

Se da un lato, il romanzo arabo degli ultimi decenni presenta alcuni dei caratteri tipici del romanzo postmoderno, dall'altro lato si assiste ad una generale ripresa dei modelli e delle tecniche narrative della tradizione letteraria araba con l'obiettivo, da parte degli scrittori, di ritornare al proprio canone per distaccarsi dall'influsso della letteratura occidentale⁴⁴⁷. Vari sono i romanzi che instaurano un dialogo con testi della tradizione come *Alf layla wa-layla*, (Le mille e una notte), o con generi quali l'epistolario, la *riḥla* (letteratura di viaggio) e la *maqāma*⁴⁴⁸. Tuttavia, “*le phénomène n'est pas un retour en arrière, il se veut au contraire approfondissement de la modernité, au sens où il se présente comme une interrogation sur l'identité littéraire arabe et trouve ses sources dans le patrimoine commun*”⁴⁴⁹. In *Burhān al-‘asal*, infatti, scrittura, dialogo con i testi classici e tema identitario sono strettamente correlati.

Il carattere liminale dell'opera dipende dal fatto che la sua stesura risulti da un duplice processo liberatorio. Da un lato, c'è il rifiuto che il valore letterario del romanzo dipenda dalla sua conformità ai modelli occidentali o agli stereotipi di esotismo, repressione e violenza che caratterizzano l'immaginario occidentale nei confronti del mondo arabo. Dall'altro, la resistenza avviene nei confronti della società araba, che ha occultato e rinnegato il concetto di libertà alla base della propria eredità culturale. La particolare posizione dell'opera e la sua resistenza a qualsiasi forma di stereotipo rispecchia “*the diasporic desires of return onto the Arab world's cultural map*”⁴⁵⁰ e di parlare nella propria lingua specifica.

445 Intervista all'autrice, appendice, pp. XXXVI-XXXVII.

446 Vauthier, *La création*, p. 383.

447 Cfr. al-Samman, «Remapping», p. 60.

448 Ivi, pp. 60-61.

449 Vauthier, *La création*, p. 385.

450 al-Samman, «Remapping», p. 62.

Tuttavia, anche se Hanadi al-Samman sostiene che lo *standpoint* dell'autrice “*resists stereotypical feminist or postcolonial representations*”⁴⁵¹, bisogna considerare che sono proprio le studiosse femministe postcoloniali ad insistere sull'importanza della posizione dell'intellettuale, ovvero del suo luogo di enunciazione. Secondo il pensiero di Gayatri Spivak e Homi Bhabha, la posizione dell'intellettuale, in questo caso lo scrittore, è il “*frutto della sua classe sociale, della sua educazione e del luogo da cui sta parlando, ovvero della sua posizione intellettuale e politica che necessariamente risente del luogo geografico in cui si vive e si opera.*”⁴⁵². Ed è proprio questa che Bhabha considera la “*nuova identità del soggetto postcoloniale che si fa forza della sua situazione ibrida e spesso marginale e si propone come alternativa alla tradizionale contrapposizione [...] di un 'Primo' e un 'Terzo' mondo [...], in favore di una soggettività che si definisce di volta in volta [...].*”⁴⁵³. A tutto ciò si ricollega la nozione di *location*, o meglio di saperi situati e politica del posizionamento, affrontata all'interno del primo capitolo, quando si è presentato il pensiero di Adrienne Rich e Donna Haraway⁴⁵⁴. In quest'ottica, il corpo svolge un ruolo centrale in quanto dimensione incarnata del soggetto e punto di incontro tra fisico, simbolico e sociologico⁴⁵⁵.

Se, come suggerito dalla metodologia postcoloniale, leggiamo il testo tenendo in considerazione il contesto⁴⁵⁶, si nota come la posizione liminale dell'autrice si proietti all'interno dell'opera generando un processo di ibridazione sia a livello di forma – in quanto non si può stabilire con chiarezza il genere dell'opera – sia a livello di contenuto. La posizione di confine dell'autrice, donna araba siriana che risiede all'estero, si proietta sul soggetto dell'opera: la storia delle esperienze erotiche della protagonista, lei stessa donna araba in esilio. La presenza di una componente autobiografica non si può certo escludere. Il punto è l'identità tra autore e protagonista, che condividono lo stesso posizionamento.

L'intertestualità si manifesta anche attraverso la citazione. Il dialogo con i testi erotici della letteratura araba premoderna rappresenta il motore della narrazione. Non si tratta della riproduzione di un'eredità culturale, ma di una sua reinvenzione che si manifesta nella modellazione della struttura dell'opera. *Burhān al-'asal* ricalca infatti il modello dei testi di prosa araba classica. Il libro è diviso in *abwāb*, termine che significa letteralmente “porte”,

451 al-Samman, «Remapping», p. 62.

452 Neri, *Multiculturalismo*, p. 220.

453 *Ibid.*

454 Cfr. *supra*, pp. 30-32.

455 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 78.

456 Cfr. Weedon, *Postcolonial*, p. 288.

ma che viene qui usato nell'accezione di capitoli, come nella trattatistica di epoca classica. Ogni capitolo presenta un argomento specifico che si pone in maniera quasi indipendente rispetto al resto dell'opera. L'elemento unificante è la storia di passione tra la protagonista-narratrice e al-Mufakkir (il Pensatore)⁴⁵⁷.

Le citazioni dei testi arabi premoderni che costellano il romanzo sono il risultato di un'operazione di dissotterramento degli archivi che, secondo Hanadi al-Samman, è una tecnica utilizzata dall'autrice per sfidare il monopolio occidentale sulla letteratura araba e ogni forma, locale o globale, di censura ed espropriazione, per il recupero di un'identità sana ed equilibrata⁴⁵⁸. Alla domanda sulle motivazioni della scelta di instaurare questo dialogo con i testi erotici arabi premoderni, l'autrice spiega:

“[...] la narratrice dice di essere figlia di questa letteratura. Si sente la relazione molto forte con la scrittura araba, o diciamo arabo-musulmana e con la lingua; questo dialogo – che è più di un dialogo – con la mia eredità culturale è dentro la mia vita di tutti i giorni e quindi è normale che fuoriesca quando scrivo. L'intertestualità si realizza attraverso molte cose; essenzialmente la scelta del romanzo è legata ai libri erotici antichi perché per me è stato molto importante fare luce su questi testi, dire che essi esistono, dire della loro bellezza, dire della loro libertà. Oggi tutti parlano della libertà nel mondo arabo, ma un po' di anni fa, prima della 'Primavera araba', la cultura araba veniva considerata una cultura della sottomissione, una cultura al di fuori della storia, fuori da ogni movimento, esclusa dal resto del mondo, fuori dalla modernità. Parlando di questa cultura, io dico che si tratta di una cultura delle libertà, una cultura che si pone delle domande, una cultura che non ha nulla a che vedere con tutti i *clichés* sulla sottomissione degli uomini e delle donne e sull'assenza del piacere: io mostro, al contrario, che è una cultura dei piaceri. Per me è molto importante che tutto ciò venga espresso attraverso il dialogo, il rinvio permanente alla letteratura erotica classica.”⁴⁵⁹

La citazione non si risolve nella semplice inserzione dei passaggi all'interno della narrazione, ma contribuisce alla creazione di un vero e proprio dialogo tra più narrative che si compenetrano l'un l'altra, fondendosi in quello che è il percorso di ricerca della

457 Il nome stesso di questo personaggio, come anche quelli degli altri personaggi maschili del romanzo, designati sempre da nomi comuni che ne identificano la caratteristica principale, è un rimando alla letteratura araba classica con i suoi tipi fissi.

458 Cfr: al-Samman, «Remapping», pp. 64-65.

459 Intervista all'autrice, appendice, p. XXXV.

narratrice. Anche il tema della ricerca presenta più livelli nel romanzo: da un lato si narra della ricerca accademica sulla letteratura erotica araba che la protagonista deve svolgere in vista di una conferenza di letteratura negli Stati Uniti; dall'altro lato la ricerca dell'identità della protagonista attraverso il piacere del corpo.

Anche l'atto del narrare occupa una posizione di rilievo e può essere ricollegato al carattere intertestuale dell'opera. La protagonista, anonima per tutto il corso del romanzo, non si pone come semplice personaggio, ma come narratore delle proprie esperienze. L'accento non è posto sugli avvenimenti, ma sull'atto stesso della narrazione. Come afferma Tzvetan Todorov a proposito de *Le mille e una notte*: “*Il processo di enunciazione della parola riceve, nel racconto arabo, un'interpretazione che non lascia più dubbi sulla sua importanza. Se tutti i personaggi raccontano continuamente delle storie è perché tale atto ha ricevuto una consacrazione suprema: raccontare è uguale a vivere. [...] Perché i personaggi possano vivere, debbono raccontare.*”⁴⁶⁰.

Oltre alla storia con il Pensatore, la narratrice riporta ricordi della propria infanzia, ma anche racconti di altri personaggi, sempre filtrati dalla propria voce. È come se l'opera si configurasse come una sorta di lungo racconto, da leggere ad alta voce, in cui azione e narrazione coincidono e i cui avvenimenti vengono disposti seguendo il modello della digressione e dell'incastonatura, tipici de *Le mille e una notte*. Todorov nota anche che “*La comparsa di un nuovo personaggio comporta immancabilmente l'interruzione della storia precedente, perché una nuova storia, quella che spiega l'«ora sono qui io» del nuovo personaggio, ci venga raccontata. Una seconda storia è inglobata nella prima.*”⁴⁶¹. Anche in *Burhān al-'asal*, le storie incastonate servono da argomenti a sostegno di quanto la narratrice afferma. A testimonianza dell'importanza dell'atto della narrazione un intero capitolo dell'opera porta il titolo di *Bāb al-ḥikāyāt* (Capitolo delle storie) e inizia così:

«حكايات. حكايت. حكايات نساء سمعت بعضها من قبل ونسيتها. [...] حكايات نساء لا تتشابهها إلا حكايات الرجال، وأنا أهتم بالطرفين. حكايات تتشابه في كل مدينة عربية.»⁴⁶²

“Storie. Storie. Storie di donne alcune delle quali avevo sentito e che poi ho dimenticato. [...] Storie di donne che somigliano alle storie degli uomini, e io mi

460 Todorov, *Poetica*, pp. 45, 49.

461 Ivi, p. 41.

462 al-Na'imī, *Burhān*, p. 55.

interesse ad entrambe. Storie che si assomigliano in ogni città araba.”

Come nella *hikāya*, il narratore ha un ruolo centrale in quanto stabilisce una relazione privilegiata con il proprio uditorio e, anche se non si rivolge direttamente al pubblico, “*si afferma come colui che conosce la storia e ha pieno potere su di essa.*”⁴⁶³.

L'intertestualità si rivela poi a livello linguistico. La narratrice si propone di recuperare termini della lingua araba caduti in disuso, attraverso un procedimento di traduzione dall'arabo all'arabo⁴⁶⁴. Ciò che la narratrice si chiede, nel corso dell'opera, è perché termini legati al piacere e alle pratiche sessuali, comunemente usati nella letteratura erotica classica siano caduti in disuso, o meglio abbiano acquisito una connotazione negativa, come il verbo *nāka* (fottere):

«أنا أنيك إذن أنا موجود.

ناك ينيك.

أكتب الكلمة ويضع الحاسوب خطأً أحمر تحتها. [...]

حاسوب عذراء! حاسوب مخصي على الأصح.

من خصى اللغة؟

من خصى الحاسوب؟

من خصاني؟»⁴⁶⁵

“Fotto dunque sono.

Fottere.

Scrivo la parola e il computer la segna con una linea rossa. [...]

Che verginella di computer! Che eunuco di computer per la precisione.

Chi ha castrato la lingua?

Chi ha castrato il computer?

Chi mi ha castrato?”

Anche il computer, simbolo della modernità, subisce quest'opera di censura che allontana la lingua e quindi anche la cultura araba dalle proprie origini. La liberazione della lingua e la sua guarigione dalla castrazione deve avvenire prendendo le distanze dal

463 Vauthier, *La création*, p. 387.

464 Cfr: al-Samman, «Remapping», p. 68.

465 al-Na‘īmī, *Burhān*, pp. 117-118.

concetto di colpa e peccato originale estranei alla religione islamica. Questi sono stati interiorizzati in seguito a interpretazioni errate dello stesso Islam e all'importazione dei valori puritani durante il periodo coloniale⁴⁶⁶. Per al-Samman, “*Al-Na‘īmī is reclaiming erotic language, to re-inscribe the body on the contemporary Arab cultural map, to use the erotic language of pre-modern periods against its subsequent occultation and demonization in modern times.*”⁴⁶⁷. Come ribadisce la stessa al-Na‘īmī:

“Io parlo di una cultura di libertà. Ho scelto la libertà sessuale perché per me è uno dei punti focali. [...] In questo caso parlo dei libri erotici antichi, ma potrei parlare anche della poesia della Ġāhiliyya, di Imru-l-Qays, di Abū al-Rabī‘, di Abū Nuwās. Ciò che voglio dire è che i miei punti di riferimento per quanto riguarda le libertà, come la libertà sessuale, ma anche di pensiero e azione, sono nella mia cultura. In questo libro, l'intertestualità sfacciata, dichiarata, voluta e che fa veramente parte del corpo del libro, del corpo del linguaggio, è essenziale per ciò che ho voluto raccontare.”⁴⁶⁸

7.3 Il piacere come linguaggio di formazione

Burhān al-‘asal è la storia di una donna che intraprende un percorso di ricerca del piacere e di conoscenza del proprio corpo. Questo percorso si configura come una vera e propria formazione, tenendo presente quanto già detto a proposito dell'applicazione della definizione al romanzo femminile⁴⁶⁹. Gli elementi linguistico e narrativo svolgono un ruolo importante in quanto concorrono a questo processo di formazione. Sesso e linguaggio sono strettamente correlati ed interdipendenti in qualità di motori della crescita individuale della protagonista, che si svolge nel passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica, prima rigidamente separate. Il mezzo che permette l'incontro tra queste due dimensioni è il Pensatore, personaggio maschile con cui la protagonista vive una storia passionale:

«ق م كانت حياتي المعلنة وحياتي السرية تتوازيان. كنت قد تعلمت في المدرسة صغيرة
أن الخطين المتوازيين لا يلتقيان أبداً.»⁴⁷⁰

“Prima del Pensatore la mia vita pubblica e la mia vita segreta erano parallele. Quando

466 Cfr. al-Samman, «Remapping», p. 69.

467 Ivi, p. 78.

468 Intervista all'autrice, appendice, p. XXXVI.

469 Cfr. *supra*, p. 141.

470 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 35.

ero piccola, a scuola, avevo imparato che due rette parallele non si incontrano mai.”

Il processo di formazione si svolge grazie ad una duplice ricerca intrapresa dalla protagonista: il processo di scavo negli archivi della letteratura erotica araba classica e lo scavo nella memoria delle sue esperienze erotiche. Entrambe le ricerche hanno come terreno il corpo, la cui importanza viene messa in luce nell'incipit:

«هناك من يستحضر الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روحي ولا أرواح
الآخرين، أعرف جسدي وأجسادهم.»⁴⁷¹

“C'è che si ricorda delle anime, io mi ricordo dei corpi. Non conosco la mia anima, né le anime degli altri, conosco il mio corpo ed i loro corpi.”

La formazione corporale innescata dall'incontro con il Pensatore prende slancio dalla lettura dei testi erotici classici, bagaglio conoscitivo che la protagonista ha sempre secretato nella dimensione privata. All'interno del primo capitolo, la donna rivela quali sono gli autori che la guidano in questa ricerca:

«مع «المفكر» أدركت قيمة ما أقرأ ووعيت أهميته. صرت أتقل بين أحمد بن يوسف
التيفاشي، وعلي بن نصر، والسموأل بن يحيى، ونصر الدين الطوسي، ومحمد النفزأوي،
وأحمد بن سليمان، وعلي الكاتب القزويني، والسّيوطي، والتجاني، وكأني بين أصدقاء.
أقرأهم وأستعيدهم، أتمزج بنصوصهم وأترجم حياتي إلى كلماتهم. أحتفظ بها لغة سرية
لا أجرو على البوح بها إلا للمفكر.

لماذا كان هذا التلاقي بين المفكر وكتبي السرية؟»⁴⁷²

“Con ‘il Pensatore’ ho compreso il valore delle mie letture e mi sono resa conto della loro importanza. Mi muovevo da Aḥmad ibn Yūsuf al-Tīfāšī a ‘Alī ibn Naṣr, al-Samū’āl ibn Yaḥyā, Naṣr al-Dīn al-Ṭūsī, Muḥammad al-Nifzāwī, Aḥmad ibn Sulaymān, ‘Alī al-Kātabī al-Qazwīnī, al-Suyūṭī e al-Tiḡānī come fossi tra amici. Li leggevo e li ricordavo, assaporavo i loro scritti e traducevo la mia vita nelle loro parole. Le ricordavo, come una lingua segreta che avevo il coraggio di rivelare solo al

471 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 13.

472 *Ivi*, p. 20.

Pensatore.

Chissà perché c'era questo connubio tra il Pensatore e i miei libri segreti?”

Gli autori erotici di epoca abbaside accompagnano la protagonista nella sua crescita attraverso l'arte del piacere, come veri e propri personaggi, come *aṣḍiqā'* (amici). L'accento viene posto sull'importanza della lingua: la narratrice svolge una traduzione della propria vita attraverso le loro parole. Ma la loro lingua è *sirriya* (segreta), condivisibile solo con il Pensatore che è la chiave che le permette di aprire quella porta, non solo all'altro, ma anche a se stessa. Non si tratta esclusivamente di condividere delle conoscenze, ma di sperimentarle sulla propria pelle. Sempre all'interno del primo capitolo, intitolato *Bāb azwāğ al-mut'a wa-kutub al-bāh* (Capitolo sui mariti di piacere e sui testi erotici), la protagonista ribadisce questa sua passione per i testi erotici arabi la cui lettura si intreccia con la storia d'amore con il Pensatore:

«لم أحك لأحد في البداية عن هذا الولع المعرفي. كانت هذه الكتب سري الذي لا أشترك فيه أحداً. جاء المفكر وقلت له: نعم. [...] في تلك الأيام كنت أكتفي بتلذذ بهذه الكتب واستعادتها معه. في البداية كنت أبحث عن اسم كل وضع جنسي وأنقله له. صار الأسماء المضحكة في أغلب الأحيان شيفرة سرية نتناقلها بيننا ببراءة ظاهرية، نطعم بها حديثنا في حضور الآخرين، ونتفنن في تمريرها في كل سياق. لم يكن ذلك سهلاً: كيف يمكنك أن تلفظ كلمات مثل **المقنع والكاشي والكوري واللوي وخياطة الحب** في جملة مفيدة؟»⁴⁷³

“All'inizio non avevo parlato a nessuno di questa passione conoscitiva. Quei libri erano il mio segreto che non dividevo con nessuno. È arrivato il Pensatore e gli ho detto: – Sì. [...]”

In quel periodo mi bastava godere di quei libri e ricordarli con lui. All'inizio cercavo un nome per ogni posizione sessuale e gliela riferivo. La maggior parte delle volte i nomi divertenti diventavano un codice segreto che ci trasmettevamo con finta innocenza, che infilavamo nei nostri discorsi in presenza degli altri e che ci ingegnavamo a inserire in ogni contesto. Non era facile: come si fa a pronunciare parole come ‘il sottomesso’, ‘l'ariete’, ‘il mantice’, ‘il serpente attorcigliato’, ‘il nodo d'amore’ in una frase dotata di senso?”

473 al-Na'imī, *Burhān*, p. 20 (grassetto dell'autrice).

In questo passaggio viene esplicitato il legame tra pratica erotica e linguaggio. I termini mutuati dai testi abbasidi compongono un nuovo simbolico erotico che permette a maschile e femminile di comunicare. Il mantenimento di un legame con la propria Storia, qui rappresentata dalla tradizione letteraria, permette di elaborare un proprio linguaggio: attingendo alla dimensione collettiva è possibile affermare quella individuale. Inoltre, la risignificazione è duplice in quanto questa tradizione letteraria è imperniata sullo sguardo dell'uomo nei confronti del corpo della donna⁴⁷⁴, mentre qui l'autrice intraprende un processo inverso, ponendo l'accento sullo sguardo della donna nei confronti del proprio corpo e di quello maschile. Il percorso di formazione corporale avviene a contatto con l'altro maschile, che accompagna la donna nella conoscenza di sé, come viene esplicitamente dichiarato in questo passaggio:

«يخطر لي أنني انتقلت معه إلى مرحلة وعي جنسي ما كان يمكن أن تتفصل عن قراءاتي. تداخلت التجربة العملية بقاعدة نظرية [...] . كنت أتسلى بإحالة ما أعيش معه إلى مقاطع من هذه الكتب.»⁴⁷⁵

“Con lui penso di essere passata ad una fase di consapevolezza sessuale che non sarebbe possibile scindere dalle mie letture. L'esperienza pratica si è mescolata alla teoria [...]. Mi divertivo a proiettare ciò che vivevo con lui sui brani di quei libri.”

Il termine *marḥala* (fase, tappa) rimanda proprio al percorso di formazione in cui la conoscenza teorica, o meglio la memoria collettiva rappresentata dai libri, è la base di partenza per la sperimentazione individuale. La storia con il Pensatore rappresenta il terreno di questa crescita, tanto che la narratrice-protagonista afferma di poter dividere la propria esistenza in un *qabla al-Mufakkir* (prima del Pensatore) e un *ba'da al-Mufakkir* (dopo il Pensatore)⁴⁷⁶. Inoltre, per rappresentare temporalmente il processo di apprendimento, l'autrice utilizza metaforicamente la periodizzazione applicata alla storia della letteratura araba:

474 Per una critica sul monopolio dello sguardo maschile sul corpo femminile nella letteratura araba classica, si veda, tra gli altri, ‘Abd Allah Muḥammad al-Ġaddāmī, *Taqāfat al-wahm. Muqārabāt ḥawla al-mar'a wa-l-ḡasad wa-l-luḡa*, al-Dār al-Baydā’, al-Markaz al-ṭaqāfi al-‘Arabī, 2011³.

475 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 21.

476 Ivi, p. 29.

«قبله كانت الجاهلية الأولى.

لا يعني هذا أنني كنت عذراء الروح أو الجسد. لا هذه ولاذاك. لم أكن مثل حواء التي سألت آدم عندما نام معها للمرة الأولى: ما هذا؟، قال: يسمونه النيك. قالت: أكثر لي منه فإنه طيب.

[...]

ب م، كان عصر النهضة الجنسية»⁴⁷⁷

“Prima di lui era l'inizio della *Ġāhiliyya*.

Ciò non vuol dire che fossi vergine di anima o corpo. Né questo né quello. Non ero come Eva che, la prima volta che Adamo giacque con lei, gli chiese: – cos'è questo? – e lui le disse: – Lo chiamano fottere. – Lei disse: – Ne voglio di più perché è bello –.

[...]

Dopo il Pensatore è stata l'epoca della Rinascita sessuale.”

La *Ġāhiliyya* (epoca pre-islamica) e la *Nahḍa* (la Rinascita dopo l'*Inḥiṭāt*, il periodo di “decadenza”) sono le metafore scelte, per descrivere l'effetto dell'incontro con il Pensatore sulla vita della protagonista. È la compenetrazione dei piani di ricerca, nelle letture e nella vita, a dare forma, nella rappresentazione della protagonista, alla sua relazione, che viene proiettata nella letteratura.

Il Pensatore è la chiave di accesso alla personalità della protagonista, un vero e proprio maestro che, attraverso il piacere, la accompagna in un percorso conoscitivo il cui terreno è stato preparato dalle letture pregresse:

«بعد المفكر ما عدت أتحمّل رجلاً لا يعلمني.

اقترننت عندي لذة التعلم بلذة الجنس. تداخل مركز اللذة مع مركز المعرفة في رأسي وتشابك معاً من دون انفصال.»⁴⁷⁸

“Dopo il Pensatore non ho più sopportato un uomo che non mi insegnasse.

Per me il piacere dell'apprendimento si sposa con il piacere sessuale. Nella mia testa il centro del piacere penetra il centro della conoscenza e i due si intrecciano senza districarsi.”

⁴⁷⁷ al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 31 (grassetto dell'autrice).

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 137.

Il sesso non è ridotto a pura pratica del piacere, così come non è presente una separazione tra anima e corpo: quest'ultimo è il luogo all'interno del quale l'individuo si forma, evolvendosi in un processo continuo di apprendimento. Si nota inoltre che, a differenza di altre opere fin qui analizzate come *Rā'ihāt al-qirfa* e *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, il personaggio maschile partecipa attivamente al processo di scoperta di sé intrapreso dalla donna che non rinnega la propria differenza, ma la afferma positivamente.

Come si evince dal nome stesso, il Pensatore si pone in netta contrapposizione al modello dell'“uomo animale”⁴⁷⁹, e anche se la relazione che lo lega alla protagonista è basata sul sesso, quest'attività non viene ridotta ad un insieme di istinti che si impossessano dell'individuo. Pensiero e linguaggio sono parte organica dell'atto sessuale. Ecco come la protagonista descrive l'origine del nome il “Pensatore”:

«أرمني ملابسي وأدخل السرير ملتبهة. ألتصق به وأبدأ في تشممه. يرفع الغطاء وتمر يده على تفاصيلي ببطء. يتذوق عسلي بجديّة راضية، وأتققد بشفتي كل موضع من جسده. عيناى مفتوحتان وجسدي. بين تسرعى المتلهف وتمهله المتلذذ نجد إيقاعنا. يمر الوقت ولا نفترق. لانتوقف. تحته، فوقه، إلى جانبه، منبطحة على بطني، راحة على ركبتيّ بين كل وضعية وأخرى يردد جملته: عندي فكرة. كانت أفكاره لا تنتهي، وأنا أحب الفلسفة. سميته: المفكر.»⁴⁸⁰

“Gettavo i miei vestiti ed entravo eccitata nel letto. Mi appiccicavo a lui e iniziavo ad annusarlo. Lui alzava la coperta e faceva scorrere la mano con calma sui miei dettagli. Assaporava il mio miele con serietà compiaciuta, mentre ispezionavo con le labbra ogni anfratto del suo corpo. I miei occhi erano aperti e così il mio corpo. Tra la mia fretta impaziente e la sua tranquillità godereccia trovavamo il nostro ritmo. Il tempo passava senza che ci separassimo. Senza che ci fermassimo. Sotto di lui, sopra, al suo fianco, stesa sulla pancia, in ginocchio, tra una posizione e l'altra ripeteva la sua frase: ho un'idea. Le sue idee non finivano e io amo la filosofia. L'ho chiamato: il Pensatore.”

Il corpo è ritratto nella dimensione del piacere, in una forma di sperimentazione nella quale sono coinvolti i due sessi. Sfera maschile e femminile vengono descritte nella loro

479 Cfr. *infra*, pp. 214-218.

480 al-Na'imī, *Burhān*, p. 30.

differenza che, al posto di impedire la relazione, è invece l'elemento che la garantisce. Il rapporto sessuale è frutto di una conoscenza raffinata, proprio come nei testi erotici citati dalla narratrice, e si configura in modo completamente diverso dall'atto sessuale intrapreso dal personaggio dell'“uomo animale”, governato dall'impellenza dell'istinto. Il sesso, mediato dal linguaggio, viene qui allontanato dalla sfera puramente istintiva per farsi mezzo relazionale tra maschile e femminile.

Corpo e linguaggio, legati da un rapporto di interdipendenza, fanno entrambi parte del processo di ricerca della protagonista che avviene attraverso la memoria. Memoria collettiva dei testi erotici che si intreccia con la memoria individuale: la narrazione risulta infatti frammentata in citazioni, narrazione di ricordi personali e di storie di altri personaggi e, a livello temporale, segue il flusso dei pensieri e dei ricordi spesso interrotti dalle domande che la protagonista pone a se stessa. Il linguaggio è centrale ad ogni livello: a livello di *mise en texte* in quanto l'autrice conferisce particolare importanza alla definizione del corpo e del piacere; a livello di finzione, in quanto la protagonista sta svolgendo una ricerca in ambito letterario e linguistico; a livello di istanza narrativa in quanto la narratrice-protagonista compone e scompone la propria identità attraverso il linguaggio, raccontando le proprie esperienze erotiche. Il legame tra memoria, lingua e piacere viene espresso a chiare lettere:

«كانت الحرية التي يكتب بها القدماء تمد لي لسانها مع صفوف الكلمات التي لا أجرؤ على استعمالها، لا شفويًا ولا تحريريًا. لغة مهيجّة. لا يمكنني أن أقرأ مقطعاً من دون أن أتبلل. لا يمكن للغة أجنبية أن تثيرني هكذا. العربية هي لغة الجنس عندي. لا يمكن للغة أخرى أن تحل محلها وقت الحمى، حتى مع غير الناطقين بها، من دون الحاجة إلى ترجمة طبعاً.

كانت الكلمات الممنوعة تحيي تاريخاً من الكبت الجنسي وتحيي معه مقاومة هذا

الكبت.»⁴⁸¹

“La libertà con cui scrivevano gli antichi mi tendeva la sua lingua con file di parole che non avevo il coraggio di usare, né oralmente né per iscritto. Una lingua eccitante. Non potevo leggerne un passo senza inumidirmi. Una lingua straniera non riesce ad eccitarmi così. Per me l'arabo è la lingua del sesso. Nessun'altra lingua può prenderne

481 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 21.

il posto al momento dell'eccitazione, perfino con gente che non la parla, senza alcun bisogno di traduzione naturalmente.

Le parole proibite riportavano in vita un passato di repressione sessuale e con ciò riportavano in vita la resistenza a questa repressione.”

Viene rivendicato il legame con la lingua araba, l'unica in grado di rappresentare il desiderio e di nutrirlo. La lingua subisce una sorta di personificazione, diventando la fonte stessa dell'eccitazione e non solo un mezzo per esprimerla. La lingua è quindi strumento, potentissimo, capace di eccitare col suo suono, ma anche di richiamare alla memoria, riportando in vita quella libertà forse dimenticata, forse perduta. In questo passaggio, la protagonista afferma anche la sua identità di donna araba, mostrando come la propria lingua sia espressione della libertà. Attraverso il piacere, il corpo diventa il terreno della ricerca di sé che affonda le radici nell'eredità culturale delle proprie origini. L'individuale riesce ad esprimersi grazie al legame con il passato e alla sua corretta interpretazione.

L'Islam è infatti una religione che riserva uno statuto privilegiato alla sessualità e, come spiega Bouhdiba: “*Che si tratti dei testi che ne regolano la pratica nell'ambito della vita collettiva o di quelli che restituiscono al sogno tutta la sua ricchezza onirica, il diritto ai piaceri del sesso è ricordato dappertutto in maniera risoluta.*”⁴⁸². Il corpo è un dono di Dio e così il piacere sessuale è considerato un modo per avvicinarsi al divino. A differenza del Cristianesimo, il fine dell'atto sessuale non è la procreazione e il desiderio gode di uno statuto autonomo⁴⁸³. Prosegue Bouhdiba:

“Il Profeta stesso è stato molto attento all'arte di accrescere il godimento. Infatti godere significa vivere l'Aldilà anticipatamente [...]. il bacio, le frasi sussurrate, il profumo, i giochi pre- e posterotici sono temi sui quali il Profeta ha insistito particolarmente, senza esitare a dare il buon esempio, inaugurando così tutta un'arte di godere totalizzante e sistematica. Quindi l'erotismo ha avuto un riconoscimento ufficiale, e quale riconoscimento! È proprio sul diritto islamico che si fonda un'autentica erotologia, scienza positiva del piacere in tutte le sue forme fisiche e psichiche.”⁴⁸⁴

L'arte erotica viene ulteriormente raffinata con l'espansione della Dār al-Islām che

482 Bouhdiba, *La sessualità*, p. 101.

483 *Cfr. ivi*, pp. 146-147.

484 *Ivi*, p. 148.

raggiunge il suo massimo in epoca abbaside. Abderrahim Lamchichi fa osservare che:

«C'est surtout pendant la période où l'islam va connaître la prodigieuse expansion que l'on connaît, devenant une civilisation essentiellement citadine, qu'une culture de la passion amoureuse, de la galanterie et de la séduction, du libertinage et de l'érotisme va se déployer, notamment à travers la littérature romanesque et la poésie, mais aussi la jurisprudence ou l'éthique, voire la médecine.»⁴⁸⁵

Nella sua ricerca personale, la protagonista, si rivolge quindi alla propria tradizione, che conferisce uno statuto autonomo al godimento:

«قراءات السرية تجعلني أعتقد أن العرب هم الأمة الوحيدة في العالم التي تعدّ الجنس نعمةً، وتشكر الله على هذه المتعة. ألا يستهل الشيخ الإمام العلامة الهمام سيدي محمد النفزاوي، رحمه الله ورضي عنه، [روضه العاطر في تزهوة الخاطر] بحمد الله الذي جعل اللذة الكبرى للرجال في فروج النساء، وجعلها للنساء في أيور الرجال، فلا يرتاح الفرج ولا يهدأ ولا يقر له قرار إلا إذا دخله الأير، والأير إلا بالفرج..؟»⁴⁸⁶

“Le mie letture segrete mi fanno pensare che gli Arabi siano l'unico popolo al mondo che considera il sesso un dono e che rende grazie a Dio per questo godimento. Non è forse così che l'insigne e importante Šayḥ Imām Sīdī Muḥammad al-Nifzāwī – che Dio abbia misericordia e sia soddisfatto di lui – inizia ‘Il giardino profumato’? ‘Sia lodato Iddio che ha fatto delle vulve delle donne il piacere supremo per gli uomini, e dei peni degli uomini quello delle donne. Forse la vulva non si placa e non trova soddisfazione se non quando la penetra il pene e viceversa...?’”

Il linguaggio del passaggio citato dall'opera di Šayḥ Imām Sīdī Muḥammad al-Nifzāwī, autore del XV sec., è estremamente esplicito e le parti intime vi sono nominate senza perifrasi. Ancora una volta viene affermata la libertà che caratterizza questi testi che costituiscono il bagaglio culturale dell'autrice. Al-Na‘īmī insiste quindi sul fatto che, per lei, il concetto di libertà è legato alla propria cultura:

485 Lamchichi, Abderrahim, «Eros et sacré. Sociétés, religion et éthique sexuelle», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, p. 13.

486 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 43 (grassetto dell'autrice).

“Se scrivo un libro su una donna araba moderna, anche se in arabo, che vive in occidente, tutti diranno che si tratta di una donna che non ha nulla a che vedere con la loro cultura, perché è occidentalizzata. Io vivo in occidente, ma i miei punti di riferimento per quanto riguarda le libertà sono nella mia cultura, e penso che sia stato questo ad aver interessato il lettore arabo e soprattutto i giovani. Infatti il libro è circolato tra i giovani, perché i giovani hanno scoperto che tutto ciò è presente anche nel mondo arabo e non solo in occidente.”⁴⁸⁷

Quanto sostiene l'autrice è che i giovani si appassionano al libro poiché vi trovano quella libertà – in questo caso rappresentata dal sesso – che erano convinti essere di matrice occidentale. L'autrice – forse proprio grazie alla sua posizione di donna araba residente all'estero – riesce ad offrire una visione alternativa della tradizione, riscoprendola in quanto fonte dei principi di libertà. Il suo *in-between standpoint* rappresenta uno spazio critico di resistenza ad un'identità occidentale egemonica che si pone come norma nei confronti della quale “gli altri” devono misurarsi.

In quest'opera, viene messa in atto la critica ad una serie di stereotipi per mezzo dei quali la cultura araba viene stilizzata. La protagonista assume una posizione particolare, ponendosi nel punto di contatto tra due universi immaginari, quello “occidentale” e quello arabo, che le permette di metterli in discussione. Da un lato, c'è il rifiuto dei luoghi comuni orientalisti che rappresentano il mondo arabo-musulmano come diviso tra una pulsione orgiastica in cui la donna è una sorta di odalisca e una pulsione repressiva il cui simbolo è la donna velata; dall'altro c'è la volontà di intraprendere un'opera di critica nei confronti della propria società, mettendone in evidenza le contraddizioni e l'ipocrisia. Ad esempio, per quanto riguarda l'attitudine nei confronti di sesso e verginità, si legge:

«خط الرجعة كان في مواجهتي في أغلب حكايات البنات حولي ممن اهترأت حدودهن على خطوط الروحة. تتحدث النساء بدهشة مريرة عن ازدواجية الرجال العرب في علاقاتهم الحميمة، ويتحدث الرجال بحسرة عن فصامية النساء. هل يمكن لنا ألا نبتلى بهذا جميعاً؟ هل هو حتمية تاريخية في مجتمعات مثل مجتمعاتنا؟»⁴⁸⁸

“Il punto di non ritorno mi si presentava davanti nella maggior parte delle storie delle

487 Intervista all'autrice, appendice, pp. XXXV-XXXVI.

488 al-Na'imī, *Burhān*, p. 64.

ragazze attorno a me i cui confini si erano dissolti nei meandri della sera⁴⁸⁹. Le donne parlano con amaro stupore della doppiezza degli uomini arabi nelle loro relazioni intime, mentre gli uomini parlano con rassegnazione della schizofrenia delle donne. È possibile liberarsi da questo peso insieme? O è un'ineluttabilità storica in società come le nostre?”

E sempre sulla questione della verginità femminile, di particolare importanza perché simbolo dell'onore della famiglia⁴⁹⁰ e quindi condizione indispensabile per entrare a pieno titolo nella società, si legge:

«أمس، رداً على سؤال عن غشاء البكارة، صرخ هذا الطبيب جوابه، للمرة المليون، في وجه قارئة هلعة: صار البحث عن غشاء البكارة في العالم العربي كالبحث عن إبرة في كومة قش، وانتظار أن تحظى البنات بثقافة جنسية سليمة أصبح كانتظار جودو. وأتساءل أنا: كيف يمكنهن قراءة شقائق الأترنج في رقائق الغنج، وهن يعشن في العصر الحجري الجنسي؟!»⁴⁹¹

“Ieri, ad una domanda sull'imene, per la milionesima volta, il medico ha urlato la sua risposta in faccia alla preoccupata lettrice: – Cercare un imene nel mondo arabo è diventato come cercare un ago in un pagliaio e aspettarsi che le ragazze godano di una sana educazione sessuale è come aspettare Godot.–. E io mi chiedo: Come possono, donne che vivono all'età sessuale della pietra, leggere *Šaqā'iq al-atranġ fī raqā'iq al-ġanġ*?”

All'angoscia per la verginità corrisponde, da quanto emerge dalle parole del sessuologo, una pratica sessuale estremamente disinibita. L'amara ironia scaturisce dal contrasto tra l'approccio moralista alla sessualità della lettrice del giorno d'oggi e quello qualitativo che caratterizza l'opera di al-Suyūṭī, autore della seconda metà del XV secolo. Una sana educazione sessuale dovrebbe far sviluppare la coscienza che la sessualità è una dimensione importante dell'essere umano, che non deve pertanto né essere celata, né essere vissuta consumisticamente. Il testo di al-Suyūṭī rappresenta qui la tradizione classica, che viene proposta dall'autrice come strumento per il superamento dell'ipocrisia della società

489 L'espressione si riferisce alle ragazze che hanno avuto un'esperienza sessuale illecita (ndt.).

490 Cfr. *supra*, p. 102.

491 al-Na'īmī, *Burhān*, p. 128 (grassetto dell'autrice).

araba nei confronti del sesso.

Nonostante al-Na‘īmī ricorra all'ironia per criticare gli aspetti controversi della propria società, ciò non le impedisce quindi di attingere dal proprio passato gli stimoli che possono contribuire alla formazione di un nuovo individuo. Come afferma Rosi Braidotti, per il soggetto postcoloniale:

“il ricordo del passato non è una barriera che impedisce l'accesso a un presente mutato. Al contrario. Lo slancio etico che muove il soggetto postcoloniale trasforma la cultura originaria in un'esperienza vitale, facendone un modello di riferimento. [...] La coscienza nomade è affine a ciò che Foucault chiama contro-memoria: è una forma di resistenza all'assimilazione o all'omologazione alle modalità dominanti di rappresentazione dell'io.”⁴⁹²

Se nella realtà l'autrice si pone in questo spazio *in-between* che resiste sia alla narrazione orientalista che alla censura locale (araba), a livello di finzione, la volontà di resistere alla norma si manifesta sul corpo della protagonista, il cui processo formativo avviene a contatto con l'altro maschile:

«بعد سنوات من رحيل المفكر فهمت أن لكل منا مفكراً أو مفكرة (أو أكثر؟)، ينتظرنا في مكان ما من هذا العالم ليجلونا لأنفاسنا، لنكتشف قدراتنا، لنذهب أبعد في متاهات ذواتنا.

[...]

هناك من يعيش ويموت من دون أن يلتقي هذا الآخر الأساس، الذي يفتح أبوابه المغلقة على العالم.

[...]

هناك من يعيش ويموت من دون أن يعرف طريق جسده وأجساد الآخرين.»⁴⁹³

“Anni dopo che il Pensatore se ne è andato, ho capito che ognuno di noi ha un Pensatore o una Pensatrice (o forse di più?), che ci aspetta da qualche parte nel mondo per svelarci a noi stessi, affinché scopriamo le nostre potenzialità, affinché ci addentriamo nei labirinti del nostro io.

[...]

C'è chi vive e muore senza incontrare questo 'altro' essenziale che apre al mondo le

492 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 47.

493 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 145.

sue porte chiuse.

[...]

C'è chi vive e muore senza conoscere la via per il suo corpo e per i corpi degli altri.”

Non solo i libri, dunque, ma anche l'uomo è fonte di conoscenza e il piacere è il terreno della sperimentazione reciproca dei due sessi. La sessualità come potere è, secondo Braidotti, “*un codice semiotico che organizza la nostra percezione delle differenze morfologiche tra i sessi. È, ovviamente, l'essere inscritto nel linguaggio che fa del soggetto incarnato un 'io' dotato di parola, cioè un'entità sessuata funzionale, socializzata. Ritengo che non possa esserci soggettività al di fuori della sessuazione o del linguaggio.*”⁴⁹⁴. Quindi, per relazionarsi con l'altro da sé, in questo caso rappresentato dal Pensatore, il corpo non è sufficiente, ma deve essere accompagnato dal linguaggio. Sempre Braidotti, infatti, considera il corpo come “*una superficie di significazione situata all'intersezione della presunta fattualità dell'anatomia con la dimensione simbolica del linguaggio.*”⁴⁹⁵. È solo attraverso quest'ultimo che l'uomo può organizzare e comprendere la realtà⁴⁹⁶. Così la narratrice si interroga sull'adeguatezza o meno del termine ‘*uṣṣāq* (amanti), per definire la sua relazione con il Pensatore:

«عشاق؟»

من المؤكد أن «المفكر» كان محققاً في استعمالها. عيبي أنني أتية من كوكب لغوي آخر. كوكب لغة نسائية عليّ أن أخترعها. ألجأ عادة إلى المعاجم، لكنها لا ترضيني دائماً. هي لغتهم ومفاهيمهم. أجد كلمة (عشاق) واسعة على كل أولئك الرجال الذين عرفتهم»⁴⁹⁷

“Amanti?”

Di certo il Pensatore aveva tutto il diritto di usare (questa parola, ndt.). Il mio sbaglio è di provenire da un altro pianeta linguistico. Un pianeta linguistico femminile che devo inventare. Di solito ricorro ai dizionari, ma non mi soddisfano sempre. Hanno la loro lingua e i loro concetti.”

La parola viene messa in questione in quanto mezzo relazionale con l'altro e il corpo non è solo il luogo di realizzazione del piacere, ma anche di creazione di un nuovo

494 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 79.

495 *Ivi*, p. 78.

496 *Cfr. supra*, p. 64.

497 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 15.

simbolico femminile: *anā mahlūqa luḡawīyya*⁴⁹⁸ (sono una creatura linguistica), afferma la narratrice-protagonista. In questo passaggio viene rappresentata la difficoltà ad assegnare un solo significato ad un significante e l'esigenza della donna “*di separare il suo senso dell'essere dal logos patriarcale*”⁴⁹⁹. Il linguaggio è parte costitutiva del processo di “formazione” della protagonista e può essere considerato l'essenza stessa del personaggio. Attraverso il corpo e il sesso, la narratrice acquisisce una conoscenza del suo essere donna che non è esprimibile attraverso il linguaggio comune, cioè fallologocentrico. La definizione di amanti non soddisfa la donna, che sente l'esigenza di costruirsi un proprio linguaggio femminile. Lo stimolo a creare un nuovo linguaggio, e quindi una nuova interpretazione del reale, viene mediato dal corpo, in questo caso luogo di formazione e di conoscenza. Ma questa nuova conoscenza necessita di un nuovo strumento per essere organizzata, un nuovo linguaggio femminile.

Infatti, nel corso della sua crescita sessuale, la narratrice-protagonista si compone e scompone attraverso il linguaggio, mentre il Pensatore si rivela essere una creatura fittizia fatta di parole:

«الآن وأنا أعيد قراءة ما أكتب، يخطر لي أن كل ما عشت كان من صنيعي أنا. المفكر لم يفعل شيئاً إلا أن يرفع الغطاء عن كل ما جمعت من قبل. جاء في اللحظة المناسبة كي أصل إلى المعنى. لم يمنحه لي. أنا التي وجته من خلاله.
الآن وأنا أعيد قراءة ما أكتب، يخطر لي أنني نسجت للمفكر صورة أسطورية لا علاقة لها به. [...] قلت له: كن، فكان كما خلقتة أنا بكلماتي.
[...]

يخطر لي الآن، وأنا أعيد قراءة ما أكتب، أن المفكر كان حيلةً من حيل الكتابة وأنه لم يوجد أبداً، لذلك كان لا بد لي من أن أختصره»⁵⁰⁰

“Adesso, mentre rileggo quello che ho scritto, mi accorgo che tutto ciò che ho vissuto l'ho inventato io. Il Pensatore non ha fatto altro che alzare il velo da ciò che già da prima avevo raccolto. È arrivato al momento giusto affinché arrivassi al significato. Non me lo ha regalato. Sono io che l'ho trovato attraverso di lui.

Adesso, mentre rileggo quello che ho scritto, mi accorgo che ho intessuto un'immagine

498 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 115.

499 Braidotti, *Nuovi soggetti*, p. 70.

500 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 147.

leggendaria del Pensatore che non ha nessun rapporto con lui. [...] Gli ho detto: – sii –, ed è stato come se l'avessi creato io stessa, con le mie parole.

[...]

Mi accorgo adesso, mentre rileggo quello che ho scritto, che il Pensatore era un espediente letterario e che non è mai esistito: per questo era necessario che lo inventassi.”

Nella sua essenza linguistica il Pensatore si identifica con l'altro per eccellenza. Più che di creazione dal nulla, si tratta di una necessità, come dice la stessa narratrice: non ci può essere conoscenza e formazione senza alterità, ed il Pensatore è solo personificazione di essa, un'immagine del linguaggio stesso, una creazione necessaria per instaurare il processo cognitivo. Il passo dice che la conoscenza, pur posseduta, deve essere svelata. Lo svelamento non è altro che l'organizzazione di questa materia informe attraverso il linguaggio (l'Altro). Il Pensatore è un espediente narrativo, funzionale al romanzo, che incarna l'altro attraverso il quale avviene il processo conoscitivo.

È infatti proprio grazie all'altro che la donna riesce a trovare una propria autentica identità. La donna, non avendo potuto crearsi una sua propria rappresentazione attraverso un simbolico marcato dal fallo, è ancora alla ricerca di un linguaggio che sfugga ai parametri del sistema patriarcale.

Parafrasando il pensiero di Lacan, Bottirolì mette in rilievo come:

“il soggetto si costituisca comunque nel rapporto con l'alterità. Non dobbiamo pensare al soggetto come a un'individualità inizialmente chiusa, che successivamente si apre alla realtà esterna e al mondo intersoggettivo: la sua identità è relazionale fin dall'inizio, e ciò che meglio la definisce è la non-coincidenza. Il soggetto risulta alienato sin dall'origine, «gettato nel mondo» (come ha detto Heidegger), cioè gettato in relazioni, e non circoscritto da proprietà. [...]

L'altro con la minuscola è il simile: è altro perché costituisce l'estremità nel rapporto che il soggetto stabilisce con un'immagine che lo duplica, con la duplice possibilità di confermarlo o di aggredirlo. Invece l'Altro con la maiuscola è il Simbolico, e rappresenta il luogo dei significanti, il linguaggio come istituzione sociale. [...]

Al soggetto si chiede dunque di accedere al luogo dell'Altro, di lasciarsi alienare da un'alienazione in cui rischia di smarrirsi, ma che gli offrirà gli strumenti necessari per avviare la ricerca di sé.”⁵⁰¹

501 Bottirolì, *Che cos'è*, p. 267.

Qui l'altro con la minuscola, ovvero il Pensatore e quello con la maiuscola, il linguaggio, si fondono in un unico elemento, per accompagnare la protagonista nel suo percorso di formazione relazionale. Il linguaggio è il luogo e il mezzo di costituzione del soggetto, mentre la scrittura diventa un modo per decostruire l'illusoria stabilità delle identità fisse. Come chiarisce la stessa al-Na‘īmī, nella narrazione della protagonista:

“C'è sempre qualcosa che ‘rompe’ il significato, che mette in questione, come uno spirito che non smette mai di farsi delle domande. Anche quando parla ci sono molte frasi che terminano con una domanda. [...]. Può essere che lei cerchi di autoconvincersi, ma allo stesso tempo c'è sempre la domanda che decostruisce, che rompe, che distrugge ciò che ha costruito prima. Anche quando parla del Pensatore, alla fine ci si chiede: ma esiste veramente? In questo modo la narratrice insinua il dubbio in tutto ciò che dice. Costruisce e distrugge, tesse e disfa la tela come Penelope. Ma Penelope aspetta un uomo, mentre la narratrice non aspetta nessuno.”⁵⁰²

7.4 Conclusione

Rispetto agli altri romanzi di questo studio, *Burhān al-‘asal* è l'unica opera in cui il piacere del corpo assume un ruolo assolutamente positivo e totalizzante che rimanda alla concezione dell'erotismo di Audre Lorde come “*fonte di forza innovativa e provocatoria*”⁵⁰³, nonché a quella dell'Islam delle origini. Il romanzo rappresenta anche l'unico esempio di affermazione positiva dell'individuo.

Il processo di ricerca individuale, che si è scelto di considerare come un percorso di formazione, avviene a contatto con l'alterità. L'individuo acquisisce un carattere relazionale e risulta dal dialogo con più elementi. L'“altro” si identifica attraverso molteplici elementi. Il primo di questi è rappresentato dai testi erotici citati nell'opera che, come una seconda voce, accompagnano la protagonista nella sua ricerca personale. Essi rappresentano la relazione con un passato che viene rivisitato alla luce della posizione liminale della protagonista: donna araba in esilio. Il secondo elemento di rappresentazione dell'alterità è il Pensatore, l'“altro maschile” che permette alla protagonista di raggiungere una maggior consapevolezza di sé e del proprio corpo. Inoltre, come già messo in luce, l'Altro è rappresentato dal linguaggio, istituzione sociale nella quale avviene la formazione relazionale dell'individuo. Il corpo è il luogo di incontro di tutti questi elementi, sede di

502 Intervista all'autrice, appendice, p. XLIV.

503 Lorde, *Usi dell'erotismo*, p. 248.

una sessualità incarnata.

L'affermazione dell'individuo avviene attraverso un processo di sperimentazione del piacere sessuale e di una sua successiva rappresentazione simbolica. Linguaggio e narrazione sono gli elementi che permettono alla protagonista di concludere il proprio processo formativo. Ma è forse proprio la posizione *in-between* della narratrice-protagonista che le permette di affermarsi positivamente come individuo all'interno di un corpo che gode. La distanza fisica dalla propria terra di origine consente, in un certo senso, di avere uno sguardo privilegiato sulla propria Storia, lontano da costrizioni politiche e censura. Proprio per questo la protagonista riesce a “godere” appieno dei semi libertari che caratterizzano la sua cultura originaria, prima di una loro successiva deformazione.

Capitolo ottavo

Rappresentazioni del corpo: un'analisi comparata

8.1 Stile, linguaggio e tecniche narratologiche nella rappresentazione del corpo

Tra un romanzo e l'altro si rilevano delle differenze sia per quanto riguarda lo stile e il linguaggio nei quali il corpo viene raffigurato, sia per la dimensione che viene approfondita. Ad esempio, la descrizione del corpo di Durgām, protagonista di *Kursī* di Dīma Wannūs, reso soprattutto attraverso la dimensione fisiologica, differisce sostanzialmente da quella del corpo, in piena estasi erotica, della protagonista di *Burhān al-'asal* di Salwā al-Na'īmī.

Gli elementi al centro dell'analisi comparata di questa narrativa sono: la trattazione dell'istanza narrativa, il linguaggio e la *mise en texte*, il ruolo della memoria, il modello del "romanzo del divenire". La tendenza al dialogo tra più generi letterari e più tecniche, come ad esempio quella cinematografica⁵⁰⁴, è un'altra delle peculiarità condivise dai romanzi selezionati.

8.1.1 Istanza narrativa

Per quanto riguarda l'istanza narrativa non è possibile individuare una costante. *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* di Hayfā' Bīṭār e *Burhān al-'asal* di Salwā al-Na'īmī sono caratterizzati dalla presenza di un narratore interno, corrispondente alla voce della protagonista, che resta invariato per tutta la narrazione. In *Kursī* di Dīma Wannūs il narratore è esterno e la focalizzazione fissa (sul protagonista), mentre in *Rā'iḥat al-qirfā* di Samar Yazbik il narratore è esterno ma la focalizzazione è variabile. A differenza di questo primo gruppo di romanzi, *Banāt al-barārī* di Mahā Ḥasan e *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan presentano una trattazione più complessa dell'istanza narrativa che si risolve nella scelta di alternare un narratore esterno e più narratori interni, corrispondenti ai diversi personaggi.

L'istanza narrativa è chiaramente legata alla tipologia e al messaggio del romanzo. In *Kursī*, la scelta di un narratore eterodiegetico è funzionale all'ironia che scaturisce dalla

504 Cfr. *supra*, pp. 48-49, 74-75, 116.

distanza tra narratore e personaggio, soprattutto nelle descrizioni delle funzioni fisiologiche. In *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* e *Burhān al-'asal*, la scelta di un narratore interno serve a rappresentare l'intimità del personaggio che narra in prima persona le proprie vicende, insistendo su sensazioni e stati d'animo. *Rā'iḥat al-qirfa*, *Banāt al-barārī* e *Ḥurrās al-hawā'* sono accomunati da un'organizzazione più complessa dell'istanza narrativa, funzionale alla rappresentazione della realtà da più punti di vista. In *Banāt al-barārī* e *Ḥurrās al-hawā'*, la possibilità di esprimersi non è riservata solo al personaggio femminile, ma viene lasciato spazio anche all'universo intimo dell'uomo. Al contrario, in *Rā'iḥat al-qirfa*, *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* e *Burhān al-'asal* la narrazione è gestita esclusivamente dai personaggi femminili e di conseguenza la prospettiva maschile ricopre un ruolo marginale.

In generale, si nota che la frammentazione della narrazione in più voci rappresenta la frammentazione dell'individuo e il suo dissidio interiore, aspetto peraltro già presente nella narrativa femminile delle generazioni precedenti⁵⁰⁵. Joseph Zeydan, nella sua analisi degli sviluppi del romanzo femminile nel mondo arabo dalla nascita agli anni Novanta⁵⁰⁶, e Īmān al-Qāḍī del romanzo femminile siriano dagli anni Cinquanta agli anni Novanta⁵⁰⁷, mostrano come alla diminuzione dell'uso della prima persona e alla conseguente adozione di più narratori e punti di vista corrisponda un'apertura alla sfera pubblica della quotidianità della donna. Nella narrativa femminile degli anni Cinquanta, l'uso della prima persona ricorre per la prima volta nell'opera *Anā aḥyā*⁵⁰⁸ (Io vivo), pubblicata nel 1958, della scrittrice libanese Laylā Ba'albakī. Qui la ripetizione del pronome *anā* da parte della narratrice ha lo scopo di enfatizzare l'affermazione dell'individualità della protagonista⁵⁰⁹, proprio come avviene nel primo romanzo della siriana Kūlīt al-Ḥūrī, *Ayyām ma'ahu* (Giorni con lui), del 1959⁵¹⁰.

Già dagli anni Settanta, le scrittrici iniziano a non ricorrere più esclusivamente alla narrazione in prima persona⁵¹¹. La sconfitta del 1967 segna particolarmente l'ambito intellettuale e risulta essere di cruciale importanza per l'ambito letterario. In questo periodo si sviluppa infatti una nuova concezione dell'individuo⁵¹². Si instaura cioè un forte legame

505 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 233-234.

506 *Ibid.*

507 Hadidi, *Arab Women Writers*, pp. 76-97.

508 Bayrūt, *Dār al-ādāb*, 2010² [1958].

509 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 99-100.

510 Dimašq, *Dār al-anwar*, 1980².

511 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 157-229.

512 Cfr. Vauthier, *Le roman*, pp. 35-44.

tra istanza individuale e dimensione collettiva e nel romanzo femminile il tema dell'emancipazione personale viene trattato attraverso quello della liberazione nazionale⁵¹³. L'introduzione di più narratori e di più voci riflette una nuova concezione della realtà che non è più unica, ma varia a seconda del punto di vista, così come verità e oggettività cessano di esistere.

Nel complesso, per quanto riguarda l'istanza narrativa, non si ravvisano elementi di rottura nei confronti delle generazioni precedenti, ma piuttosto una maggior varietà nell'alternanza delle tecniche che testimonia una maturazione del romanzo femminile, in cui si assiste ad un cambiamento della relazione tra dimensione individuale e collettiva.

8.1.2 Linguaggio e *mise en texte*

Anche nel caso della *mise en texte* si ravvisa una grande varietà da un'autrice all'altra che non permette la teorizzazione di uno stile condiviso. Si può tuttavia individuare un elemento di comunanza nell'uso del linguaggio e che consiste nella tendenza a nominare direttamente le parti e le funzioni del corpo. Come afferma Zeydan, una delle caratteristiche delle protagoniste dei romanzi di scrittrici della generazione degli anni Cinquanta e Sessanta, come Laylā Ba'albakī e Kūlīt al-Ḥūrī, ma anche di alcune degli anni Settanta e Ottanta come l'egiziana Nawāl al-Sa'dāwī⁵¹⁴, è quella di rifiutare gli attributi corporali della femminilità attraverso azioni come il taglio dei capelli, il desiderio di nascondere il proprio seno e il disgusto per la gravidanza. Il corpo della donna viene considerato come la fonte dell'oppressione, in quanto oggetto sessuale dell'uomo all'interno di una cultura maschilista⁵¹⁵. Dagli anni Settanta, l'atteggiamento delle scrittrici nei confronti del corpo della donna inizia a cambiare e la ricerca della propria identità sessuale e della sua affermazione si legano alla lotta nazionalista: il corpo della donna simboleggia il luogo di incontro tra istanza individuale e collettiva.

Diversamente, all'interno dei romanzi del presente studio, il corpo è rappresentato in quanto sede dell'individuo. La donna non rigetta la propria femminilità per godere di uno statuto in una realtà *male-dominated*, ma al contrario la afferma attraverso gli attributi del proprio corpo. Le scrittrici non si dedicano soltanto alla rappresentazione del corpo femminile, ma si concentrano anche su quello maschile. In ciascuno dei romanzi scelti per

513 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 157-229.

514 Come avviene nel caso della protagonista dell'opera, in forma di diario, *Muḍakkirāt ṭabība* (Diario di un medico donna), Bayrūt, Dār al-ādāb, 1999⁵ [1985].

515 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 139-140.

il presente studio, ad esempio, è presente la descrizione del godimento maschile e dell'orgasmo. In *Kursī*, l'atto dell'eiaculazione viene rappresentato metaforicamente, ma al lettore non risulta difficile identificarlo:

«[...] بعد أن يرمي في أحشائها صرخته الأخيرة [...]»⁵¹⁶

“[...] Dopo averle gettato nelle viscere l'ultimo grido [...].”

Qui è il verbo *ramā* (gettare) che rimanda all'eiaculazione ma, in altri casi, come in *Burhān al-‘asal*, lo sperma viene nominato in modo diretto e preciso. L'autrice utilizza il significante *al-manī*⁵¹⁷ (sperma), termine coranico presente nella *Sūrat al-qiyāma* (Sura della Resurrezione), versetto 37⁵¹⁸. Questa scelta lessicale risulta in linea con l'intento dell'opera, ovvero mostrare che la religione islamica riconosce il sesso come parte integrante della vita individuale. Lo stesso termine si ritrova peraltro in *Banāt al-barārī*, nel passaggio in cui il padre di Rayḥāna immagina che la figlia sia stata contaminata dallo sperma di ipotetici amanti⁵¹⁹. All'interno del medesimo romanzo, l'eiaculazione maschile viene resa metaforicamente nella descrizione del rapporto sessuale tra Rayḥāna e Ḥamza:

«[...] نافورته المتفجرة بالرغوة البيضاء، [...]»⁵²⁰

“[...] la sua fontana da cui sgorgava una schiuma bianca, [...].”

Il termine *raḡwa* (schiuma), si trova anche in *Rā'ihat al-qirfa*, nel caso della descrizione del marito di Ḥanān, paragonato ad “un coccodrillo di schiuma, sputo e alito”⁵²¹. Nel medesimo romanzo, lo sperma viene anche designato attraverso il significante *sā'il*⁵²² (liquido) nella scena dello stupro di ‘Alyā, termine che troviamo anche in *Hurrās al-hawā'*, nella descrizione del rapporto sessuale tra Mayyāsa e Iyād⁵²³. L'autrice penetra

516 Wannūs, *Kursī*, p. 110.

517 al-Na‘īmī, *Burhān*, p. 93.

518 Cor. LXXV:37, “Non fu dunque un tempo una goccia di sperma che goccia?”, trad. it. Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli, 1992³, p. 452.

519 Ḥasan, *Banāt*, p. 132 e *supra*, pp. 99-100.

520 Ḥasan, *Banāt*, p. 122.

521 Yazbik, *Rā'ihat*, p. 74 e *supra*, pp. 118-120.

522 Yazbik, *Rā'ihat*, p. 112.

523 Cfr. Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 170 e *supra*, p. 79.

nei meandri dell'intimità maschile, descrivendo il fenomeno dell'ejaculazione notturna. A proposito del personaggio di Iyād si legge:

«[...] كان يستيقظ وبنطال ببيجامته غارق في بلله الذي تسرّب إلى الفرشة ولوّثها برطوبة لها رائحة نفاذة تفغم المهجع كله»⁵²⁴

“[...] si svegliava con i pantaloni del pigiama zuppi di un liquido che colava verso il letto, sporcandolo con una sostanza umida dall'odore penetrante che si espandeva per tutta la cella.”

Lo sperma viene descritto attraverso i sensi di tatto e olfatto. I significanti *balal* e *ruṭūba*, entrambi traducibili con “umidità”, ricorrono spesso anche per la designazione delle secrezioni femminili, sia come sostantivi che in forma verbale⁵²⁵. Diversamente, in *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* l'autrice non si sofferma dettagliatamente sulla descrizione delle parti e delle funzioni del corpo, ma piuttosto sulle generiche sensazioni di piacere o di sofferenza. Così, nella descrizione del rapporto sessuale con l'Avaro, non vengono riportati i dettagli del corpo dell'uomo, ma si parla di un generico stato di *itāra* (eccitazione) e *šahwa* (desiderio)⁵²⁶.

La tendenza generale è dunque quella di nominare direttamente e con precisione le parti del corpo maschile e le sue funzioni fisiologiche. La donna non si limita ad organizzare linguisticamente il proprio corpo, ma instaura un dialogo costante con il maschile. Ciò sta a testimoniare che l'attenzione è rivolta all'individuo, uomo o donna, che cerca di affermarsi nella propria differenza, la cui manifestazione avviene attraverso il corpo.

Per quanto riguarda la descrizione del corpo femminile, ad eccezione di *Kursī*, in tutti gli altri romanzi compare almeno un accenno alle zone erogene femminili. In *Hurrās al-hawā'*, per designare l'organo sessuale femminile troviamo sia termini scientifici quali *'ānah* (pube), *šifāh* (labbra, in questo caso vaginali), sia termini metaforici come *luzūḡa* (viscosità, nell'accezione di secrezioni vaginali) e *bur'um* (bocciolo, gemma), usato per indicare il clitoride⁵²⁷. In *Banāt al-barārī*, l'autrice utilizza il termine *farḡ* (fenditura, parti

524 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 180.

525 Cfr. Ḥasan, *Banāt*, p. 122; Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 49-132; al-Na'īmī, *Burhān*, pp. 21, 118.

526 Si veda la descrizione del rapporto sessuale con l'Avaro, Bīṭār, *Imrā'a*, p. 47 e *supra*, p. 151.

527 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 48-49 e *supra*, pp. 73-74.

genitali) per indicare la vagina e *ġiṣā'* (membrana) per il clitoride⁵²⁸, definizioni presenti anche in *Burhān al-'asal*⁵²⁹ che, tra i romanzi selezionati, è uno dei più ricchi di vocabolario, soprattutto grazie al costante dialogo che intrattiene con i testi della letteratura erotica araba premoderna.

Anche se *Rā'ihat al-qirfa* e *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* dedicano una maggiore attenzione al corpo femminile, non si nota la tendenza a nominare specificamente le componenti dell'organo sessuale femminile. Nella descrizione del primo incontro sessuale tra le due protagoniste, le parti intime di Ḥanān vengono chiamate *amākinu-ha al-sirriya*⁵³⁰ (i suoi luoghi segreti), mentre in *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, nella scena della masturbazione di Maryam, l'autrice utilizza l'espressione *makāmin al-ladḍā*⁵³¹ (i nascondigli del piacere).

La volontà di nominare direttamente gli attributi di femminilità e mascolinità è un tratto innovativo che distingue questa narrativa da quella delle generazioni precedenti, in cui non si ravvisa una tale insistenza sull'elemento corporale. Se si prende come esempio della narrativa degli anni Cinquanta *'Aynāni min Iṣbīliya*⁵³² (Occhi di Siviglia) di Salmā al-Ḥuffār al-Kuzbarī, si nota che il tentativo dello stupro di una giovane donna viene rappresentato attraverso un vocabolario che si limita ad alludere alla dimensione corporale:

«أضحت كارمن بالنسبة إليه دمية لا روح فيها ولا حس لها ولا أعصاب... حاول في ثورة جنونه أن يغتصبها ولكنه عجز عن أن يحرمها أعز ما تملكه كل فتاة إذ خمد لهيب شهوته وخارت غرائزه الثائرة قبل أن يلحق بها الأذى فلم يصبها إلا ببعض الرضوض وبذلك الرعب البالغ الذي كاد يذهب بعقلها، وعندما شاهده يقرب على ظهره بجانبها كالحيوان الذبيح في ساعة نزعه يتلوّى ويزفر ويحشرج، عرفت أنه لم يأخذ منها شيئاً ما عدا قبلات شائكة [...]»⁵³³

“Ai suoi occhi Carmen era diventata una bambola senz'anima, senza sensazioni né nervi... In un accesso di follia tentò di violentarla, ma fu incapace di privarla della cosa più importante che ogni ragazza possiede, in quanto il fuoco del suo desiderio era spento. I suoi istinti furiosi si erano calmati prima di violarla e le aveva fatto solo

528 Hasan, *Banāt*, p. 98.

529 Cfr. al-Na'īmī, *Burhān*, pp. 43-128.

530 Yazbik, *Rā'ihat*, p. 128.

531 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 85.

532 Bayrūt, *Dār al-kitāb al-'Arabī*, 1995.

533 *Lubnān wa-Sūriya, al-muġallid al-awwal, fī Dākira li-l-mustaqbal. Mawsū'at al-kātiba al-'Arabiyya [1873-1999]*, al-Qāhira, al-Maġlis al-a'lā li-l-ṭaqāfa, 2004, p. 214.

alcuni lividi, oltre a farle provare quell'esagerato terrore che l'aveva quasi fatta uscire di senno. Quando ella lo vide rotolare sulla schiena accanto a lei, come l'animale sgozzato che al momento dello sgozzamento barcolla, ansima e soffia, capì che da lei avrebbe preso soltanto dei baci ispidi [...].”⁵³⁴

Nessuna parte del corpo è direttamente nominata, in questa scena in cui la donna viene rappresentata attraverso l'immagine della “bambola” – privata dunque dei genitali – e l'uomo viene reso impotente per impedirgli di consumare l'atto. Anche in *al-Riwāya al-mal'ūna*⁵³⁵ (Il romanzo maledetto), scritto nel 1967 dalla scrittrice siriana Amal Ġarrāḥ, nonostante si parli del desiderio incestuoso di un'adolescente per il proprio padre, la dimensione corporale resta relegata ai margini della narrazione. Ecco come la figlia ripercorre con la memoria l'esperienza di un contatto intimo avuto con il padre, rientrato a casa ubriaco:

«قَبَّلْتَهُ. جَلَسْتُ فِي أَحْضَانِهِ. وَأَخِيرًا تَجَرَّاتٌ أَكْثَرَ وَانْدَسَسْتُ إِلَى جَانِبِهِ وَهُوَ شَبِيهِ عَارٍ. أَلْصَقْتُ جَسَدِي بِجَسَدِهِ، عَانَقْتَهُ. لَفَفْتُ سَاقِي عَلَى سَاقِهِ. تَرَكَتْ رِكَبَتَهُ بَيْنَ فَخْذِي. كُنْتُ جَرِيئَةً أَكْثَرَ فَقَبَّلْتَهُ فِي فَمِهِ [...]»⁵³⁶

“Lo baciai. Mi sedetti in braccio a lui. E alla fine mi feci coraggio e scivolai al suo fianco, mentre era quasi nudo. Appiccicai il mio corpo al suo, lo abbracciai. Avvinghiai la mia gamba alla sua. Lasciai il suo ginocchio tra le mie cosce. Fui ancora più ardita e lo baciai sulla bocca [...].”⁵³⁷

Il passaggio, che rappresenta la descrizione del contatto fisico dell'adolescente con il padre, è connotato da una forte carica erotica. Tuttavia, l'erotismo non proviene dal vocabolario utilizzato, in quanto non è presente una vera e propria mappatura delle zone erogene femminili, ma da una serie di immagini allusive. In questo la scrittura di Hayfā' Bīṭār si avvicina a quella di Amal Ġarrāḥ, sia per quanto riguarda la scelta di non rappresentare con precisione analitica i dettagli corporali, sia per la gestione dell'istanza narrativa. In ambedue i romanzi, è il personaggio principale femminile a detenere le redini della narrazione che ruota attorno ai pensieri e alle sensazioni della protagonista. Perfino

534 Traduzione dall'arabo mia.

535 Bayrūt, Dār al-Sāqī, 2010.

536 Ġarrāḥ, *al-Riwāya*, p. 71.

537 Le traduzioni dall'arabo sono mie.

quando immagina di fare l'amore con il padre, la protagonista di *al-Riwāya al-mal'ūna* si concentra sugli atti, tralasciando i particolari del corpo:

«لو أنك تشاركني أفكارِي، وتضع حداً لعذابِي، وتأخذني بكل شجاعة إلى غرفتك،
تعريني، تلمس جسدي، تلفّ شعري على يدك، وتضربني، تعضني، تخنقني، ترمي على
الفرش الوثير.»⁵³⁸

“Se tu condividessi i miei pensieri e mettesti fine alla mia sofferenza, mi porteresti coraggiosamente nella tua stanza, mi spoglieresti, accarezzaresti il mio corpo, avvolgeresti i miei capelli alla tua mano, mi picchieresti, mi morderesti, mi soffocheresti e mi getteresti sul soffice letto.”

La descrizione dell'immaginario della protagonista si avvicina al masochismo, grazie alla presenza di verbi legati alla sfera semantica della violenza come *daraba* (picchiare), *'adḍa* (mordere) e *ihtanaqa* (soffocare). Tuttavia il corpo non viene nominato, ma traspare esclusivamente dagli atti.

L'elemento di novità che si riscontra all'interno dei romanzi oggetto del presente studio consiste quindi nella focalizzazione sul corpo, che non è più un semplice mezzo utilizzato per rappresentare le esperienze dei personaggi all'interno di una società oppressiva. Il linguaggio, luogo e mezzo di costituzione del soggetto⁵³⁹, viene utilizzato per significare e quindi organizzare la superficie pulsionale del corpo. In questo processo, la donna non si appropria solo del proprio corpo, ma anche di quello dell'uomo. In questi romanzi le scrittrici si focalizzano sul corpo non in quanto sede di una sessualità incarnata – si ribadisce infatti che l'attenzione non è rivolta solo alla dimensione sessuale – ma in quanto luogo primario dell'individuo. Se Rosi Braidotti, a proposito dell'occidente, parla del “declino storico della nozione di soggetto individualizzato all'interno di una logica fallocentrica”⁵⁴⁰, in questa scrittura si assiste invece alla ricerca di una nozione di soggettività che non si è mai veramente affermata nel mondo arabo, a causa dell'ingombrante presenza della logica comunitaria⁵⁴¹.

538 Ğarrāh, *al-Riwāya*, p. 152.

539 Cfr. Braidotti, *Nuovi soggetti*, 31.

540 Ivi, p. 20.

541 Cfr. Chebel, «Sexualité», pp. 47-63.

8.1.3 Ruolo della memoria

Una tecnica ampiamente usata dalle autrici scelte è il *flashback*, che contribuisce allo stravolgimento della linearità della narrazione. Ciò rimanda all'importante ruolo della memoria, in quanto espressione dell'individuo. In *Kursī*, ciò è particolarmente evidente poiché, come già messo in luce⁵⁴², la narrazione è organizzata secondo due strutture: una che si riferisce alla narrazione del presente e una a quella del passato. Se in *al-bunya al-saḥīyya* si manifesta uno scollamento tra esteriorità del corpo e sfera emotiva che porta all'animalizzazione del personaggio, in *al-bunya al-'amīqa* egli riesce a instaurare – seppur caoticamente – un legame con le proprie emozioni profonde. La memoria è quindi il luogo in cui il personaggio si riconosce nella propria umanità, autorappresentandosi come individuo.

In *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, il ricordo è il motore della narrazione, oltre ad essere correlato al percorso di “formazione a ritroso”⁵⁴³ intrapreso dal personaggio, alla ricerca di un nuovo modo di vivere la propria femminilità. Nel romanzo, memoria e malattia sono strettamente interconnesse: il ricordo acquisisce la funzione di una cura che permette la guarigione della protagonista dal cancro al seno.

In *Rā'iḥat al-qirfa*, la memoria è direttamente legata ai sensi. Sono gli input sensoriali che portano le protagoniste a ricordare i momenti più importanti della loro relazione passionale, che rappresenta un percorso di crescita individuale.

In *Hurrās al-hawā'*, la funzione della memoria è ancora più capillare perché penetra sia a livello della narrazione che della finzione⁵⁴⁴. Il *flashback* è una tecnica diffusamente usata dall'autrice per inserire nella narrazione i ricordi dei personaggi, quasi come una sorta di racconti autonomi all'interno della cornice. Ma la memoria dirige anche i comportamenti dei personaggi: la relazione di 'Anāt e Ġawād viene trasmessa esclusivamente tramite il ricordo, mentre l'evoluzione di Ḥasan è guidata dal ricordo di una virilità ormai trascorsa.

In *Banāt al-barārī*, la memoria svolge un ruolo diverso a seconda che ci si trovi all'interno del modello della *ḥikāyā* o della *qiṣṣa*⁵⁴⁵. Il primo è caratterizzato da un tempo stagnante, immobile, in cui tutto si ripete ciclicamente: questo è il tempo della consuetudine. Il secondo si identifica al cambiamento, all'apertura nei confronti della Storia. Il primo rappresenta dunque la “memoria collettiva”, associata alla consuetudine

542 Cfr. *supra*, p. 44.

543 Cfr. *supra*, pp. 144-148.

544 Cfr. *supra*, pp. 69, 86-90.

545 Cfr. *supra*, pp. 99-100.

che si ripete uguale a se stessa; il secondo la memoria individuale che scaturisce dalla coscienza del singolo. La narrazione è mossa dalla dialettica tra queste due concezioni del tempo. La fine del romanzo decreta la vittoria della memoria collettiva della consuetudine su quella individuale.

Infine, in *Burhān al-‘asal*, il legame con la memoria si manifesta nel dialogo con la letteratura erotica classica. L'eredità letteraria della memoria collettiva diventa il punto di partenza per il percorso di ricerca individuale della protagonista. La memoria collettiva, rappresentata dalle citazioni dei testi classici, si trasforma in memoria individuale, attraverso le esperienze erotiche che la protagonista ricorda e trasmette nella narrazione. La memoria è centrale in quanto mezzo di ricerca della propria individualità, in quel processo “del divenire” che rimanda al romanzo di formazione.

Si assiste alla risignificazione della memoria che da ricettacolo della comunità diventa espressione del singolo. Ciò emerge soprattutto all'interno dei romanzi in cui queste due diverse concezioni – memoria collettiva e individuale – si scontrano. Il significato della memoria come sede privilegiata di formazione dell'individuo, attraverso il legame con il proprio passato, si differenzia da quella diffusa nel romanzo femminile degli anni Settanta e Ottanta. In questo periodo, le scrittrici pongono maggior enfasi sulla trattazione di temi legati alla liberazione nazionale, a detrimento di quelli legati alla liberazione di sé⁵⁴⁶. All'interno di questa narrativa, la memoria rappresenta quindi il legame tra singolo e collettività, ovvero il posizionamento del soggetto nella Storia, mentre per le scrittrici qui analizzate la memoria viene considerata nella sua accezione individuale.

8.1.4 Il “romanzo del divenire”

Il modello del “romanzo del divenire”⁵⁴⁷, applicabile a tre delle opere selezionate – *Imrā’a min haḍā al-‘aṣr*, *Rā’iḥat al-qirfa* e *Burhān al-‘asal* – può essere considerato come un altro tratto distintivo di questa narrativa. In questi tre romanzi, la formazione coinvolge esclusivamente i personaggi femminili, mentre quelli maschili sono funzionali al percorso di questi. Così in *Imrā’a min haḍā al-‘aṣr* e *Burhān al-‘asal* si assiste all'evoluzione delle protagoniste attraverso le relazioni passionali con l'altro sesso. Nel primo, tuttavia, l'accento è posto sulla dimensione della sofferenza, in quanto il percorso di formazione viene attivato dalla malattia. In *Burhān al-‘asal*, al contrario, l'evoluzione della

546 Cfr. Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 157-229.

547 Per quanto riguarda la definizione “romanzo del divenire” in alternativa a quella di “romanzo di formazione”, cfr. *supra*, p. 141.

protagonista avviene attraverso il piacere. Qui i personaggi maschili sono strumenti del piacere della protagonista o veri e propri “maestri”, come nel caso del Pensatore. Al contrario, in *Imrā’a min haḍā al-‘aṣr*, i personaggi maschili sono connotati negativamente e non risolvono la sofferenza della protagonista. L'esito delle due formazioni è, da un punto di vista formale, analogo: entrambe le protagoniste si ritrovano alla fine senza un uomo con cui condividere la vita. Tuttavia, in *Imrā’a min haḍā al-‘aṣr* la scelta è dettata dall'incapacità di Maryam di trovare un compagno con cui poter essere libera di esprimersi nella propria individualità, proprio perché il tentativo di trovare un modello di femminilità adatto a lei fallisce; mentre in *Burhān al-‘asal*, la fine della storia con il Pensatore non rappresenta il fallimento della relazione con l'altro sesso, ma solo il completamento di un percorso di ricerca che ha contribuito alla crescita della protagonista.

In *Rā’ihat al-qirfa*, l'accento viene posto sulle relazioni omosessuali. La narrazione è incentrata sulla crescita di due personaggi femminili attraverso la loro relazione passionale, rappresentata sia nella dimensione del piacere che della sofferenza. La relazione omosessuale è votata al fallimento, non poggiando su una libera scelta, ma sull'impossibilità di instaurare relazioni con l'altro sesso.

Tra i tre romanzi, *Burhān al-‘asal* è l'unico in cui la formazione sfocia in un'evoluzione del personaggio femminile: attraverso la relazione con l'altro⁵⁴⁸, la protagonista raggiunge una consapevolezza di sé che le permette di affermarsi in quanto individuo. Piacere e linguaggio sono strettamente interconnessi in questo suo “divenire”. Come già evidenziato in precedenza, ciò può essere spiegato considerando la posizione liminale della narratrice-protagonista: da un lato lontana dalla propria terra di origine in quanto donna araba in esilio, dall'altro alla ricerca di un legame con la propria Storia, attraverso la ricerca delle fonti letterarie⁵⁴⁹. La lontananza materiale è la condizione che garantisce la rivalutazione costruttiva delle proprie radici. Questo personaggio si differenzia da quelli degli altri due romanzi, che sono invece immersi in una realtà che limita il libero sviluppo dell'individuo. La protagonista di *Burhān al-‘asal* è infatti l'unica che riesce ad instaurare una relazione costruttiva con l'uomo. Al posto di simboleggiare il sistema patriarcale, come avviene in *Imrā’a min haḍā al-‘aṣr* e *Rā’ihat al-qirfa*, in *Burhān al-‘asal* il maschile rappresenta l'altro grazie al quale la donna può affermare la propria diversità, accettata e valorizzata, e non vissuta problematicamente come nelle altre due opere.

548 Cfr. *supra*, pp. 174-189.

549 Cfr. *supra*, pp. 168-172.

Il fatto che il modello del romanzo del divenire sia applicabile a più opere del *corpus* è un'ulteriore indice dell'importanza che l'individuo assume in questa narrativa: si tratta infatti di uno dei modelli più utilizzati per rappresentare la costituzione del soggetto. In tutti gli esempi citati, inoltre, il percorso del “divenire” dei personaggi è strettamente correlato alla dimensione del corpo, che acquisisce una duplice funzione: da un lato rappresenta la sede dell'individuo, il luogo dal quale il soggetto esprime se stesso e interagisce con il mondo circostante; dall'altro è il mezzo che permette all'individuo di formarsi, di evolvere, intraprendendo un percorso di ricerca sia personale che in relazione all'altro. L'accento è posto sulla formazione del soggetto femminile, poiché la donna rappresenta l'individuo per eccellenza. Il fatto che per esistere, il soggetto femminile debba resistere ad una duplice oppressione, (da parte del sistema patriarcale e a livello socio-politico), ne fa il simbolo della liberazione di tutta la società⁵⁵⁰.

8.2 Personaggi incarnati: esempi di mascolinità e femminilità

L'universo dei personaggi è variegato e complesso, sia per quanto riguarda la rappresentazione del femminile che del maschile. Tuttavia, si può individuare un insieme di caratteri condivisi se si prende come riferimento la trattazione del corpo.

Ad eccezione di *Kursī*, in cui la narrazione ruota attorno ad un unico protagonista maschile, ciascuna delle altre opere presenta uno o più esempi di personaggi femminili e maschili. Nella sua analisi del romanzo siriano femminile, *Īmān al-Qāḍī* riconduce i personaggi femminili della produzione letteraria dagli anni Settanta agli anni Novanta, a tre modelli⁵⁵¹: la “donna stereotipo” che non mette in discussione la propria inferiorità nei confronti dell'uomo, ponendolo al centro della propria esistenza; la “donna ribelle”, perennemente in lotta contro il sistema patriarcale; e la “donna nuova”, che incarna un modello complesso di femminilità che non rinuncia all'amore, ma nemmeno ad un proprio posizionamento all'interno della società⁵⁵².

L'analisi del personaggio secondo una serie di modelli prestabiliti può rivelarsi funzionale solo tenendone in considerazione i limiti. Ricondurre il personaggio ad un modello comporta il rischio di ridurre le potenzialità espressive, tipizzandolo in una serie di tratti precedentemente definiti. Se nella produzione delle pioniere degli anni Sessanta, ci si trova spesso dinnanzi a personaggi stilizzati, la narrativa contemporanea presenta

550 Cfr. *infra*, pp. 225-226, 229.

551 Cfr. *supra*, nota 273, p. 85.

552 Cfr. Hadidi, *Arab Women Writers*, pp. 87-91.

personaggi complessi, difficilmente riconducibili ad un unico modello, in quanto incarnano diversi aspetti di femminilità e mascolinità. In compenso, questa metodologia consente di operare una comparazione tra personaggi differenti, appartenenti a narrative di generazioni diverse.

8.2.1 Personaggi femminili

Uno dei modelli di personaggio femminile più ricorrenti all'interno delle opere selezionate è quello della “donna vittima”, presente in quattro dei romanzi trattati, ad eccezione di *Kursī* e *Burhān al-'asal*. A questo modello sono riconducibili i personaggi la cui identità è segnata dalla sofferenza e il cui corpo è il luogo in cui oppressione e violenza si manifestano. Sono donne che, in determinate circostanze, perdono la propria soggettività e il controllo del proprio corpo, diventando “oggetti” del godimento e della violenza altrui. Questo modello viene interpretato perlopiù da personaggi femminili, proprio perché la donna è soggetta ad un duplice processo di oppressione. Il personaggio della “donna vittima” è strettamente correlato a quello dell’“uomo animale”.

Benché il modello della “donna vittima”, a livello più o meno marginale, possa coinvolgere almeno un personaggio femminile in ciascuno dei romanzi presi in considerazione, in *Imrā'a min haḏā al-'aṣr* risulta particolarmente approfondito, essendo interpretato dalla protagonista. Anche in *Rā'ihat al-qirfa*, le protagoniste presentano alcuni tratti della “donna vittima”, che restano però limitati, subendo una metamorfosi nel corso della narrazione. Al contrario, Maryam, protagonista di *Imrā'a min haḏā al-'aṣr*, risulta segnata dalla sofferenza per tutto il romanzo e, benché intraprenda una sorta di percorso di formazione⁵⁵³, non abbandona mai questo tratto costitutivo. Maryam si differenzia da altri esempi di “donna vittima”, poiché non si limita a subire l'oppressione dall'esterno, ma ne introietta la logica. Così, per quanto riguarda le esperienze amorose, sceglie sempre uomini negativi, per poter continuare a restare aderente al ruolo di vittima. Nel rapporto con l'Avaro, la protagonista prova sensazioni di nausea e disgusto, ma nonostante ciò persevera nella relazione:

«أضع يدي على رأسه، وجسدي مكهرب بالنفور منه. [...] أحس بأن كل شيء متجمد في نفسي، بأن كياني يضيح بالاحتقار له. [...] كان وجهه [...] من تلك الوجوه التي توظف في النفس النفور، [...] وأسنانه منضّدة [...] وبشرته نحاسية رقيقة، لكن كل هذا المزيج

⁵⁵³ Cfr. *supra*, pp. 144-148.

“Gli mettevo la mano sulla testa e il mio corpo veniva scosso dal disgusto nei suoi confronti. [...] Sentivo che ogni cosa dentro di me era congelata, che il mio essere gridava il disprezzo per lui. [...] Il suo volto [...] era uno di quei volti che suscitano ribrezzo [...], i suoi denti erano storti [...], la pelle rossiccia e sottile, e tutta questa miscela generava in me la nausea.”

Nel passaggio, il vocabolario appartiene alla sfera semantica del disgusto che viene espresso attraverso la scelta di tre significanti diversi: *nufūr* (repulsione), *iḥtiqār* (disprezzo) e *išmi'zāz* (nausea). Nonostante le sensazioni negative che l'uomo le suscita, Maryam continua a frequentarlo, fino al momento in cui, lei stessa, si interroga sui fattori che l'abbiano portata a scegliere e sopportare tale relazione:

«ما الذي يدفعني إلى الاستمرار في علاقة مع رجل أحتقره... كيف سأحل هذا اللغز؟!»⁵⁵⁵

“Cosa mi spingeva a continuare una relazione con uomo che disprezzavo?...Come avrei risolto questo enigma?”

Nel caso di Maryam, il modello della “donna vittima” è direttamente correlato a quello della “donna ribelle”, già applicato da Īmān al-Qāḍī all'analisi della protagonista di *Qabū al-'Abbasiyyīn* della medesima autrice⁵⁵⁶. La “donna ribelle” si caratterizza per il rifiuto delle convenzioni e di tutto ciò che viene imposto dall'esterno, e per la sua ricerca di libertà a livello amoroso, sociale ed economico⁵⁵⁷. In *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, il personaggio di Maryam è controverso: da un lato, si configura come “donna vittima” che soffre a causa della società maschilista, dall'altro incarna il modello della “donna ribelle”, che reagisce con veemenza alle situazioni avverse. Maryam persevera nella relazione con l'Avaro, pur provando sensazioni di disgusto, finché arriva a ribellarsi al suo stesso comportamento. Il personaggio risulta dominato da una logica contraddittoria che lo porta a mettersi in condizioni difficili, per poi esprimere la propria capacità reattiva. A più

⁵⁵⁴ Bīṭār, *Imrā'a*, p. 45.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 37.

⁵⁵⁶ Cfr. Hadidi, *Arab Women Writers*, p. 83.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

riprese nel testo, si trovano riferimenti espliciti alla lotta che la protagonista intraprende all'interno della propria società:

«كنت ألاحظ فتيات كيف تحولن بالموضة والماكياج إلى صواريخ جنسية حقيقية، لكنهن لا يسمحن بأن يلمسهن رجل!! كن يمتلكن أجساداً مثيرة من أجل لا أحد! ربما تعلمت أو تفاعلت بشكل مختلف مع تجارب الحياة القاسية، فخرجت بشعار: لا أحد له سلطة علي سوى سلطة ضميري. فأنا أنثى حرة، سيدة مُطلقة لست بحاجة إلى وصاية أحد على روحي وجسدي.»⁵⁵⁸

“Notavo come la moda e il trucco avessero trasformato le ragazze in vere e proprie bombe⁵⁵⁹ sessuali, ma queste non permettevano a nessun uomo di toccarle!! Possedevano dei corpi eccitanti di cui nessuno avrebbe goduto! Forse avevo imparato o reagito in modo diverso alle dure esperienze della vita, così proposi lo slogan: nessuno può dominarmi se non io stessa. In quanto sono una donna libera, una donna divorziata che non ha bisogno della tutela di nessuno sulla propria anima e sul proprio corpo.”

Il carattere di vittima emerge, ad esempio, dall'espressione *tağārib al-ḥayyāt al-qāsiya* (le dure esperienze della vita), che differenziano la protagonista dalle altre donne. Oltre a porsi come *femme engagée* in una società maschilista, Maryam manifesta la propria diversità dalle altre donne, identificate nel testo come *ula'ik al-nisā'*⁵⁶⁰ (quelle donne). Queste sono dipinte come degli oggetti sessuali – come si nota dall'espressione *ṣawārīḥ ġinsiyya* (bombe sessuali) – quindi rappresentate dal punto di vista maschile.

Il personaggio di Maryam sembra incarnare il tentativo di affermarsi come vero e proprio individuo, rifiutando implicitamente l'idea di essere identificata ad una comunità (in questo caso la comunità delle donne). Il suo porsi come *outsider* rimanda al percorso del “farsi da sé”, correlato alla concezione dell'individuo, tipicamente occidentale⁵⁶¹.

558 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 94-95.

559 Letteralmente “missili”, (ndt.).

560 Bīṭār, *Imrā'a*, p. 94. In un altro passaggio la protagonista, riferendosi ad un gruppo di conoscenze femminili, afferma: “Ero l'unica tra loro ad aver ottenuto una posizione lavorativa prestigiosa [...]. Loro non lavoravano, come principale attributo avevano quello di essere delle casalinghe.”, *ivi*, p. 158.

561 Amal Amireh, nel suo studio *Framing Nawal El Saadawi* sulla ricezione dell'opera di Nawāl al-Sa'dāwī, attua la medesima analisi sull'attitudine dell'autrice stessa nei confronti della propria società. Nawāl al-Sa'dāwī, allo stesso modo di Maryam, si pone come unica vera icona del femminismo arabo, autorappresentandosi come *outsider*, incarnando così inconsapevolmente il modello dell'individualismo occidentale. *Cfr.* Suhair Majaj, *Intersections*, pp. 33-67.

Sia il carattere della vittima che della ribelle passano attraverso il corpo. Ciò non caratterizza esclusivamente il personaggio di Maryam, ma è presente anche negli altri romanzi analizzati. Il corpo della donna acquisisce un ruolo centrale, diventando sede della dialettica tra istanza individuale e collettiva. Tematiche quali verginità, stupro e violenza sessuale, che si manifestano sul corpo della donna, sono funzionali alla rappresentazione delle contraddizioni di una società in cui la tradizione ostacola l'affermarsi dell'individuo. In *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, la tematica della verginità viene ripresa più volte, come dopo la fine della relazione con l'Avaro, in cui la protagonista incontra un uomo di cui si innamora, ma che è alla ricerca di una donna vergine:

«إنه يفتتن بامرأة ذات شخصية قوية، متعلمة، مثقفة، وذكية، لكنه يريد لها في الوقت نفسه
عذراء، وليس لها أي تجارب عاطفية...»⁵⁶²

“Era affascinato da una donna dalla personalità forte, colta, intellettuale e intelligente, ma la voleva al tempo stesso vergine e senza alcuna esperienza sentimentale...”

Le contraddizioni sociali che soggiacciono alle relazioni interpersonali si manifestano con particolare forza sul corpo della donna. L'immagine della “donna vittima” è correlata al tema della verginità anche in *Banāt al-barārī*. La narrazione si apre sullo sgozzamento di Sulṭāna che ha perso la verginità prima del matrimonio, restando incinta, e si chiude su quello di Rayḥāna, anch'essa uccisa dal padre per lo stesso motivo. Tuttavia, questi due personaggi non sono identificati solo dal tratto della vittima. La loro evoluzione lascia spazio anche all'incontro costruttivo con l'altro sesso. Di conseguenza, i personaggi maschili sono caratterizzati da un maggior approfondimento psicologico, non limitandosi ad incarnare il modello dell’“uomo animale”.

La “donna vittima” viene inoltre rappresentata attraverso l'esperienza della violenza e dello stupro. In *Rā'iḥat al-qirfa*, sia ‘Aliyā che sua sorella sono vittime di uno stupro e anche il rapporto sessuale con il coniuge viene descritto come un'esperienza segnata dalla violenza: Ḥanān subisce il rapporto sessuale con il marito senza trarne alcun piacere e la madre di ‘Aliyā lo vive come una violenza vera e propria⁵⁶³. Anche in *Ḥurrās al-hawā'*, il modello della “donna vittima” è presente: Ğamīla, la madre di ‘Anāt, è vittima del rapporto

⁵⁶² Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 55-56.

⁵⁶³ Cfr. *supra*, pp. 117-125.

con il marito che le causa disgusto, ma diventa soggetto del proprio godimento nella relazione con il vicino di casa⁵⁶⁴; allo stesso modo, Mayyāsa è vittima delle perversioni del marito, ma riesce a trovare un rifugio nella filosofia macrobiotica⁵⁶⁵. Nella medesima opera, altri esempi di “donna vittima” sono interpretati da personaggi secondari, richiedenti asilo presso l'ambasciata in cui lavora la protagonista, come nel caso della giovane saudita che narra dell'operazione subita ai genitali durante l'infanzia:

«يومها فقط عرفت ما الذي حصل لي في شهري الأولى، [...] . أمي لم تعد تذكر التاريخ. قالت لي [...] إنها أمسكت بحفنة من الملح الصخري ولقمت فرجي بها [...] . بقيت أكثر من عشرة أيام أنزّ من الأسفل سائلاً من الصديد والقيح والدم.»⁵⁶⁶

“Solo quel giorno venni a conoscenza di ciò che mi era accaduto durante i primi mesi di vita, [...]. Mia madre non si ricordava la storia. Mi disse [...] di aver preso una manciata di sale di rocca e di avermi riempito la vagina [...].

Per più di dieci giorni ho continuato a gocciolare dal basso un misto di liquidi infetti, pus e sangue.”

Il corpo della donna, simboleggiato dalla vagina, viene privato della possibilità di godere, seguendo i principi della logica comunitaria che si impossessa del corpo femminile negandogli il diritto ad avere una dimensione privata.

Si può concludere che il modello della “donna vittima” è presente, seppur in misura e modalità diverse, in quattro dei romanzi analizzati, come mezzo di rappresentazione dell'oppressione sociale esercitata sul corpo femminile. In *Imrā'a min hadā al-'aṣr*, se ne ritrova un esempio particolarmente approfondito, poiché interpretato dalla protagonista.

Maryam non si configura esclusivamente come vittima della società maschilista, ma ne introietta la logica, rendendosi costantemente partecipe di esperienze dolorose, che la mantengono aderente a questo ruolo. Il personaggio è integralmente governato da questa logica e si rende oggetto di una duplice oppressione: quella sociale della tradizione e quella individuale delle proprie scelte.

Si potrebbe trattare di una scelta consapevole dell'autrice per rappresentare in quale misura la società condizioni il comportamento dell'individuo, modellandolo secondo il

564 Cfr. *supra*, pp. 79-82.

565 Cfr. *supra*, p. 76.

566 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 191.

proprio funzionamento. Seguendo l'economia del romanzo, questa ipotesi non risulta tuttavia attendibile. Hayfā' Bīṭār non propone infatti un modello complesso di femminilità, ma riduce il personaggio al modello della vittima, come se questo fosse l'unico tratto caratterizzante la donna. La protagonista del romanzo si pone quindi in linea con il modello che Īmān al-Qāḍī definisce *al-mar'a al-namaṭiyya*⁵⁶⁷ (la donna stereotipo), diffuso nella produzione della generazione degli anni Sessanta⁵⁶⁸. I personaggi femminili che seguono questo modello rappresentano lo stereotipo della donna retta e proba, sempre innocente e vittima dell'uomo. Si esprimono attraverso il melodramma e, nonostante la relazione con l'altro sesso sia asimmetrica, esse pongono l'uomo al centro della propria esistenza. Questi personaggi, come Maryam, rispecchiano una visione tradizionale della donna, che risulta ripiegata sulla sfera privata, disinteressata al lavoro come mezzo di realizzazione personale e in lotta esclusivamente contro le tradizioni che le impediscono di instaurare una relazione con il maschile. Anche se Maryam è una donna divorziata che, in seguito a molteplici esperienze, decide di restare da sola, la sua evoluzione, all'interno del romanzo, dipende esclusivamente dalla ricerca di un uomo.

Nella rappresentazione della donna, Hayfā' Bīṭār tende a restare aderente ai modelli di personaggio femminile diffusi nella letteratura maschile del secolo precedente, senza metterli realmente in discussione. Joseph Zeydan cita, come esempio, Naḡīb Maḥfūz, che a suo avviso: *“introduced two main types of female Arab characters – the “angel” (usually a mother), passive, submissive to her husband and devoted to her traditional role within the family; and the prostitute. Prostitutes [...] were freer than other women in their dealings with the world around them.”*⁵⁶⁹. Maryam riassume queste due visioni della donna: da un lato si autorappresenta come vittima, sofferente a causa delle esperienze negative con gli uomini, dall'altro, si colpevolizza per la sua incapacità di resistere al desiderio sessuale che la fa sentire come la *ḡāriya* (concubina), sottomessa alle voglie dell'uomo.

Al contrario, nel resto del *corpus*, il modello della “donna vittima” è soltanto una delle modalità di rappresentazione del femminile. Benché l'oppressione che la donna subisce a livello sociale non venga ignorata, questa non risulta essere l'unica dimensione possibile. Vengono introdotti modelli più complessi, in cui il femminile non rappresenta esclusivamente l'oppresso, ma anche il soggetto di un cambiamento sociale positivo.

Allontanandosi dal modello della “donna vittima”, caratterizzato perlopiù dall'assenza

567 *Lubnān wa-Sūriya*, p. 172.

568 Cfr. *ivi*, pp. 168-169.

569 Zeydan, *Arab Women Novelists*, p. 233.

di movimento e dall'identità a se stesso, si incontrano, nei romanzi, personaggi di donne “alla ricerca”, al centro di un percorso di evoluzione. Questo tipo di personaggio è “in divenire”, contraddistinto dal cambiamento. L'autrice si concentra sulla psiche, funzionale alla rappresentazione della complessità dell'essere umano e della società. Questi personaggi multifaccettati incarnano una pluralità di modelli, ma il tratto che li accomuna è il fatto di intraprendere un cammino più o meno consapevole di ricerca individuale.

Ne è un chiaro esempio la protagonista di *Burhān al-'asal*, che intraprende un duplice processo: di conoscenza del proprio corpo attraverso il piacere e di riscoperta delle proprie radici attraverso la lettura dei classici della letteratura erotica araba. Da un lato, dunque, il suo percorso di ricerca concerne la dimensione individuale, dall'altro quella collettiva, in quanto si tratta del tentativo di ripristinare un legame con la propria cultura di appartenenza. Anche l'evoluzione di 'Anāt, protagonista di *Hurrās al-hawā'*, è guidata dalla costante ricerca di sé. La complessità del personaggio proviene dalle contraddizioni che lo abitano e che non possono mai essere completamente risolte. Il corpo è il luogo in cui si manifesta la ricerca di un nuovo modo di vivere la propria femminilità. In particolare, 'Anāt incarna la lotta tra la volontà di restare fedele al proprio compagno in carcere e la necessità di avere un uomo in carne ed ossa al proprio fianco. Questa viene esplicitata nel dialogo con l'amica Mayyāsa, il cui uomo è in prigione, proprio come Ğawād:

«— انظري.. انظري عنات.. وجهي كله شعر.. أشعر بأني صرت أشبه برجل عمره
خمسون سنة، لا امرأة دخلت ثلاثينياتها منذ فترة وجيزة!!
[...]

— طيب.. ألا تفكرين برجل ثانٍ إذا؟

[...] إنها تذوي يوماً عن يوم. موت بطيء يعرّش على جنبات أوقاتنا. هل تستطيع امرأة
مثلها أن تقضي العمر دون يدين تدوران ليااليها؟! دون قلب تلقي فيه بقايا روحها؟! أو
تلقي فيه كل طزاجتها ودهشتها وغوايتها.
— لا أقدر. [...]

لا أعرف إن كنا نستطيع غداً أن ننبش أنوثتنا أو أن نؤججها من جديد بعد سنوات من
دفنها. لا بد أن يكون التراب المحيط وقتها قد وسمها بعفنه البارد.»⁵⁷⁰

570 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, pp. 110-111.

“– Guardami... Guardami ‘Anāt. La mia faccia è tutta un pelo... Sento di essere diventata come un uomo di cinquant'anni e non una donna appena entrata nei trenta!!

[...]

– Bene... Quindi tu non pensi ad un altro uomo?

[...]

Appassiva giorno dopo giorno. Una morte lenta si arrampicava sulle pareti del suo tempo. Come poteva una donna come lei trascorrere la vita senza mani che dessero vita alle sue notti? Senza un cuore nel quale gettare i resti della sua anima? O nel quale gettare tutta la sua freschezza, il suo stupore e il suo desiderio?

– Non posso. [...]

Non sapevo se un domani saremmo riuscite a riesumare la nostra femminilità o accenderla nuovamente dopo anni di sepoltura. La terra che la circondava l'avrebbe marchiata di una fredda muffa.”

Come traspare chiaramente dal passaggio, il percorso di ricerca femminile è strettamente correlato alla relazione con l'uomo, tratto presente anche nella narrativa femminile degli anni Ottanta e Novanta⁵⁷¹. L'uomo, tuttavia, non è più considerato il fine unico dell'esistenza della donna – come ad esempio avviene spesso per i personaggi femminili della narrativa degli anni Sessanta⁵⁷² – ma piuttosto come un compagno con cui condividere lo stesso percorso di ricerca. Le scrittrici non si limitano a rappresentare il dissidio interiore dei personaggi femminili, ma si occupano anche della psiche maschile. Nel passaggio, si nota inoltre che la separazione dovuta al carcere passa attraverso il corpo della donna, che presenta i marchi visibili della sofferenza⁵⁷³. Esso è il luogo in cui si manifesta il dissidio tra istanza individuale, in questo caso il desiderio della presenza fisica di un uomo, e istanza collettiva, ovvero il rispetto della morale tradizionale, ma anche della dissidenza politica, che ha portato i due uomini ad essere arrestati. La donna si trova quindi divisa tra le pulsioni del proprio corpo e la volontà di restare fedele alla causa, simboleggiata dall'uomo in carcere.

La medesima tematica della ricerca della femminilità attraverso la relazione con l'uomo viene affrontata da Hayfā' Bītār in *Imrā'a min haḍā al-‘aşr*:

571 Cfr. Hadidi, *Arab Women Writers*, p. 81.

572 Cfr. *ivi*, pp. 76-80 e Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 139-155.

573 Da notare che l'esperienza del carcere è al centro di diversi romanzi di scrittori siriani contemporanei, come, a titolo di esempio, *Madīḥ al-karāhiya* (L'elogio dell'odio) di Ḥālīd Ḥālīfa, (Bayrūt, Dār al-ādāb, 2006) e del già citato *Bi-l-ḥalāṣ yā šābāb!* di Yāsīn al-Ḥāḡ Ṣālīḥ.

«لكن ليست كل تلك الحجج كافية لمنع امرأة شابة مهجورة من إلقاء نفسها في أحضان رجل، أيّ رجل... هل أوصد نفسي ضد التجارب الحياتية؟! هل أترك روحي تذبل وجسدي يتشقق من الحرمان؟»⁵⁷⁴

“Ma tutte queste scuse non sono sufficienti per impedire ad una donna abbandonata di incontrare se stessa tra le braccia di un uomo, di qualsiasi uomo... Dovevo privare me stessa delle esperienze della vita? Dovevo lasciare che la mia anima appassisse e che il mio corpo cadesse in brandelli a causa della privazione?”

Anche qui la questione del femminile è correlata al rapporto uomo-donna. L'uomo è parte integrante del percorso di ricerca intrapreso dalla donna, anche se, a differenza del personaggio di 'Anāt, Maryam risulta sempre segnata dal proprio ruolo di vittima, come emerge dalla scelta di definirsi *imrā'a mahgūra* (una donna abbandonata).

Anche in *Burhān al-'asal* la protagonista è un personaggio “in divenire”. L'uomo svolge un ruolo essenziale, in qualità di “altro maschile” che permette alla donna di raggiungere una maggior consapevolezza di sé e del proprio corpo⁵⁷⁵. Ecco come la protagonista descrive l'effetto che l'incontro con un uomo può avere su una donna:

«لا أظن أنني كنت أستلقي لأتعلم. ولكن التعلّم كان يأتي مكثفاً وأنا في أحضان رجل. أمس، في مكتب زميلي فادية، كنت أنظر إلى جمالها الخفي ويخطر لي أن حزام عفتها يخنقها وأنها بحاجة إلى التمرغ سنوات على جسد رجل كي تنجلي. سيفرك الرجل جلدها طويلاً وكأنها في حمام وسيطلع شكلها الحقيقي المختفي وراء طبقات من العفة المفروضة. نعم سيفركها حتى يخرج الدم الفاسد الراكد كله لتتصالح مع جسدها ومع العالم.»⁵⁷⁶

“Non penso di essere stata a letto (con degli uomini, ndt.) per apprendere. Ma apprendevo di più tra le braccia di un uomo.

Ieri, nell'ufficio della mia collega Fādyā, stavo osservando la sua bellezza nascosta e pensavo che la sua cintura di castità la stava soffocando e che avrebbe avuto bisogno di crogiolarsi per anni sul corpo di un uomo per rivelarsi a se stessa. L'uomo sfregerebbe a lungo la sua pelle, come in un *ḥammām*, e la sua vera natura, nascosta

574 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 135-136.

575 Cfr. *supra*, pp. 174-189.

576 al-Na'imī, *Burhān*, p. 129.

dietro strati di castità imposta, fuoriuscirebbe. Sì, la sfregherebbe fino a far uscire tutto il sangue decomposto e stagnante affinché si riappacificasse con il suo corpo e con il mondo.”

Nel passaggio emerge con chiarezza il ruolo centrale che l'uomo svolge nel cammino di ricerca della donna, il cui terreno è il corpo, in questo caso luogo di relazione ed incontro tra i due sessi. *Salwā al-Na‘īmī* rappresenta la relazione uomo-donna in una dimensione costruttiva: l'uomo è fonte di conoscenza e di “guarigione” dagli effetti negativi derivanti dalle costrizioni sociali, in questo caso rappresentate nella castità. Egli è inoltre il tramite che permette alla donna di entrare in contatto con se stessa e con il mondo, in un processo denominato *taṣāluḥ* (riappacificazione).

Anche in *Ḥurrās al-hawā’*, la donna impara a conoscere e scoprire il proprio corpo attraverso lo scambio con l'altro sesso, come avviene nella relazione tra ‘Anāt e Pierre:

«في ذلك اليوم اكتشفت عنات ماذا يعني أن يحتفي رجل بجسد امرأة. وماذا يعني أن يتحول الجنس إلى طقس وثنيٍ للتعبد. لم تكن قد عاشت الأمر حتى مع جواد. مع الزمن صارت تفتنع أن المرأة تكتشف جسدها شيئاً فشيئاً.»⁵⁷⁷

“Quel giorno ‘Anāt aveva scoperto cosa significasse che un uomo celebrasse il corpo di una donna. E cosa volesse dire trasformare il sesso in un rito pagano di adorazione. Nemmeno con Ğawād aveva vissuto tutto ciò. Con il passare del tempo si era convinta che la donna scoprisse il proprio corpo passo dopo passo.”

Anche se la scoperta del proprio corpo avviene grazie alla presenza dell'altro, la relazione uomo-donna viene travolta dai problemi di una società che limita il soggetto. Tutte le relazioni della protagonista falliscono: da un lato non riesce a stare con Pierre perché non ha il coraggio di lasciare Ğawād, ancora in prigione; dall'altro lato, quando Ğawād viene scarcerato, i due non riescono a ricostruire il loro rapporto.

In *Banāt al-barārī*, benché la trattazione dei personaggi sia differente, governata dal linguaggio del fantastico, si trova la medesima rappresentazione positiva della relazione uomo-donna, che però alla fine subisce un ribaltamento. In questo caso, il contatto della donna con l'uomo non è funzionale solo alla scoperta della femminilità, ma addirittura alla

⁵⁷⁷ Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, pp. 217-218.

salvezza del mondo intero. Grazie al sangue della verginità di Rayḥāna, il mondo ritrova il colore celeste, nel romanzo il colore dell'amore:

«أفاقت ريحانة من النوم باكراً. جمعت ملاءة السرير المبقعة بالدم وزهر الياسمين المهروس.. نفعتها في الماء، ثم رشت الماء المصوغ بأحمر عنزيتها، فوق قبر أمها. كأن نداءً سرّياً قادت إلى هناك، إلى أن تدلق الماء الملون بحمرة أنوثتها، تحت شجرة الزيزفون.. إذ بغتة.. يطلع الأزرق!»⁵⁷⁸

“Rayḥāna si svegliò presto. Raccolse le lenzuola del letto macchiate di sangue e di fiori di gelsomino schiacciati... le immerse nell'acqua, poi versò l'acqua tinta del rosso della sua verginità sopra la tomba di sua madre. Come se un richiamo segreto l'avesse guidata fin là, affinché versasse l'acqua colorata del rosso della sua femminilità sotto il tiglio... Ed ecco che... improvvisamente.. apparve l'azzurro!”

L'amore tra Rayḥāna e Ḥamza funge da compensazione alla morte di Sulṭāna e da espediente che risolve la maledizione del colore rosso. Tuttavia, in *Banāt al-barārī*, l'autrice non insiste sull'approfondimento psicologico dei personaggi, in quanto l'accento è posto sugli avvenimenti, in conformità al modello del fantastico.

In *Rā'iḥat al-qirfa*, entrambe le protagoniste possono essere considerate come personaggi “in divenire”, alla ricerca di sé e della propria femminilità. Ma in quest'opera, la ricerca della donna non avviene tramite la relazione con l'uomo: la cesura tra mondo maschile e femminile è netta e non viene lasciato spazio a rappresentazioni complesse della mascolinità. La ricerca del personaggio femminile passa attraverso il contatto con la donna. Come emerge dal monologo di Ḥanān sulla masturbazione femminile⁵⁷⁹, il corpo è il terreno privilegiato della sperimentazione e della ricerca della femminilità:

« لا يوجد رجل قادر على إمتاعك كما تفعل أصابع ليّنة، خارجة من قلبك، وليست خارجة من جسد رجل. استطالات دافئة. تتفتّح فيك، وتكبر، تمنحك ما خرج منك، وما لديك، وبذلك تكونين سيّدة نفسك. تعيد إليك أنوثتك في ارتعاشة، [...]»⁵⁸⁰

578 Ḥasan, *Banāt*, p. 129.

579 Cfr. *supra*, pp. 132-133.

580 Yazbik, *Rā'iḥat*, pp. 71.

“Non c'è uomo capace di farti godere come fanno le morbide dita che escono dal tuo cuore, ma che non escono dal corpo di un uomo. Caldi prolungamenti. Sbocciano dentro di te, crescono, ti concedono ciò che è fuori di te e ciò che è presso di te, affinché tu sia signora di te stessa. Ti restituiscono la femminilità in un fremito, [...]”

Qui viene esplicitamente menzionata la divisione tra mondo maschile e femminile, nonché l'impossibilità dell'uomo di partecipare al percorso di conoscenza intrapreso dalla donna. Lo strumento di esplorazione della femminilità è rappresentato dalle dita che “non escono dal corpo di un uomo.”: è dunque attraverso il proprio corpo che la donna riscopre se stessa.

8.2.2 Personaggi maschili

L'evoluzione dei personaggi maschili, eccezion fatta per *Kursī*, è strettamente correlata a quella dei personaggi femminili. A personaggi femminili che non presentano un'evoluzione corrispondono personaggi maschili che tendono alla tipizzazione. Viceversa, se il personaggio femminile è segnato dalla complessità e dal mutamento, così avviene per quello maschile. Non esistono personaggi isolati ed autoreferenziali, ma esclusivamente figure immerse in una rete di relazioni. Se il personaggio viene trattato come un'entità separata, sospesa in un vuoto relazionale, come nel caso di *Durgām*, ciò avviene con una motivazione ben precisa: si tratta infatti di una tecnica utilizzata dall'autrice per criticare la società siriana, modellata dalla presenza di un regime repressivo, che impedisce all'individuo di intessere autentiche relazioni con gli altri.

Uno degli esempi di mascolinità che ricorre all'interno dei romanzi selezionati è quello, già menzionato, dell'“uomo animale”. Questo modello riguarda quei personaggi che – puntualmente o con continuità nel corso della narrazione – si allontanano dalla sfera dell'umano per avvicinarsi a quella animale. Sono personaggi che vivono uno stato di scollamento dalla sfera del linguaggio verbale e di avvicinamento alla dimensione degli istinti. Si tratta di uomini che perdono la propria capacità relazionale con l'altro sesso e di conseguenza non sono più in grado di rispettarlo. Nella maggior parte dei romanzi analizzati, il personaggio dell'“uomo animale” è direttamente correlato a quello della “donna vittima” ed è spesso rappresentato dal punto di vista femminile. Questi due modelli vengono utilizzati nella descrizione delle relazioni asimmetriche, in cui soltanto uno dei due attori ricopre il ruolo di soggetto – in questo caso l'uomo – mentre l'altro è nella

posizione di oggetto.

In *Rā'ihāt al-qirfa*, ambedue i personaggi maschili incarnano, seppur diversamente, il modello dell'“uomo animale”. Il marito di Ḥanān, a più riprese nel testo⁵⁸¹, viene sistematicamente identificato dalla metafora del coccodrillo⁵⁸² e il padre di 'Alyā, nella scena in cui aggredisce la figlia maggiore per rubarle il denaro guadagnato durante la giornata lavorativa, viene descritto mediante similitudini con la sfera animale:

«وتحاول أن تتمسك بالنقود، بينما كانت يدها مثل مخلبين يلتقان حول فريسة ضعيفة.»⁵⁸³

“Cercava di prendere il denaro, mentre le sue mani, come degli artigli, avvinghiavano la preda indifesa.”

Questo tipo di personaggio suscita nella controparte femminile sensazioni che ruotano attorno alla sfera del disgusto e della nausea. In *Ḥurrās al-hawā'*, i tre personaggi femminili principali – 'Anāt, Mayyāsa e Ğamīla – provano, almeno una volta, ribrezzo nei confronti dell'uomo. La prima al contatto con Sa'īd Mubārak, definito come una creatura dall'“odore repellente”, *rā'ihā munaffira*⁵⁸⁴, che genera nella donna uno stato di *ḡaṭayān*⁵⁸⁵ (nausea). Le stesse sensazioni di *ḡaṭayān*⁵⁸⁶ e di *išmi'zāz*⁵⁸⁷ (nausea) si impossessano di Mayyāsa, in seguito alle richieste sessuali del marito che lei reputa oscene⁵⁸⁸. Anche Ğamīla, al contatto sessuale con il marito, prova *qaraḡ*⁵⁸⁹ (disgusto). Ḥasan, il marito, benché per la maggior parte della narrazione incarni un modello complesso di mascolinità, che riesce a stabilire una relazione con il femminile, viene qui descritto attraverso metafore legate alla sfera animale:

«[...] ويده مليئة بالأشواك وبرائحة جيفة متفسخة، [...]»⁵⁹⁰

“[...] la sua mano era piena di aculei e emanava un odore di carogna decomposta, [...]”

581 Yazbik, *Rā'ihāt*, pp. 21, 73, 74.

582 Cfr. *supra*, pp. 118-119, 132-133.

583 Yazbik, *Rā'ihāt*, p. 64.

584 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, p. 148, *supra*, p. 78.

585 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, p. 149.

586 *Ivi*, p. 170.

587 *Ibid.*

588 Cfr. *supra*, p. 79.

589 Yāsīn Ḥasan, *Ḥurrās*, p. 207.

590 *Ibid.*

Il legame con la sfera animale è presente anche nel personaggio dell'Avaro, con il quale la protagonista di *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* intrattiene una relazione. Questo rappresenta l'uomo completamente sopraffatto dai suoi istinti, mentre la donna è il ricettacolo in cui riversare tutte le sue voglie:

«جلسنا كالعادة، وكان كعادته دائماً يبدو مستعجلاً على التحرر من عبء شهوته، لكنني انتظرت وأنا أقاوم إحساساً مضمناً بالاختناق»⁵⁹¹

“Come al solito ci sedemmo e come al solito sembrava impaziente di liberarsi del peso della sua voglia, ma io aspettavo opponendomi ad una penosa sensazione di soffocamento.”

Il termine *šahwa* (voglia, desiderio) compare nuovamente poche pagine dopo, sempre per definire l'attitudine dell'Avaro:

«[...] لكنه عصر نهديّ بقبضتيه القويتين، فانكشيت متفاجئة وتوقعت داخل ذاتي نافرة من فجاجة تصرفه الذي أشعرني كم أنه عبد لشهواته وأسير لها، بل أحسست بأنني لست سوى أداة لتحقيق هذه الشهوة»⁵⁹²

“[...] ma lui mi strizzò il seno con le sue manacce. Io allora mi ritrassi di scatto, chiudendomi in me stessa, spaventata dal suo brusco comportamento che mi fece sentire quanto fosse schiavo delle sue voglie, prigioniero di queste e sentii di non essere altro che un mezzo per soddisfare il suo desiderio.”

In questo romanzo, i personaggi mantengono dei caratteri di immobilità e di mancanza di evoluzione, sconosciuti a quelli delle altre opere: alla rigidità del personaggio di Maryam, che incarna per tutto il corso della narrazione il modello della “donna vittima”, corrisponde la rigidità del modello dell’“uomo animale”, che caratterizza il personaggio dell'Avaro. Ancora una volta viene dimostrato il funzionamento relazionale del personaggio: alla rigidità della rappresentazione femminile corrisponde la rigidità di quella maschile.

⁵⁹¹ Bīṭār, *Imrā'a*, p. 42.

⁵⁹² *Ivi*, p. 45.

All'interno degli altri romanzi, i personaggi maschili, come quelli femminili, sono caratterizzati dalla compresenza di una molteplicità di tratti, attraverso i quali viene rappresentata la complessità della psiche umana. Non ci si trova dinnanzi a personaggi maschili immobili, identici a se stessi, ma a personaggi governati da un principio di non coincidenza. Come enuncia Bachtin: “*L'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità «A uguale ad A».*”⁵⁹³.

In *Banāt al-barārī*, Ibrāhīm incarna inizialmente un modello positivo di mascolinità e riesce ad instaurare un rapporto di complicità con la figlia; tuttavia, alla fine del romanzo, quando sospetta che la figlia abbia perso la verginità, subisce una metamorfosi. La perdita del controllo sui propri istinti lo avvicina alla sfera animale, portandolo a sgozzare la figlia che viene descritta come una *ṭarīda* (preda)⁵⁹⁴. Il sopravvento della logica comunitaria, basata sulla tradizione, provoca lo scollamento dell'individuo da se stesso e la sua conseguente trasformazione in una creatura inumana.

Il modello dell’“uomo animale” può essere quindi considerato una delle modalità che le autrici utilizzano per analizzare le contraddizioni della società di appartenenza. La critica non risulta indirizzata esclusivamente alla sfera maschile, ma alla società nel suo insieme. L'uomo è egli stesso vittima di una società caratterizzata dalla contraddizione, dove l'istanza individuale è fortemente limitata da quella collettiva.

Nella maggior parte dei romanzi analizzati, la contraddittorietà dell'ambiente sociale viene rappresentata attraverso il distacco della sfera maschile da quella femminile. Diversamente, in *Kursī*, il modello dell’“uomo animale” non scaturisce dall'interazione tra personaggio femminile e maschile. Nel personaggio di Durgām, il corpo è il luogo di un processo di allontanamento dalla sfera dell'umano e di avvicinamento a quella animale, che si adempie attraverso la scomposizione in atti fisiologici. Il distacco dalla sfera del linguaggio⁵⁹⁵, causato dall'impossibilità di esprimersi liberamente all'interno del regime repressivo, impedisce all'individuo di elaborare un senso complessivo di sé e della realtà che lo circonda, generando uno stato di alienazione che porta ad uno sdoppiamento della personalità. Il protagonista viene colto nel progredire di questo processo di “animalizzazione” che occupa tutto il corso della narrazione. Il tratto dell’“uomo animale” che non abbandona mai Durgām, è talvolta affiancato da altri tratti, che emergono

593 Bachtin, Dostoevskij, p.81.

594 Hasan, *Banāt*, p. 134.

595 Cfr. *supra*, pp. 63-64.

soprattutto all'interno della “struttura profonda”⁵⁹⁶.

Se al modello della “donna vittima” corrisponde quello dell’“uomo animale”, al modello della donna “in divenire” corrisponde un modello complesso di mascolinità “in divenire”. Numerosi sono i personaggi che faticano a trovare una modalità per esprimere la propria mascolinità all'interno di una società che impone precisi ruoli di genere. Sempre tenendo presente che per modello non si intende un contenitore rigido all'interno del quale tipizzare il personaggio, ma un insieme di tratti indicativi suscettibili di variazioni, si nota che il personaggio dell'uomo “in divenire” viene costruito attraverso due modalità: una diacronica e una sincronica. Ci sono personaggi maschili, colti in più fasi della loro esistenza, che subiscono diversamente l'influenza della tradizione a seconda dell'età, come ad esempio Ḥasan, il padre di ‘Anāt, in *Ḥurrās al-hawā'* e Ibrāhīm, il padre di Rayḥāna, in *Banāt al-barārī*. Altri incarnano invece aspetti contraddittori della mascolinità all'interno del presente della storia: ad esempio, in *Ḥurrās al-hawā'*, Iyād, il marito di Mayyāsa, è talvolta contraddistinto dai tratti dell’“uomo animale”, ma anche dalla sensibilità dell'uomo che attraversa una crisi esistenziale, diviso tra impulsi violenti e desiderio di stabilire una relazione con il femminile.

Attraverso questi personaggi si riesce ad individuare meglio il significato del modello dell’“uomo animale”, che non presenta un'accezione negativa di per sé, ma che viene utilizzato dalle autrici per rappresentare la pressione sociale esercitata sulla sfera maschile. Ciò emerge proprio grazie alla compresenza di più tratti differenti all'interno del medesimo personaggio. Le contraddizioni sociali non hanno un'influenza negativa solo sulla sfera femminile, ma anche su quella maschile e l'uomo, come la donna, può essere vittima della società.

Le autrici scelgono spesso di rappresentare il modello diacronico dell'uomo “in divenire” attraverso la figura del padre. In *Ḥurrās al-hawā'*, ad esempio, Ḥasan, il padre della protagonista ricopre un ruolo centrale. All'interno del matrimonio forzato con Ḡamīla, egli incarna alcuni tratti dell’“uomo animale”, soprattutto nel rapporto sessuale con la moglie ancora adolescente⁵⁹⁷. Al contrario, quando viene raffigurato in età avanzata, nel presente della storia, il suo personaggio acquisisce dei tratti di umanità e sensibilità che derivano dall'approfondimento psicologico operato dall'autrice. Ciò emerge, ad esempio, dalla narrazione dell'innamoramento per la giovane ragazza spagnola, incarnazione – secondo lui – della sua prima moglie, e del rapporto di complicità e affetto che lo lega alla

⁵⁹⁶ Cfr. *supra*, pp. 52-57.

⁵⁹⁷ Cfr. *supra*, pp. 79-80.

figlia.

Anche in *Banāt al-barārī* si trovano esempi di questo personaggio attraverso la figura del padre: Šarīf, il padre di Sultāna e Ibrāhīm, il padre di Rayḥāna. Ambedue sono uomini tormentati che, dopo un dissidio interiore, decidono di sgozzare le rispettive figlie per lavare l'onore della famiglia. Il dissidio di Šarīf inizia alla nascita della figlia che ha gli occhi verdi, particolarità estetica che lo porta a ricordare una storia di disonore che in passato ha coinvolto la sua famiglia. Preoccupato che questo dettaglio fisico possa pregiudicare la crescita della figlia, viene attanagliato da una serie di paure, che l'autrice rappresenta attraverso il dialogo interiore⁵⁹⁸. All'uomo viene dunque lasciata la possibilità di esprimere direttamente il proprio universo intimo. Per quanto riguarda Ibrāhīm, il padre di Rayḥāna, il cambiamento del personaggio avviene alla fine del romanzo, quando egli inizia a sospettare che la figlia abbia avuto rapporti sessuali al di fuori del matrimonio. Nonostante egli indossi i panni del padre comprensivo e complice della figlia per la maggior parte della narrazione, alla fine non riesce a vincere la forza delle costrizioni sociali che lo portano a compiere il delitto d'onore a causa del quale, tra l'altro, ha sofferto egli stesso.

Un ulteriore esempio di questo personaggio, presente in *Rā'ihat al-qirfa*, è costituito dal marito di Ḥanān che, se rappresentato dal punto di vista della moglie, viene associato alla sfera animale (attraverso la metafora del cocodrillo), mentre in alcuni passaggi viene rappresentato nel suo essere vittima delle pressioni sociali. Ad esempio, Anwar soffre del matrimonio forzato con Ḥanān adolescente e adempie al rapporto sessuale per puro obbligo, così come nella relazione con 'Aliyā, si ritrova in posizione di svantaggio e vulnerabilità. Tuttavia, rispetto a *Ḥurrās al-hawā'* e *Banāt al-barārī*, in *Rā'ihat al-qirfa* al personaggio maschile è riservato un minor approfondimento psicologico.

La diffusione di questo tipo di personaggio è una delle modalità di rappresentazione del rapporto tra tradizione e modernità, ovvero tra collettività e individuo. Il personaggio cambia a seconda della sua posizione nei confronti di questi due termini e di conseguenza cambia anche la qualità dell'interazione con il personaggio femminile: qualora il personaggio si ponga in linea con la tradizione e quindi con la pressione esercitata dalla collettività sull'individuo, si ottengono i modelli dell'“uomo animale” e della “donna vittima”; laddove invece il personaggio si esprime nella propria individualità, esso si discosta dalla rigidità di questi due modelli e si rivela nella sua complessità.

598 Ḥasan, *Banāt*, pp. 35-37.

Il personaggio dell'uomo “in divenire” nella dimensione sincronica è presente nella maggior parte dei romanzi analizzati. In *Hurrās al-hawā'*, Iyād, il marito di Mayyāsa, presenta talvolta i tratti dell'“uomo animale”, mentre in altri passaggi è contraddistinto da una forte componente emotiva che ne mette in risalto l'umana fragilità, come quando rientra a casa dalla moglie dopo aver trascorso la notte con un'altra donna:

«حين عاد إِيَاد الشَّلَاتِي فِي السَّاعَةِ الثَّلَاثَةِ صَبَاحاً إِلَى الْبَيْتِ كَانَ مُحَمَّلاً بَعْبَاءَ كَبِيرٍ.
أَغْلَالَ مِنَ الذَّنْبِ تَكْبَلَ صَدْرُهُ وَتَجَعَلَهُ غَيْرَ قَادِرٍ عَلَى التَّنْفَسِ.
مَوْجَةً مِنَ الْبُكَاءِ رَاحَتْ تَخْزُ عَيْنِيهِ.
فَتَحَّ الْبَابَ وَهُوَ يَتَهَيَّأُ لِيُرْتَمِيَ عِنْدَ أَقْدَامِ مِيَاةٍ طَالِباً صَفْحَهَا. سَيَمْرَغُ دَمُوعَهُ بِسَاقِيهَا،
وَيَغْسِلُ بِيَدِيهَا عَارَهُ.»⁵⁹⁹

“Quando Iyād al-Šālātī rientrò in casa alle tre di notte si sentiva addosso un grande peso. Un senso di colpa gli incatenava il petto e gli impediva di respirare.

Un'onda di pianto iniziò a trafiggergli gli occhi.

Aprì la porta pronto a gettarsi ai piedi di Mayyāsa per chiederle perdono. Le avrebbe inzuppato le gambe di lacrime, lavando via con le mani di lei la propria vergogna.”

All'interno del medesimo capitolo⁶⁰⁰, il personaggio di Iyād viene presentato in due dimensioni opposte: quella della violenza sessuale esercitata su Mayyāsa⁶⁰¹, ma anche quella della vulnerabilità e dell'amore che egli prova nei confronti di quest'ultima. La prima delle due dimensioni viene narrata dal punto di vista femminile, mentre la seconda da quello maschile. Considerando l'economia del romanzo, si comprende che la componente dicotomica del personaggio viene utilizzata dall'autrice per rappresentare gli effetti dell'esperienza del carcere sulla vita privata dell'individuo, che diventa incapace di ripristinare le relazioni intime basate su affetto e fiducia.

Anche all'interno di *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, viene proposto un modello positivo di mascolinità, incarnato dall'ultimo uomo incontrato dalla protagonista⁶⁰². In questo caso, è l'incapacità del personaggio femminile di distaccarsi dalla logica della vittima⁶⁰³ che impedisce l'instaurarsi di una relazione sana e paritaria con l'altro sesso.

599 Yāsīn Ḥasan, *Hurrās*, p. 173.

600 *Ibid.*, pp. 169-182.

601 *Cfr. supra*, p. 79.

602 Bīṭār, *Imrā'a*, pp. 184-185.

603 *Cfr. supra*, pp. 204-205.

In *Burhān al-‘asal*, l'universo dei personaggi funziona diversamente. Nonostante quasi tutti i modelli di personaggio maschile siano connotati positivamente, non si tratta di uomini “in divenire”. L'unico personaggio che evolve è la protagonista: gli altri sono funzionali alla sua evoluzione e dipendono da questa. Non a caso, infatti, alla fine del romanzo la protagonista-narratrice lascia il lettore nell'incertezza, avanzando l'ipotesi che il Pensatore sia una creatura linguistica da lei inventata per poter intraprendere un percorso di conoscenza del proprio corpo attraverso l'atto narrativo⁶⁰⁴.

L'universo dei personaggi presenta un carattere complesso sia nella rappresentazione del maschile che del femminile. I personaggi sono, nella maggior parte dei romanzi, costruiti in modo relazionale e si trovano al centro di un processo evolutivo che ne modifica i tratti nel corso della narrazione. Questa non può essere considerata una novità assoluta della produzione degli ultimi dieci anni, ma si pone in linea con un percorso di maturazione della scrittura letteraria – e soprattutto del personaggio – anticipato, ad esempio, da Sa‘d Allah Wannūs, nella prefazione della già citata opera teatrale *Tuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt*, in cui egli sostiene:

“Qualora questi personaggi non venissero letti nella loro individualità e attraverso lo spessore dei loro universi interiori, ma al contrario come simboli semplificati delle istituzioni che rappresentano, verrebbe a crearsi un grosso fraintendimento. I personaggi di quest'opera teatrale non sono dei simboli e non rappresentano delle istituzioni, ma sono individui con universi interiori e sofferenze specifiche e personali.”⁶⁰⁵

Nonostante il personaggio venga utilizzato per rappresentare il contesto a cui appartiene, con le sue contraddizioni e problematiche, l'accento è posto sulla dimensione individuale. Ciò si manifesta, nella narrativa analizzata nel presente studio, attraverso l'insistenza sull'elemento corporale, sede dell'individuo, mezzo di relazione con l'altro e di conoscenza della realtà esterna.

Il fatto inoltre che le scrittrici dedichino la loro attenzione all'approfondimento della psicologia maschile testimonia un avvicinamento, a livello sociale, tra i due sessi. Le autrici contemporanee dimostrano di proseguire lungo il percorso inaugurato dalle scrittrici

604 al-Na‘īmī, *Burhān*, pp. 142-150.

605 Wannūs, *Tuqūs*, p. 6, (traduzione dall'arabo mia).

delle generazioni precedenti, soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta⁶⁰⁶, contribuendo alla maturazione del romanzo, attraverso il superamento dei *clichés* legati al *gender*. Se negli anni Cinquanta, un'autrice come Widād Sakākīnī si concentrava sulla descrizione della sfera femminile⁶⁰⁷, era perché si trattava dell'unica che avesse avuto la possibilità di sperimentare direttamente. Inoltre, uno dei principali obiettivi della narrativa femminile degli esordi era quello di mettere in discussione la rappresentazione stereotipata del femminile ad opera degli scrittori. Il fatto che oggi le scrittrici si dedichino alla rappresentazione dell'universo maschile dimostra come il romanzo femminile abbia superato la fase di dipendenza dal canone e stia sviluppando un linguaggio proprio, indipendente da quello del romanzo maschile, storicamente preso come modello.

606 Cfr. Hadidi, *Arab Women Writers*, pp. 82-91 e Zeydan, *Arab Women Novelists*, pp. 157-229.

607 Bitar Ottosson, Astrid, *I Can Do Nothing against the Wish of the Pen. Studies in the Short Stories of Widād Sakākīnī*, Acta Universitatis Uppsaliensis, Studia Semitica Upsaliensia, 21, 2005, pp. 177-178.

Conclusioni

Scrittori e scrittrici possono trattare le medesime tematiche, utilizzando lo stesso linguaggio, lo stesso stile e costruendo un universo fittizio che non presenta differenze sostanziali. Se questo fenomeno che chiamano “scrittura femminile” non si pone come essenzialmente diverso da un'altra chimera che è la “scrittura maschile”, qual'è il significato che uno studio sul romanzo scritto da donne porta con sé? La donna, nella società araba e non solo, continua ad essere soggetta ad una duplice pressione repressiva che si manifesta diversamente a seconda di variabili quali la classe sociale, il luogo di provenienza, l'età, ecc. Di conseguenza ricopre una posizione diversa da quella dell'uomo. La donna scrittrice, in questo caso araba e siriana, attraverso la scrittura intraprende un duplice processo liberatorio: dal silenzio impostole dal sistema patriarcale e da quello imposto dalla censura del regime autoritario.

All'interno dei romanzi analizzati, che rappresentano un campione della recente produzione siriana, il corpo occupa un posto centrale e si pone come oggetto di una problematizzazione che ne coinvolge tutte le dimensioni. Le scrittrici non si concentrano esclusivamente sulla sfera sessuale, ma narrano il corpo in ogni sua manifestazione, dalla nascita alla morte. Il corpo viene analizzato in quanto sede dell'essere umano e la sua crisi rappresenta la crisi del concetto di individuo, all'interno di una società autoritaria che limita la libertà non solo della donna, ma anche dell'uomo. Lo sguardo non è rivolto solo alla corporalità femminile. Le scrittrici penetrano anche nell'intimo maschile, creando una forma narrativa che supera le distinzioni di genere, per focalizzarsi sull'individuo e sulla sua impossibilità costitutiva all'interno di una società autoritaria.

La focalizzazione sul concetto di individuo e la sua problematizzazione non rappresentano degli elementi di assoluta novità. Nel mondo arabo, i concetti di individuo e collettività vengono già interrogati, in occasione della crisi politica che influenza in modo determinante l'ambito culturale, la cui origine risale alla seconda metà del XX secolo. Negli anni Cinquanta e Sessanta, con l'affermazione delle Sinistre e dei movimenti nazionalisti, viene rafforzato il legame tra sfera politica e culturale⁶⁰⁸. In questo periodo,

⁶⁰⁸ Cfr: Yaseen Hassan, Rosa, «Ayna al-muṭaqqafūn al-Sūriyyūn min al-ṭawra?», *Jadaliyya*, <http://www.jadaliyya.com>, marzo 2012; Cooke, Miriam, *Dissident Syria. Making oppositional arts official*, Durham, Duke University Press, 2007 e Tayyara, Najati, «Chronique d'un printemps»,

risulta difficile operare una distinzione tra la figura dell'intellettuale e quella del politico, in quanto il primo mette la propria opera al servizio del popolo e della patria. In Siria, con l'avvento al potere del Ba'ṭ nel 1963, il legame tra ambito culturale e politico diventa oggetto di un attacco che mira alla distruzione del Partito Comunista, dei partiti nazionalisti e delle correnti religiose. All'inizio degli anni Ottanta, con le proteste anti-Asad nelle maggiori città siriane – che culminano con la strage dell'anno 1982, nella città di Ḥamā⁶⁰⁹ – si registra uno dei picchi della repressione da parte del regime siriano.

Lo scollamento tra dimensione politica e intellettuale non coinvolge solo la Siria, ma anche il resto del mondo arabo, sotto l'azione di diversi fattori. Innanzitutto è la crisi delle Sinistre, in seguito alla caduta dell'Unione Sovietica, a creare un primo distacco degli intellettuali dalla politica, affiancata dal fallimento del pensiero nazionalista arabo e dal progetto di un'unità araba. La presa del potere da parte dei regimi autoritari, la diffusione di pratiche non democratiche – come il clientelismo e il nepotismo – all'interno dei partiti dell'opposizione, l'ingresso del petrodollaro nell'ambito culturale arabo sono alcuni dei fattori di maggior rilievo che contribuiscono all'allontanamento dell'intellettuale dalla sfera politica. La disillusione porta all'adozione di uno sguardo scettico nei confronti dell'ideologia e alla conseguente rimessa in questione del concetto di individuo.

Gli intellettuali abbandonano le ideologie come mezzo di liberazione sociale e passano da una focalizzazione sul concetto di collettività, ad una focalizzazione sul concetto di individuo. Ci si trova in presenza di un doppio slittamento: da *mafhūm al-waṭan* (concetto di patria) si passa a *mafhūm al-muḡtama'* (concetto di società); da *mafhūm al-maḡmū'* (concetto di collettività) si passa a *mafhūm al-fard* (concetto di individuo). Si assiste quindi al ribaltamento della relazione tra individuo e collettività: l'intellettuale comprende che non è attraverso la liberazione della collettività che si realizza quella individuale ma, viceversa, è grazie alla liberazione dell'individuo che può avvenire la liberazione della società.

Anche in ambito letterario, il concetto di individuo è già oggetto di una problematizzazione e ci sono autori che la rappresentano tramite una focalizzazione sul corpo⁶¹⁰. In *Ṭuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt*, Sa'd Allah Wannūs affronta il tema della dialettica tra individuo e istituzioni sociali attraverso la dimensione sessuale. All'interno di

CONFLUENCES Méditerranée, 44, hiver 2002-2003, pp. 47-54.

609 Cfr. Peretz, Don, *The Middle East Today*, Westport, Praeger, 1994⁶, p. 429.

610 Si consideri, a titolo di esempio, il già citato romanzo *Tilka al-rā'iḥa* di Ṣun' Allah Ibrāhīm, in cui la narrazione ruota attorno al corpo del protagonista, appena uscito di prigionie, cfr. *supra*, pp. 115-116 e appendice, p. XLII.

questa *pièce* dai toni fortemente ironici e dissacratori, l'autore critica le maggiori istituzioni politiche e religiose della società araba. Figura centrale è Almāsa, moglie del capo degli *ašrāf* (i discendenti del Profeta), la quale decide di cambiare vita in seguito all'incarcerazione del marito, colto in atteggiamento sessuale compromettente con una prostituta. Esasperata dalle costrizioni e dalle privazioni che il ruolo di moglie di un'importante carica religiosa porta con sé, obbliga il marito a ripudiarla per poter realizzare il suo desiderio: abbracciare la professione di prostituta che le consentirà di vivere quella libertà che per tutta la vita le è stata negata. Questo personaggio femminile rivoluzionario rappresenta la liberazione dell'individuo da tutte le costrizioni sociali – religiose e politiche – attraverso la dimensione del corpo. Nel dialogo con il Muftī, Almāsa si fa portavoce di una sorta di manifesto di liberazione individuale attraverso la riappropriazione del corpo:

«[...] أول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم. ينبغي أن أتحلل من أحكامكم، ونعوتكم، ووصاياكم كي أصل إلى نفسي. ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي، وأتعرّف عليه. صنعت مني عورة هشة يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة. وجعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة، فصرنا جميعاً زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب والمظاهر والقيود. وأنا يا شيخ قاسم قررت أن أخرج من المستنقع النتن، وأصير بحراً لا يبتن. في الدعارة سأخلع عني صفة العورة وشرطها، وسأغدو خارج حدود الخوف والانتهاك.»⁶¹¹

“La prima delle tappe del mio viaggio consiste nel gettarmi alle spalle le vostre norme. Bisogna che mi liberi dai vostri giudizi, dai vostri epiteti e dalle vostre raccomandazioni per raggiungere me stessa. Bisogna che oltrepassi il pericolo del sacrilegio per incontrare il mio corpo e conoscerlo. Avete fatto di me un fragile essere vergognoso⁶¹² che può essere insultato e svergognato con lo sguardo. Avete fatto della violazione a questo essere vergognoso⁶¹³ una vostra abitudine, così che siamo diventate, noi tutte, dei rettili che si dilanano reciprocamente in una palude di menzogne, apparenze e costrizioni. Ed io, Šayḥ Qāsim, ho deciso di uscire dalla fetida palude, per diventare un mare che non puzza. Nella prostituzione mi spoglierò

611 Wannūs, *Tuqūs*, pp. 101-102.

612 Il termine *‘awra* è usato per indicare sia il significato di manchevolezza, difettosità che di parti genitali e pudore (ndt.).

613 Può essere anche tradotto letteralmente con “attentato al pudore” (ndt.).

dell'attributo della vergogna e del suo marchio e uscirò dai confini della paura e della violazione.”⁶¹⁴

Non a caso viene scelta la donna per rappresentare la liberazione individuale, proprio perché soggetta ad una duplice oppressione: quella del sistema patriarcale e quella socio-politica. Sa‘d Allah Wannūs mette quindi in rilievo il ruolo centrale che la donna ricopre nel processo di liberazione individuale, tornando a quanto già teorizzato durante l'epoca della Nahḍa da intellettuali quali Qāsim Amīn, Fāris al-Šidyāq e Rifā‘a al-Ṭaḥṭāwī⁶¹⁵.

La stessa Ġāda al-Sammān pone al centro della sua opera letteraria l'individuo e la sua crisi dinnanzi ad eventi drammatici quali la guerra civile in Libano e insiste sul fatto che non ci possa essere una vera e propria liberazione della donna se non accompagnata dalla liberazione dell'uomo⁶¹⁶. Nelle sue opere di narrativa, si coglie la volontà dell'autrice “*de ne pas réduire la libération de la femme à la pratique libre du sexe et d'intégrer cette dernière dans un vivant échange entre deux êtres égaux.*”⁶¹⁷. L'accento viene quindi posto sull'individuo che, indipendentemente dall'identità sessuale, è sottoposto ad una serie di pressioni sociali che ne impediscono la libera espressione.

Per meglio comprendere il significato che il concetto di individuo ricopre nel mondo arabo, è utile fare riferimento alla lingua. All'interno di uno studio sul fenomeno della diglossia⁶¹⁸, Giolfo e Sinatora analizzano i significanti che in arabo trasmettono il significato di individuo: *wāḥid* (uno, unico), nell'accezione di singolo opposto al plurale; *aḥad* (uno, qualcuno), nel senso di un'unità indefinita contrapposta all'Unità del Divino; *šaḥṣ* (persona), che esprime la complessità e la vulnerabilità del genere umano nei confronti dell'integrità e della perfezione del Divino; *maḥlūq* (creatura), nel senso di uomo creato da Dio; *aḥ* (fratello), che esprime l'uguaglianza e quindi l'intercambiabilità tra gli esseri umani; *fard* (individuo), nell'accezione di un'unità all'interno di un gruppo⁶¹⁹. A differenza del termine “individuo”, la cui etimologia è dal latino *in-dividuus*,

614 Traduzione dall'arabo mia.

615 Mi baso sul testo della conferenza “Taḥarrur al-mar‘a fī ḥiṭāb ‘aṣr al-Naḥḍa”, tenuta da Māhir al-Šarīf a Damasco, il giorno 11 marzo 2010.

616 Zeydan, *Arab Women Novelists*, p. 192.

617 Gharizi, Wafiq, *La sexualité et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 16.

618 Giolfo, Manuela E.B. and Sinatora, Francesco L., *Rethinking Arabic Diglossia Language Representations and Ideological Intents*, in Valore, Paolo (ed.), *Multilingualism. Language, Power, and Knowledge*, Pisa, Edistudio, 2011, pp. 103-128.

619 Cfr. *ivi*, p. 118.

“non-divisibile”, ovvero connotato da un'identità propria, nessuno dei significanti in arabo definisce l'individuo in sé, ma esclusivamente in rapporto ad un altro termine più generale.

In società in cui la religione occupa un posto centrale, l'individuo si identifica prevalentemente attraverso la comunità. Queste società, come quelle musulmane e cristiane, si concepiscono come un “corpo unico”⁶²⁰ e gli individui si considerano come:

“cells in a macrocosm that is “the living body”, for the preservation of which each individual contributes with functional roles. [...]. In the Arab-Muslim world, the individual is never “outside the community”. The individuals may stand in opposition to the group, but they find the justification for their actions assuming an equality which is itself based on the group.”⁶²¹.

Sul piano politico, il fallimento del sogno nazionalista panarabo, che si palesa definitivamente alla fine degli anni Ottanta, conduce all'abbandono del concetto di *wāṭan*, “patria”, sostituito dal concetto di *umma* (comunità), che porta con sé un'accezione religiosa: “*the history of the umma concept seems to be pervaded by constant attempts to overcome social fragmentation, and to gather up the pressures into a larger unity*”⁶²². Inoltre, nel mondo arabo-musulmano, l'identità viene definita sia attraverso la componente religiosa che attraverso quella etnica: in ambedue i casi si tratta di un'identificazione comunitaria dell'individuo.

Il problema che si pone quando l'individuo si identifica tramite l'appartenenza alla comunità, è che quest'ultimo rinuncia al ruolo di soggetto con una coscienza storica, per ricoprire quello di assoggettato. Malek Chebel, in uno studio sul legame tra sessualità e problematica del soggetto nell'Islam⁶²³, afferma che nel mondo musulmano contemporaneo, il concetto di soggetto continua ad essere sostituito da quello di *umma*. Quest'ultima presenta una dimensione quantitativa e globalizzante che ha l'obiettivo di “domare” la parte ribelle e incontrollabile dell'essere umano, rappresentata dall'intimità⁶²⁴. Ecco perché la dimensione del corpo, al centro del presente studio, è particolarmente significativa come luogo di manifestazione della crisi dell'individuo.

In una società in cui il singolo si identifica attraverso la comunità, il corpo non è luogo

620 Giolfo, *Rethinking*, p. 119.

621 *Ibid.*

622 *Ivi*, p. 118.

623 Chebel, «Sexualité», pp. 47-63.

624 *Ivi*, p. 50.

di espressione dell'individuo e della sua intimità, ma è la sede dell'esercizio del controllo comunitario. Nell'Islam, il corpo è infatti regolamentato in ogni suo aspetto attraverso il rito. La disciplina del corpo coinvolge anche la dimensione sessuale. Il fatto che l'Islam si differenzi dalla religione cristiana per l'attitudine positiva nei confronti della sessualità e del godimento⁶²⁵ può essere interpretato come un'ulteriore forma di controllo e gestione dell'intimità. Il matrimonio e l'attività sessuale della coppia non sono espressione della libertà individuale, ma risultano essere funzionali al rinnovamento della *umma*. Il sesso deve essere quindi riconosciuto dal contratto matrimoniale per poter essere posto sotto il controllo della comunità dei credenti.

Malek Chebel analizza inoltre il nesso tra corpo, individuo e sistemi repressivi. Il tema della repressione della sessualità, come mezzo di assoggettamento dell'individuo ad opera dei fascismi, è stato tra l'altro anche al centro del già citato studio che Wilhelm Reich ha condotto negli anni Trenta⁶²⁶. Chebel mette in evidenza il legame tradizionale tra legge e sessualità che caratterizza la società araba già prima dell'avvento dell'Islam e che si esprime, ad esempio, attraverso la legge del taglione, la questione dell'onore e le strutture matrimoniali. Lo studioso ipotizza quindi che sia stato il ramo arabo a fecondare quello islamico, accentuandone il “profilo libidinale”⁶²⁷. Al posto di essere luogo di espressione della libertà individuale, la sfera sessuale diventa quindi il luogo della gestione del potere, in quanto sottoposta costantemente al controllo comunitario.

La sessualità – e il corpo in ogni sua dimensione – è oggetto di una problematizzazione, come emerge dai romanzi analizzati nel presente studio. Si chiede Chebel: “*De quelle manière la sexualité se présente-t-elle comme un lieu d'expression et d'épanouissement du choix individuel, un choix plutôt solaire, au détriment des machineries collectives, normatives et même répressives, que sont le fiqh, la guerre et les pratiques religieuses ?*”⁶²⁸. Se la nozione di soggetto implica, agli occhi dell'Islam, quella di credenza, il soggetto non può esistere senza prima aver indossato i panni del credente. “*Si l'islam ne favorise pas l'émergence d'un sujet autonome échappant à l'empreinte religieuse, il reste au musulman la possibilité de passer de l'être ilâhien à l'individu social et politique et d'acquérir une citoyenneté interactive au sein de la Ummah.*”⁶²⁹.

Il corpo è il terreno di espressione del corto-circuito generato dall'interazione tra

625 Cfr. *supra*, pp. 181-182.

626 Cfr. *supra*, nota 275, p. 85.

627 Chebel, «Sexualité», p. 53.

628 Ivi, p.60.

629 Ivi, p. 62.

spinta individuale libertaria ed esercizio del controllo comunitario (religioso e politico). Risulta quindi chiaro che la liberazione del desiderio sia funzionale alla liberazione dell'individuo sociale, nella misura in cui la libertà individuale è la condizione per quella socio-politica. Come già messo in evidenza, il tema dell'energia erotica come fonte di espansione individuale e quindi di liberazione sociale è stato affrontato anche in ambito femminista da Audre Lorde⁶³⁰. Conclude Chebel che questo necessario movimento di liberazione del soggetto nel mondo musulmano può avverarsi solo attraverso la liberazione della donna e la realizzazione delle sue aspirazioni⁶³¹. Chebel è inoltre in linea con quanto sostenuto da Ġāda al-Sammān e sostiene che: *“son destin (della donna, scil.) coincide à ce point avec celui de l'homme qu'aucune émancipation ne sera envisageable tant que celui-ci ne sera pas affranchi lui-même de ses mythes. En d'autres termes, la modernité démocratique n'est pas concevable sans émancipation de la femme ; et cette dernière ne peut advenir en l'absence d'autonomie du sujet masculin lui-même.”*⁶³².

A livello letterario, nei romanzi selezionati si nota la rappresentazione del medesimo concetto. Il corpo viene utilizzato per rappresentare le relazioni umane – eterosessuali e omosessuali – e il loro cambiamento. Il personaggio è definito in modo relazionale, proprio a testimoniare il fatto che l'individuo può affermarsi come tale solo all'interno di una rete di relazioni. Il corpo è il punto di contatto tra individui, mezzo relazionale ma anche sede del conflitto tra spinta libertaria individuale e esercizio del controllo collettivo. La rappresentazione del corpo maschile, ad opera della donna, testimonia inoltre il superamento della netta divisione che tradizionalmente caratterizzava sfera maschile e femminile.

Dall'analisi dei romanzi selezionati emerge dunque un cambio di prospettiva. Da una focalizzazione sull'emancipazione femminile, tematica legata alla questione femminista, le scrittrici abbracciano una tematica più ampia: la questione dell'individuo. L'accento posto sul corpo, nelle sue manifestazioni più intime, simboleggia la necessità di affermare l'individuo in quanto tale, al di là delle distinzioni di sesso e genere.

630 Cfr. *supra*, pp. 85, 137.

631 Chebel, «Sexualité», p. 63.

632 *Ibid.*

Appendice*

* L'appendice comprende le interviste rilasciate dalle autrici dei romanzi selezionati. A causa dell'attuale instabilità della Siria, in seguito allo scoppio della rivolta nel mese di marzo 2011, mi sono trovata nell'impossibilità di raggiungere Rūzā Yāsīn Ḥasan per intervistarla.

Intervista a Dīma Wannūs*

(Beirut, 1 dicembre 2011)

Perché la scelta del personaggio di Durgām?

Durgām per me è un personaggio “tipico” che rappresenta la psicologia dei giornalisti siriani che lavorano nei giornali ufficiali, affiliati al regime e che hanno in generale questa attitudine ad avere paura, a vivere uno stato di inquietudine perenne, ad avere l'ambizione di occupare un posto più vicino ai vertici.

Quando ho iniziato con Durgām, provavo sentimenti di disperazione e di odio ma, dopo due mesi che avevo iniziato a scrivere, ha cominciato a piacermi molto, a piacermi in modo compassionevole: come quando ami qualcuno perché è troppo fragile, perché non è nessuno. Allora ho iniziato ad amarlo e questo mi ha aiutato a scrivere della sua vita interiore e a cercare di entrare nelle sua testa: come pensa? come passa il tempo?

Il corpo è molto presente all'interno di questo romanzo: perché? Qual è la sua funzione?

Penso che non si possa separare il corpo dal comportamento. Il corpo è l'espressione reale del comportamento interiore. È per questo che mi piace mettere il lettore al corrente di ciò che avviene all'interno di questo personaggio. E per me è davvero un piacere immaginare come la gente possa vivere quando si trova da sola a casa propria. Inoltre lo scrittore, quando scrive, è come se stesse creando qualcuno. E allora bisogna che lo crei in modo perfetto, descrivendo tutti i piccoli dettagli che riguardano il personaggio e che riguardano l'idea generale del romanzo.

Si può dire che la parola, all'interno del romanzo, venga sostituita dal gesto, soprattutto per quanto riguarda il personaggio di Durgām?

Durgām non è capace di esprimersi, non capisce quello che gli succede. Anche quando fa degli errori, delle stupidaggini, quando per esempio scrive un rapporto per denunciare il suo amico, lo fa pensando che sia a favore del suo Paese. È convinto.

Le persone sensibili trovano sempre il modo di punirsi: “non ho scritto bene”, “non ho parlato bene”, ecc. Questo tipo di persona non crede nell'autopunizione e quindi trova

* Traduzione dal francese mia.

sempre dei capri espiatori all'esterno sui quali riversare la propria responsabilità. E questo personaggio rappresenta esattamente la vittima di tutti i regimi dittatoriali del mondo: prendendo un giornalista qui, un attore là, o uno scrittore, si può studiare il modo in cui questi regimi trattano i popoli e di come si crei questa "santità". Di come il regime sia sacro e di come tutta la gente lavori per soddisfarlo.

Anche se la storia di Durgām è una storia triste si notano, nel romanzo, ironia e senso dell'umorismo. Perché questa scelta?

Io adoro l'ironia e sempre, dalla mia infanzia, leggo Aziz Nesin, uno scrittore turco molto noto, che ora è morto, e anche Chekov. E mi piace quando, leggendo qualcosa di triste, ti viene comunque da ridere ad alta voce. Adoro questo anche nella vita, anche nella mia vita. Io sono un tipo molto malinconico, ma nonostante ciò adoro il senso dell'umorismo e trovo che sia il modo migliore per esprimere le cose, per esprimerle bene.

Durgām rappresenta il prototipo del servo del regime, tuttavia non lo si percepisce come un personaggio esclusivamente negativo, ma se ne nota anche il lato umano e fragile...

Non posso provare dell'odio verso queste persone perché sono davvero delle vittime. Vittime di questi regimi. In questo romanzo il progetto era quello di scrivere di un uomo normale, un uomo sensibile. La soluzione per uscire dalle crisi del mondo arabo, secondo me, è di comprendere queste persone, di non odiarle, di non accusarle... No, a volte bisogna accusarle, ad esempio Şaddām Ḥusayn, anche...

Quando Ġaḍḍāfi è stato ucciso ho scritto un articolo nel quale ho detto che la sua uccisione mi ha rattristato, non per il fatto in sé, ma perché è stato ucciso in questo modo, perché questa modalità assomiglia a lui. Perché lui ha "il diritto" di commettere questi crimini in quanto è un criminale, ma il popolo non ha diritto di farlo, perché è un popolo che sta creando una democrazia.

Perché utilizza spesso, all'interno del romanzo, delle parti di canzoni?

Non so, perché ho pensato che Durgām non avesse niente da fare eccetto che ascoltare delle canzoni tutto il tempo. Perché è solo, non ha nulla da fare, non legge, non scrive, non sogna... Ed è talmente sciocco che ogni volta che sente una canzone pensa che parli del suo stato d'animo. Ad esempio pensa che Fayrūz parli di lui, interpreta la canzone a seconda

del suo stato. Ed è stata una soluzione per esprimere la sua condizione interiore. Ma se ora riscrivessi il romanzo, può essere che non utilizzerei più la stessa quantità di canzoni. Perché ho realizzato, dopo due anni dalla pubblicazione, che forse risulta troppo pesante questa quantità di citazioni di canzoni: troppe...

Ma quindi le canzoni hanno un legame con la memoria?

Sì con la memoria di Durgām. Quando lui ascolta le canzoni riflette sul proprio passato, sulla propria infanzia.

Ho notato che in molti romanzi arabi oggi c'è una sorta di racconto-cornice all'interno del quale si collocano una serie di *flashbacks* che rappresentano delle storie nella storia. Secondo lei questa può essere considerata un'eredità della letteratura araba classica, ad esempio da *Alf layla wa-layla*?

Non posso parlare di un modello, Samar Yazbik ad esempio adora *Alf layla wa-layla*.

Hai letto il suo ultimo romanzo? Perché in *Lahā Marāyā* Samar ha scelto la stessa tecnica di *Alf layla wa-layla*, la stessa storia della donna che parla, parla, parla e quando decide di smettere di parlare il suo compagno interrompe la relazione con lei. Lei adora Šahrazād e *Alf layla wa-layla*. Nel mio caso è giusto una tecnica per non annoiarsi. Ed è un modo per esprimere il fatto che per Durgām questa giornata è talmente importante – è un giorno fatale – che ricorda tutta la sua infanzia e la sua vita passata. Come se stesse per sposarsi, come se stesse per morire, come se stesse per subire un'operazione chirurgica al cuore. Fa sempre parte del senso dell'umorismo.

È stata influenzata dalla scrittura di Šun'Allah Ibrāhīm? Ad esempio per quanto riguarda l'uso dei giornali nel romanzo...

Io adoro Šun'Allah Ibrāhīm, l'adoro. Per me è lo scrittore più importante della letteratura contemporanea, ad eccezione del suo ultimo romanzo, *Ġalīd*, che è catastrofico. È noioso, troppo lungo... è anche sulla sua vita.

No, non sono stata influenzata da lui, ma se sono stata influenzata dal lui non è nell'uso dei giornali, ma nell'uso di frasi brevi. Se hai notato, non ci sono molte virgole nel testo e questo l'adoro, perché io... Mio marito è un giornalista e ha studiato giornalismo e i giornalisti in generale sanno molto bene come scrivere le notizie: dove mettere le virgole, dove mettere un punto. Ed è per questo che prima di pubblicare un libro non lo faccio mai

vedere a mio marito, perché cambierebbe tutte le virgole e tutti punti.

Io scrivo molto bene in arabo, conosco bene la grammatica, ma per me le virgole e i punti sono assolutamente personali: io metto una virgola qui perché voglio che il lettore prenda una pausa. È il fatto di controllare il lettore, è questo. Io adoro il modo in cui Şun‘Allah Ibrāhīm ha scritto il suo romanzo *Talaşşuş*. *Talaşşuş*: non contiene nessuna virgola, dalla prima all'ultima pagina. Solo punti. Io no, uso la punteggiatura, ma in generale amo le frasi corte, non amo... allungare.

Sempre a proposito di Şun‘Allah Ibrāhīm, ha letto *Tilka al-rā‘iḥa*? Perché secondo me anche in questo romanzo, come in *Kursī*, il corpo è come scomposto...

Non mi ricordo di questo aspetto, l'ho letto molto tempo fa...

Per quanto riguarda Durgām... Durgām era dentro di me e per sei mesi mi è capitato di sognarlo e di parlare veramente con lui. Fino al punto che quando qualcuno mi parla di Durgām mi sento confusa, perché a volte non riesco a distinguere se è il personaggio di un romanzo o se è qualcuno che conosco davvero. Ho il suo corpo in mente, i suoi gesti e qualche volta, quando vedo qualcuno mi dico: “Ah, assomiglia a Durgām”.

Allora, non sono stata proprio influenzata...

Sono piuttosto ossessionata dal voler esprimere molto bene i gesti. Ho un amico siriano, un romanziere, Mamdūḥ ‘Azzām, che una volta mi ha detto una cosa che ha forse letto in un libro e quando scrivo, ora, continuo a sentire quella frase: “È molto facile dire che un pollo ha attraversato la strada, ma è molto difficile esprimere come il pollo ha attraversato la strada”. Come ha fatto, come camminava... E a me piacerebbe scrivere con precisione, prestando attenzione ai piccoli dettagli.

Parlando dell'importanza del gesto nel suo romanzo, può dire di essere stata influenzata anche dal linguaggio del teatro?

No. In generale detesto il teatro, davvero, non mi piace leggerlo. Mi piace guardarlo a teatro, ma non provo nessun piacere nel leggerlo. Sono sempre stata obbligata a leggere mio padre, non proprio “obbligata”... e ci sono anche delle *pièce* di teatro che ho letto solo dopo la sua morte. Quindi non penso di esserne stata influenzata.

Ma tornando alla domanda sui giornali, mi sono dimenticata di dirti una cosa. Io adoro la ricerca. Perché la storia, la storia in lingua araba, è una storia menzognera. Diciamo quello che vogliamo dire e soltanto quello che vogliamo far conoscere alle generazioni

future e per me il romanzo è una storia parallela che è molto reale. Per esempio, se vuoi sapere qualcosa sulla guerra civile in Libano, non hai che da leggere Iliās Ḥurī, Hudā Barakāt, ‘Alawiya Ṣubḥ perché è questa la realtà, la storia: non è nelle parole politicizzate, né nei giornali.

Ed è per questo che sono andata al giornale *al-Tawra* a Damasco, dove un amico mi aveva promesso di fornirmi dei vecchi numeri del giornale. Ed è stato davvero un piacere avere la possibilità di vedere come la gente pensava all'epoca. Può essere che tu non sia riuscita a cogliere il senso delle citazioni degli articoli che ho inserito all'interno della narrazione, perché non sei araba. Ma è molto importante perché tutte le notizie che sono state scritte sono il contrario di ciò che si scrive oggi. Ad esempio Ṣaddām Ḥusayn ha detto questo questo e questo, ma si scopre dopo vent'anni che è avvenuto esattamente l'opposto. Come se io adesso dicessi: “Sono contro gli americani perché sono una potenza imperialista”, ma vent'anni dopo mi ritrovassi fianco a fianco con loro. Gli articoli che ho inserito nel romanzo sono dei veri articoli. Anche quello scritto da Durgām è un vero articolo.

Intervista a Mahā Ḥasan*

(Parigi, 12 maggio 2012)

Il tema del romanzo è il delitto d'onore: perché questa scelta?

Sono cresciuta in un ambiente dove fin dall'infanzia ho sentito storie sull'onore che si sono intrecciate nella mia memoria come delle leggende. Le ragazze in particolare vengono educate in queste società tramite l'ascolto delle storie delle nonne, tramandate dalle nostre madri: le storie dell'onore. È una forma di educazione indiretta per mettere continuamente in guardia la ragazza sul fatto che è come una bomba a orologeria che può esplodere da un momento all'altro, facendo del male alla famiglia e rovinando la propria vita. Io sono cresciuta in un ambiente pieno di queste storie, ma ho sempre evitato di parlare di questo argomento per una sorta di superiorità intellettuale. Nel senso che mi consideravo una scrittrice esistenzialista, sullo stesso livello dell'uomo. Consideravo il fatto di parlare delle questioni dell'onore come una sorta di svilimento della creatività, occupandomi di una questione che concerne solo il mondo delle donne. Invece ho scoperto di essermi sbagliata. Ho scoperto successivamente che il fatto di parlare della questione dell'onore non concerne solo la donna. Nel senso che ogni uomo può affrontare queste tematiche senza che l'argomento sminuisca l'importanza della creatività.

Forse questo ci conduce ad un'altra domanda e cioè perché ho scelto di scrivere di questo tema in questa lingua. Io sono una scrittrice fanatica dell'arte del romanzo e non vi rinuncio né dinnanzi alla politica né dinnanzi ad alcun'altra questione. Può essere che scriva articoli sui diritti della donna, articoli sulla difesa delle minoranze, o su qualsiasi altro argomento che riguardi i diritti dell'uomo, ma non accetto di politicizzare i miei romanzi. Come scrittrice tengo in grande considerazione la lingua e la forma del romanzo e le idee. Per questo sono ricorsa, all'interno del romanzo, al fantastico e al gioco dei colori, e al linguaggio poetico per arricchire l'argomento, perché si tratta di un argomento duro: lo sgozzamento, il sangue.

Ho cercato di parlare di una questione etica, sociale, che è presente anche oggi, che avviene tutt'ora.

Ad esempio ieri ho sentito che in Svezia, in una famiglia curda, è stata sgozzata la figlia, una ragazza di diciassette anni, perché aveva una relazione al di fuori della *šarī'* (per

* Traduzione dall'arabo mia.

come la intendono loro).

Questa questione è legata in modo specifico all'ambiente curdo?

No, no. Infatti se hai notato nel mio romanzo non ho specificato un luogo. Nel senso che questo fenomeno avviene nel mondo arabo, presso i Curdi, i Drusi. Perfino i Cristiani, anche se in misura minore, applicano il codice d'onore. C'è un fraintendimento: si dice che il codice d'onore sia legato all'Islam, ma questo non è corretto. Io personalmente non sono religiosa e non ho interesse a difendere l'Islam, ma l'Islam non parla di delitto d'onore. La questione è legata alle tradizioni, che sono contraddittorie in quanto la donna è portatrice dell'onore, ma viene uccisa in quanto simbolo di esso. Ma proprio in quanto simbolo di questo onore dovrebbe avere un valore, dovrebbe essere rispettata e non, al contrario, uccisa. Questa questione dell'assassinio della donna mi ha sempre preoccupata. E avevo paura, mentre ne parlavo, perché anch'io potrei essere vittima di un simile crimine. Nelle famiglie arretrate e negli ambienti retrogradi, ogni donna può essere uccisa per cause irrisorie.

Come ne ho parlato all'interno del mio libro nel capitolo intitolato “il nero”, c'è una contraddizione anche tra i politici e gli intellettuali. Anche una personalità politica che ha il progetto di cambiare il proprio Paese, di fondare un partito democratico con un pensiero contrapposto a quello di un regime repressivo, come quella di cui parlo all'interno del romanzo, mi ha detto: “se mia figlia disonorasse la famiglia io sarei obbligato a compiere un delitto d'onore, perché se non lo facessi non potrei più camminare per la strada e nemmeno la mia famiglia. Sarei obbligato a sgozzarla per salvare la mia famiglia.”.

Ho incontrato questa contraddizione e quindi si può dire che anche l'uomo sia vittima di questi concetti. Ad esempio, un uomo che si oppone agli arresti politici, alla tortura in carcere, che è con i democratici e per i diritti umani, non può contrapporsi all'omicidio delle donne, non può evitare che sua figlia ne sia vittima, non può restare al suo fianco.

Ho un amico in Europa, un politico dell'opposizione, che mi ha detto: “Io vivo in Europa, ma se vivessi in Siria e mia figlia si esponesse ad una situazione di disonore e io mi rifiutassi di sgozzarla, avrei tutti contro.”. Per questo anche l'uomo è una vittima: o sgozza la figlia per preservare la tradizione, o sgozza tutti quelli che la vogliono sgozzare. Anche nell'ambiente politico vi è dunque questa contraddizione, questa doppiezza, questa ipocrisia presso gli uomini dell'élite e anche presso le donne, in quanto esse stesse difendono il delitto d'onore. Ho scoperto che è molto importante parlare di questa

contraddizione e di questa ipocrisia. Ma allo stesso tempo ho cercato di parlare di una questione etica importante senza trasformarla in uno slogan politico, cercando di preservare il mio livello creativo, in modo da essere soddisfatta in quanto romanziera. Inoltre non credo molto nella letteratura politicamente impegnata, negli slogan della scuola marxista. Non credo a questi concetti. La letteratura cambia, ma non è compito dello scrittore portare al cambiamento attraverso la propria scrittura. Quando scriviamo, non lo facciamo per questo cambiamento.

Ma per quanto riguarda la questione del delitto d'onore, io sono cresciuta con mia madre che mi raccontava di ragazze uccise e che mi metteva in guardia. E perfino oggi c'è una contraddizione in seno alla società mediorientale, patriarcale; anche oggi molti intellettuali arabi, scrittori, vivono questo sdoppiamento. Hanno sempre paura di stare con una donna della quale gli altri dicono che è una prostituta, o che viene descritta con aggettivi poco rispettosi. Ad esempio nella lingua araba si dice di una donna che è una prostituta, mentre di un uomo si dice che è un protettore, nel senso che induce la donna alla prostituzione e tratta in questo campo. Non c'è il pensiero che il corpo dell'uomo sia vergognoso. Ad esempio, un uomo che ha delle amanti non è vittima del delitto d'onore. Per questo, nonostante viviamo nell'epoca della tecnologia, di internet, questa ipocrisia è presente.

Perché la scelta della simbologia del colore?

Mi è piaciuto pensare che il romanzo iniziasse con il colore del sangue, il rosso. Mi è piaciuta l'idea che il sangue fosse molto diffuso all'interno del romanzo, al punto che ho fatto sì che tutto, ad un certo punto, diventasse rosso nel paese. Anche le persone, le cose, il cibo, anche i bambini nati dopo l'assassinio: tutto ciò che li circondava era rosso. Ho adottato questa focalizzazione sul sangue. Mi interessava provocare la rivolta di Sulţāna, che era stata uccisa. Mi interessava che tutto questo sangue di contestazione li infastidisse per un lungo periodo. Era quindi necessario che fosse rappresentato con questa ferocia. Poi i colori che sono venuti dopo, sono stati una necessità artistica nel contesto del romanzo, in quanto vengono introdotti altri personaggi. Quando è arrivata la bambina, era necessario che ci fosse un passaggio, il cambiamento del sangue dal rosso all'arancione.

Ad esempio, qual è il significato dell'arancione?

Ci sono delle gradazioni. Nel romanzo c'è il marchio del sangue, c'è il marchio del

colore rosso e la possibilità della scomparsa di questa maledizione attraverso il passaggio dal rosso agli altri colori. Alla fine ciò che mi interessava era il colore verde, che rappresenta la natura e il ritorno del paese alla sua identità cromatica. Per questo era necessario che il colore passasse attraverso l'evoluzione graduale di Sultāna. Volendo concedere alla figlia l'occasione di vivere, doveva essere possibile debellare la maledizione della madre che ha ricoperto il paese con il colore del suo sangue. La gradazione del colore è, ogni volta, il segnale che Sultāna afferma il proprio diritto all'amore, al piacere del corpo. Questa gradazione di colore rappresenta dunque il passaggio di Sultāna verso una vita naturale. E l'ultimo capitolo non è completo, non si è realizzato perché la storia si ripete. Perché il padre, che era l'innamorato, si trasforma nell'assassino e nonostante abbia vissuto una storia d'amore con una donna, non riesce a concedere alla figlia di vivere la stessa esperienza. Quindi ucciderà la figlia nonostante la ami. La sgozza perché è costretto a farlo. Quindi io non accuso l'uomo, ma la società e la tradizione.

Infatti all'interno del romanzo i personaggi femminili sono complessi, ma anche quelli maschili mostrano una loro complessità. Ad esempio, ciò si nota dal monologo interiore del padre di Sultāna, prima dell'assassinio, che mostra come questo fenomeno riguardi la società e non solo la donna.

Sì, il padre lungo la strada incontra delle persone che gli dicono “quella prostituta, figlia di una tizia”... Lo provocano, e quando arriva dalla figlia lei lo guarda e sente che lui è diverso, che è un altro uomo e ha paura. Quindi è la società che provoca la violenza e questa società è menzognera perché la stessa persona che è stata vittima del delitto diviene egli stesso il carnefice. Quindi è la corruzione della società che permette l'esistenza di questo codice ingiusto. E per questo è ancora presente, cosa che mi ha scioccata. Oggi si continuano ad ammazzare donne, in Giordania, in Palestina, in Siria, in molti Paesi del mondo arabo. Presso i drusi, i cristiani, i musulmani, i curdi. Non è una questione legata alla religione: permea tutto. Ad esempio, se una donna si sposa senza il consenso della famiglia, anche se il matrimonio è riconosciuto dalla *šarī'*, si colloca in ogni caso fuori dal codice d'onore, perché è stato fatto senza l'accordo della famiglia.

Perché la scelta del linguaggio del fantastico? Forse perché la storia si ripete e quindi si colloca in un certo senso fuori dal tempo?

Può accadere in qualsiasi luogo e purtroppo temo che la storia sia lunga, che non

finirà. Anche se sono state fatte delle leggi...

La lingua che ho utilizzato rappresenta una scelta artistica, è una mia scelta in quanto romanziera. Se leggi il mio primo romanzo, *Tarātīl al-mu'dam*, trovi un lavoro sul piano linguistico e tecnico. Come scrittrice presto attenzione alla forma della scrittura. Non sono una scrittrice che racconta una storia, il romanzo per me ha una struttura complessa. Mi piace stimolare il lettore, mi piace che lavori con me. Non mi piace il lettore pigro che legge prima di addormentarsi e si aspetta di ascoltare una bella storia. Il romanzo per me è un universo di domande e voglio che il lettore partecipi al romanzo.

Spero che tu legga gli altri miei romanzi, perché vedrai che ognuno rappresenta un'esperienza diversa. Io mi considero ossessionata dalla creatività nella forma del romanzo. Non voglio che un romanzo assomigli agli altri che ho scritto prima e non voglio nemmeno che assomigli ai romanzi degli altri. Nella mia scrittura non trovi ripetizione. Ad esempio riguardo al mio romanzo *Tarātīl al-mu'dam*, è stato detto che esso rappresenta una nuova forma nel panorama del romanzo arabo. Questo è il narcisismo del romanziere, che è un suo diritto, è un suo diritto in quanto non imita e non assomiglia agli altri. Per questo la lingua qui è stata una mia scelta. Una scelta narrativa, artistica per colpire il lettore con la prima scena della testa tagliata e appesa. Quindi è una scelta, una scelta artistica che mi è sembrata dotata di una certa estetica. Io scrivo un romanzo e voglio che abbia un certo livello di estetica anche se parla del brutto, dell'omicidio, del sangue, in modo che il lettore goda dell'immagine.

In fin dei conti quest'opera è un romanzo e non è una ricerca perciò quello che mi interessa è anche che piaccia al lettore. Non voglio spiegare qualcosa al lettore o convincerlo della mia posizione, non gli dico "smettetela di ammazzare le vostre sorelle". Non è questo il mio obiettivo. Può essere che sia presente dentro di me, nel profondo, ma non è ciò che ho inteso. Io, alla fine, compongo un'opera che dovrebbe affascinare, piacere al lettore. Nella quale ci sia un'estetica a livello linguistico, per questo, ad esempio, i titoli dei capitoli sono una sorta di gioco artistico di cui gode lo scrittore e crede che il lettore ne goda con lui.

E cosa simbolizza *al-barārī*? La libertà?

Certo. Rappresenta gli ampi spazi verdi in cui vanno le donne che si lavano nel lago. È la vita nella natura... al di fuori delle tradizioni che soffocano l'uomo, le tradizioni bestiali che uccidono l'umanità.

Qual è la funzione del personaggio di Tamīma?

Lei è una sorta di coscienza della società che sa la verità, ma che non può intromettersi. Cerca di impedire il crimine, ma muore perché non ci riesce... Lei è la voce della ragione che non ha potere. Lei sa che quello che avviene è sbagliato, ma è debole e impotente. Quindi è la voce della ragione, della coscienza e della morale della società, ma non riesce ad opporsi.

Qual è il legame tra amore, sesso e natura?

Prendiamo ad esempio la scena del gelsomino che entra nella stanza: questa è la stessa scena che si ripete per la madre e la figlia. Non è la prima volta che mi succede... non so di preciso... in più di uno dei miei lavori collego l'amore e i fiori, i profumi. Si tratta sempre di una scelta estetica.

Perché il personaggio di Rayḥāna resta senza nome proprio?

Perché suo padre l'ha presa e portata a vivere in un luogo dove non c'è vita, dove non si conosce nulla. Vive con gli animali. Il luogo è selvaggio. Per questo non ci sono nomi. Non c'è bisogno del nome finché vive da sola in questo posto.

L'analisi dell'amore all'interno del romanzo è complessa, in quanto l'amore è qualcosa di pericoloso, ma anche di piacevole.

Non è pericoloso. Il pericolo viene espresso quando nasce il ragazzo e i genitori iniziano a metterlo in guardia per tenerlo lontano dall'amore, perché l'amore porta all'omicidio. E ciò è funzionale alla narrazione e al linguaggio del fantastico. Ma non penso che l'amore di per sé sia pericoloso, penso che sia bello. I personaggi vanno verso l'amore, e quando fanno l'amore la vita inizia, la natura cambia, l'albero che era secco torna ad essere rigoglioso. Quindi la vita inizia a ritornare ed è l'amore a farla ritornare e a darle senso. L'amore è come l'acqua che irriga l'albero. L'amore vivifica. L'amore è la vita, è la natura, mentre ciò che è innaturale è l'uccisione dell'uomo.

Il corpo non è presente in generale all'interno del romanzo, ma il corpo della donna è correlato alla questione del delitto d'onore... Qual è dunque il legame tra il corpo e la donna?

In *Ḥabl surrī* il corpo è reale, qui invece il corpo è irreali, perché la natura del romanzo è fantastica. Per questo il corpo è assente o poco presente, ad esempio nella scena d'amore sotto l'albero di gelsomino.

Ad esempio il corpo è presente nella prima scena, quella dello sgozzamento...

Ma si tratta in un certo senso di una descrizione razionale e logica e non realistica o sensoriale perché questa è la natura del romanzo. In *Ḥabl surrī* c'è la vita nella natura, c'è la gente che fa l'amore in modo naturale, donne a cui piace truccarsi, vestirsi bene, decorare il proprio corpo. C'è il corpo della donna nella sua dimensione estetica. Ci sono le mestruazioni della donna, ci sono dei dettagli negli altri romanzi, ma la natura di questo romanzo... Il fantastico ti porta a volte a concentrarti su un elemento che si fa oggetto di una sorta di esagerazione.

Ho notato che oggi, nel mondo arabo, le scrittrici si interessano molto al corpo. Perché?

Dipende dagli interessi delle scrittrici. Quando mi hai parlato dell'argomento della tua tesi io ti ho parlato del corpo erotico o eccitante. Io non appartengo alla corrente che scrive del corpo in questo senso. Perfino in *Ḥabl surrī* ci sono capitoli a contenuto erotico, ma in un contesto che ne giustifica la presenza. Ad esempio, narro la vicenda di una donna che fa l'amore con un uomo e poi sposa un amico e io ne scrivo per rompere i tabù sull'argomento. Il mio obiettivo è rompere i tabù. Ma scrittrici come 'Alawiyya Şubḥ o altre -a seconda della biografia di ciascuna, dell'esperienza sociale e delle questioni che le interessano- forse si occupano del corpo perché considerano la donna come oppressa e difendono la libertà del corpo, perché la libertà della donna per loro passa attraverso la libertà del corpo.

Io non considero la libertà sessuale... non parlo di queste questioni perché penso che siano individuali. Penso che la donna sia come l'uomo. Lei ha tutti i diritti e lui ha tutti i diritti. Non sono femminista o sostenitrice della causa femminile. Noi tutti siamo oppressi nelle società del Medio-Oriente, anche gli uomini. Ci sono molti uomini che fanno l'amore nell'ombra. Anche gli uomini hanno vergogna dei loro corpi. Ma io non sono ossessionata dalla scrittura del corpo come liberazione. Io ho altre questioni, altre ossessioni.

Vorrei anche aggiungere una cosa fastidiosa ma della quale bisogna parlare e cioè che a volte ci sono delle scrittrici che non sono delle artiste, poiché ricorrono a questa scelta

per attirare l'attenzione. Questo è fastidioso perché danneggia la scrittura, danneggia il livello della creazione. Soprattutto quando i lettori e i critici le giustificano e le trasformano in scrittrici importanti, mentre non sono delle vere artiste, perché non portano qualcosa di nuovo, ma si limitano a parlare di questioni legate al corpo o alla sessualità perché c'è ancora un'ampia fetta di lettori nel mondo arabo che legge la letteratura femminile per spiare la donna. Ad esempio, due giorni fa hanno chiesto ad una di queste scrittrici se le scene di sesso all'interno del suo romanzo erano ispirate alla sua esperienza personale. Io considero queste domande stupide. Quindi, a proposito di quelli che leggono le donne per spiare il loro universo sessuale, dico che si tratta di una sorta di masturbazione tramite la lettura. Al posto di guardare un film pornografico leggono questi libri. Questa non è arte. Io non sono moralista, ma questa non è arte. Questo danneggia il romanzo. Henry Miller ha scritto un romanzo erotico ma era un genio, ha scritto molto sul sesso, ma mantenendo un livello artistico. Mentre per alcune delle scrittrici, pur facendo parte di una corrente che forse è stata anche in parte abbandonata, questo tipo di scrittura sul corpo e sulla sessualità sembra essere diventato un modo per esprimere la libertà della donna, ma non lo è realmente.

Io come donna scrittrice ho più difficoltà ad esprimere la mia libertà nella scrittura erotica, soprattutto perché gli scrittori uomini danno un riconoscimento alle scrittrici solo se si occupano di tematiche ben definite. Questo, per me, è un limite. Io mi considero una scrittrice che scrive come un uomo e che a volte lo supera. Non c'è una tematica per l'uomo e una per la donna, ma solo talento, talento individuale che possiede l'uomo come la donna. La scrittura non è come la cucina. E anche nella cucina ci sono uomini che cucinano meglio delle donne. La questione non verte attorno alla specificità della donna o dell'uomo. La repressione che viene esercitata su di me in quanto scrittrice è il fatto che gli uomini mi chiedano indirettamente di occuparmi di tematiche ben precise. Per loro la donna deve occuparsi di temi specifici e deve restare in un posto specifico.

Io sono una donna e non mi considero un uomo e penso anche che il romanzo sia un'opera che solo la donna può fare, perché il romanzo è formato da dettagli e la donna è capace di entrare in questi dettagli. Io non nego il mio sesso, io mi considero una donna, ma non sono meno dell'uomo, al contrario mi ritengo sul suo stesso piano e posso anche superarlo, come lui può superarmi. La questione non concerne assolutamente gli attributi corporei. È una questione di immaginazione, di capacità di inventare, di innovare, di creare un legame con la lingua. È una questione umana, sono delle dimensioni individuali che non

sono in relazione con esso (il sesso, *scil.*). Quindi la repressione che subisco non riguarda il fatto che io non possa scrivere del corpo, ma che ci si aspetti da me che io scriva del corpo perché mi si faccia circolare. Ad esempio, domani potrei scrivere un romanzo erotico e diventare un *best seller*, ma io considero questo una sorta di scrittura sotto tortura, come se un uomo dei servizi segreti mi chiedesse di ammettere qualcosa sotto tortura. Perché non voglio fare questo ma loro, cioè i critici e il gusto della massa, portano la donna a occuparsi di tematiche ben precise.

La donna oggi non scrive solo del corpo della donna, ma anche del corpo dell'uomo. Quindi si può dire che il corpo sia presente non solo nella dimensione erotica, ma anche della tortura, della gravidanza, della malattia, ecc. Per questo ho scelto, come ipotesi di lavoro della mia tesi, la questione del legame tra liberazione del corpo della donna e liberazione della società.

Non so. Ho notato che c'è una contrazione del concetto di liberazione. Se letto in questa chiave, per me il concetto di liberazione viene sminuito.

Forse il corpo rappresenta l'individuo... soprattutto in questo periodo di rivoluzione...

A volte il corpo può essere un limite. Io posso considerare il corpo un limite alla mia libertà. Ad esempio, io posso essere una persona che ama la solitudine, ma che è costretta ad intraprendere una relazione e che non può farlo tramite facebook. Sono costretta ad uscire, prendere la metropolitana, sedermi in un caffè e questa presenza del corpo può causare una sorta di disordine psicologico in quanto persona che ama la solitudine e che la considera come un universo creativo. Ad esempio tu parli del corpo ad un altro livello, io considero a volte il corpo come un peso per la persona. Questo corpo può anche darti fastidio, a volte, quando sei aggressivo o arrabbiato, mentre quando sei da solo ad ascoltare questa rabbia, essa diventa parte della tua personalità.

Quindi la presenza del corpo con gli altri e il contatto del corpo con l'ambiente circostante, con le cose, con la luce, con l'universo degli altri, anche questo è un peso per certi scrittori. Io, ad esempio, lo considero come un fardello su di me.

Tu, come critica, parli in modo diverso. Ma i particolari che ciascuno di noi vive sono diversi. Non si può collegare la mia visione della relazione tra corpo e scrittura con quella di Rūzā Yāsīn Ḥasan o di 'Alawiyya Şubḥ. L'idea che ognuno ha del corpo è diversa. Il

corpo per me è un fardello esistenziale. Ad esempio io ho paura di andare in aereo e ogni volta che prendo l'aereo non avviene un incidente, ma ogni volta ho paura. Io mi libero interiormente dopo aver viaggiato, mi libero da una paura specifica.

Per me quindi il concetto di libertà passa attraverso esperienze diverse da quelle di cui tu parli. Quindi non mi sento di appartenere a questa problematica. Per me il legame con il corpo è una problematica umana ed esistenziale che concerne sia l'uomo che la donna, concerne tutti. Non si tratta solo di esprimere il corpo, non si tratta solo del fatto se provo del desiderio o se non lo provo, ma anche l'interazione con questo corpo, l'accettazione del corpo. Non è legato alla società del medio-oriente o alla particolarità siriana, non concerne un'area geografica precisa. L'idea di libertà concerne l'essere umano in generale.

Perché all'interno del romanzo è presente un paragrafo dedicato alla logica maschilista e femminista?

Perché è un modo per rendere la narrazione varia. Ma queste questioni non vengono fuori consciamente, sortiscono dalla scrittura. Lo scrittore non analizza la sua scrittura. Non prestiamo attenzione ai simboli, come nel sogno. Io scrivo come se stessi sognando. Scrivo senza prestare attenzione ma poi mi accorgo che quello che ho scritto è vero. Non mi pento, perché è l'espressione di qualcosa, di un'antica idea deposta dentro di me che esce nella scrittura. E questa è una forma di resistenza alla repressione maschilista, una forma di sublimazione della questione femminile. Io sono fanatica della donna creatrice, della donna di colta.

Ad esempio le mie fonti creative e conoscitive provengono dalle donne. Le persone dalla cui esperienza ho attinto sono donne. La persona più importante della mia vita che mi ha spinto alla scrittura è mia nonna. Mia nonna era analfabeta. Non sapeva né leggere né scrivere, ma mi ha insegnato attraverso la dolcezza, le storie, l'amore e la ragione. Non era una donna emotiva e sdolcinata. Era una donna determinata. Ma con lei provavo amore e sicurezza senza il bisogno delle parole. Per questo mi piacciono le donne che sono una fonte di conoscenza spirituale e psicologica.

Le donne sono come le veggenti che leggono il futuro. Io sono fanatica del genere femminile, ma non sono femminista. Considero la donna come la saggezza, la conoscenza, che vede e sa. Nella maggior parte delle rappresentazioni delle veggenti e delle chiromanti si vedono sempre delle donne, molto raramente compaiono degli uomini. Io sento che è la donna la conoscenza. Ho una sorta di visione leggendaria della donna. Per questo c'è

questa parte sul maschilismo all'interno del romanzo, come una sorta di ribellione contro Freud e la sua modalità maschilista e retrograda di parlare di donne castrate, che non hanno il fallo. E della donna che invidia il pene all'uomo. Io non invidio l'uomo, io ho un utero e posso generare dei bambini, l'umanità. Ho il latte. Ho più di quello che ha l'uomo. E perfino oggi Freud è rispettato, santificato... e io gli rispondo.

Io scrivo romanzi e non sono una psicanalista o una ricercatrice, ma volevo in qualche modo esprimere il mio pensiero sul maschilismo.

Due parole sulla nuova generazione di scrittori...

Io mi considero parte di questa generazione e cerco sempre di essere in linea di continuità con ogni giovane che scrive. Sono convinta che le generazioni a venire saranno migliori di quelle passate. Non penso che questa sia una generazione spenta, la generazione di internet. Questi sono discorsi ingiusti e duri.

E non voglio essere presa come simbolo o modello, non voglio diventare un padre o una madre.

Ci sono delle caratteristiche specifiche che contraddistinguono questa generazione?

È una generazione molto intelligente, con una grande immaginazione, ribelle, che non ha paura, coraggiosa, più coraggiosa di noi. La nostra generazione era piena di paura nei confronti dei tabù.

C'è un'allontanamento dalle ideologie. Comunque penso che ognuno abbia delle peculiarità. Non posso generalizzare.

Intervista a Samar Yazbik*

(Parigi, 6 ottobre 2011)

Il romanzo ruota attorno a due personaggi principali che sono ‘Alyā e Ḥanān: perché questa scelta e perché la scelta di due protagoniste femminili?

La scelta non è stata casuale. In realtà il romanzo *Rā'ihat al-qirfa* si basa su un evento realmente accaduto in Siria. Certamente ho apportato un grande cambiamento nel romanzo, trasformando i reali avvenimenti. Si può dire che è stato l'evento stesso a scegliermi e non io a scegliere l'evento. Di conseguenza non sono io che ho scelto di scrivere a proposito di due donne, ma è stato l'evento a fare sì che io scrivessi la storia di due personaggi femminili.

‘Alyā è povera, mentre Ḥanān appartiene alla classe ricca: perché la scelta di descrivere due donne appartenenti a classi sociali opposte? L'obiettivo era forse quello di rappresentare la realtà della società siriana?

In realtà ho voluto parlare del cambiamento della società siriana, della scomparsa della classe media in Siria e della grande differenza tra il mondo dei ricchi e quello dei poveri e di come avvenga lo sfruttamento dei poveri da parte dei ricchi. Ho voluto fare un paragone tra il mondo dei ricchi e quello dei poveri attraverso la vita di due donne, anche per dire che la donna sia nel mondo dei ricchi che in quello dei poveri è oppressa.

E qual è stato l'evento che ha fornito l'ispirazione per il romanzo?

Ho incontrato una ragazza in un carcere minorile che mi ha raccontato di avere ucciso la sua padrona. Lei era la sua domestica e la padrona l'aveva molestata sessualmente.

Ma nel romanzo gli eventi vengono resi meno drammaticamente...

Sì, nel romanzo è meglio. La realtà è più difficile. Il romanzo abbellisce la realtà. Ma nonostante ciò la società siriana non ha accolto favorevolmente il romanzo. Nonostante io abbia sdrammatizzato gli avvenimenti, molti hanno protestato dicendo che nella nostra società non accadono cose del genere, ma invece accadono, mentre tutti tacciono.

* Traduzione dall'arabo mia.

Il romanzo narra la relazione tra ‘Alyā e Ḥanān. Si tratta di una relazione complessa in quanto racchiude in sé il rapporto tra padrona e serva, quello tra due amanti e in un certo senso anche quello tra madre e figlia...

Ḥanān ha vissuto all'interno di un ambiente islamico conservatore. Non ha figli e ha molte carenze a livello personale. Per prima cosa le è stato impedito di mescolarsi al mondo maschile. E all'interno del mondo benestante e privo di impegni in cui vivono le donne ricche dell'ambiente conservatore accade che si stringano relazioni tra donne, anche se non sempre.

Perfino la relazione di ‘Alyā con Ḥanān è complicata. È una relazione di vendetta che non rappresenta una scelta. Quando ‘Alyā fa sesso con il marito di Ḥanān, si tratta di una relazione complessa, complicata e contraddittoria che riflette la natura della società in cui viviamo, la natura delle privazioni dell'uomo in una società dispotica che non rispetta i sentimenti naturali dell'uomo.

Quindi la relazione tra le due donne è una metafora?

Certo. È una sorta di rievocazione, di sostituto della relazione naturale tra un uomo e una donna nel letto. E la relazione di Ḥanān richiama la presenza di un bambino in casa. Tutte le mancanze di questa donna (Ḥanān, ndt.) vengono rievocate attraverso la relazione con la bambina (‘Alyā, ndt.), ma in modo a tratti disumano perché la vita è così: c'è chi sta sopra e chi sta sotto.

La prima volta che ‘Alyā sente la propria umanità è nel letto, in quanto sente di avere finalmente la capacità di fare qualcosa, poiché è debole e non possiede niente.

Per quanto riguarda i personaggi femminili, all'interno del romanzo troviamo una terza donna, Nāzik. Qual è il suo ruolo nello sviluppo della storia? E qual è il ruolo della madre e della sorella di ‘Alyā? Esse rappresentano il ruolo della “donna vittima”?

Il ruolo di Nāzik è quello di aver portato Ḥanān a scoprire il proprio corpo, ad amare le donne e a comprendere la necessità del sesso. Per quanto riguarda la madre e la sorella di ‘Alyā, esse rappresentano la condizione di sottomissione della donna vittima, sì. Tutti i personaggi sono vittime, perfino Ḥanān. Ḥanān è una vittima, ‘Alyā è una vittima, la madre è una vittima. Tutte sono vittime della società maschilista. Ad esempio ti ricordi che la madre di ‘Alyā va a lavorare, mentre il padre sta a casa seduto, ma nonostante ciò è lui

che prende tutte le decisioni perché è l'uomo di casa. Nella società araba l'uomo ha sempre perfettamente ragione, è lui che prende le decisioni, è lui che fa, e sfrutta la donna a livello economico, sessuale e ad ogni livello. Quindi questi personaggi femminili sono tutti delle vittime. Vittime della società stessa. Questa è la società che sceglie relazioni sociali retrograde, tra donna e uomo, tra padre e figlia, tra la donna e la sua società, la gente che la circonda. Tutte le relazioni sono deformate e inumane.

In quali classi sociali?

Più la classe è povera, più le condizioni sono peggiori; più la classe è ricca, più la condizione della donna migliora, ma non è comunque molto buona.

Si può dire che il romanzo offra uno sguardo pessimista che comprende tutte le relazioni amorose e sessuali, sia tra uomini e donne che tra donne. Il messaggio è forse che le due protagoniste non sono in grado di superare il modello violento che hanno subito dolorosamente nelle loro relazioni passate?

No, io ho voluto dire che questa società è chiusa e che non sono ottimista. Non vedo la possibilità di un cambiamento nella struttura delle relazioni umane senza che prima avvenga un cambiamento nella natura del sistema politico. Non vedo un lieto fine. Qual è il lieto fine per una bambina violentata da una donna? Qual è il lieto fine quando la sua vita è stata distrutta per sempre? Qual è il lieto fine per una donna che non conosce l'amore? Perché Hanān non conosce l'amore. Qual è il lieto fine per una bambina la cui sorella è stata violentata? Qual è il lieto fine per la madre che lavora giorno e notte e che viene picchiata dal marito? Non sono ottimista. Ho scritto questo romanzo quattro anni prima delle rivolte arabe, ma credo che una parte di questa rivoluzione sia correlata a questa tragica realtà. Non riesco a vedere un lieto fine. La mia visione della realtà non è molto positiva, perfino adesso che questa rivoluzione è in atto ci sarà bisogno di moltissimo tempo affinché la società si liberi dal pensiero islamico, dal rigorismo. Quindi la situazione non mi sembra positiva.

Ci deve essere un cambiamento soltanto nel pensiero islamico o anche in quello cristiano in Siria?

Sono convinta che il rigorismo della religione in questo momento sia presente in tutto il mondo. Presso i musulmani e presso i cristiani. Tuttavia la maggior parte della società

araba è composta da musulmani sunniti. Dopo la caduta del regime dittatoriale di Bašār al-Asad – perché cadrà, anche se non adesso, ma cadrà – questa società avrà bisogno di anni per essere in grado di costruire una democrazia laica e non religiosa. Per questo non sono ottimista per il momento.

Qual è l'obiettivo del romanzo? Si può dire che esso voglia descrivere la crisi della società siriana contemporanea da un lato e dall'altro lato la crisi nei confronti dei diritti della donna in tutto il mondo?

Si, esatto, questa è proprio la descrizione del romanzo.

Osservando i personaggi maschili, ci si accorge di come essi siano tutti negativi. Ad esempio, nel corso del romanzo si vede come Anwar rappresenti il lato passivo e debole della mascolinità, mentre Abū ‘Alyā quello feroce e violento. Perché?

Anche in questo caso ho una visione un po' pessimista in quanto la percentuale di uomini arabi liberali, che conoscono i problemi della società e della donna e che si comportano con la donna in modo liberale, è davvero esigua. Non riesco a trovarne nemmeno uno che segua questo modello. O seguono modelli negativi, o sono repressivi. Perciò ci sono questi personaggi. Questo è effettivamente il mio punto di vista.

Il corpo e i sensi giocano un ruolo centrale all'interno del romanzo. Perché?

Perché il tema centrale è la relazione tra ‘Alyā e Ḥanān. L'elemento che le unisce è il sesso. Certo non ero obbligata a parlare di sesso, ma era naturale parlare dei sensi, del corpo, perché sono parte della situazione e non perché volessi parlarne di per sé. Ma parlando della relazione fisica tra due donne era naturale fare luce su questa situazione. Leggendo ad esempio il mio ultimo romanzo *Lahā Marāyā* si nota come il corpo non sia sempre presente. Il corpo non è presente in ogni mio romanzo. Ciò che voglio dire è che ogni romanzo ha una tematica che necessita di essere messa in luce e ciò che bisogna fare è metterla in luce, anche qualora fosse proibito parlarne in Siria. Ad esempio, quando *Rā'ihat al-qirfa* è stato pubblicato, ha infastidito tutti in Siria. Perché parla del corpo, delle sensazioni e questi temi sono dei tabù.

Perché la scelta di questo titolo per il romanzo? Ha un significato specifico?

Perché la prima volta in cui Ḥanān conosce, da piccola, il fremito del sesso è nello

hammām tra le donne con il tè alla cannella. Così ho scelto questo titolo, in quanto resta sempre legata a quell'odore e le piace fare sesso nella stessa situazione di quando l'ha scoperto. Se si leggono degli studi sull'omosessualità femminile, si nota come una delle cose più importanti sulla quale questi testi sono d'accordo è che la maggior parte delle donne omosessuali sono state esposte nella prima infanzia a una relazione con un'amica femmina.

Per questo ho voluto utilizzare questo titolo, oltre al fatto che mi piace perché è esteticamente bello.

Il tè alla cannella è una tradizione in Siria?

Non particolarmente, non è una vera e propria tradizione. Di solito beviamo il tè con la menta... Il tè alla cannella viene bevuto dalle famiglie damaschine, ma non con lo stesso scopo del romanzo.

All'interno del romanzo tutte le relazioni tra i personaggi ruotano attorno al sesso. Inoltre si può dire che il sesso sia correlato più al potere che non all'amore o al piacere...

Sono assolutamente d'accordo. Ciò che hai appena detto rappresenta il significato del romanzo, perché perfino il sesso ha a che fare con le relazioni di forza e di dominio. Per questo nelle società arabe quando un uomo dice di aver intrapreso una relazione sessuale, viene applaudito, perché questo ha a che fare con la forza e il dominio. Mentre la donna a volte viene uccisa, o etichettata dalla società. Sono completamente d'accordo.

Perché la scelta di concentrarsi sul corpo della donna e in particolare sulle relazioni omosessuali?

Come ho già detto perché mi sono ispirata ad un fatto realmente accaduto, che mi ha colpito quando mi è stato raccontato. Inoltre è un soggetto particolare sul quale nessun'altra scrittrice del mondo arabo ha mai scritto in maniera così esplicita. E io sono convinta che nel mondo arabo si debba scrivere su tutto ciò che è presente, che accade nella nostra società e io so che queste relazioni sono presenti nella nostra società, ma sono presenti in un modo "malato", non come in Europa. In Europa il sesso ha a che fare con la libertà. Ad esempio, quando scegli un compagno, lo scegli in assoluta libertà. Se sei omosessuale, vai ovunque perché è questo ciò che vuoi e non perché non puoi fare sesso con un uomo... Ti

ho spiegato che è un argomento molto importante, sul quale è necessario fare luce, fa parte del parlare dei punti deboli della società, per potersene sbarazzare.

In realtà c'è una scrittrice del mondo arabo che ha scritto sulle relazioni lesbiche, è Ḥanān al-Šayḥ...

Sì, Ḥanān al-Šayḥ in *Misk al-ġazāl*. Io intendevo relativamente alle ragazze della mia generazione in Siria... per questo ha dato fastidio a molti.

Se si confronta il romanzo *Rā'iḥat al-qirfa* con i romanzi di altre scrittrici siriane come *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan, *Burhān al-'asal* di Salwā al-Na'imī ci si accorge come la rappresentazione del sesso sia differente. In un certo senso si può dire che Salwā al-Na'imī e Rūzā Yāsīn rappresentino il sesso in maniera esplicita e talvolta quasi "scandalosa", mentre in *Rā'iḥat al-qirfa* si nota una predilezione per l'uso di metafore e di un linguaggio allegorico. Perché questa scelta?

Io credo di avere una visione romantica della vita. Credo che alludere alle cose a volte sia sufficiente. Credo che il sesso sia qualcosa di privato e di molto sensibile, quindi non amo parlarne in modo diretto. Questa è una scelta personale.

La maggior parte delle volte nel romanzo il sesso a a che fare con la violenza, soprattutto nelle relazioni tra uomo e donna. Qual è il significato?

Perché non presuppone la libertà, perché il sesso viene forzato all'interno di svariati nomi: nel nome del matrimonio, nel nome della religione, nel nome della vergogna, dello stupro, della violenza, del disonore, tutto ciò è violenza. Il linguaggio della violenza nel sesso è il linguaggio della violenza di tutta la società: riassume questa società violenta che commette soprusi contro l'essere umano in tutti i sensi. Per questo nel sesso c'è una parte di questa violenza inflitta alla donna, che non si può discernere dagli altri strumenti della violenza. Mi sono concentrata sul sesso perché è il tipo più brutale di violenza. Ciò che più danneggia l'uomo sono le relazioni con se stesso e la sua dignità. Perfino questa relazione è negativa e violenta. Il sesso fa parte della natura violenta delle relazioni sociali: le relazioni di dominio.

Dunque per la donna non c'è la possibilità di affermare il proprio desiderio e il proprio godimento senza la violenza?

Certo che c'è, questo è naturale. Quando sei in una società dove si realizza l'equità tra uomo e donna e in cui ci sono le leggi che garantiscono i diritti delle donne e quando le donne siriane non verranno più ammazzate perché sono state a letto con qualcuno, allora ci sarà un'occasione per le donne di vivere delle relazioni d'amore che comprendano anche il sesso, naturalmente senza violenza.

Parlando della struttura del romanzo, la cosa che attira l'attenzione è la trattazione del tempo e la narrazione. Nello specifico la struttura si divide in due livelli: il primo è costituito dalla narrazione dei sentimenti delle due protagoniste dopo che 'Alyā ha tradito la sua amante con il marito di questa, mentre il secondo è rappresentato dalla narrazione dei ricordi delle due donne, inseriti tramite *flashback*. Perché questa scelta?

Prima di tutto perché scrivo sceneggiature per la televisione, quindi sono prigioniera di questo tipo di scrittura. Secondo perché amo i libri con dei bei giochi di scrittura, è bello, mi piace giocare con la scrittura, come saltare con la corda: la scrittura non è composta da un unico salto, ma è come un insieme di salti con un insieme di corde da saltare. Per questo mi piace.

Ti dirò una cosa: io non posso vivere senza avere qualcosa da scrivere, da più di dodici anni scrivo quotidianamente qualcosa. Provo piacere in questo. La considero un piacere più grande dell'amore, del sesso, del cibo. Per questo provo piacere nella tecnica della scrittura, nell'arte della scrittura. Mi piace tornare indietro, avanti e poi indietro. È qualcosa che ti fa sentire come se stessi creando la vita, oltre al fatto che rende la narrazione diversa da quella classica e ti fa saltare da un tempo all'altro. Questo è un mio piacere personale che non ha nulla a che fare con il moderno o con il classico: è semplicemente un mio piacere personale. Ma in ogni caso presto attenzione affinché la narrazione non sia tradizionale.

Quindi c'è un'influenza del linguaggio cinematografico sul romanzo?

Naturalmente. C'è una forte influenza.

Oltre a ciò si nota come la narrazione sia centrale nel romanzo, infatti ogni capitolo comincia con la stessa frase o con le stesse parole. Questo è dovuto all'influenza della letteratura araba classica?

No, al contrario è un mio modo di giocare. Come ad esempio l'espressione "Il raggio obliquo di luce" che uso all'inizio di ogni capitolo, per me è qualcosa che si discosta dalla letteratura classica.

Per quanto riguarda la lingua e lo stile del romanzo, inizierei dalla scelta delle parole e dei verbi legati alla sfera dei cinque sensi.

In tutto il romanzo il tema centrale sono i sensi, quindi è naturale che io utilizzi queste parole. Il tema sono i sensi e quindi come poter scrivere a proposito di questo se non attraverso queste parole?

Qual è la funzione della luce?

La luce c'è in tutti i miei romanzi. Quando scrivo immagino sempre di essere in un teatro. Immagino di essere dentro ad un teatro, dentro ad un film e dentro ad un romanzo. A volte disegno: amo le arti, seguo il cinema con passione, seguo il teatro con passione. Quindi ho sempre un'idea della luce come parte della scena generale: è fare luce sulla scena. La luce non ci deve essere sempre, perché una parte della scena è la descrizione di luci e ombre; serve ad attirare l'attenzione del lettore su ciò che accade. Tu puoi, quando scrivi, far sì che il lettore si senta come se stesse guardando un film o un'opera teatrale o un quadro. Mi piace questo gioco.

C'è una forte connessione tra i sensi e la memoria nel romanzo. Perché?

Certo una parte della memoria è costituita dai cinque sensi, ma io penso che la cosa più importante dei ricordi sia la sofferenza, infatti i cinque sensi sono sempre correlati alla sofferenza che è una conseguenza della violenza, non è il piacere ad essere correlato ai ricordi.

La scelta di focalizzarsi sulla donna e soprattutto sul suo corpo può essere considerata una delle caratteristiche della nuova generazione di scrittrici del mondo arabo?

Assolutamente no. Questa è una falsità, una menzogna, perché gli uomini scrivono più delle donne a proposito di questo tema, ma se una donna ne parla loro dicono che noi donne parliamo solo di questo, ma non è vero. Tu hai letto *Rā'ihat al-qirfa*. È vero che il tema riguarda il corpo, ma riguarda soprattutto lo sfruttamento da parte dell'uomo. Se leggi

altri libri ti accorgi che il corpo non è presente.

Il corpo è una parte della vita, il sesso è una parte della vita e quando parliamo della vita e del sesso, non significa che ci interessiamo solo di questa parte. Ma proprio perché siamo donne e siamo nel mondo arabo allora ci viene chiesto “Perché e perché e perché...”. Io rifiuto questo discorso...

Ci sono molti che scrivono sul corpo, ma siccome sono uomini nessuno gli chiede “perché scrivi?”, perché è un uomo; se invece una donna scrive... Sai, noi come scrittrici arabe soffriamo molto a livello sociale, soffriamo di molti problemi a livello sociale. Ci accusano di molte cose.

Continuando il discorso precedente... si può parlare di una corrente erotica della letteratura femminile araba contemporanea?

No. C'è una corrente erotica, ma nel romanzo arabo.

L'interesse per il corpo e l'erotismo nella letteratura araba contemporanea è in qualche modo legato alla letteratura erotica araba classica o al contrario è legata a scrittori contemporanei arabi e non arabi?

Non c'è relazione. Ogni fase seleziona i propri scrittori. Ad esempio il libro di Salwā al-Na‘īmī si basa su testi presi dalla letteratura araba classica. Io no, mai. Io originariamente mi occupavo di politica, ero nella sinistra, ero comunista. Poi ho lasciato la politica e quando sono iniziate le rivolte sono tornata ad interessarmene, perché bisogna fare qualcosa per questa rivoluzione. E quando scrivo ciò è molto importante per me. Inconsciamente c'è il pensiero di cambiare attraverso la scrittura, di cambiare la società attraverso la scrittura. Per questo quando parlo di sesso o di molte altre cose è perché sono delle parti di questa mia visione teorica e politica. Non sono in relazione con nient'altro.

Per quanto riguarda la critica, qual è stata la reazione della critica letteraria araba al romanzo *Rā’iḥat al-qirfa*?

Prima di tutto non c'è un vero e proprio “movimento” critico arabo. Io sono dell'opinione che non ci sia. Secondo, il romanzo non è stato accolto positivamente perché parla di sesso in modo chiaro.

Perché lei dice che non esiste una critica araba vera e propria?

Penso che il movimento critico arabo vero e proprio si sia fermato con Ṭaha Ḥusayn. Si è fermato negli anni Settanta. Adesso ciò che trovi nei giornali sono solo impressioni sulla scrittura, ma non c'è una corrente critica come avviene in Europa, ad esempio.

Quali sono le nuove tendenze della letteratura della nuova generazione di scrittori arabi e soprattutto delle scrittrici?

Ci sono molte tendenze: prima di tutto si parla di politica, dei tabù legati a politica, religione e sesso, delle questioni della vita, dell'idea di modernità, della relazione con l'uomo. Ma i connotati di questa corrente non sono chiari, perché si sta formando adesso: è la nuova generazione. Ci sono nuovi temi, ma fino ad ora non esiste una vera e propria corrente.

E gli interessi principali di questa “nuova generazione” al femminile sono la politica, ma non l'ideologia...

Le donne parlano di politica e di tutto, del sesso, dei tabù della religione... e sono più coraggiose degli uomini. Davvero, se leggi ciò che scrivono le donne ti rendi conto che sono più coraggiose a livello politico e a livello sociale.

Quali sono le caratteristiche di questa generazione?

Come ti ho detto è una generazione molto coraggiosa, che non ha tabù, che parla di ogni cosa, ambiziosa. Anche a livello artistico, ci sono numerosi tentativi di cambiare le tecniche narrative tradizionali. In breve, l'esperienza di ogni generazione cambia da paese a paese del mondo arabo, ma in Siria questi sono i tabù che sono stati superati.

Quali sono stati gli scrittori che più l'hanno influenzata nel corso della sua vita e nella sua esperienza come scrittrice?

È una domanda difficile. La risposta a questa domanda è diversa a seconda delle fasi della mia vita. In ogni fase c'è una personalità che mi ha influenzato, per questo ti potrei dare un nome specifico per ogni fase. Ad esempio amo molto Virginia Woolf, è la mia scrittrice preferita; Kafka è il mio scrittore preferito.

Quando ero molto piccola mi piaceva molto Checov. In ambito arabo, durante l'adolescenza adoravo Nağīb Maḥfūz, poi ci sono stati altri scrittori, in ogni fase ho amato

scrittori diversi. Tardi mi sono appassionata alla scrittrice araba Ḥudā Barakāt. Non c'è uno scrittore specifico.

E Ġāda al-Sammān?

Mi piaceva quando ero piccola, quando avevo quattordici o quindici anni. Ad esempio ti ho parlato di Virginia Woolf che mi piaceva quando ero piccola, ma anche adesso non ho cambiato idea, mi piace sempre moltissimo e mi ha influenzato molto. Ad esempio ho scritto un libro di sogni, *Ġabal al-zanābiq*, sui miei sogni, e la metà di questi sono su Virginia Woolf.

Intervista a Hayfā' Bīṭār*

(Beirut, 8 dicembre 2011)

Perché la scelta di scrivere questo romanzo?

Per quanto riguarda *Imrā'a min haḍā al-'aṣr*, penso che si sia realizzato un progetto cui aspiravo da molto tempo e che consiste nel rompere il silenzio della donna. Perché penso che le donne arabe siano sepolte nel silenzio. L'educazione della donna araba si basa sul silenzio: deve nascondere i sentimenti. La donna che si arrabbia o che alza la voce per esprimersi non è ben accetta. Le caratteristiche della femminilità, nel mondo arabo, sono state deformate nel silenzio.

Perfino nei film d'amore, se un uomo chiede ad una donna "Mi ami?", lei non risponde, per esprimere riserbo e timidezza. Il silenzio, la timidezza e il riserbo sono correlati alla femminilità. La donna che esprime la propria personalità viene considerata mascolina. Come se la femminilità fosse correlata alla debolezza.

In questo romanzo, ho adottato la malattia come espediente letterario per creare una donna che legge il mondo dell'uomo liberamente, dal punto di vista femminile. Perché ho notato che una grossa percentuale di scrittrici, anche quelle spregiudicate, parlano del corpo della donna dal punto di vista dell'uomo, con le parole degli uomini. Ad esempio, tra gli uomini di cui parlo all'interno del romanzo, c'è un importante intellettuale: io ho smascherato gli uomini di cultura che fingono di essere per i diritti delle donne e poi si comportano come tutti gli altri.

Perché la scelta di narrare la storia di una donna malata di cancro al seno?

Come ho già detto, la malattia è un espediente letterario. Ho voluto scrivere di una donna coraggiosa e spregiudicata che parlasse degli uomini. E ho trovato che il miglior modo fosse di scegliere la malattia perché questa donna malata di cancro al seno avrebbe avuto bisogno di fare delle sedute di chemioterapia: in occasione di ogni seduta, ricorda un uomo. È una sorta di scansione nel romanzo: come far sì che il personaggio ricordi gli uomini della sua vita?

Inoltre c'è un'espressione che dice: la memoria della donna è nel suo petto, o nel suo seno. Quando il medico le dice che l'indomani dovrà subire l'operazione, subito inizia a

* Traduzione dall'arabo mia.

ricordarsi di come gli uomini l'hanno corteggiata per il suo seno. Quindi la memoria della donna è il suo seno: questo è il vero e proprio linguaggio femminile. Penso che un uomo non possa usare questa lingua, perché questa lingua è legata al sentire femminile. La donna riesce ad esprimere i sentimenti, le sensazioni attraverso il seno, il capezzolo, attraverso la propria fisiologia femminile più dell'uomo. Ad esempio Nizār Qabbāni, compone delle poesie meravigliose, ma penso che parli della donna superficialmente, non va in profondità. Le profondità della donna sono molto ricche, e nessuno, se non una donna, può arrivare ad esprimerle. Penso che la donna sia la più capace di esprimerle.

Nel romanzo si nota una sorta di personificazione del seno...

Lui è la sua memoria.

Come ha scelto i personaggi maschili? Forse sono dei personaggi-tipo?

Tutti i personaggi sono presenti nella realtà. Il primo marito, Aḥmad, il musulmano, è una vittima incapace di prendere le distanze dalla tradizione e dalla sua famiglia. Nonostante la ami molto, la sua essenza è quella di un musulmano proveniente da una famiglia fondamentalista che lo obbliga a ripudiarla.

Mi sono poi concentrata sull'intellettuale perché molti uomini amano apparire, fingere di essere per l'emancipazione femminile ma è tutta una menzogna in quanto in realtà non rispettano la donna libera. L'uomo crede, è convinto di avere diritto a due donne: una da sposare che gli dia dei figli e un'altra per il divertimento e l'amore. Ci sono molte donne, come me ad esempio, che non si sposano perché l'uomo non ama la donna militante, sul suo stesso piano. Vuole una donna debole che viva con loro e una dalla personalità forte per il divertimento, per l'amore e la libertà, ma non pensano di sposarla. La doppiezza dell'uomo arabo: anche di questo ho voluto parlare all'interno del romanzo.

Le relazioni tra Maryam e gli uomini sono complesse. Perché?

Perché penso che la relazione tra l'uomo e la donna arabi non sia buona. C'è qualcosa di sbagliato. Lo sguardo della società nei confronti della donna è ingiusto. Ad esempio, per quanto riguarda il concetto di verginità. Questo è sbagliato, è un'educazione sbagliata, specialmente per delle donne che desiderano la libertà, la parità.

Nel romanzo gli uomini sono sempre modelli negativi.

No, ce n'è uno positivo, Sāmiḥ, ma lei non lo ama.

Ci sono uomini positivi: uno è il figlio della protagonista. Lei ha una bella relazione con il figlio. Un altro è quello che lavora come cameriere nel ristorante. Quello che ho voluto dire è che anche le donne possono avere delle relazioni passeggere, delle avventure, non solo l'uomo. Ma la gente è infastidita da questo e dice: “ma come! Quella donna è stata a letto con un uomo!”.

Io ho voluto fornire uno sguardo panoramico sulla relazione della donna con l'uomo, in generale.

Qual è la funzione del personaggio del figlio della protagonista?

C'è una frase nel romanzo che considero molto importante, in cui la protagonista dice che il figlio è l'unico uomo della sua vita, perché l'amore per il figlio è l'unico che le è rimasto. Gli altri sono tutti andati. Quindi l'unico amore della sua vita è il figlio, perché la relazione tra madre e figlio non può indebolirsi e non può svanire.

Alla fine del romanzo compare il personaggio dell'altra donna malata di cancro...

Il marito di questa donna malata di cancro al posto di aiutarla sposa un'altra. Ho voluto dire – e questo è un concetto molto importante – che nella nostra società, soprattutto nella società araba, la donna deve servire. Se qualcuno in famiglia si ammala, cresce, invecchia, chi lo serve? La figlia. Se l'uomo si ammala chi lo serve? La moglie. Se i figli sono stanchi chi li serve? La donna.

Perfino il concetto di maternità... Perché il concetto di maternità è sacro nel mondo arabo? È sacro perché c'è la volontà di imprigionare la donna all'interno del concetto di maternità. Perché la madre è sacra? Perché la donna creativa non è sacra? Perché la concezione della donna è “la servitù”. Se un uomo si ammala, la donna lo deve servire per anni, mentre se una donna si ammala, il marito ne sposa un'altra. Alla donna è vietato stancarsi. Deve servire la famiglia, i vicini, il marito, la famiglia del marito. Ma se lei si stanca, chi la serve? Raramente il marito l'aiuta o la sostiene.

Questa concezione della donna è diffusa in Siria anche oggi?

Io sono una scrittrice siriana, ma penso di aver espresso la situazione di tutto il mondo arabo. Questo è il modo di pensare arabo. Anche in Libano, in Egitto, in Tunisia c'è la

concezione che la donna deve servire.

A proposito della protagonista del romanzo, lei era una mia amica. Si è ammalata di cancro e a volte andavo con lei durante le sedute di chemioterapia. E anche due uomini della sua vita sono presi dalla realtà: Ahmad e l'altro uomo che ha sposato e che vive in Germania. Io le ho chiesto il permesso di scrivere e lei mi ha detto: “scrivi”. Tutti i miei scritti sono tratti dalla realtà.

Quindi questo romanzo è tratto dalla realtà...

Sì, c'è sia finzione sia realtà. È preso dalla realtà, ma ho utilizzato la realtà in funzione di un pensiero, di un concetto. Perché le donne devono parlare, bisogna rompere il silenzio delle donne. Perché le parole sono quelle che ti fanno conoscere l'altro. Quindi la donna deve parlare per esprimere i propri sentimenti e pensieri, affinché si comprenda, in maniera corretta, che questo è un suo diritto in quanto essere umano.

Il corpo diviene quindi un mezzo per affermare i propri diritti...

Corpo e anima sono correlati. Non sono separati l'uno dall'altro. Secondo me l'espressione “libertà sessuale” è sbagliata, perché la libertà sessuale è conseguenza di un'anima ribelle che rifiuta l'ingiustizia. Una donna che crede nel proprio diritto alla libertà e alla parità con l'uomo può instaurare una relazione sessuale. Ma non ha nulla a che vedere con il caos o la pornografia.

Alla fine del romanzo la protagonista decide di restare da sola, nonostante abbia trovato un uomo buono che la ama. Perché?

A volte noto che c'è una visione sociale molto ingiusta, non equa nei confronti della donna sola. La società la considera come una persona a cui manca qualcosa. Secondo me stare da sole è meglio che avere una relazione negativa con un uomo. Ma dal punto di vista della società, il modello “normale” di vita è quello di una donna che vive con un uomo... ma se un uomo non le dà felicità e stabilità personale ed emotiva? Inoltre un essere umano solo non deve sentirsi carente. Io conosco molte donne qui e in Europa – perché ho vissuto a Parigi – che vivono delle relazioni infelici e instabili per la sola convinzione che per essere felici si debba avere una relazione con un uomo. Ci sono donne che vivono con uomini e sono infelici, perché l'uomo si comporta male con loro, ma siccome hanno paura che la gente dica “quella donna è sola”...

Quindi la scelta di Maryam è dettata dalla convinzione che sia possibile la vita senza un uomo.

Qual è secondo lei il lettore modello delle sue opere?

I miei libri sono tra i più venduti. A volte ci sono sette, otto ristampe. Immagino che le donne siano quelle che più amano i miei libri perché sentono che parlo di ciò che provano. Ovunque vada incontro donne che mi dicono che sentono che scrivo di loro, che esprimo ciò che hanno paura di dire. Quello che mi interessa è che i giovani mi leggano, perché ciò che mi interessa è la nuova generazione. Perché la nuova generazione è il futuro. Sono loro che faranno il futuro. Ci sono molti studenti universitari che studiano letteratura e che scelgono i miei romanzi per le loro tesi di laurea. Questo mi rende molto felice, che i miei lettori appartengano alla nuova generazione. Per prima cosa, come ho già detto, perché sono il futuro; in secondo luogo perché il senso per me è di riuscire ad esprimere bene qualcosa che abbiamo vissuto. Il fatto che mi leggano significa che esprimo ciò che sentono. Quando leggi ti rendi conto se la scrittura è sincera o basata su una menzogna.

Quali sono le nuove tendenze e i linguaggi della letteratura araba oggi? Ci sono delle nuove correnti?

Immagino che soprattutto il romanzo si sia molto evoluto. Ad esempio, il fatto di rompere i tabù sessuali, politici è una cosa molto importante. Ci sono dei lavori molto importanti, che considero pionieristici. Ci sono scrittori, come ad esempio Şun‘Allah Ibrāhīm, che considero una scuola di per sé. Una delle cose più importanti del panorama letterario contemporaneo è la scrittura femminile. Una generazione di ottime scrittrici. La scrittura femminile è stata una vera e propria rivoluzione nel mondo arabo.

Ora il numero delle scrittrici è pari a quello degli scrittori?

D'abitudine il numero degli scrittori è maggiore rispetto a quello delle scrittrici, ma come valore e coraggio le scrittrici hanno qualcosa di importante. Ad esempio in Libano, gli scritti di Hudā Barakāt e ‘Alawiya Şubḥ sono più importanti di quelli degli scrittori. Ma questa è solo la mia opinione.

Secondo lei il fatto di parlare del corpo è una peculiarità delle scrittrici o è un tema diffuso anche tra gli scrittori?

Ci sono due tipi di scrittrici: quelle che scrivono molto sul corpo per acquisire fama e quelle che scrivono sul corpo in quanto problema reale di cui soffre la donna. Perché il concetto di corpo nel mondo arabo è legato al peccato o al delitto d'onore, al disonore. Io dico sempre che il problema nel mondo arabo è che il sentimento d'onore dell'uomo è legato al corpo della donna. Io mi dico: perché ciascuno non percepisce l'onore in relazione al proprio corpo? Perché l'uomo arabo, per sentire che il proprio onore è intatto ha bisogno che il corpo della donna sia intoccabile? Il corpo dell'uomo è legato a quello della sorella, della moglie, della madre. Tutto questo è uno scandalo e io ne ho parlato molto.

Ad esempio, ho scritto un romanzo sulle donne che non si sposano, il cui titolo è *Nisā' bi-aqfāl*. Con tutto il rispetto per la letteratura saudita, ci sono molte scrittrici che parlano di corpo solo per la fama, per provocare. Ci sono anche scrittrici siriane o libanesi che abusano talmente della descrizione del corpo e del sesso che sembra di trovarsi davanti a delle scene pornografiche. In compenso ci sono scrittrici che parlano del corpo in quanto problematica: “perché se ho una relazione con un uomo questa diventa una questione di onore per lui e la sua famiglia?” “perché il mio corpo deve essere l'oggetto dell'onore dell'altro?”. Questo è un problema sul quale ho molto lavorato e di cui spero che le scrittrici parlino, piuttosto che descrivere scene di sesso.

Com'è stato accolto il romanzo in Siria?

È stato accolto molto positivamente in Siria e in tutto il mondo arabo. È considerato un romanzo unico nel suo genere, perché, come ho già detto, è riuscito a rompere il silenzio delle donne. Penso di essere la prima scrittrice araba che ha avuto il coraggio di scrivere di una donna che ha delle vere esperienze. Questo romanzo ha infastidito e provocato l'ira di una fascia di donne dell'ambiente conservatore che mi hanno criticato nel programma televisivo dal titolo *Kalām nawā'im*. La presentatrice egiziana mi ha detto: “Dottoressa, è impossibile che si tratti una donna araba. È inconcepibile che una donna araba abbia frequentato tutti quegli uomini.”. Io le ho detto che l'uomo arabo, quando fa delle esperienze con qualcuno non viene biasimato. Quindi questo è un romanzo spregiudicato, coraggioso e al tempo stesso mantiene un valore artistico: la lingua è elevata, il lessico è frutto di un duro lavoro. Molti dicono che sia il mio lavoro più importante. A me piace particolarmente questo romanzo. Forse perché sono legata a quell'amica malata di cancro.

Qualche informazione biografica

Sono nata a Lāḍaqiyya, ho studiato medicina presso l'università di Lāḍaqiyya, poi mi sono specializzata a Damasco in oftalmologia. Ho una clinica privata e lavoro in ospedale. Ho una figlia. Attualmente vivo a Lāḍaqiyya. Sono stata molte volte in Francia. Dopo aver finito la specializzazione sono stata sei mesi a Parigi. Ma mi piace vivere in Siria perché penso che sia importante la relazione con il luogo... c'è un'espressione che dice “i luoghi sono anime”; non sono solo pietre, ma hanno un'anima. Nonostante Lāḍaqiyya sia una città che offre pochissime possibilità, ad esempio non c'è un cinema vero e proprio, non c'è un teatro vero e proprio, fortunatamente c'è il mare... e anche Lāḍaqiyya è presente nei miei romanzi, ne parlo molto. Quando faccio dei lunghi viaggi mi viene la nostalgia, come se fosse una persona in carne e ossa, come se fosse un uomo, una cosa viva perché questa è la mia vita, che ho creato qui. Mi mancano anche le cose che non amo, come i vicoli angusti, pieni di immondizia... anch'essi mi mancano.

Intervista a Salwā al-Na‘īmī*

(Parigi, 31 maggio 2011)

Perché la scelta di un dialogo con la letteratura araba classica?

Perché la narratrice dice di essere figlia di questa letteratura. Si sente la relazione molto forte con la scrittura araba, o diciamo arabo-musulmana e con la lingua; questo dialogo – che è più di un dialogo – con la mia eredità culturale è dentro la mia vita di tutti i giorni e quindi è normale che fuoriesca quando scrivo. L'intertestualità si realizza attraverso molte cose; essenzialmente la scelta del romanzo è legata ai libri erotici antichi perché per me è stato molto importante fare luce su questi testi, dire che essi esistono, dire della loro bellezza, dire della loro libertà. Oggi tutti parlano della libertà nel mondo arabo, ma un po' di anni fa, prima della “Primavera araba”, la cultura araba veniva considerata una cultura della sottomissione, una cultura al di fuori della storia, fuori da ogni movimento, esclusa dal resto del mondo, fuori dalla modernità. Parlando di questa cultura, io dico che si tratta di una cultura delle libertà, una cultura che si pone delle domande, una cultura che non ha nulla a che vedere con tutti i *clichés* sulla sottomissione degli uomini e delle donne e sull'assenza del piacere: io mostro, al contrario, che è una cultura dei piaceri. Per me è molto importante che tutto ciò venga espresso attraverso il dialogo, il rinvio permanente alla letteratura erotica classica.

Di conseguenza, lei mi sta dicendo che lo scopo del libro è di “mostrare”; ma a chi, a un lettore arabo o anche non arabo?

Il fine del libro è raccontare una storia d'amore.

Il libro è scritto in arabo: dunque il lettore modello è il lettore arabo?

Per me il lettore modello è il lettore arabo. Le traduzioni e tutto ciò che ne deriva costituiscono un passaggio successivo. In ogni caso, il successo del libro nel mondo arabo e presso il lettore arabo è ciò che ha suscitato interesse e ha determinato la successiva diffusione all'estero. Ma, prima di tutto, è avvenuto nel mondo arabo, proprio perché in passato questo dialogo era presente. Se scrivo un libro su una donna araba moderna – anche se in arabo – che vive in occidente, tutti diranno che si tratta di una donna che non

* Traduzione dal francese mia.

ha nulla a che vedere con la loro cultura, perché è occidentalizzata. Io vivo in occidente, ma i miei punti di riferimento per quanto riguarda le libertà sono nella mia cultura, e penso che sia stato questo ad aver interessato il lettore arabo e soprattutto i giovani. Infatti il libro è circolato tra i giovani, perché i giovani hanno scoperto che tutto ciò è presente anche nel mondo arabo e non solo in occidente.

Lei parla dei pregiudizi verso la donna araba?

Io parlo di una cultura di libertà. Ho scelto la libertà sessuale perché per me è uno dei punti focali. Certo la libertà è indivisibile, io ho scelto questo aspetto perché è il mio centro di interesse, perché volevo raccontare una storia d'amore, ma d'amore carnale. In questo caso parlo dei libri erotici antichi, ma potrei parlare anche della poesia della Ğāhiliyya, di Imru-l-Qays, di Abū al-Rabīʿ, di Abū Nuwās. Ciò che voglio dire è che i miei punti di riferimento per quanto riguarda le libertà, come la libertà sessuale, ma anche di pensiero e azione, sono nella mia cultura. In questo libro, l'intertestualità sfacciata, dichiarata, voluta e che fa veramente parte del corpo del libro, del corpo del linguaggio, è essenziale per ciò che ho voluto raccontare.

Ogni capitolo ruota attorno ad una tematica specifica e si presenta come un'unità quasi indipendente rispetto agli altri: anche questa scelta rispecchia l'influsso della letteratura araba classica?

Certamente. Mi volevo ispirare ai testi classici, non soltanto alla loro libertà, ma anche alla loro struttura. Inoltre rivendico la loro modernità. Io sono una poetessa, quindi ho una visione poetica. Non voglio raccontare una storia come in un normale libro di narrativa. Per me scrivere una poesia e scrivere un romanzo fanno parte dello stesso universo di scrittura. Non mi interessa raccontare una storia, voglio raccontare “altro” in una modalità “altra”, una modalità diversa. Per quanto riguarda la forma, cerco di fare qualcosa di diverso. Non mi interessa che il libro venga classificato o meno come romanzo: c'è qualcuno che dice che non si tratta di un romanzo perché non c'è trama, ma questo non mi interessa.

Quindi non si può definire *Burhān al-'asal* un vero e proprio romanzo ma piuttosto un'opera a cavallo tra saggio e finzione?

Le definizioni non mi interessano, perché sono una sorta di prigioniera. Oggi in Francia,

negli Stati Uniti, dappertutto nel mondo, si può fare un romanzo con qualsiasi cosa.

Effettivamente nel postmoderno c'è una tendenza a mescolare i generi letterari...

Si, c'è. Şun'Allah Ibrāhīm, ad esempio, lo ha fatto e continua a farlo. Per me il romanzo può contenere tutto ciò che voglio, l'importante è che ci sia una struttura coerente che segua il lettore, anche se non c'è una vera e propria storia nel senso tradizionale del termine. Cerco di fare qualcosa di nuovo, perché non mi interessa ripetere la stessa cosa. Per me questa è forse l'unica giustificazione della scrittura: dire qualcosa di “altro” in una modalità “altra”. Io cerco di lavorare sulla forma, ma anche sulla lingua.

In *Burhān al-'asal*, ma anche in *Kitāb al-asrār*, c'è un lavoro sulla lingua araba. Soprattutto in *Burhān al-'asal* c'è una lingua molto facile, ma molto difficile da scrivere. Una lingua molto leggera, come “champagne”. Va contro l'idea che si ha della lingua araba, contro il *cliché* che circola sulla lingua araba, che la vuole una lingua sacra, seria, morta. Io sono la prova che si tratta di una lingua viva. Non sono la sola, tutta la letteratura araba contemporanea, con uomini e donne, giovani e meno giovani, è la prova che si tratta di una lingua assolutamente viva. Ho cercato di lavorare sulla lingua per raggiungere questa leggerezza, questa precisione, per accattivare il lettore anche attraverso il gioco della lingua.

Infatti lei utilizza anche la *nukta*..., lei passa dalla *nukta* a al-Ġāhiz...

Utilizzo tutto! Per me, una cosa molto importante è essere concretamente nel momento in cui vivo. Adesso sto lavorando ad un libro che è quasi terminato. Sono stata fortemente colpita dal fatto che quando ho finito il libro è iniziata la rivoluzione nel mondo arabo. La tematica del libro è correlata a tutto quello che si sta dicendo in questo momento sul mondo arabo. Ma è stato per me istintivo, perché leggo la stampa, perché incontro i giovani, vedo gli scrittori, gli artisti, gli studenti, i giornalisti. Quando stavo scrivendo *Burhān al-'asal*, per esempio, c'era una sorta di energia sessuale nell'aria, e io l'ho captata, dopodiché sono usciti moltissimi libri sul tema, anche libri che si sono rifatti al mio libro.

Come Ġumānā Ḥaddād?

Per esempio.

Comunque il mio obiettivo è che si parli di questa letteratura araba, che si parli dell'ipocrisia della società araba, che si cerchi di infrangere i tabù e tutte le idee sbagliate

su questa società. Dunque per me è la prova che sono riuscita nel mio intento, che tutti cercano di copiarmi.

Quando scrivevo il libro, c'era una sorta di energia sessuale che planava e c'era bisogno che fuoriuscisse: è per questo che l'ho scritta in questa modalità schietta. Mentre scrivevo il mio ultimo libro, c'era una sorta di energia di libertà nei confronti di tutto ciò che è politico e credo di averla ancora una volta captata. Per questo credo che sia molto importante essere dentro questo momento, questo tempo.

Dunque uno degli obiettivi del romanzo è quello di infrangere i tabù della società araba?

Come ho detto l'obiettivo è quello di raccontare una storia, una storia d'amore... Per me era molto importante raccontare la storia della narratrice con il Pensatore, che è anche il filo conduttore che unisce tutto ciò che lei racconta. Certo lei è una donna libera e quindi è normale che nel momento in cui racconta delle storie vada a infrangere dei tabù: questo avviene con naturalezza. Soprattutto perché quando leggevo opere di scrittori arabi e vedevo come venivano presentati i personaggi femminili, persino nei film e in tutto ciò che è creazione artistica, mi rendevo conto che queste donne non avevano nulla a che vedere con noi. Perché non ci sono donne arabe moderne che vivono, che lavorano, che amano, che fanno l'amore, che sono libere, libere di esprimere il proprio corpo e al tempo stesso non vivono questo dualismo corpo-anima/spirito? Nella nostra cultura non c'è nulla di tutto ciò: io sono libera, nel corpo e nell'anima.

Inoltre l'Islam è una religione del piacere...

Che non concepisce questo dualismo corpo-anima. Al contrario nel cristianesimo c'è questo dualismo – che vede la sua origine nella filosofia greca – che non appartiene assolutamente all'Islam. Se in un secondo momento è arrivato anche da noi è perché c'è stata una sclerotizzazione.

Si possono trovare degli aspetti autobiografici all'interno dell'opera?

Il lato autobiografico... mi piacerebbe molto!

Il dato autobiografico si trova perché c'è un gioco nella scrittura che utilizza la prima persona. Ma bisogna dire che io riesco a scrivere esclusivamente utilizzando “l'io”. Allo stesso tempo c'è un gioco nella scrittura di questa storia d'amore che viene presentata in

una forma molto intima: una storia d'amore carnale, come quella che racconto, deve essere raccontata in una forma molto intima, quindi attraverso l'uso della prima persona. Devo dire che il gioco ha funzionato molto bene perché tutti credono che sia io la protagonista-narratrice. In un certo senso è vero, lei mi assomiglia molto, ha una relazione molto forte con la cultura araba musulmana, vive in occidente e si definisce “una creatura linguistica”. Questo è molto importante: tutte le caratteristiche femminili della narratrice, è vero, mi somigliano molto. Inoltre lavora in una biblioteca. Il gioco autobiografico ha davvero funzionato a tutti i livelli: tutto ciò che è la narratrice in un certo senso sono io.

Se la scrittura non è trasgressiva, se non è rivelatrice del sé dello scrittore non ne vale la pena. Per me la scrittura è questo. Dall'altro lato la scrittura va al di là di ciò che sono io, dell'elemento autobiografico.

Non è scrivere storie che mi interessa, questo anche un computer lo può fare; è come le racconto che mi interessa.

Chi è, secondo lei, il suo lettore nel mondo arabo?

Quando scrivo il mio lettore sono io... Dunque il mio primo lettore sono io, perché so che è molto personale ciò che faccio, a tutti i livelli. Dopo, il libro esce...

Burhān al-'asal è stato letto da tutti. Se si guarda alle pubblicazioni, al numero di edizioni, i download da internet... si capisce che questo libro ha suscitato l'interesse un po' di tutti. Ma andando al di là del primo lettore, si può dire che ha interessato soprattutto le donne e i giovani. Anzi, metto in primo luogo i giovani. Viaggiando per i diversi Paesi del mondo arabo, come Siria, Tunisia e Marocco ho visto le reazioni dei giovani e ho notato come fossero interessati e incuriositi. Anche le donne, di tutte le età.

C'è anche chi ha rifiutato il libro tacciandolo di pornografia, però l'ha letto! Hanno detto che è un'opera pornografica che oltrepassa le linee rosse, hanno detto che avrebbero dovuto ammazzarmi o lapidarmi, soprattutto su internet; ma hanno letto il libro o comunque dei passaggi. Dunque non si può dire che c'è un lettore modello, forse perché ho parlato di qualcosa che ha suscitato l'interesse un po' di tutti: la relazione tra la libertà e la nostra cultura attraverso la libertà sessuale ha rappresentato qualcosa di nuovo e di molto importante per tutti. Dunque non c'è un vero e proprio lettore modello, anche se si tratta comunque di un lettore con un certo livello di cultura. Il problema nel mondo arabo è che i giovani non leggono.

Nel mondo arabo un libro, persino se di un grande scrittore è presente in non più di

mille copie.

Comunque il suo libro ha suscitato parecchio interesse in Siria...

Sì, molto interesse. Il primo Paese che è intervenuto è stata la Siria. Un insieme di cose ha fatto sì che il libro uscisse in Libano, dove è stato proibito per i minori di 18 anni. Subito dopo c'è stato il Salone del Libro di Damasco e il libro è stato proibito. Ma la circolazione sotto banco, la vendita clandestina nelle stesse librerie e soprattutto i giovani che lo scaricavano direttamente da internet hanno permesso la diffusione del libro. Ci sono siti sui quali è possibile scaricare gratuitamente il libro e questo mi fa molto piacere perché io voglio che i giovani lo leggano e non mi importa che non acquistino il mio libro, è sufficiente che lo leggano.

Inoltre, è strano perché nonostante siano passati quasi cinque anni dall'uscita del libro, il romanzo continua a vendere e il mio editore è rimasto completamente senza esemplari.

Quante copie sono state vendute nel mondo arabo?

Non me lo dicono. Ma ci sono dei Paesi inaspettati, come la Polonia ad esempio, dove il libro, in traduzione, è già alla quarta ristampa, nonostante si tratti di un Paese molto cattolico.

Il libro è stato tradotto in venti lingue: italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo, catalano, greco, polacco, sloveno, giapponese, lingue nordiche, portoghese, turco, ecc. La Turchia è l'unico Paese musulmano nel quale il libro è stato tradotto, ma il successo maggiore l'ho riscontrato in Italia, sicuramente grazie alla traduzione, che credo sia una buona traduzione, ma anche alla casa editrice e infine grazie al libro!

Perché, secondo lei, è stato censurato in Siria?

È stato censurato in Siria e in tutto il mondo arabo, tranne che nei Paesi del Maghreb – in Marocco e in Algeria non è stato censurato – in Libano è proibito solo ai minori di 18 anni. È stato censurato anche in Giordania, ma si vendeva sotto banco. Ci sono moltissimi libri censurati nel mondo arabo, ma non è questo che garantisce il successo dell'opera. Nell'ultimo Salone del libro di Amman, nel 2010, il mio era l'unico libro censurato, a parte quelli che si occupano di politica e che sono critici nei confronti del regime.

La raccolta di racconti *Kitāb al-asrār* è stata ripubblicata dopo il successo di

***Burhān al-'asal*. Perché secondo lei oggi?**

Burhān al-'asal è stato il mio ottavo libro, ma prima mi occupavo soprattutto di poesia, genere che ha un lettore più ridotto. Ho riproposto *Kitāb al-asrār* per dimostrare che nel 1994 avevo già scritto e che quei racconti erano forse più audaci di quelli presenti in *Burhān al-'asal*, come “La pancia”, “Il pisolino”. “La pancia” per esempio parla di una donna che rimane incinta ed è vittima del delitto d'onore da parte della famiglia. Parla anche delle tradizioni e dei costumi. È un soggetto molto forte.

Lei non pensa che tematiche come l'aborto e il crimine d'onore possano essere strumentalizzate a favore dei pregiudizi nei confronti della donna araba?

Verso tutte le donne. Sarebbe più o meno la stessa cosa se una ragazza francese restasse incinta. Penso che la famiglia reagirebbe come quella del racconto, cercando di farla abortire per evitare lo scandalo. Nonostante ormai ci siano leggi che tutelano la donna, ci sono comunque molte famiglie in cui l'argomento è ancora un tabù. Non è radicato solo all'interno delle società arabe, ma è presente un po' dappertutto nel mondo. Nel racconto la ragazza decide di disporre liberamente del proprio corpo, di non sottostare alle decisioni altrui. È una giovane donna all'università che ha i suoi progetti e nonostante sia rimasta incinta non vuole sposarsi, ma vuole soltanto andare avanti con la propria vita. Dall'altro lato c'è la storia della ragazza che appartiene alla cerchia dei beduini e che invece viene uccisa per lavare l'onore della famiglia. Ho scelto di narrare ciò per dimostrare che il mondo arabo non è un'unica entità, ma è diversificato: dipende da dove vivi, se in città o in campagna, se in un ambiente ricco o povero, intellettuale o tradizionale. Tutte queste differenze nello stesso Paese... dunque possiamo solo immaginare le differenze all'interno del mondo arabo!

L'oggetto della mia ricerca è la nuova generazione di donne scrittrici in Siria: secondo lei si può parlare di nuova generazione?

Non mi piace molto la classificazione per generazioni. È piuttosto vaga... Ci sono scrittori che scrivono adesso, intendo giovani, che scrivono ora come si scriveva negli anni Cinquanta. Per me, Nağīb Maḥfūz, ad esempio, in ciò che dice, nelle sue idee, è più moderno di noi. Credo che fino ad oggi non sia stato superato. Quindi la classificazione per generazioni non funziona: io non mi sento di appartenere ad una generazione. Già quando scrivevo poesie mi sentivo al di fuori di qualsiasi classificazione. Sono una donna che

scrive. Sulla carta d'identità sono una donna. Ciò che scrivevo negli anni Novanta è molto diverso da ciò che scrivo adesso.

Oggi tra le scrittrici si notano varie modalità di rappresentare il corpo. Ad esempio, in *Kursī* di Dīma Wannūs si nota la presenza dell'elemento corporale, che non è però legato al femminile, ma piuttosto alle funzioni fisiologiche maschili...

Per me scrivere sul corpo deve contemplare anche la modalità in cui si scrive sul corpo. Per esempio io considero *Tilka al-rā'iḥa*, il primo libro di Ṣun'Allah Ibrāhīm, come la base di tutta la scrittura che viene definita “del corpo”. Per me è uno dei romanzi più straordinari della letteratura araba contemporanea e il più riuscito a tutti i livelli. La narrazione ruota esclusivamente attorno all'elemento corporale, nulla di più. Questo tipo di scrittura, molto precisa, asciutta, ha fatto scuola.

Per me la scrittura del corpo è una scrittura della sensualità, attraverso una lingua sensuale.

Adesso comunque è un po' una moda scrivere del corpo ed è per questo che io non mi ritengo una scrittrice “del corpo”. Io scrivo a proposito di qualcuno che vive e che riceve il mondo attraverso il proprio corpo, la propria anima, il proprio corpo vivente. Io ricevo tutto attraverso il mio corpo, ma ciò non significa che io scriva una “scrittura del corpo”. Quando scrivo del mio corpo, anche del momento peggiore del mio corpo, il mio corpo è vivo, c'è battito, c'è un'esperienza da comunicare al lettore e il lettore lo sente. Non è come la dissezione di un cadavere. Ciò che voglio dire è che bisogna vivere un'esperienza per poterne scrivere, o quantomeno immaginarla. A me interessano gli scrittori – uomini e donne – che lavorano sulla lingua, sulla scrittura, sulla forma. Non mi interessa chi si concentra esclusivamente sulla trama.

Tornando a *Burhān al-'asal*, perché i personaggi maschili sono designati da aggettivi e non da nomi propri?

Perché trovo che in un testo, soprattutto se poetico, mettere dei nomi propri sconvolga un po' il gioco del libro, soprattutto per parlare del personaggio principale che è il Pensatore. Mettergli un nome per me non sarebbe stato possibile. Non ci sono spiegazioni logiche, fa soltanto parte del gioco della scrittura. Solo le donne, tranne la narratrice, hanno un nome proprio.

È esattamente l'opposto in relazione a ciò che ci ha riportato la storia fino ad oggi, perché è la donna ad essere anonima nella storia, ma qui invece è l'uomo ad essere in un certo senso anonimo...

Perché allora la narratrice non ha un nome? Perché lei è l'“io” e forse perché c'è qualcosa che oltrepassa il *gender* nella sua vita e nella sua scrittura? Perché è una donna che agisce “come un uomo”... È indipendente, lavora, viaggia, desidera, consuma gli uomini senza sensi di colpa. Dunque c'è qualcosa che va al di là del femminile nel suo comportamento. Per esempio quando dice di essere lei stessa ad inventare i propri principi, di non seguire la morale della società. Tutto questo va al di là di ciò che sono il maschile e il femminile. Ma mentre scrivevo non ero consapevole di tutto questo, perché la scrittura in un certo senso va al di là di noi stessi.

Mi piace molto leggere articoli di critica letteraria e poco tempo fa stavo leggendo una critica a Jean Genet e ho scoperto in questo scrittore un gioco che oltrepassa il *gender* nei personaggi. Quando scrive, Genet mescola appositamente i caratteri del personaggio, mettendo elementi maschili nel femminile e viceversa.

Questo soltanto per dire che una volta terminato di scrivere il mio libro si sono presentate delle domande e si è cercato di iniziare a comprendere ciò che avevo fatto, ma mentre lo facevo avveniva spontaneamente.

Riflettendo a posteriori sul perché io abbia scelto di mantenere la narratrice nell'anonimato, mi sono detta che forse è proprio perché c'è qualcosa che oltrepassa il *gender* in questo personaggio. Noi abbiamo dovuto imparare tutte le regole legate al *gender*: regole sociali, regole grammaticali... dunque c'è uno slittamento che è molto interessante per me e di cui, al momento di scrivere, non mi ero accorta, ma che si è rivelato chiaramente quando ho letto l'articolo su Jean Genet.

Dunque si può parlare di “scrittura femminile”?

Io rivendico una scrittura femminile nel senso che sono convinta che un uomo non possa scrivere un mio testo. Posso solo dire che c'è del femminile in ciò che scrivo, cioè è una scrittura “sessuata”. La mia ambizione è quella di scrivere un testo senza nessuna marca di genere, sogno di scrivere un testo privo della marca femminile. Vorrei scrivere un testo senza etichettatura femminile, perché vorrei che il lettore sentisse che è una donna a scrivere senza avere alcuna traccia. Uno scrittore uomo non può scrivere un mio testo, questo perché la mia è una scrittura sessuata. Significa che le mie reazioni al mondo sono

sessuate perché passano attraverso il mio corpo di donna. Io vedo tutto attraverso la mia esperienza, la mia coscienza, il mio corpo di donna.

Dunque non sono assolutamente d'accordo con tutti quelli che sostengono, soprattutto all'interno del mondo arabo, che non c'è differenza tra scrittura maschile e scrittura femminile, che siamo tutti esseri umani e quindi scriviamo allo stesso modo. Ad esempio Hudā Barakāt rifiuta questa differenza. Ma per me questo è impossibile: o si gioca esplicitamente con il *gender*, allora in questo caso si tratta di un altro tipo di scrittura... ma quando scrivo, anche se il narratore è maschile, ci sono sempre uno sguardo femminile e una coscienza femminile.

Anche Aḥlām Mustigānimī nel suo *Dākirat al-ḡasad* utilizza l'espedito del narratore maschile. C'è una scrittrice che un tempo era molto interessante, che è Ġāda al-Sammān. Per chi si occupa di scrittrici siriane è necessario partire da Ġāda. Lei in un certo senso ha posto le basi per tutto ciò che si scrive adesso. Lei è davvero una scrittrice, perché possiede un linguaggio molto particolare, molto forte e che padroneggia molto bene. Penso che per quanto riguarda la produzione degli anni Ottanta lei sia la più interessante, la più forte e anche la più audace a tutti i livelli.

L'ultima domanda. In *Burhān al-'asal* si nota una sorta di distanziamento dalla passione e dai sentimenti.

Si nota una presa di distanza un po' da tutto! Può essere che la narratrice abbia paura dei propri sentimenti e delle proprie reazioni. In ciò che racconta e che vive cerca di frenarsi un po' attraverso lo *humor*: è una distanza, ma è anche un freno. C'è sempre qualcosa che “rompe” il significato, che mette in questione, come uno spirito che non smette mai di farsi delle domande. Anche quando parla ci sono molte frasi che terminano con una domanda.

Anche con delle ripetizioni...

Può essere che lei cerchi di autoconvincersi, ma allo stesso tempo c'è sempre la domanda che decostruisce, che rompe, che distrugge ciò che ha costruito prima. Anche quando parla del Pensatore, alla fine ci si chiede: “ma esiste veramente?”. In questo modo la narratrice insinua il dubbio in tutto ciò che dice. Costruisce e distrugge, tesse e disfa la tela come Penelope. Ma Penelope aspetta un uomo, mentre la narratrice non aspetta nessuno.

Questo è molto interessante in relazione al corpo: costruzione e decostruzione del corpo attraverso la lingua...

Lei sta sempre costruendo e decostruendo forse perché ha paura di costruire un senso che vada molto lontano... È una posizione che non caratterizza solo l'amore, ma è un atteggiamento che riguarda la vita: la perenne messa in discussione che finisce per una messa in discussione del “*ba'deyn?*” (e dopo?, ndr.) che si dice normalmente per sapere come una storia continua e finisce. Dunque, per quanto riguarda la storia e il discorso, lei vuole proseguire e andare lontano, ma allo stesso tempo decostruisce.

Lei utilizza anche la 'āmmiya nel romanzo?

Non propriamente. Può capitare di utilizzare termini dialettali, inseriti però in un discorso in *fushā*.

Comunque le rare volte in cui utilizzo la 'āmmiya lo faccio sempre tra virgolette, perché per me bisogna scrivere seguendo le regole grammaticali: l'ho già detto, per me le uniche regole sono quelle grammaticali. Per quanto riguarda la grammatica mi ritengo una puritana!

Nel mio libro se si analizza la struttura della frase si nota che si tratta di *fushā*. C'è un grosso lavoro sulla lingua, un lavoro che non si vede. La semplicità della lingua del romanzo non è stata capita da alcuni ed è stata criticata. Per me il successo del libro poggia sulla sua lingua, sulla chiarezza e la leggerezza.

Informazioni biografiche

Non do mai dettagli sulla mia vita privata.

Sono nata a Damasco, ma la data di nascita è molto segreta! Ho fatto degli studi di lingua e letteratura araba a Damasco. Poi mi sono trasferita a Parigi dove ho studiato filosofia islamica alla Sorbonne e teatro all'Institut des Études théâtrales, inoltre ho studiato anche critica letteraria. Sono giornalista culturale: scrivo su teatro, cinema e letteratura per la stampa araba: in un settimanale che si chiama *Kull al-'Arab*; per *al-Karmel*, rivista di Maḥmūd Darwīš, mi occupavo delle interviste, lavoravo anche un po' in francese e poi sono entrata all'Institut du Monde Arabe come addetto stampa. Mia madre è cristiana greco-ortodossa, ma per convinzione si è convertita al cattolicesimo, perché la chiesa greco-ortodossa è legata alla chiesa russa e mia madre è molto ideologica. Mio padre è

musulmano ismailita... quindi ancora peggio! È per questo che ho intitolato una delle mie raccolte di poesie: “I miei antenati assassini”.

Il mio prossimo libro parlerà proprio di questo, di questa educazione particolare.

Bibliografia

Fonti

- Ba'albakī, Laylā, *Anā aḥyā*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2010² [1958].
- *Bītār, Hayfā', *Imrā'a min hadā al- 'aṣr*, Bayrūt, Dār al-Sāqī, 2010³ [2004].
- id., *Dağğī al-ğasad*, Bayrūt, al-Dār al- 'Arabiyya li-l- 'ulūm, 2006.
- Ğarrāḥ, Amal, *al-Riwāya al-mal 'ūna*, Bayrūt, Dār al-Sāqī, 2010.
- Ğāsīm al-Ibrāhīm, Rāmī, *Bayna al-unūta wa-l-ruğūla*, Bayrūt, Dār al-Farābī, 2012.
- *Ḥasan, Mahā, *Banāt al-barārī*, Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2011.
- id., *Ḥabl surrī*, Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2010.
- Ḥalīfa, Ḥālid, *Madīḥ al-karāhiya*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2006.
- al-Ḥūrī, Kūlīt, *Ayyām ma 'ahu*, Dimašq, Dār al-anwar, 1980² [1959].
- Ibrāhīm, Şun' Allah, *Dāt*, al-Qāhira, Dār al-Taqaḥfa al-ğadīda, 2011⁵ [1992].
- id., *Tilka al-rā 'iḥa*, Al-Qāhira, Dār Şuhdī, 1986³ [1966].
- 'Abbūd, Anīsa, *al-Na 'na ' al-barrī*, Dimašq, al-Takwīn, 2010.
- *al-Na 'īmī, Salwā, *Burhān al- 'asal*, Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2007.
- id., *Kitāb al-asrār*, Bayrūt, Riyāḍ al-Rayyis, 2010².
- al-Sarrāğ, Manhal, *Ka-mā yanbağī li-nahr*, Bayrūt, al-Dār al- 'Arabiyya li-l- 'ulūm, 2007.
- al-Şayḥ, Ḥanān, *Misk al-ğazāl*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2010⁴ [1988].
- id., *Inna-hā Lundun yā 'azīzī*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2001.
- Şubḥ, 'Alawiyya, *Maryam al-ḥakāyā*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2002.
- id., *Dunyā*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2006.
- id., *Ismu-hu-l-ğarām*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2009.
- Wannūs, Dīma, *Tafāşīl*, Dimašq, Dār al-Madā, 2007.

*id., *Kursī*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2009.

Wannūs, Sa‘d Allah, *Ṭuqūs al-išārāt wa-l-taḥawwulāt*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2005³ [1994].

*Yāsīn Ḥasan, Rūzā, *Ḥurrās al-hawā'*, Bayrūt, Riyād al-Rayyis, 2009.

id., *Niġātīf. Riwāya tawṭīqiyya*, *al-Kalima*, 16, Dimašq, pp. 1-82.

*Yazbik, Samar, *Rā'ihat al-qirfa*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2008.

id., *Lahā marāyā*, Bayrūt, Dār al-ādāb, 2011.

*opere che fanno parte della selezione oggetto del presente studio.

Studi

Abbas, Hassan, «Les nouvelles Shéhérazades», *Quaderns de la Mediterrania*, 7, 2004, pp. 225-232.

id., «L'action des intellectuels syriens. Un levier pour le changement social», *CONFLUENCES Méditerranée*, 60, hiver 2006-2007, pp. 133-144.

id., «Censure et information», *CONFLUENCES Méditerranée*, 44, hiver 2002-2003, pp. 39-46.

Abdel-Malek, Kamal and Hallaq, Wael (eds.), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honor of Professor Issa Boullata*, Boston, Brill, 2000.

Abū-l-Naġā, Šīrīn, *Maḥmūd al-waṭan fī fikr al-kātiba al-'Arabiyya*, Bayrūt, Markaz dirāsāt al-wadad al-'Arabiyya, 2003.

"*Adab ġuraf al-nawm*" fī *Taqāfi al-Tawra*, <http://www.aljaml.com/node/18058>, gennaio 2013.

Agacinski, Sylviane, *Femme entre sexe et genre*, Paris, Seuil, 2012.

Aīt Sabba, Fatna, *La femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Albin Michel, 2010² [1982].

Allen, Roger, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Leuven, Imprimerie orientaliste, 1982.

Allen, Roger; Kilpatrick, Hilary and de Moor, Ed (eds.), *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, London, Saqi books, 1995.

Amireh, Amal, *Framing Nawal El Saadawi*, in Suhair Majaj, Lisa; Sunderman, Paula

- and Saliba, Therese, (eds.), *Intersections. Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*, New York, Syracuse University Press, 2002, pp. 33-67.
- Anderson, Linda, *Autobiography and Personal Criticism*, in Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 138-153.
- Ashour, Radwa; Ghazoul, Ferial J. and Reda-Mekdashy, Hasna (eds.), *Arab Women Writers. A Critical Reference Guide 1873–1999*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2008.
- ‘Abbūd, Anīsa, *Kitābat al-nisā’ bayna al-šakwā wa-l-iḥtiğāğ*, fī al-Šarīf, Māhir wa-l-Zarallī Qays (bi-išrāf), *al-Siyar al-dātiya fī Bilād al-Šām*, Dimašq, Dār al-Madā, 2007, pp. 207-220.
- ‘Adwān, Mamdūh. *Ḥayawanatu-l-insān*, Dimašq, Mamdūh ‘Adwān Publishing, 2007.
- ‘Alā al-Muḥammad, «Rā’iḥat al-qirfa riwāyat Samar Yazbik al-ğadīda», <http://www.addounia.tv>, maggio 2008.
- al-‘Alī, Ġāzī Ḥusayn, «Adab ġuraf al-nawm», fī "Adab ġuraf al-nawm" fī *Ṭaqāfi al-Tawra*, <http://www.aljaml.com/node/18058>, gennaio 2013.
- al-‘Awīd, Rašīd, «Iṭtaqaytu al-adabiyya al-riwā’iyya Samar Yazbik», <http://www.arraee.com>, marzo 2008.
- Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, (ed. or.) *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Mosca, 1963.
- Badran, Margot and Cooke, Miriam (eds.), *Opening the Gates. A Century of Arab Feminist Writing*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Balanche, Fabrice, *La région alaouite et le pouvoir syrien*, Paris, Karthala, 2006.
- Baldissera, Eros, «La narrativa femminile in Siria», *Quaderni di Studi Arabi*, 2, 1984, pp. 87-104.
- Banipal*, 31, spring 2009.
- Barakat, Hoda, *I Write Against my Hand*, in Faqir, Fadia (ed.), *In The House of Silence. Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, UK, Garnet Publishing, 1998, pp. 41-48.
- Barrāda, Muḥammad, «Riwāyat Dīma Wannūs «Kursī»... Nihāya muwazzaf intihāzī», www.maghress.com, marzo 2012.

- Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960, (ed. or.) *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953.
- id., «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5, 1968, trad. it. in id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- Bārūt, Muḥammad Ġamāl, *al-Riwāya al-Sūriyya wa-l-tārīḥ: al-as'ila al-ūlā, fī Ṣiḥayyīd, Ġamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āṣira. Al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ḡadāda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d'Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, pp. 75-82.
- Bataille, George, *L'erotismo*, Milano, SE studio editoriale, 1986, (ed. or.) *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, trad. it., *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 1961.
- Bitar Ottosson, Astrid, *I Can Do Nothing against the Wish of the Pen. Studies in the Short Stories of Widād Sakākīnī*, Acta Universitatis Uppsaliensis, Studia Semitica Upsaliensia, 21, 2005.
- id., «Giving Voice to Silenced Stories in the Novel Kamā yanbaghī li-nahr [As is appropriate for a river] by Manhal al-Sarrāj», *Orientalia Suecana*, 59, 2010, pp. 73-84.
- Bondi, Liz and Domosh, Mona, *Other figures in other places*, in Minca, Claudio (a cura di), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, CEDAM, 2001.
- Bono, Paola (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2000.
- Bono, Paola e Fortini, Laura (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Roma, Iacobelli, 2007.
- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bouhdiba, Abdelwahhab, *La sessualità nell'islam*, Milano, Mondadori, 2005, (ed. or.) *La Sexualité en Islam*, Paris, Presse Universitaire de France, 1975.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998² [1992].
- id., *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- Braidotti, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2002.

- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- id., *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 85-102, (ed. or.) *Undoing Gender*, London, 2004.
- Cadioli, Alberto, *La ricezione*, Bari, Laterza, 1998.
- Calvino, Italo, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 2002² [1988].
- Censi, Martina, *Samar Yazbik. Rā'ihat al-qirfa, un esempio di romanzo della nuova generazione in Siria: tesi di laurea*, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2007-2008.
- Chebel, Malek, «Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en islam», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, pp. 47-63.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse* in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, pp. 35-68, (ed. or.) in *L'Arc*, 61, 1975.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, 1981, (ed. or.) *Transparent Minds. Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Colebrook, Claire, *Feminist Criticism and Poststructuralism*, in Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 214-234.
- Cooke, Miriam, *Women Write War: the Centring of Beirut Decentrists*, Oxford, Center for Lebanese Studies, 1987.
- id., *War's Other Voices: Women Writers in the Lebanese Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- id., *Dissident Syria. Making Oppositional Arts Official*, Durham, Duke University Press, 2007.
- Darrāğ, Fayṣal, «*Qaṣr al-maṭar*» *al-tārīḥ al-mahzūm fī-l-mustabidd al-muntaṣir*, in Šihayyīd, Ġamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āṣira. Al-Ġudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ğadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d'Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, pp. 45-74.
- D'Elia, Anna (a cura di), *Sguardo e raffigurazione, Atti del convegno Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, Bari, Adriatica, 2002.
- Demaria, Cristina, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.

- De Munck, Marie-Françoise, «Les femmes écrivent l'amour. Amour et sexualité dans la littérature féminine contemporaine», *La Cause freudienne*, 70, 2010.
- Derrida, Jacques [et al.], *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974, (ed. or.) *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968.
- Derrida, Jacques, *La différanza*, in id. [et al.], *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 7-38, (ed. or.) Paris, 1968.
- Di Cori, Paola (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, CLUEB, 1996.
- Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.
- Dākira li-l-mustaḡbal. Mawsū'at al-kātiba al-'Arabiyya [1873-1999]*, al-Qāhira, al-Maḡlis al-a'lā li-l-ṭaqāfa, 2004.
- Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Leiden, E.J. Brill-Paris, Maisonneuve & Larose, 1991.
- Fallaize, Elisabeth, *Simone de Beauvoir and the Demystification of Woman*, in Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 85-99.
- Faqir, Fadia (ed.), *In The House of Silence. Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, UK, Garnet Publishing, 1998.
- Foucault, Michel, *La volontà de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- id., *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- id., *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- id., *Che cos'è un autore*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004⁴ [1971], pp. 1-21, (ed. or.) *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Paris, 1969.
- id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004⁴ [1971].
- Fusini, Nadia, *Nomi. Dieci scritture femminili*, Roma, Donzelli Editore, 1996.
- id., *Possiedo la mia anima*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006.
- Galletti, Mirella, *Storia della Siria contemporanea. Popoli, istituzioni e cultura*, Milano, Bompiani, 2006.
- Genette, Gérard, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, (ed. or.) Paris, 1972.
- id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, (ed. or.) Paris, 1983.

- id., *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, (ed. or.) Paris, 1991.
- id., *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Gharizi, Wafiq, *La sexualité et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale, Yale University Press, 2000² [1979].
- Giolfo, Manuela E.B. and Sinatora, Francesco L., *Rethinking Arabic Diglossia Language Representations and Ideological Intents*, in Valore, Paolo (ed.), *Multilingualism. Language, Power, and Knowledge*, Pisa, Edistudio, 2011, pp. 103-128.
- Gnisci, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Grosser, Hermann, *Narrativa*, Milano, Principato, 1993⁹.
- al-Ġamīla (mağalla), ayyār 2008, <http://www.aljamila.com>, giugno 2008.
- Ġum‘a, Muṣṭafā ‘Aṭiya, «Adab al-ğasad... rafa‘a kuttāban wa-alqā bi-āḥarīn ilā al-zill», www.aklaam.net, gennaio 2012.
- al-Ġaddāmī, ‘Abd Allah Muḥammad, *al-Mar‘a wa-l-luġa*, al-Dār al-Bayḍā’, al-Markaz al-ṭaqāfī al-‘Arabī, 2008⁴.
- id., *Ṭaqāfat al-wahm. Muqārabāt ḥawla al-mar‘a wa-l-ğasad wa-l-luġa*, al-Dār al-Bayḍā’, al-Markaz al-ṭaqāfī al-‘Arabī, 2011³.
- Haddad, Joumana, *I Killed Sheherazade*, London, Saqi Books, 2010.
- Halasa, Malu and Salam, Rana, *The Secret Life of Syrian Lingerie. Intimacy and Design*, San Francisco, Chronicle books, 2008.
- Hallaq, Boutrus et Toelle, Heidi (éds.), *Histoire de la littérature arabe moderne*, Tome I, Paris, Sindbad, Actes Sud, 2007.
- Haraway, Donna, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14/3, 1988, pp. 575-599.
- al-Hassan Golley, Nawar, *Reading Arab Women's Autobiographies. Shahrzad Tells Her Story*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- id. (ed.), *Arab Women Lives Retold. Exploring Identity Through Writing*, New York, Siracuse University Press, 2007.

- Hassan, Kadhim Jihad, *Le roman arabe (1834-2004)*, Paris, Sindbad, Actes Sud, 2006.
- Heller, Erdmute e Mosbahi, Hassouna, *Dietro il velo. Amore e sessualità nella cultura araba*, Bari, Laterza, 1996.
- Hiyām, Muṣṭafā, «Zāhirat al-kitāba al-īrūsiya ‘inda a-mar’a aw adab al-ḡasad», <http://laghtiri1965.arabblogs.com>, gennaio 2013.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Ḥabaš, Iskandar, «Riwāyat “Ṣaṣṣā” li-l-Sūriyya Samar Yazbik», <http://www.mettransparent.com>, gennaio 2013.
- id., «Rūzā Yāsīn Ḥasan: ḡīlu-nā yaktubu al-siyāsa inṭilāqan min manzūri-hi al-ḥāṣṣ», <http://www.assafir.com>, ottobre 2011.
- Ḥallāq, Buṭrus, *al-Kitāba: al-wā’i wa-taqāfat al-ḡasad*, fī Ṣiḥayyīd, Ḡamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu’āšira. Al-Ḡudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā’iyya al-ḡadīda, A’māl al-nadwa al-mun’aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d’Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, pp. 179-192.
- Ḥartaš, Fayṣal, *al-Riwāya wa-l-siyāsa*, fī Ṣiḥayyīd, Ḡamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu’āšira. Al-Ḡudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā’iyya al-ḡadīda, A’māl al-nadwa al-mun’aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d’Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, pp. 171-177.
- id., «Wurūd al-Ḡanna», fī "Adab ḡuraḡ al-nawm" fī *Taqāfi al-Tawra*, <http://www.aljaml.com/node/18058>, gennaio 2013.
- al-Ḥaṭīb, Muḥammad Kāmil, *Ba’d muškilāt al-riwāya al-‘Arabiyya*, fī Ṣiḥayyīd, Ḡamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu’āšira. Al-Ḡudūr al-taqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā’iyya al-ḡadīda, A’māl al-nadwa al-mun’aqada fī 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d’Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001, pp. 196-197.
- Irigaray, Luce, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, (ed. or.) *Speculum. De l'autre femme*, Paris, 1974.
- id., «Quand nos lèvres se parlent», *Cahiers du Grif*, 12, 1976, pp. 23-28, 1976, (trad. it.) *Quando le nostre labbra si parlano* in id., *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- ‘Īsā, Rāšid, «Sūryā: laysa al-ḡins zāhira lakinna-hu ḥallaṣa al-adab min al-īḡrāq al-īdyūlūḡī», <http://www.assafir.com>, gennaio 2013.
- Jehlen, Myra, *Archimede e il paradosso della critica femminista*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche*

- femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 65-104, (ed. or.) *Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism*, Chicago, 1981.
- Jolles, André, *Forme semplici*, in id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Milano, Mondadori, 2003, (ed. or.) *Einfache Formen*, Halle, 1930.
- Kamuf, Peggy, *Sostituire la critica femminista*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 161-184, (ed. or.) *Replacing Feminist Criticism*, Ithaca NY, 1980.
- Keddie, Nikki and Baron, Beth (eds.), *Women in the Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, London, Yale University Press, 1991.
- Keizer, Arlene K., *Black Feminist Criticism*, in Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp.154-168.
- Khalaf, Samir and Gagnon, John, *Sexuality in the Arab World*, London, Saqi, 2006.
- Khalidi, Boutheina, «Epistolarity in a Nahdah Climate: The Role of Mayy Ziyādah's Letter Writing», *Journal of Arabic Literature*, 40, 2009, pp. 1-36.
- el-Khayat, Ghita, *Le monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- Kolodny, Annette, *Alcune considerazioni sulla definizione di una "critica letteraria femminista"*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 37-65, (ed. or.) *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism*, University of Maryland, 1980.
- Lamchichi, Abderrahim, «Eros et sacré. Sociétés, religion et éthique sexuelle», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, pp. 9-21.
- Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, (ed. or.) *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- Levitt, Morton, *Rhetoric of Modernist Fiction: From a New Point of View*, London, University Press of New England, 2006.
- Lorde, Audre, *Usi dell'erotismo: l'erotismo come potere*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 247-255, (ed. or.) *Uses of Erotic: the Erotic as Power*, Trumansburg NY, 1978.
- Lotto, Adriana, «Note su *La sofferenza del corpo* di Elaine Scarry», *DEP Deputate, Esuli, Profughe*, 16, 2011, pp. 1-10.

- Lubnān wa-Sūriya, al-muğallid al-awwal, fī Dākira li-l-mustaqbal. Mawsū'at al-kātiba al- 'Arabiyya [1873-1999]*, al-Qāhira, al-Mağlis al-a'lā li-l-ṭaqāfa, 2004.
- Mahmood, Saba, *Politics of Piety. The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- Malti Douglas, Fedwa, *Women's Body, Women's Word*, London, Princeton University Press, 1991.
- Mambrini, Luisella, *Lacan e il femminismo contemporaneo*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.
- Mehrez, Samia, «Translating Gender», *Journal of Middle East Women's Studies*, 3/1, 2007, pp. 106-127.
- Mehta, Brinda, *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*, New York, Syracuse University Press, 2007.
- Mernissi, Fatema, *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems*, New York, Washington Square Press, 2001, trad. it., *L'Harem e l'Occidente*, Firenze, Giunti, 2000.
- id., *Le 51 parole dell'amore. L'amore nell'Islam dal medioevo al digitale*, Milano, Giunti, 2008, (ed. or.) *L'amour dans les pays musulmans*, Paris, 1984.
- Meyer, Stefan, *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*, New York, State University New York Press, 2001.
- Micali, Simona, *L'innamoramento*, Bari, Laterza, 2001.
- Miller, Nancy K., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, London, Routledge, 1991.
- id., *L'eroina del testo: una studiosa femminista e le sue finzioni*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp.173-184, (ed. or.) *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, Columbia, 1980.
- Montagu, Ashley, *Saremo bambini*, Como, Red, 1992, (ed. or.) *Growing Young*, New York, 1981.
- al-Musawi, Muhsin Jassim, *The Postcolonial Arabic Novel. Debating Ambivalence*, Boston, Brill, 2003.
- Na'na, Hamida, *Writing Away the Prison*, in Faqir, Fadia (ed.), *In The House of Silence*.

- Autobiographical Essays by Arab Women Writers*, UK, Garnet Publishing, 1998, pp. 91-104.
- Neri, Francesca, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione*, in Gnisci, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 209-234.
- Neuwirth, Angelika; Plitsch, Andreas and Winckler, Barbara (eds.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010.
- Paniconi, Maria Elena, «Il romanzo *Al-Lağna* (La commissione) di Şun‘ Allah Ibrāhīm», *Annali di Ca' Foscari*, 41/3, 2002, pp. 37-50.
- id., *Il romanzo siriano: profilo di una narrazione in cambiamento*, in Guidetti, Mattia (a cura di), *Siria. Dalle antiche città-stato alla primavera interrotta di Damasco*, Milano, Jaca Book, 2006.
- id., «Il romanzo sperimentale egiziano degli anni Novanta: gli esempi di Muştafā Dikrī, Muntaşir al-Qaffāş, May al-Tilmisānī», *Annali di Ca' Foscari XIV*, 3, 2006, pp. 65-91.
- Pellat, Charles, “Ĥikāya”, in *E. I.*, n.é., vol. 3, pp. 379-384.
- Pellat, Charles et Vial, Charles, “Ķişşā”, in *E. I.*, n.é., vol. 5, pp. 183-190.
- Peretz, Don, *The Middle East Today*, Westport, Praeger, 1994⁶.
- Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
- Raḍwān, Nāhid, «al-Mihna kātiba mutamarrida», <http://dhabiya.maktoobblog.com>, gennaio 2013.
- Ranajit, Guha e Spivak Chakravorty, Gayatri, *Subaltern Studies, Modernità e (post)colonialismo*, Verona, ombre corte, 2002, (ed. or.) *Selected Subaltern Studies*, Oxford, 1988.
- Rayhanova, Baian, *The Contemporary Syrian Novel. Certain Questions of its Genre Modification*, in Vermeulen, U. and De Smet, D. (eds.), *Philosophy and Arts in the Islamic World, Proceedings of the Eighteenth Congress of the Union Européenne del Arabisantes et Islamistes*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 1998, pp. 165-174.
- id., *The Image of the Countryside in the Modern Syrian Novel, Proceedings of the 35th International Congress of Asian and North African Studies (ICANAS), The Arabist*, 19-20, Budapest, 1998, pp. 153-164.
- Reich, Wilhelm, *Psicologia di massa del fascismo*, Torino, Einaudi, 2009, (ed. or.) *Die*

- Massenpsychologie des Faschismus*, Köln, 1933-1971.
- Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Rich, Adrienne, «La politica del posizionamento», *Mediterranean*, 2, 1996, pp. 15-22, (ed. or.) «Notes Towards a Politics of Location», London, 1984.
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto. La configurazione del racconto di finzione*, Volume 2, Milano, Jaca Books, 1985.
- «al-Riwāya al-Sūriyya al-ġadīda: zāhira ibdā'iyya am zāhira i'lāmiyya?», <http://www.adabmag.com>, ottobre 2011.
- Rooney, Caroline, *Decolonising Gender. Literature and a Poetics of the Real*, London, Routledge, 2007.
- Ruba, Salih, *Musulmane rivelate. Donne, Islam, Modernità*, Roma, Quality Paperbacks, Carocci, 2008.
- al- Saadawi, Nawal, *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*, London, Zed Books, 1980.
- id., *Women and Sex* in Lee Bowen, Donna and Early, Evelyn A. (eds.), *Every Day Life in the Muslim Middle East*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- id., *Dissidenza e scrittura*, Milano, Spirali, 2008.
- al-Sa'dāwī, Nawāl, *Ma'raka ġadīda fī qaḍiyat al-mar'a*, al-Qāhira, Sīnā, 1992.
- id., *Qaḍāyā al-mar'a wa-l-fikr wa-l-siyyāsa*, al-Qāhira, Maktabat Madbūlī, 2002.
- Said, Edwar, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- al-Samman, Hanadi, «Remapping Arab Narrative and Sexual Desire in Salwā al-Na'īmī's *Burhān al-'asal* (The Proof of the Honey)», *Journal of Arabic Literature*, 43, 2012, pp. 60-79.
- Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970², (ed. or.) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916].
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985, trad. it. *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Scott, W. Joan, *Il genere. Un'utile categoria di analisi storica*, in Di Cori, Paola (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, CLUEB, 1996, pp. 307-347, (ed. or.) *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, Oxford, 1986.

- Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999².
- Shimon, Samuel (ed.), *Beirut 39. New Writing from the Arab World*, London, Bloomsbury, 2010.
- Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics*, in Jacobus, Mary (ed.), *Women's Writing and Writing about Women*, London, Croom Helm, 1979.
- Sinopoli, Franca, *I generi letterari* in Gnisci, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 87-110.
- Sirḥān, Kārīlā, «Ṣūrat al-raḡul wa-l-mar'a: Bayna al-irt al-ṭaqāfi wa-l-wāqi'», *al-Ādāb*, 56, 2008, pp. 41-46.
- Spillers, Hortense J., *Figli/e di madre, del padre forse: una grammatica americana*, in Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 255-279, (ed. or.) *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, Baltimore MD, 1987.
- Spivak, Chakravorty Gayatri, *Subaltern Studies: decostruire la storiografia*, in Ranajit, Guha e Spivak Chakravorty, Gayatri, *Subaltern Studies, Modernità e (post)colonialismo*, Verona, ombre corte, 2002, pp. 103-143, (ed. or) Oxford, 1988.
- Suhair Majaj, Lisa; Sunderman, Paula and Saliba, Therese, (eds.), *Intersections. Gender, Nation and Community in Arab Women's Novels*, New York, Syracuse University Press, 2002.
- al-Ṣā'ig, Wiḡdān, *Ṣahrazād wa-ḡawāyat al-sard*, Bayrūt, al-Dār al-'Arabiyya li-l-'ulūm, 2008.
- Sulaymān, Nabīl, ««Ḥurrās al-hawā'» li-l-kātiba al-Sūriyya Rūzā Yāsīn Ḥasan... al-aqalliyāt wa-l-unūta wa-l-siyāsa... hawāḡis riwā'iyya», www.arabicstory.net, gennaio 2013.
- Suyoufi, Fadia, «Magical Realism in Ghādah al-Sammān's *The Squared Moon*», *Journal of Arabic Literature*, 40, 2009, pp. 182-207.
- Ṣuwayliḡ, Ḥalīl, «Samar Yazbik fi bilād al-'aḡā'ib», <http://www.al-akhbar.com/ar/node>, gennaio 2013.
- al-Ṣarīf, Māhir wa-al-Zarallī Qays (bi-iṣrāf), *al-Siyar al-dātiya fi Bilād al-Ṣām*, Dimašq, Dār al-Madā, 2007.
- Ṣiḡayyīd, Ḡamāl wa-Toëlle, Heidi (bi-iṣrāf), *al-Riwāya al-Sūriyya al-mu'āsira. Al-Ḡudūr al-ṭaqāfiyya wa-l-taqniyāt al-riwā'iyya al-ḡadīda, A'māl al-nadwa al-mun'aqada fi 26 wa 27 ayyār 2000*, Dimašq, Institut Français d'Études Arabes de Damas (IFEAD), 2001.
- Ṣukrī, Ḡālī, *Azimat al-ḡins fi-l-qiṣṣa al-'Arabiyya*, al-Qāhira, Dār al-Ṣawq, 1991.

- Taha, Ibrahim, «The Modern Arabic Very Short Story: a Generic Approach», *Journal of Arabic Literature*, 31, 2000, pp. 59-84.
- Tayyara, Najati, «Chronique d'un printemps», *CONFLUENCES Méditerranée*, 44, hiver 2002-2003, pp. 47-54.
- Testa, Enrico, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995², (ed. or.) *Poétique de la prose*, Paris, 1971.
- Toëlle, Heidi et Zakharia, Katia, *À la découverte de la littérature arabe. Du VI siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2004.
- Valassopoulos, Anastasia, *Contemporary Arab Women Writers. Cultural Expression in Context*, London, Routledge, 2007.
- Vauthier, Elisabeth, *La création romanesque contemporaine en Syrie de 1967 à nos jours*, Damas, Institut Français du Proche-Orient (IFPO), 2007.
- Vial, Charles, *La littérature contemporaine en Syrie*, in Raymond, André (éd.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Paris, Édition du CNRS, 1980, p. 419.
- Weedon, Chris, *Postcolonial Feminist Criticism* in Plain, Gill and Sellers, Susan (eds.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 282-300.
- Wiesner, Merry E., *Le donne nell'Europa moderna. 1500-1750*, Torino, Einaudi, 2003.
- Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 1995, (ed. or.) *A Room of One's Own*, London, 1929.
- id., *Le tre ghinee*, Milano, La Tartaruga, 1975, (ed. or.) *Three Guineas*, London, 1938.
- id., *Diario di una scrittrice*, Roma, minimum fax, 2009, (ed. or.) *A Writer's Diary*, London, 1953-1954.
- Yassîn, Al Hajj-Saleh, «L'opposition syrienne», *CONFLUENCES Méditerranée*, 44, hiver 2002-2003, pp.71-81.
- Yāsīn Ḥasan, Rūzā, «al-Riwāya al-Sūriyya al-šābba: šabāb al-kuttāb am šabāb al-ibdā'», www.alawan.org, aprile 2010.
- id., «Hīna yu'assisu al-ḥayāl makānan ḥāriḡ al-sultāt», <http://www.ahewar.org>, gennaio 2013.
- id., «Ayna al-muṭaqqafūn al-Sūriyyūn min al-ṭawra?», *Jadaliyya*, <http://www.jadaliyya.com>, marzo 2012.

Zaccaro, Vanna e Troisi, Federica, *Le infinite negoziazioni dell'io, Atti del convegno Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, Bari, Adriatica, 2002.

Zemmour, Zine-Eddine, «Jeune fille, famille et virginité. Approche anthropologique de la tradition», *CONFLUENCES Méditerranée*, 41, printemps 2002, pp. 65-76.

Zeydan, Joseph, *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*, Albany, State University of New York Press, 1995.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Martina Censi

Matricola: 793356

Dottorato: Licuso

Ciclo: XXV

Titolo della tesi: **Rappresentazioni del corpo nel romanzo delle scrittrici siriane contemporanee**

Abstract:

In questo studio considero le diverse rappresentazioni del corpo all'interno di una selezione di romanzi, in lingua araba, di sei scrittrici siriane contemporanee: *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* di Hayfā' Bīṭār, *Banāt al-barārī* di Mahā Ḥasan, *Burhān al-'asal* di Salwā al-Na'imī, *Kursī* di Dīma Wannūs, *Ḥurrās al-hawā'* di Rūzā Yāsīn Ḥasan e *Rā'iḥat al-qirfa* di Samar Yazbik.

Per l'analisi del *corpus*, mi servo di un approccio metodologico plurale, capace di integrare gli strumenti della narratologia e della teoria letteraria con quelli della critica femminista. Se infatti il romanzo non ha *gender*, la valenza di un romanzo scritto da una donna è diversa, in quanto la scrittura femminile proviene da un duplice atto liberatorio: dalle pressioni del sistema patriarcale e dalla censura politica.

Le scrittrici arabe contemporanee si allontanano dai concetti di patria e di identità nazionale – centrali nella produzione degli anni Settanta e Ottanta – per concentrarsi sulla sfera individuale. In quest'ottica, il corpo diventa la rappresentazione primaria dell'individuo nella sua qualità di soggetto desiderante, in contrapposizione all'assoggettato. Il corpo è il terreno sul quale si gioca la negoziazione tra istanza individuale e collettiva.

Abstract:

In this study, I consider the different representations of the body in a selection of Arabic novels, published by Syrian contemporary women writers: *Kursī* by Dīma Wannūs, *Ḥurrās al-hawā'* by Rūzā Yāsīn Ḥasan, *Banāt al-barārī* by Mahā Ḥasan, *Rā'iḥat al-qirfa* by Samar Yazbik, *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* by Hayfā' Bīṭār and *Burhān al-'asal* by Salwā al-Na'imī.

Even if we can not talk about fundamental difference between “male writing” and “female writing”, the difference resides in women's position in the society which results from the action of several socio-symbolic pressures. Writing breaks the silence in which women have historically been relegated. Women's writing is, therefore, a twofold process of liberation from the pressures of the patriarchal system, on one hand, and from political censorship on the other.

These writers deepen all the aspects of the body as a fundamental representation of the individual. The body is the place of negotiation between the individual and the collective dimensions and it becomes a metaphor of the individual as a "desiring subject" in opposition to the concept of "subdued".

Abstract:

Dans cette étude, j'envisage les différentes représentations du corps dans un corpus de romans en langue arabe des écrivaines syriennes contemporaines : *Kursī* de Dīma Wannūs, *Ḥurrās al-hawā'* de Rūzā Yāsīn Ḥasan, *Banāt al-barārī* de Mahā Ḥasan, *Rā'ihat al-qirfa* de Samar Yazbik, *Imrā'a min haḍā al-'aṣr* de Hayfā' Bīṭār et *Burhān al-'asal* de Salwā al-Na'īmī.

Pour l'analyse du corpus je m'appuie sur une méthodologie plurielle, capable d'intégrer la narratologie avec la théorie littéraire et la critique féministe. Même si le roman lui-même n'a pas de *gender*, la valeur d'un roman écrit par une femme peut se révéler différente de la valeur d'un roman écrit par un homme. L'écriture brise le silence dans lequel la femme a été historiquement reléguée en ressortant d'un double processus de libération : des pressions du système patriarcal et de la censure politique.

Les écrivaines du corpus s'éloignent de la question nationale – centrale dans la production des années soixante-dix et quatre-vingt-dix – pour s'approcher de celle de l'individu. Le regard est dirigé vers le corps comme lieu fondamental de l'individu, en tant que « sujet désirant » en opposition à l'« assujetti ». Le corps est le lieu de négociation entre instances individuelle et collective.

Firma dello studente
