

# SGUARDOMOBILE

Collana di lettura comparata  
diretta da Lorenzo Flabbi e Antonio Prete

9



[www.sguardomobile.it](http://www.sguardomobile.it)

Copertina di Antonio Almeida

Il trittico di volti la serie di occhi sono elaborazioni grafica da Humbert de  
Superville, *Essay sur les signes inconditionels dans l'art* (1832)

redazione@sguardomobile.it

Copyright © 2015 by Casa Editrice Le Lettere – Firenze

ISBN XXXXXX

[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)

Alberto Sismondini

**I CEDRI DEL SERTÃO**

Scritture della memoria libanese in Brasile

Le Lettere

*Ai mei veci  
ch'i nu se ciacrina  
d'u mei sgavaudurà*

## INDICE

PREMESSA	7
1. MEMORIA LETTERARIA, MEMORIA VISSUTA	11
1.1 Il Libano: un paese in immagini	13
1.2 Da <i>Turcos pobres</i> a <i>Sírios remediados</i> e <i>Libaneses ricos</i> : rappresentazione e fenomenologia di un'emigrazione	29
1.2.1 Epifanie poetiche della memoria	45
1.3 Salim Miguel: <i>Nur na escuridão</i> , a Jāliya si fa romanzo	47
1.4 La lingua araba nella mente: Alberto Mussa e Michel Sleiman	50
1.5 I <i>Turcos</i> nella letteratura brasiliana	52
1.5.1 Guimarães Rosa, Drummond, Jorge Amado, Ana Miranda	52
1.5.2 La Persia nella memoria	61
2. PATRIE ORALI, PATRIE LETTERARIE	69
2.1 Le peculiarità libanesi nell'oralità narrativa	71
2.2 Fonti letterarie e loro integrazioni nei testi considerati. Rappresentazioni intertestuali de <i>Le Mille e una notte</i>	83
2.3 Milton Hatoum e l'esempio di Šāhrazād	93
2.4 Le voluttà barmecidi di Raduan Nassar	103
2.5 <i>Les cris de Paris</i> : pre-testi di letteratura francese in Nassar e Hatoum	108
EPILOGO	111

UN FLORILEGIO	117
Milton Hatoum	119
<i>La natura ride della cultura</i>	121
Alberto Mussa	129
<i>I sapienti di Timbuctù</i>	131
Salim Miguel	135
<i>È turco</i>	137
<i>Le care vecchiette</i>	138
Raduan Nassar	149
<i>Manine di seta</i>	151
Michel Sleiman	155
<i>Li ho tutti con me</i>	157
<i>Perla nera</i>	159
<i>Gazel per i vivi</i>	160
Carlos Nejar	161
<i>Gazel per i buoi bianchi</i>	163
Waly Salomão	165
<i>Tariffa d'imbarco</i>	167
<i>Libani</i>	169
<i>Era scritto nel tempio di Bacco</i>	170
STRUMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI	173
RINGRAZIAMENTI	181

## PREMESSA

Alle tre *Arabiae* del mondo classico questo libro affianca e sovrappone un'*Arabia brasilica*. Salim Miguel, Milton Hatoum, Raduan Nassar, e gli altri autori considerati fanno capo a una cultura racchiusa in uno spazio sorprendentemente ridotto, ovvero quella porzione costiera del Mar di Levante che viene definita geograficamente come Libano. Questa regione è un microcosmo fatto di varie differenti culture e nazionalità a cui fa eco dall'altro capo del mondo un macrocosmo esteso quasi quanto l'Europa, il Brasile. Dalla fine del diciannovesimo secolo migliaia di emigranti libanesi ne hanno percorso le coste, spingendosi successivamente verso gli altipiani dell'interno e le selve pluviali, dedicandosi inizialmente al commercio ambulante, stabilendosi nei luoghi più reconditi di quell'immenso paese. La società brasiliana ha quindi acquisito, oltre ai vari sostrati europei, africani e indios, anche l'Oriente mediterraneo. Il passaporto d'arrivo dei primi immigrati, all'epoca ancora sudditi dell'impero ottomano, ha fatto sì che venissero chiamati *Turcos* (Turchi). Le capacità di questo gruppo, generalmente già alfabetizzato, hanno da subito permesso di assistere alla nascita di una produzione letteraria in arabo, apprezzata nel paese di origine, ma che in Brasile, escludendo l'ambiente della comunità sirolibanese, non viene quasi avvertita. L'attività imprenditoriale e il conseguente relativo benessere hanno creato le condizioni affinché i figli e i nipoti dei primi immigrati potessero seguire studi superiori universitari, potendo infine accedere a ruoli essenziali della vita sociale brasiliana. Sono relativamente numerosi gli scrittori appartenenti a una comunità che ha raggiunto con i discendenti il numero considerevole di circa sei milioni di individui. Figura dall'alta visibilità sociale in quanto legato al commercio e facente parte di una comunità permeabile, già predisposta a matrimoni interconfessionali e multiculturali, il "Turco" diviene un punto di riferimento della cultura popolare, diventando in breve oggetto di attenzione, sia

nelle raccolte umoristiche, che ne sottolineano gli aspetti che noi definiremmo più “levantini”, assieme agli italiani, definiti “Carcamano”<sup>1</sup>, o i portoghesi detti “Portuga”, come in un ciclo narrativo che va dai romanzi popolari agli sceneggiati televisivi, fino ad assumere uno status diegetico nei grandi affreschi romanzi di Jorge Amado, dove vengono promossi a protagonisti nel racconto *A descoberta da América pelos Turcos*.

Le immagini, un po’ sbiadite, del Libano del secondo dopoguerra precedono quelle purtroppo ancora attuali di un terribile conflitto civile e di una pace tuttora fragile, che cerca di risollevarlo un popolo dal caos e dall’irrazionalità ferina di molteplici “identità assassine”, come le definisce Amin Maalouf. Gli ultimi eventi hanno alimentato una nuova diaspora di varie personalità del mondo dell’informazione e della letteratura, che si sono trasferite in Europa e nel resto del mondo.

Il Libano è stato sempre dipinto dall’Europa come campione della francofonia. La lingua francese vi ha guadagnato un suo spazio in un territorio essenzialmente arabofono ed è stata scelta da diversi autori locali come propria forma espressiva, divenendo al contempo un ponte culturale tra Oriente ed Occidente. I temi del percorso che si intende qui intraprendere sono incentrati su alcune caratteristiche comuni agli autori brasiliani di origine mediorientale, ma considereremo anche le eventuali affinità con testi di scrittori libanesi di espressione francese, strumenti preziosi per un’indagine che ci sarebbe altrimenti preclusa. Poiché tutti i testi letterari sono in rapporto fra loro e tutti sono stati costituiti assorbendo o trasformando altri testi, a vari livelli e in forme più o meno riconoscibili, ogni nuovo libro rappresenta dunque un’ulteriore tessitura di passate citazioni.

Un aspetto caratterizzante che supera il discorso strutturale e che si lega alla questione linguistica ci viene suggerito dalla prospettiva che il mondo moderno e contemporaneo ha molte

<sup>1</sup> In Brasile i commercianti italiani erano considerati poco onesti, per la loro abitudine di “calcare la mano” sulla bilancia. Antônio de Alcântara Machado (in *Novelas Paulistas*, José Olympio, Rio de Janeiro 1961) nelle sue *Novelas Paulistas*, presenta la rima “Caracamano pé de chumbo / calcanhar de frigideira / quem te deu a confiança / de casar com Brasileira?” (*Italiano piè di piombo / fondo di padella / chi ti ha dato il coraggio / di sposarti una brasiliana?*).

volte sondato e che le ultime correnti critiche hanno rimesso in gioco. Ci confronteremo con alcuni temi paradigmatici: la solitudine, l'atopia e l'esilio come stato decostruttivo di ogni abituale condotta morale e intellettuale, la necessità di intrecciare male e bene per giungere a una realtà in cui nulla dell'immensa complessità del mondo venga distrutto, l'amore della tradizione e l'ossessione del nuovo, l'ossessione del tempo, l'esperienza dell'infinito e del tutto limitato. L'immagine che sgorga prepotente è quella che Benjamin e Proust nel complesso delle loro opere propongono, osservando il minimo, il diverso, l'altro, divenendo soglia, "corteggiando il rovescio"<sup>2</sup>.

Nota. I termini in arabo sono stati trascritti in alfabeto latino usando il metodo proposto da Safa Jubran, studiosa dell'Università di San Paolo<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Franco Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Feltrinelli, Milano 2003.

<sup>3</sup> Safa Abou Chahla Jubran, *Para uma romanização padronizada de termos árabes em texto de língua portuguesa*, in «Tiraz. Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio», n. 1, Humanitas/FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 2004, pp. 17-30.



PRIMA PARTE

Memoria letteraria, memoria vissuta



## IL LIBANO: UN PAESE IN IMMAGINI

*L'egiziano scrive il libro,  
il libanese lo stampa,  
l'iracheno lo legge  
(Detto iracheno)*

Incastonato tra il Mediterraneo e le catene montuose che si allungano parallele al litorale<sup>4</sup>, il Libano è sempre stato uno spazio di confronto ibrido fra i tre continenti che sono stati la culla dell'umanità. Si trova infatti prossimo a centri di cultura quali la Mesopotamia, l'Egitto, l'Asia Minore, la Palestina, a poche miglia marittime di distanza da Cipro e dal mondo ellenico. Non sorprenda pertanto la complessità antropica del suo territorio<sup>5</sup>, che riflette le successive stratificazioni di varie culture e religioni aggiuntasi a quelle originarie: quella semitica prima e quella fenicia poi. Questa regione è stata sovente soggetta a imperi poderosi riuscendo comunque a mantenere una forte autonomia, come accadde ad esempio al tempo delle dinastie degli emiri Maan e Shihab durante il governo ottomano. La progressiva influenza politica della Francia sulla zona,

<sup>4</sup> Il Monte Libano (*Jabal Lubnān*, cioè "montagna bianca") che dà il nome al paese, e l'Antilibano.

<sup>5</sup> Il Libano è una repubblica popolata da 4.255.000 abitanti (stima del 2010) di cui l'87,2% è costituito da popolazione urbana, concentrata principalmente nella capitale Beirut (circa 1.857.000 abitanti). Tra i gruppi etnici esiste una grande maggioranza di arabi (84,5%), seguiti dagli armeni (6,8%) e dai curdi (6,1%); cospicua è la presenza di profughi palestinesi, circa 300.000, e di lavoratori siriani (oltre 500.000, in gran parte clandestini). Le religioni rappresentate: musulmani (sciiti 34,1% sunniti 21,2%, drusi 7%), cristiani cattolici maroniti (23,4%), cristiani ortodossi (11,2%), altri 3,2%. Lingua ufficiale è l'arabo, ma sono parlate anche l'armeno, il francese e l'inglese. Secondo la Costituzione del 1926, il Patto nazionale del 1943 e un nuovo accordo del 1989 tra le varie confessioni religiose, il Presidente della Repubblica, eletto dal Parlamento e in carica per sei anni, deve essere cristiano maronita; egli condivide il potere esecutivo con il Consiglio dei ministri, presieduto da un musulmano sunnita. Il potere legislativo spetta all'Assemblea nazionale, composta da 128 membri per metà musulmani (sunniti, sciiti, drusi, alawiti) e per metà cristiani (maroniti, ortodossi, cattolici, gregoriani e protestanti) eletti per quattro anni; la presidenza dell'Assemblea nazionale spetta a uno sciita (da *Calendario atlante De Agostini 2012*, Istituto geografico De Agostini, Novara 2011, pp. 743-746).

già preconizzata dal conte di Volney<sup>6</sup>, corrisponde al tentativo di contenere l'espansione inglese che si attesta in Egitto e Mesopotamia e si realizza nell'affidamento a Parigi, da parte della Società delle Nazioni nel 1920, del futuro Stato indipendente. La creazione della Repubblica del Libano (*Al Jumhūrīyah al Lubnānīyah*) risale dunque agli anni Quaranta del Novecento, momento in cui la Francia è occupata dalle truppe tedesche. Quest'avvenimento fa cadere il progetto dei nazionalisti di Damasco, che aspira alla formazione di una "Grande Siria", da Alessandretta alla Palestina, e consacra invece l'emancipazione dei gruppi cristiani, che divengono la comunità più popolosa nel territorio della nuova Repubblica.

Le relazioni tra Occidente e Libano, da sempre proficue, hanno vissuto periodi di scambi più intensi, quando l'interesse dell'Europa ha individuato nelle coste del mar di Levante uno spazio ideale per la propria espansione. Dai tempi della spedizione napoleonica in Egitto e Siria, le potenze occidentali si insinuano con determinazione nel territorio libanese. È in quest'epoca che si concepisce un'immagine esotista della "Porta d'Oriente", divenuta ben presto uno stereotipo della letteratura europea. Gli scrittori occidentali scoprono queste località e Beirut viene rappresentata come spazio urbano popolato da un'umanità differente, ma con aspetti, soprattutto paesaggistici, che la rendono familiare all'occhio dello scrittore. Alphonse de Lamartine, nel 1832, descrive la città servendosi di espressioni corrispondenti al desiderio di pittoresco che permea la cultura parigina, e quindi nordatlantica, dell'epoca. Lo sguardo dell'autore scopre la città addossata alle colline, racchiusa all'interno di fortificazioni turche. La relazione della struttura urbana con il mare, ma soprattutto con le varie specie di piante mediterranee fornisce al lettore le coordinate di un orizzonte d'attesa ideale per iniziare un viaggio mentale attraverso la rielaborazione fantasmagorica di elementi nozionali già acquisiti, pronti a essere utilizzati per la creazione di un

<sup>6</sup> Cf. Constantin-François de Chassebœuf, conte di Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie*, (1787) e *Considérations sur la guerre actuelle des Turcs* (1788), citato da Napoleone Bonaparte nelle *Campagnes d'Égypte et de Syrie 1798-1799*.

mondo allotrio, attraverso facili deduzioni: il gelso (ergo la seta), i melograni (ergo i costosi prodotti coloniali), i carrubi, gli aranceti e gli oliveti (ergo la solarità del Mezzogiorno) sembrano iterare in modo anaforico l'affermazione di un *locus* ideale ed esotico<sup>7</sup>. A questa immagine paradisiaca e in fondo comune a tante descrizioni di località meridionali da parte di viaggiatori del *Gran Tour*, se ne associa un'altra che caratterizza il Libano come la "Svizzera del Levante": un'espressione meramente geografica, solo successivamente divenuta anche economica. L'orografia della regione viene descritta secondo il gusto romantico non solo da Lamartine, ma anche da Gérard de Nerval nel suo *Voyage en Orient*.

Il contatto con la popolazione urbana, le sue abitudini e i suoi riti sociali divengono oggetto di osservazione: la descrizione del bagno femminile in un *hammam* o il deambulare trasognato di Nerval in un *souk*, contagiano il lettore avido di sensazioni esotiste, creando immagini che contribuiscono a quella che Said definisce "l'invenzione dell'Oriente da parte dell'Occidente"<sup>8</sup>. La penetrazione occidentale in Libano può essere osservata anche attraverso la diffusione di libri. Uno studio sulle traduzioni di testi non arabi, tradotti ed editi in Libano nel periodo fra 1840 e il 1905<sup>9</sup>, offre una chiave di lettura dei bisogni culturali del Paese durante l'attestarsi dell'Occidente sulle coste del Mar di Levante. Fino al 1860 sono scarse le opere che vengono stampate e l'interesse è rivolto ad aspetti religiosi. Le poche tipografie locali, come quelle di Šuwayr e Quzḥayya, sono soprattutto legate alla produzione di testi liturgici, biblici, epistemologici e di sermoni e agiografie, dato il forte legame esistente tra cristiani locali e Roma. Questa tendenza continua con l'arrivo di missionari gesuiti francofoni e di anglofoni protestanti. La Missione americana importa da Malta una prima macchina per la stampa nel 1834, ma è verso il 1855 che si

<sup>7</sup> Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833), ou Notes d'un voyageur*, INALF, Paris 1961, pp. 169-170.

<sup>8</sup> Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978 (*Orientalismo, l'immagine europea dell'Oriente*, trad. S. Galli, Feltrinelli, Milano 1999 [1991], p. 11).

<sup>9</sup> R. G. Houry, *Bibliographie raisonnée des traductions publiées au Liban à partir des langues étrangères de 1840 jusqu'aux environs de 1905*, Université de Paris, Paris 1966.

raggiunge una produzione ragionevole, mentre la tipografia dei Gesuiti comincerà a lavorare a pieno regime attorno al 1860. La creazione dell'Università Americana nello stesso anno e di quella gesuita nel 1875, permette la formazione di traduttori che importano il pensiero occidentale in Libano. Oltre la metà di tale attività è legata a scritti religiosi, mentre solo un quinto è rappresentata dalla narrativa, che divulga autori molto popolari in Europa. Alexandre Dumas padre, con ben 13 romanzi tradotti è il più rappresentato, così come Victor Hugo e Jules Verne, in una rassegna che include Voltaire e Montesquieu, Molière e Racine, oltre a Defoe e Shakespeare, Schiller e Schlegel, Sienkiewicz e Andersen. Le lingue d'origine sono principalmente il francese e l'inglese. A titolo di curiosità, l'italiano assolve alla funzione di lingua religiosa, essendo tradotti testi edificanti di diversi padri gesuiti (Antonio Bresciani, Giuseppe Boero, Francesco Galluzzi fra gli altri).

La nascita di queste sovrastrutture porta il Libano a divenire il centro editoriale del mondo arabo, situazione che circa cento anni dopo viene confermata durante i momenti di maggiore fulgore dello sviluppo libanese, ovvero tra la crisi del '56 e la "Guerra dei sei giorni": nel 1963, in un incontro tra intellettuali locali e arabisti italiani, Ahmed Makki<sup>10</sup> affermava che la tradizione risalente alle antiche città di Byblos e Gubayl si era mantenuta e il Paese era il maggior fornitore di testi scolastici di tutto il mondo arabo, non soltanto di quelli in lingua locale ma anche dei testi in francese e inglese. Le ragioni erano legate allo sviluppo di un'economia di mercato e alla libertà di circolazione delle idee, elementi che permettevano l'espansione di case editrici. Questo ambiente editoriale costituiva inoltre un importante osservatorio sul mondo contemporaneo, per il grande numero di traduzioni da lingue straniere che vi era operato e uno spazio privilegiato per la divulgazione dei classici, ad esempio autori come al-Marri e Ibn Khaldūn, i quali mediante nuove edizioni critiche, conoscevano una nuova fortuna editoriale.

<sup>10</sup> *Compte rendu des séances du premier congrès d'études Italo-Libanais, Beyrouth, 21-25 Mai 1963, Institut Culturel Italien au Liban, Beyrouth 1963, p. 79.*

Nonostante solo dodici anni dopo sia scoppiata una guerra che neanche ai nostri giorni sembra volersi placare, il Paese è tuttora uno dei mercati editoriali asiatici più vitali per ciò che concerne libri francofoni, nonché il principale produttore ed esportatore di libri in lingua araba, l'anfitrione di numerosi saloni del libro ed è da tempo considerato da Parigi come una piattaforma culturale che sarebbe imprudente trascurare.

Costruire un'immagine di un paese come un *découpage* composto degli sguardi di diversi autori, di coloro che sono stati prescelti per questa ricerca, è la proposta che si vuole offrire in queste pagine, poiché la parola degli scrittori è testimonianza e memoria su cui si radica e cresce vigorosa la creatività generosa dell'affabulazione.

Potremmo cominciare il nostro percorso con Amin Maalouf, che utilizza fatti legati alla storia del Paese come spunto creativo per le sue narrazioni: ad esempio le Crociate, con il libretto dell'opera *L'amour de loin*<sup>11</sup>, che tratta dell'amore del trovatore Jafré Raudel per la contessa di Tripoli; o il documentale *Les croisades vues par les Arabes*<sup>12</sup>, che ha contribuito a rivelare l'autore al grande pubblico negli anni Ottanta. Continuando, ne *Le rocher de Tanios*<sup>13</sup> si descrive la vita di un villaggio della montagna a metà del XIX secolo, un'esistenza rappresentativa della frammentazione territoriale e politica in uno spazio esiguo, soggetto alle cupidigie delle potenze coloniali. La sconfitta del protagonista, segnata dall'inizio della faida fra Drusi e Maroniti, chiude il romanzo e apre un periodo di conflitti ininterrotti. I riferimenti voluti alla situazione esistente nel Paese al momento della pubblicazione, rendono un racconto storico di un'attualità evidente. Ne *Les échelles du Levant*<sup>14</sup> Maalouf racconta le vicende che segnano il Libano nel ventesimo secolo:

<sup>11</sup> L'opera, con musica di Kaija Saariaho, è stata rappresentata per la prima volta al Festival di Salisburgo nell'agosto del 2000 e ripresa al Théâtre du Châtelet, Parigi nella stagione 2001-2002, sempre con la regia di Peter Sellars.

<sup>12</sup> In Italia *Le crociate viste dagli Arabi*, SEI, Torino 1989, traduzione di Ziba Moshiri Coppo.

<sup>13</sup> In Italia *Col fucile del console d'Inghilterra*, Bompiani, Milano 1994, traduzione di Egisto Volterrani.

<sup>14</sup> In Italia *Gli scali del Levante*, Bompiani, Milano 2000, traduzione di Egisto Volterrani.

la fine dell'Impero ottomano, il mandato francese, l'influenza francofona sulle élite, la nascita di Israele, l'afflusso di ulteriori migrazioni dall'Armenia e dalla Palestina, la ricchezza sospetta di nuovi magnati, le guerre civili che insanguinano il Paese. Il tema dell'emigrazione libanese all'estero è il pretesto per il libro più recente, *Origines*, che riutilizza la località di Kfaryabda, già immortalata in *Le rocher de Tanios*.

Un'altra descrizione significativa è quella di Farjallah Haïk e può essere considerata come una testimonianza di quel particolare momento storico che il Paese vive: nel 1958, per le prestigiose *Guides Bleues*, il Libano viene presentato al pubblico francofono come il prodotto di sintesi tra le più inattese, dovute alla sua particolare posizione nel bacino orientale del Mediterraneo e ai conflitti che nel corso dei secoli su quelle terre si sono generati: sui templi pagani si erano erette chiese, sostituite da moschee, sostituite nuovamente da chiese, in un flusso e riflusso modellatore del volto del Libano. Se in altre terre si era assistito alla prevaricazione di una cultura dominante rispetto alla dominata, qui si era manifestato un accostamento armonioso tra le varie componenti sociali. Il Libano, pur essendo un Paese arabo, non è esclusivamente musulmano, e ancora oggi il cittadino libanese potrebbe riconoscersi in ognuna delle civiltà che hanno contribuito a creare la sua patria, sintesi delle culture vincitrici e di quelle morte che si sono avvicendate su di un'area che la Francia aveva contribuito significativamente a stabilizzare come entità geografica<sup>15</sup>. Il punto di vista, anche se suscettibile di pericolose derive interpretative di indole reazionaria, corrisponde in modo esemplare al pensiero di un intellettuale cristiano mediorientale di quel tempo, poiché la francofonia e la francofilia sono elementi importanti per la definizione culturale del Libano, testimoniati dal fatto che numerosi sono gli autori che hanno scelto il francese come lingua d'espressione artistica. Haïk rivela l'opzione quasi irrazionale che lo porta a scrivere i suoi romanzi in una lingua non materna ma profondamente amata<sup>16</sup>, una lingua che tuttavia ha subito l'influsso di

<sup>15</sup> Farjallah Haïk, *Liban*, in «Les Albums des Guides Bleu», Hachette, Paris 1958, pp. 8-9.

<sup>16</sup> Interrogato da Pierre Berger (*Nouvelles Littéraires*, Paris 25/11/1948) riguardo alla

quella d'origine, tanto da assumerne gli aspetti più intimi, assimilando e proponendo come propri vari idioletti arabi. Esiste una "presenza musiva e profumata"<sup>17</sup> nella lingua "altra" che determina la tipicità di questi autori. Lo sguardo eterodosso generato dal distanziamento espressivo, stilistico e contenutistico, crea un percorso intellettuale soggetto a un altro ritmo, a un'altra morfologia e sintassi che può unirsi a un'aspirazione creatrice, come per Haïk o corrispondere all'adesione a una realtà di migrazione, più esplicita nei casi di Maalouf e Nassib. Per una comprensione del Libano è importante ascoltare anche queste voci, espresse nella lingua di *Bériz*<sup>18</sup> (Parigi), anche se la visione sentimentale e idealizzata di Haïk conforta un punto di vista personale e non sempre viene condivisa da altri. Lo sguardo pungente di Selim Nassib, ad esempio, ribalta invece queste espressioni, mostrando l'aspetto contraddittorio di questa realtà composita, dove alla "giustapposizione armoniosa" si propone un ben più discriminante fenomeno di diglossia. La prospettiva di un ragazzino di una famiglia ebrea nella Beirut degli anni Cinquanta protagonista del romanzo *Clandestin*, quando Farjallah Haïk paragonava il Paese a una composizione musiva, apre nuovi orizzonti.

Da noi si parla francese. A parte papà che non lo parla mai, o raramente: il francese è la mamma. La *frangié*, è così che le sorelle la chiamano. Lei non cambia: continua a spingermi verso il francese come se fosse il suo solo specchio, il mio solo avvenire. Ci si trincerava. La Francia ha lasciato il Libano da oltre dieci anni ma anche da lontano rimane la "tenera madre" che ci veglia e protegge, la fonte d'im-

---

sua scelta del francese, rispose: "nelle lingue come con le donne [...] ci innamoriamo senza sapere il perché [...] la lingua francese è una bella argilla che si modella in tutte le forme".

<sup>17</sup> Cf. Antonio Prete, "Stare tra le lingue" in *Stare tra le lingue. Migrazione, poesia, traduzione*, a cura di Antonio Prete, Stefano Dal Bianco e Roberto Francavilla, Manni, Lecce 2003, p. 19.

<sup>18</sup> Il termine *Bériz* appare nei libri di Haïk e corrisponde alla trascrizione in francese dei fonemi arabi riguardanti il nome *Paris* (Parigi). Viene evidenziata l'assenza nell'arabo dell'occlusiva sorda bilabiale [p], a vantaggio dell'occlusiva sonora bilabiale [b].

magini, di sogni. L'arabo, quello, è riservato agli scambi con i droghieri e le donne di servizio, ma è anche la lingua di tutto ciò che è sporco. Fottere, cazzo, puttana, pappone, masturbarsi, inculare, tutte queste parole non esistono in francese. Il francese è una lingua così educata, proprio come me, con il mio vestito in velluto con le bretelle e la camicia in satin, innocente bambino della mamma, rispettoso, quasi effeminato. Anche l'ebreo è un po' arabo. Ce lo insegnano a scuola per la preghiera, sono tanto cattivo in ebreo quanto in arabo. Di questo me ne frego.<sup>19</sup>

Nello stesso testo un dialogo incentrato sull'insieme dei vari accenti arabi rafforza l'idea sul multiculturalismo del popolo libanese. L'unico amico musulmano, figlio del professore di arabo della scuola ebraica dove il giovane protagonista studia, ci informa sull'ampiezza di tale galassia linguistica:

– Hai l'accento musulmano?

Lui diviene quasi aggressivo. – Perché me lo chiedi?

– Sei l'unico musulmano che conosco.

Sembra che non gli piaccia che lo tratti da musulmano, ma in fondo che cos'altro è? Freddamente mi dice che l'accento sunnita non ha niente a che vedere con quello sciita. Quelli (dice "quelli" con un tono di disprezzo) non sanno pronunciare il suono *li*, ad esempio. Al posto di dire *libnani*, dicono *bnani*. I palestinesi, da parte loro si intestardiscono a pronunciare *bandura* al posto di *banadura*, eppure sono sunniti per la maggior parte. Anche i sunniti del Sud, quelli di Sidone, non parlano come noi, sunniti di Beirut.

– Vuol dire che esiste un accento speciale del Sud?

– Sì, ma quello dei cristiani del Sud è differente da quello dei musulmani del Sud, che a sua volta è distinto da quello dei cristiani del centro e del Nord, i quali d'altronde non si assomigliano per nulla. Chi ha buon orecchio può distinguere gli accenti di due villaggi vicini.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Sélim Nassib, *Clandestin*, Balland, Paris 1998, pp. 25-26.

<sup>20</sup> Tra le righe di questo discorso, alla base del disprezzo del giovane sunnita di Beirut

Alla frammentazione sociale dei centri urbani si contrappone una società rurale altrettanto peculiare. Farjallah Haïk, sempre per le *Guides Blues* definisce il contadino libanese come robusto, astuto ma franco e buono, gli occhi curiosi, mobili come il mercurio, il naso appuntito, la bocca caustica, i baffi bonari. Un volto dove si avverte la vita e un desiderio di piacere. Persona ospitale, il suo sguardo insistente può significare odio o il contrario, perché *il cherche à vous trouver une place dans son cœur qui en contient beaucoup*<sup>21</sup>.

Amin Maalouf, in *Le rocher de Tanios* ci svela alcune informazioni relative all'onomastica vigente tra i libanesi cristiani di alto o basso lignaggio residenti ai piedi del monte Libano, nomi sempre attuali sebbene l'ambientazione risalga a quasi due secoli fa: ai figli del popolo minuto venivano attribuiti nomi di santi, come Tanios, Boutros, Boulos, Gérios, Rouqoz, Hanna, Frem ou Wakim per onorare Antonio, Pietro, Paolo, Giorgio, Rocco, Giovanni, Efrem, Gioacchino o nomi biblici, quali Ayyub, Moussé et Toubiyya (Giobbe, Mose, Tobia) mentre i figli dei regnanti portavano nomi consoni a una postura dedita al comando: Sakhr, Raad, Hosn, che significano Rocca, Fulmine, Fortezza. Tali nomi non differivano da quelli dalla nobiltà islamica: nel caso specifico del romanzo citato, la ragione addotta era legata a una conversione al cristianesimo della famiglia dello sceicco, il quale poteva tuttavia contare tra i propri antenati una buona dozzina di califfi discendenti da Abbas, zio di Maometto. Questa situazione apparentemente difforme aveva corrispondenza con la realtà contemporanea, considerando che i leader cristiani Gemayel erano chiamati "sceicco" dai membri della propria fazione. Questa testimonianza di sincretismo culturale corrisponde alla "juxtaposition harmonieuse"<sup>22</sup> postulata da Farjallah Haïk e sempre testimoniata da Maalouf nella sua rappresentazione del Paese.

---

verso gli sciiti, vi è anche la loro incapacità di pronunciare correttamente il nome del paese in cui risiedono: "Libnani" può essere inteso anche come Libano.

<sup>21</sup> Farjallah Haïk, *Liban, Op. cit.*, p. 9.

<sup>22</sup> La "juxtaposition harmonieuse" è uno dei grandi concetti su cui si basava l'assimilazione francofona.

I grandi eventi del Novecento manifestano derive che presentano le loro conseguenze, sovente tragiche, nel tessuto fisico e sociale del *Pays des Cédres*. Le esacerbazioni dell'appartenenza a una etnia o religione che ne conseguono, determinano il collasso del tenue equilibrio istituitosi nella sfera sociale nel corso di secoli. La Beirut del Novecento, sull'esempio di Parigi, apre le braccia a tutti gli esuli, che sovente vogliono cambiare il mondo... a cominciare dal Libano.

Le stigmate dei profughi che in grandi flussi si insediano nel territorio nazionale nel corso del ventesimo secolo vengono testimoniate dagli scrittori da noi considerati, a cominciare dal genocidio degli Armeni: in Farjallah Haïk alcuni dei suoi personaggi sono dei sopravvissuti, così come il fotografo Noubar nelle *Echelles du Levant* di Maalouf e il fotografo Hagop di Nassib<sup>23</sup>. Haïk inserisce nei propri racconti personaggi che narrano le marce forzate e le migliaia di morti, seppelliti alla meno peggio, per evitare che gli animali ne mangiassero i cadaveri<sup>24</sup>. Khatchadour Haykazoumizn, che appare in *Le poison de la solitude* rappresenta un personaggio "nero", mostrato al lettore con una connotazione psicologica presaga del finale della trilogia degli "enfants de la terre" di cui questo romanzo è il tragico epilogo.

Un Armeno insensibile non è un Armeno banale. È il prodotto della crudeltà turca. È un uomo senza radici, insultato, devastato, gettato in strada sulle rotte internazionali e rimasto in vita per uno di quei miracoli che solo i fatalisti sanno spiegare. Khatchadour era venuto in Libano dopo i celebri massacri armeni. Non aveva allora che otto anni. Era solo, avendo seguito, a piedi nudi, l'esodo di quelli della sua razza. Suo padre e sua madre erano periti.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cf. il racconto *Jerusalem-photo*, nella raccolta di Nassib, *L'Homme assis*, Balland, Paris 1991.

<sup>24</sup> Cf. il racconto del personaggio Edouard, l'Armeno adottato da un maronita in *La croix et le croissant*, Fayard, Paris 1959, p. 42.

<sup>25</sup> Farjallah Haïk, *Le poison de la solitude*, Plon, Paris 1951, p. 42.

In un brano di *L'envers de Caïn* viene rappresentata una moderna corte dei miracoli, una bidonville che si prefigura, già negli anni Cinquanta, come un campo profughi contemporaneo: luogo d'asilo per i reietti Basile e Lazare, la piccola città, con le sue baracche appare loro come meravigliosa.

Ci credevamo in una Torre di Babele. Sentivamo parlare l'armeno, il siriano, il russo, il polacco, il francese, l'arabo. Diverse razze venute dai quattro cantoni del mondo sembravano essersi date l'appuntamento per fraternizzare, degli odori di lettiera, di cimici schiacciate, di escrementi, di cucina si mescolavano curiosamente.<sup>26</sup>

Il rapporto tra nuove etnie di immigrati e i residenti viene anche rappresentata attraverso due osservazioni di Sélim Nassib nel romanzo *Clandestin*. Dal Kurdistan, che mai ha potuto fregiarsi di un'autonomia politica ma con un territorio che si estende tra più Stati (Turchia, Iran, Iraq, Siria), giunge una "piccola selvaggia", un'apprendista domestica venduta dal padre. La bambina appare immobile nei suoi vestiti colorati che ostentano la sua appartenenza a un mondo rurale, con un velo trasparente a ricoprire le spesse trecce. Per definirla meglio, l'autore usa l'aggettivo francese "*infime*", che si contrappone all'imponenza autoritaria del padre nei suoi confronti, mentre lo stesso individuo è disposto a mercanteggiare con una donna, la madre del protagonista e padrona di casa, vantando le qualità della fanciulla. L'uomo, conclusa l'operazione "sistema le banconote in una tasca interna, con un gesto ampio e sicuro"<sup>27</sup>. Una duplicità di ruoli quasi schizofrenica esplicitata dall'ostentazione di forza verso una parte della società e dalla professione di umiltà verso un'altra parte, che può, a seconda delle condizioni, divenire la parte vessata secondo logiche di valore estremamente mobili e che hanno come attori tutti gli strati della società libanese. Secondo quest'ottica possiamo includere anche le osservazioni sull'uso della lingua araba, pre-

<sup>26</sup> Farjallah Haïk, *L'envers de Caïn*, Stock, Paris 1955, pp. 44-45.

<sup>27</sup> Sélim Nassib, *Clandestin*, cit., p. 9.

cedentemente annotate nei testi dello stesso autore. La seconda osservazione nel rapporto tra i “nativi” e gli “altri” viene sempre da *Clandestin*. La diaspora palestinese in Libano, con centinaia di migliaia di profughi giunti nel piccolo Stato rivierasco, sconvolge gli antichi equilibri etnici che avevano dato vita a una sorta di *pax gallica*. Nel brano citato, il contatto con un calzolaio ambulante palestinese, agli occhi di una madre borghese israelita degli anni Cinquanta, è visto come pericoloso, dato che il Libano per gli ebrei è un Paese che, seppure cosmopolita, appartiene alla Lega Araba. Questa presenza scomoda alimenta invece nel giovane protagonista il desiderio di alterità e di fuga dal ristretto recinto del quartiere “sicuro” in cui vive.

S’installa sul pianerottolo, circondato dalle scarpe da riparare. Le rughe si perdono sul suo volto, ha gli occhi bassi. Le sue mani sono lunghe e larghe, si muovono da sole, si vedono le vene scure che si muovono come serpenti sotto la pelle. Stringe amorevolmente il cuoio brillante contro il suo grembiule e gli taglia la gola allo stesso tempo. Il suo coltello affilato fa in quel materiale un rumore sordo, attraente. Da una scatoletta rotonda prende una manciata di chiodi che si mette in bocca, dei chiodi dalla testa rotonda e piatta che lui inghiottisce. Si lascia condurre dal tatto, come i ciechi. Una delle mani tiene il martello, l’altra esegue un rapido vai e vieni. Un chiodo è apparso da una piega delle sue labbra, è passato tra le sue dita, colpito da un unico colpo, conficcato nelle profondità del cuoio. Un altro lo segue immediatamente dopo. Mamma esce sul pianerottolo, mi prende per un braccio e mi trascina:

– Non restare lì, è un palestinese.

Un’ombra vela il suo sguardo, io la seguo. Questo calzolaio senza occhi fa parte di quella nebulosa di cui si deve aver paura. Ho tra le mie mani una frazione del mistero, non la perderò.

Lui non si è mosso, mi ci avvicino. Molto lentamente alza la testa e mi guarda. Le sue palpebre sono raccolte in pieghe pesanti, i suoi occhi sono rossi, delle venuzze vi sono

esplose. Quello sguardo è ben terribile, tanto meglio che sia così. Mi libero con un atto di sfida, deciso a sapere. Ma io non vedo che un calzolaio seduto, intento a riparare delle scarpe. E questo che è un uomo? Palestinese, ho già sentito questa parola ma non so che cosa vuol dire. E ora tengo a mente che sono degli esseri bizzarri, mangiatori di chiodi e più o meno ladri di bambini. D'improvviso, comprendo che voglio essere rubato.<sup>28</sup>

Riguardo alla questione palestinese, Farjallah Haïk è un testimone lucido che annota il malessere e la tensione crescente, a partire dall'arrivo dei fuggitivi nel Paese, i quali in una disperata protesta ricorrono ad azioni estreme, come il rifiuto di essere soccorsi da operatori umanitari che ostentassero bracciali con simboli differenti dalla mezzaluna rossa<sup>29</sup>. Il già accennato aumento della componente sunnita e sciita nella popolazione, a detrimento delle altre confessioni, determina un inasprirsi dei contrasti tra le comunità, sempre testimoniato da Haïk, nel verificare come le manifestazioni per le feste cristiane o islamiche siano divenute una vera gara a chi getta il maggior numero di petardi, a contrappunto di sermoni o di discorsi ascoltati in chiesa o nella moschea "*truffés d'ignobles considérations politiques*"<sup>30</sup>. Gli eventi degli ultimi trent'anni ci sono purtroppo noti. La guerra civile diviene ragione di sovversione dell'ordine precedente e affermazione di nuove classi confessionali e di nuovi signori della guerra. Maḥmūd Darwīsh, osservando la distruzione di Beirut, divenuta ormai campo di battaglia tra diverse fazioni e nel contempo assediata dalle truppe israeliane, si chiede se la città sia mai esistita veramente, poiché è stata vissuta da ognuno secondo una propria prospettiva. Beirut era stata un'illusione modellata secondo i desideri di coloro che la sognavano, ma il sogno era oramai divenuto un incubo di distruzioni. È così che Beirut diviene leggenda e il suo nome sinonimo di caos e devastazione.

<sup>28</sup> Sélim Nassib, *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>29</sup> Farjallah Haïk, *La croix et le croissant*, Fayard, Paris 1959, p. 96.

<sup>30</sup> Farjallah Haïk, *Ibidem*, p. 131.

È la forma di una forma che non ha preso forma, perché la sorte della guerra a Beirut – voglio dire: intorno a Beirut – è una gara dall’esito alterno; perché a Beirut la costante è una variabile e l’eterno è temporaneo. Oppure prendi un’onda. Falla sedere sullo scoglio di al-Rushé, scomponi i suoi elementi e troverai solo le tue mani annegate in un gioco di magia che non ha fine, né inizio<sup>31</sup>.

Dalla *fureur* orientalista al delirio della guerra, dove la sopravvivenza diviene un’arte e l’alienazione permette di sopravvivere, la nostra rassegna sul Libano può concludersi con l’“elogio alla follia” di Sélim Nassib, un tema rappresentato nel racconto breve *Petite soirée à Beyrouth*<sup>32</sup>: Madame Fawaz vive la guerra civile come se questa non esistesse, immersa nei ritmi della città prima del conflitto. Alle sue proteste sdegnate nel trovare la bottega chiusa, la scarsità di prodotti alimentari pregiati e di cosmetici, fa contrappunto il coro dolente del figlio e del vicino che l’invitano a proteggersi. Cieco alla realtà circostante, il piano narrativo della protagonista evoca frammenti di una vita passata, vissuta con un certo agio in una realtà urbana cosmopolita e interconfessionale. A questa visione partecipano i membri della famiglia: il marito vive perduto in camera da letto a fare revisioni di atti contabili di decenni prima, i figli maggiori, incapaci di accettare la realtà, assecondano la madre vegetando in casa. In contrapposizione il figlio minore Karim e il vicino Monsieur Antoun vedono la madre inconsapevole sfuggire a una strage davanti a una panetteria e poi salvarsi per caso dalla mira dei cecchini appostati tra le rovine dei palazzi vicini. L’apice della follia, se follia è il desiderio legittimo di vivere una vita normale, è l’organizzazione di una festicciola, la “*petite soirée*” del titolo, ritmata da un giradischi che propone canzoni degli anni Cinquanta, mentre nella strada sottostan-

<sup>31</sup> Maḥmūd Darwīsh, *Una memoria per l’oblio*, Jouvence, Roma 1997, p. 70, traduzione di Luigina Girolamo.

<sup>32</sup> Appare nella raccolta *L’homme assis*, Balland, Paris 1991, pp. 75-84. In Italia il racconto dà il nome alla raccolta *Una sera qualsiasi a Beirut*, Edizioni e/o, Roma 2006, traduzione di Gaia Panfili.

te scoppia un conflitto a fuoco. La scena è interrotta dal vicino che irrompe e supplica i presenti di seguirlo nel suo appartamento: essendo di proprietà di un cristiano, i miliziani che hanno attaccato il quartiere non avrebbero fatto loro del male. Al rifiuto sdegnato, la scena seguente presenta i soldati penetrare nell'abitazione, lasciando intendere un epilogo ovviamente tragico. Amaramente ironiche sono le ultime parole di Madame Fawaz, ovviamente straniate: – Non li conosco, non li ho mai visti, non ci hanno mai presentati!

La follia intesa come rimozione, negazione di eventi bellici appena trascorsi è nuovamente manifesta in *Fou de Beyrouth*. In una città mai nominata, un uomo si perde nel ventre del suo centro storico divenuto terra di nessuno a seguito di una guerra civile. In un *récit de mémoire* narrato in prima persona, i singoli eventi affiorano in modo frammentario e portano il lettore a seguire quell'esploratore, stanco dell'*ennui* esistenziale, a favore di una vita continuamente messa a rischio, come ricordato nel passo dedicato al clicchetto sinistro ascoltato dalla vittima di una mina antiuomo appena attivata, prima che questa esploda. La lenta rinascita nei quartieri esterni, avvertita quando il protagonista sale sugli scheletri di vecchi hotel internazionali, mitiga la densità del dramma e guida il lettore a comportarsi come Madame Fawaz, ovvero a ignorare la tragedia della guerra. L'epilogo del romanzo riprende dove il racconto precedente ci lascia: la morte della compagna del narratore avviene nel sonno ad opera di un'irruzione di miliziani, richiamati dalla luce dell'appartamento accesa dal protagonista, l'unica nella via. Vedere la vita di chi gli era caro in balia dell'arbitrio di un gruppo di armati annoiati da una notte senza azioni guerresche a cui partecipare, porta il protagonista a cedere alla follia, ad entrare nel tunnel di cure psichiatriche. Il finale è un ingrediente fondamentale per trasformare il valore semantico del titolo da *Pazzo di Beirut* in *Un pazzo a Beirut*.

I fatti che recentemente hanno insanguinato il Paese dimostrano quanto tenui e instabili siano ancora la pace e lo sviluppo economico che a essa ne consegue. Gli emirati del Golfo Persico hanno sostituito Beirut come piazza d'affari del Vicino

Oriente, solo la cultura fa ancora del Libano uno spazio internazionalmente riconosciuto. È lecito sperare che proprio attraverso la cultura il Paese ritrovi, come per le colombe-fenici di Salah Stétié, il proprio afflato vitale.

Où l'eau de la proximité se retire  
Ne reste que la chasteté du vent  
Et la brûlure imbrûlée de ce qui brûle  
Laisant le sang, laissant le vœu du cœur  
Confié à la fragilité de colombes  
Qui vont plus pures que perles<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Salah Stétié, *L'autre côté brûlé du très pur*, Gallimard, Paris 1992, p. 96.

DA *TURCOS POBRES* A *SÍRIOS REMEDIADOS E LIBANESES RICOS*:  
RAPPRESENTAZIONI E FENOMENOLOGIA DI UN'EMIGRAZIONE.

*O mito é o nada que é tudo*  
Fernando Pessoa *Mensagem*

*I più grandi bugiardi sono il giovane emigrato  
e il vecchio i cui contemporanei sono tutti morti*  
(proverbio libanese)

Parafrasando Amado, è attorno agli anni Ottanta del XIX secolo che i *Turcos* scoprono le Americhe. In quell'epoca, come è già stato detto, i censimenti non distinguevano ancora i libanesi dai siriani e per questo erano considerati tutti sudditi dell'Impero Ottomano. La richiesta di immigrati corrispondeva al bisogno di manodopera per il Paese che, a causa della cessazione della tratta di schiavi (ascrivibile al 1860, mentre l'abolizione della schiavitù in Brasile diviene legge solo nel 1888), si vedeva negato il ricorso a una forza lavoro su cui il Paese aveva fondato la propria economia sin dalle sue origini. Questo movimento di migrazione cresce fino all'inizio della prima Guerra Mondiale, per affievolirsi in seguito, a causa della crisi economica e la politica delle quote d'immigrati operata in Nordamerica. Solo nel secondo dopoguerra si assiste a una ripresa di questo flusso che riprende il cammino verso gli Stati Uniti, il Cile, l'Argentina e il Brasile. Abitanti dei grandi centri urbani quali New York e Detroit negli USA o delle grandi capitali sudamericane, questi "nuovi cittadini" appartengono in grande maggioranza al gruppo confessionale cristiano e si integrano nel ceto commerciale. Lasciano il Vicino Oriente per ragioni simili fra loro e tra le quali risaltano una produzione agricola soggetta a forte concorrenza esterna e insufficiente a sostenere una popolazione che non smette di crescere, l'obbligo per i cristiani di prestare il servizio militare nell'armata turca e le ferite non rimarginate di conflitti interetnici che avevano avuto luogo attorno al 1860. Le relazioni di viaggio dei primi emigranti sono costituite dalle lettere inviate ai congiunti

nelle terre di origine. Il tono favolistico con cui si idealizza una ricchezza facile nel nuovo mondo, suffragata da cospicui invii di denaro, costituiscono il miglior incentivo per nuovi potenziali emigranti. Una testimonianza, il cui stile non è dissimile ad un frammento delle *Mille e una notte* racconta:

Il calzolaio Faddoud Mitri Bechara di Choueir, essendo emigrato in Brasile verso il 1887, riuscì a inviare al padre, dopo due anni di lavoro come commesso viaggiatore, la somma di cinquanta sterline d'oro. Questo provocò una grande gioia; egli comprò un *chirwal* di tessuto, una giacca di buon taglio, uno scialle di cachemire e si mise a sfilare per il villaggio, il quale ne fu così colpito che ottanta dei suoi abitanti si imbarcarono tutti per andare in Brasile in quello stesso anno.<sup>34</sup>

Tale desiderio si prestò a divenire vittima di azioni truffaldine da parte di trafficanti che proponevano di eludere le lungaggini burocratiche per ottenere il nulla osta delle autorità locali, il trasporto dal Paese di origine al porto, l'ospitalità per l'attesa della nave, le guide, le barche e i rematori per raggiungere nella notte navi all'ancora che contrabbandavano gli emigranti, in barba ai pubblici ufficiali ottomani. Il mercato nero dei passaporti e della valuta prosperò e la lotta da parte delle autorità locali a questo tipo di traffico faceva sì che molti viaggi finissero ancor prima di iniziare, in qualche prigione ottomana.

Su una stessa nave salpata da Beirut verso l'Europa, prima tappa dell'esodo, si trovavano l'agricoltore senza terra, i commercianti o gli artigiani in rovina, lo studente, l'intellettuale e il politico in discredito. Le rotte generalmente seguivano un itinerario che toccava i porti di Haifa, Porto Said, Alessandria d'Egitto, Messina, Napoli, Genova o Marsiglia. In alcuni casi si raggiungevano i porti atlantici francesi o britannici. La sosta negli approdi europei concludeva la prima tappa di un viaggio

<sup>34</sup> Élie Safa, *L'Émigration libanaise*, Université Saint-Joseph, Beyrouth 1960, pp. 181-182 citato da Heliane Prudente Nunes, *A Imigração árabe em Goiás*, Editora UFG, Goiânia 2000, p. 36.

lungo e soggetto a imprevisti, il più frequente dei quali era rappresentato dalla perdita della coincidenza prevista per il porto di arrivo. I tempi di attesa per un nuovo imbarco, calcolati prima della partenza in pochi giorni, potevano raggiungere varie settimane o addirittura mesi, essendo condizionati da altri fattori, come la richiesta di nuovi visti di accesso ai paesi di destinazione o malattie. Questo incideva in modo significativo sulle finanze dell'emigrante. Nelle località di maggiore transito come Atene, Napoli, Genova e Marsiglia, impresari del Levante mettevano a disposizione una rete di servizi diretti ai loro conterranei, nonché un ausilio per risolvere il disbrigo di pratiche burocratiche o l'invio di lettere o telegrammi; generalmente incapaci di parlare le lingue straniere, gli emigranti divenivano estremamente dipendenti da questa offerta che veniva pagata a caro prezzo. Una testimonianza parla di questa situazione.

Mercoledì, 11 dicembre 1912, dopo dieci giorni di viaggio da Beirut, arrivammo a Genova. Pensavamo di proseguire il viaggio nello stesso giorno con la nave *Mafalda*, che si sarebbe dovuta trovare, secondo le informazioni ricevute, pronta per proseguire il viaggio verso il Brasile. Sfortunatamente, la *Mafalda* era salpata poche ore prima dell'arrivo della nostra nave.

In città cercammo posto all'albergo *Ligurio* e pagammo 7, 50 franchi al giorno per persona, per letto e alimentazione. Fu una vera disdetta la partenza della nave *Mafalda* poche ore prima del nostro arrivo a Genova.

Un problema serio era che ci sarebbe mancato il denaro per proseguire il viaggio in seconda classe, poiché durante la nostra permanenza a Genova, dal giorno 11 al 25 dicembre si sarebbe consumata la riserva di denaro, a causa di un ritardo a cui non si pensava.

Per viaggiare in terza classe avevamo denaro a sufficienza, ma non ci sarebbe convenuto viaggiare assieme al bestiame e nella promiscuità.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> In Bourhan Helou, *Memórias de um imigrante*, Gráfica Oriente, Goiânia 1969, p. 70, citato in Prudente Nunes, *Op. cit.*, p. 38.

Il viaggio finalmente proseguiva superando lo stretto di Gibilterra, facendo sosta a Casablanca o alle isole Canarie, per toccare successivamente Dakar e giungere infine in Brasile. La promiscuità e la carenza di igiene per i viaggiatori favorivano il sorgere di focolai di infezioni virali che in alcuni casi causavano la morte dei passeggeri o potevano pregiudicare la loro entrata nel Paese ospite. Il tracoma si rivelò un vero flagello poiché il *Serviço de Imigração do Brasil* lo considerava estremamente pericoloso. I portatori del virus erano posti in quarantena, separati dal resto del nucleo familiare ed eventualmente rimpatriati, con conseguenza traumatiche per le famiglie come nella testimonianza seguente:

Mio padre fu trattenuto nella Ilha das Flores<sup>36</sup> per sei mesi, perché era affetto da tracoma: io e i miei cugini lottammo e implorammo le autorità brasiliane affinché lo lasciasse sbarcare ma non ce la facemmo. Il governo di Washington Luís<sup>37</sup> pagò il suo passaggio di ritorno in Libano e non lo vedemmo mai più.<sup>38</sup>

I porti di approdo in Brasile erano generalmente Rio de Janeiro, Santos (sbocco al mare di San Paolo), Salvador (la Bahia di Amado), Belém, porta marittima all'Amazzonia, oltre a São Luís do Maranhão e Vitória. Come negli Stati Uniti, per questi nuovi immigrati vennero creati sul territorio alcuni centri di accoglienza temporanea, i maggiori dei quali erano quelli della capitale Rio de Janeiro e di San Paolo. Questi spazi divenivano inoltre punti di reclutamento di mano d'opera verso le piantagioni di caffè di San Paolo e del Paraná, del cacao di Bahia, del cotone del Nordeste, degli allevamenti del Rio Grande do Sul, dell'industria estrattiva del Minas Gerais, senza dimenticare l'estrazione della gomma in Amazzonia.

<sup>36</sup> Luogo dove si effettuava la quarantena, a Rio de Janeiro.

<sup>37</sup> Washington Luís Pereira de Sousa, Presidente della Repubblica negli anni 1926-1930.

<sup>38</sup> Testimonianza di Antônio Misse di Cachoeira de Itapemirim, in Mintaha Alcuri Campos, *Turco pobre, sirio remediado, libanês rico. A trajetória do imigrante libanês no Espírito Santo*, Instituto Jones dos Santos Neves, Vitória 1987, p. 59.

Il primo contatto significativo con la nuova realtà era costituito dalla registrazione dei dati anagrafici, che spesso risultava errata e non corrispondente ai nomi di origine; a questa violenza onomastica involontaria, generata dalle difficoltà di comprensione (il funzionario non conosceva l'arabo e l'immigrato non conosceva il portoghese) si univa l'ambizione, da parte dello straniero, di essere accettato dalla società ospite, per cui la semplificazione del nome era un sacrificio ammesso a favore di una più facile integrazione. A titolo di esempio, il nome "Ahmad" divenne "Armando", "Abdel Rahman" divenne "Hermenegildo", "Khadija" si trasformò in "Carla" e "Adma" in "Edna". Alcuni cognomi vennero tradotti: "Haddad" divenne "Ferreira", "Habib" divenne "Amado", "Harm" mutò in "Guerra". Salim Miguel cita questo fenomeno in un brano del romanzo *Nur na escuridão*:

E tu Yussef (o José, a seconda di chi gli facesse la domanda, curioso di saperne di più, chi lo sa, magari loro due fossero parenti), di che famiglia sei, ah sì i Jahnahr, sì ma raccontami ... come è successo che sei finito in Brasile chiamandoti Miguel... e mio padre, a dire il vero non lo so, per il Brasile, sì, c'era stato un imprevisto a Tripoli, il ritardo a Marsiglia, ora riguardo al nome, no, non lo so spiegare, forse a causa del passaporto francese, Michel, forse per la difficoltà di pronunciare in portoghese il cognome, appena arrivato in Brasile sono diventato Miguel, più rapido di José o di "seu Zé Gringo", per un bel po' di tempo uno strano Yussef... qui in Brasile si finiscono per abbandonare i nomi più complicati e il nome diventa cognome.<sup>39</sup>

A differenza di molti emigranti europei, trasferiti in Brasile grazie ad accordi tra Stati o per azione di agenzie consolari, per i libanesi l'emigrazione era il risultato di una catena di solidarietà avente come riferimento la famiglia. Nel lasciare il proprio Pa-

<sup>39</sup> Salim Miguel, *Nur na escuridão*, Topbooks, Rio de Janeiro 1999, p. 21.

ese, il viaggiatore contava sulle proprie forze e sull'appoggio finanziario di congiunti già residenti nei luoghi di arrivo, questi familiari provvedevano a inviare denaro nel caso in cui degli imprevisti ostacolassero il viaggio oceanico. Non essendo ingaggiati nelle terre di origine, i sirolibanesi che giungevano tendevano a gravitare attorno ai compatrioti che già erano insediati da tempo, installandosi di solito negli spazi urbani. Trattandosi di giovani con pochi capitali, senza una formazione professionale e conoscenza limitata della lingua portoghese, in possesso però dell'ambizione del guadagno, la prima attività svolta nel nuovo Paese era quella di commercianti ambulanti, che si muovevano dapprima nei grandi centri urbani, per spostarsi poi verso l'interno, come pacifici *bandeirantes*, gli esploratori-guerrieri dell'epoca coloniale. Una nuova parola sorse in quella lingua creativa che è il portoghese del Brasile: *Mascate*, di remota attinenza con la capitale dell'Oman<sup>40</sup>, a designare una professione importante per le città ma soprattutto per l'ambiente rurale. Nei latifondi, i *mascates*, con la loro disponibilità agli scambi di oggetti e alla vendita a credito rappresentavano l'unica alternativa allo spaccio del padrone delle terre<sup>41</sup>. L'abitudine al negoziato commerciale permise a molti di raggiungere un certo benessere e divenire *varejistas* (dettaglianti, titolari di un negozio), *atacadistas* (grossisti e fornitori dei *mascates*), fino ad essere *empresarios*, capaci di diversificare il lucro del commercio verso attività come l'edilizia, l'industria e altri settori produttivi. Una giornata di venditore ambulante era estremamente dura, da come viene presentata nella testimonianza di Taufik Duoun:

Alla mattina presto i *mascates* uscivano, percorrendo le strade e cercando le case, sopportando il caldo, il freddo, la pioggia, portando con sé il pane e qualunque cosa che potessero acquisire, di preferenza formaggio e banane, come

<sup>40</sup> Il dizionario Houaiss propone per questo lemma la spiegazione: "città dell'Arabia da dove provennero arabi che esercitarono attività di commercio in Brasile", da aggiungersi ai termini: "commerciante ambulante", "merce venduta da mercante ambulante"[...] pp. 2413-2414.

<sup>41</sup> Cf. Prudente Nunes, *Op. cit.*, p. 86.

unico pasto diurno. Alla sera, tornavano totalmente esausti, per fare i conti con il padrone. Il guadagno giornaliero appurato veniva accreditato gradualmente al venditore, e molti formavano un capitale iniziale per divenire a loro volta commercianti e *atacadista*. Languendo le vendite in centro, i *mascates* cercavano le periferie, allontanandosi gradualmente fino ad arrivare alle città dell'interno, e di là alle *fazendas* e al *sertão*, in ondate sempre maggiori. Ci furono *mascates* che facevano viaggi con una cassa a mo' di zaino pesante da ottanta a cento chili, esaurendo il proprio stock tra l'andata e il ritorno. In misura della crescita degli affari e del potere d'acquisto, noleggiavano caricatori e più tardi acquisivano bestie da soma.<sup>42</sup>

Il gruppo etnico arabo fu incluso nella *Questão Imigratória*, un dibattito che ebbe grande importanza nella vita politica del Brasile e che coinvolse forze intellettuali e politiche. Scaturito con l'abolizione della schiavitù, si sviluppò a partire dalla constatazione che le élite incoraggiavano l'accesso di immigrati "desiderati" e ostacolavano l'ingresso di coloro che provenivano dall'Africa e Asia. Si sperava, usando altre parole, che con l'apporto di manodopera europea il popolo brasiliano da meticcio e afroamericano si "sbiancasse". Il tema della superiorità della razza bianca e dell'auspicato "*branqueamento*" era bene accolto anche da specialisti, che esprimevano concetti come il seguente.

Questa involuzione della parte africana è la conseguenza dell'entrata di 100.000 immigrati della migliore razza ariana, che qui giungono ogni anno e si mescolano con alta fecondità alla popolazione bianca nativa [...] Ciò che si evince da questi dati è che la quantità di sangue ariano sta aumentando rapidamente nel nostro popolo.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Taufik Duoun, *A emigração sírio-libanesa às terras da promessa*, Tipografia Editora Árabe, São Paulo 1944, p. 93.

<sup>43</sup> Oliveira Viana, "O tipo brasileiro: seus elementos formadores" in *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro 1922, p. 276-290.

Se l'ideale di avere una nazione bianca veniva praticato attraverso la priorità data a determinati gruppi etnici, attorno al 1930 la nozione di "bianco" venne ristretta agli europei, agricoltori e cristiani<sup>44</sup>. Sebbene per il 95% appartenenti alle confessioni melchita, maronita e greca ortodossa, i Sirolibanesi non erano considerati dei bianchi, con l'aggravante di essere commercianti, quindi di appartenere al settore terziario che all'epoca era considerato voluttuario. Le crisi economiche che si alternarono ai periodi di maggiore fortuna nel corso del ventesimo secolo, insegnarono agli immigrati quanto triste fosse il fardello del pregiudizio e dello stereotipo. Il levantino astuto e ingannatore divenne presto il soggetto di una serie di storielle ironiche, come la seguente:

Dopo molte trattative, il turco riuscì a vendere un paio di pantaloni a un contadino, garantendogli che mai e poi mai si sarebbero ristretti. Il contadino se ne andò a fare un giro per la città e, nel pomeriggio, venne sorpreso dalla pioggia, che lo bagnò per intero, non riuscendo a ripararsi. Così bagnati, i pantaloni si restrinsero a tal punto tanto da lasciare quasi nudi i polpacci. Indignato, il contadino chiese soddisfazione al turco, il quale vedendo entrare il cliente ingannato, gridò subito: "Compare, quanto sei cresciuto!"<sup>45</sup>.

L'insofferenza e la xenofobia traspariva da un avviso reperito nello stato di Goiás dove, tra il serio e il faceto, un killer si incaricava di ammazzare con "destrezza e discrezione" chiunque, a prezzi differenti: brasiliani, cinquecentomila *réis*, stranieri, trecentomila *réis* e *turcos gratis*<sup>46</sup>. La predilezione dei Sirolibanesi per l'attività commerciale, a detrimento di quella agricola, non era gradita in un Paese che aveva bisogno di contadini, soprattutto nelle terre del caffè e del cacao, per cui la loro pre-

<sup>44</sup> Cf. Prudente Nunes, *Op. cit.*, p. 145

<sup>45</sup> Jacy Siqueira, *A presença sírio-libanesa em Goiás*, Suplemento Cultural da Câmara Legislativa do Distrito Federal, ano 1, n. 3, Brasília 1993, p. 40.

<sup>46</sup> Cf. Prudente Nunes, *Op. cit.*, p. 147.

senza economica, capace di acquisire una sorta di monopolio pregiudicando l'attività di commercianti brasiliani, era vista in modo negativo. Nel 1930 il rappresentante commerciale brasiliano in Egitto affermava al ministro degli Esteri brasiliano, Octávio Mangabeira, che “ogni anno, purtroppo, l'emigrazione di siriani ed ebrei in Brasile aumenta e dobbiamo avere il coraggio di dire che stiamo popolando il Brasile e formando una razza con quanto di più ripugnante esista nell'universo”<sup>47</sup>.

Nonostante questi episodi, che avvenivano in tutti gli Stati americani ricettori di immigrati<sup>48</sup>, l'integrazione si fece, anche a costo di mutilazioni onomastiche, di tradizioni familiari portate al collasso, della lingua araba sostituita dalla portoghese nelle liturgie orientali e in seno alle famiglie.

Le redazioni spontanee inerenti l'odeporica dal Mar di Levante sono strettamente connesse con l'espressione orale e presentano alcune peculiarità<sup>49</sup>: in Brasile centinaia di testimonianze sono state raccolte dal *Memorial do Imigrante* di San Paolo, lo spazio che da centro di accoglimento e successivo smistamento di nuovi immigrati giunti dal porto di Santos è ora, sull'esempio di Ellis Island a New York, un archivio-museo che parla ai brasiliani delle loro origini. Nella documentazione raccolta si ritrovano forme narrative dalle caratteristiche costitutive testuali chiaramente legate all'oralità attraverso il quale l'evento descritto diviene favoloso o mitopoietico. Curiosamente un testo scritto da Roberto Khatlab, attuale addetto culturale del Brasile a Beirut, *Mahjar – Saga libanese no Bra-*

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>48</sup> Gli Stati Uniti iniziano dal 1890 a delimitare i criteri di accettazione di nuovi immigrati, mediante un servizio federale centralizzato, l'Uruguay vieta l'ingresso ad asiatici e africani nel 1890, Cuba vieta l'accesso a immigrati ottomani nel 1891, Haiti vieta agli arabi di esercitare attività commerciali per i primi dieci anni, nel 1910 il governo cileno umilia la comunità araba locale facendo distruggere un monumento eretto per il centenario dell'indipendenza del paese. Il Canada pretese che ogni immigrato dall'Asia avesse con sé almeno duecento dollari all'ingresso nel paese. Le richieste delle comunità siriana e libanese affinché i suoi membri non fossero discriminati documentavano che erano sotto mandato (quindi sudditi) di Francia e Inghilterra e che la loro razza era *caucasian* e cioè bianca. Il governo rigettò questa istanza e solo negli anni cinquanta i criteri di accettazione dei candidati sirilbanesi vennero migliorati. Cf. Prudente Nunes, *Op. cit.*, p. 150.

<sup>49</sup> Cf. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.

si<sup>50</sup> edito dall'istituzione citata, si presenta come un prodotto singolarmente ibrido, pronto a conciliare l'aspetto mitico con l'avvicinarsi di citazioni che in qualche modo mancano di informazioni di garantita scientificità, a vantaggio di concetti che possano liberare la fantasia del lettore, in un modo che potremmo apparentare più alle *Mille e una notte* che a un testo sociologico. Nel delineare un profilo storico della presenza araba in Brasile, l'aspetto oggettivo e statistico, legato alle scienze esatte, viene sacrificato a una visione soggettiva e apologetica e la presentazione dei fatti ha un tono favolistico e immaginativo: l'aggettivo "probabile" è il più usato quando si citano insediamenti fenici sulle coste e la presupposta influenza di lingue semitiche sulle lingue autoctone, così come quando si introduce l'idea che i *Cristiani d'Oriente* siriani abbiano fatto parte degli equipaggi portoghesi che scoprirono il Brasile. Sempre secondo questa forma opaca d'incertezza, si considera l'origine levantina del commerciante che offrì la propria tenuta di Rio de Janeiro al re del Portogallo in fuga da Napoleone. Questa elencazione di probabili *mirabilia* giunge al XX secolo, citando una spedizione nella selva amazzonica che scopre le tracce di un bivacco di un venditore ambulante *turco*, con fogli sparsi di un giornale scritto in caratteri arabi edito nello stato di San Paolo, in un luogo ritenuto mai calpestato da piede umano. Il tono di queste argomentazioni non prevede e non pretende una dimostrazione razionale: al *lógos* sembra contrapporre un *mythos* arcaico, che non distingue tra parola ed essere e non corrisponde al modo in cui il mondo occidentale acquisisce, ordina e dissemina la conoscenza<sup>51</sup>.

La mitopoiesi dell'emigrazione, coltivata secondo forme proprie al Paese di nascita, è il filo conduttore di questo percorso nelle esperienze culturali dei libanesi del Brasile, il mito della terra d'origine e la ripresa di immagini leggendarie proprie della cultura mediorientale che segnano i loro atti sociali e poetici, sospese tra l'eredità di un passato millenario e l'adattamento ad uno scenario ambientale completamente differente da quello di origine.

<sup>50</sup> Roberto Khatlab, *Mahjar, saga libanesa no Brasil*, Mokhtarat, Zalka 2002.

<sup>51</sup> Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.

Amin Maalouf nelle prime pagine del suo romanzo *Origines*, soffermandosi su questa problematica, asserisce che il tema di questa narrazione, la ricostruzione di un episodio di emigrazione negli Stati Uniti e a Cuba nella vita del nonno, è un compito arduo. A conferma delle sue reticenze, l'autore smaschera un'azione di mitizzazione operata dalla propria famiglia, dove il ritorno a casa del congiunto (che possiamo configurare come una sconfitta) era stato trasformato nell'operazione epica del riscatto di un fratello finito in prigione all'Avana. Elevando a soprannaturali le proprie qualità intellettive, sempre secondo la narrazione familiare, il nonno Maalouf avrebbe appreso la lingua spagnola nel tempo del viaggio dal Libano a Cuba, permettendosi di poter conferire nella lingua locale con i giudici cubani in modo così perfetto da riuscire a convincerli a rilasciare il fratello prigioniero<sup>52</sup>.

La citazione di questo aneddoto ha senz'altro una sua funzione nell'economia del libro, ma non è solo un espediente narrativo, atto a creare innesti affabulatori, ha invece un suo corrispondente culturale nelle relazioni di molti coloro che hanno vissuto l'esperienza dell'emigrazione.

L'aspetto mitopoietico permea gli accadimenti quotidiani della diaspora di una popolazione che sin dall'inizio si distingue per l'alto numero di giornali editi in lingua araba (nel 1950 ne sono stati recensiti 95, a partire da "Al Fayha", edito a Campinas, nello Stato di San Paolo, nel 1895) e per una tradizionale frequentazione letteraria, soprattutto poetica, nella citazione di opere antiche e nella produzione di composizioni, denominate *zağal*, o *gazel*, atte a segnalare i passi fondamentali nella vita sociale di un uomo. Partendo da questa produzione artistica tradizionale, sorgerà una corrente di rinnovamento sull'esempio del cenacolo americano di Kahlil Gibran, che diverrà un punto di riferimento nell'ambito della poesia araba contemporanea. Sarebbe doveroso rivolgere alla città di Zahlé, nella Bekaa, la domanda che Fernando Pessoa rivolge a Filipa de Lencastre in *Mensagem*<sup>53</sup>, giacché in quella località nascono personaggi

<sup>52</sup> Cf. Amin Maalouf, *Origines*, Grasset, Paris 2004.

<sup>53</sup> "Que enigma havia em teu seio / que só génios concebía?", Fernando Pessoa, *Mensagem*, Ática, Lisboa 1978, 7° ed., p. 33.

che daranno un apporto significativo alla moderna letteratura araba: Sa'īd 'Aql che vivrà a Beirut e i fratelli Ma'lūf, che il destino porterà in Brasile.

La constatazione che la letteratura araba dell'emigrazione, particolarmente quella prodotta in Brasile, si limitava alle tematiche della poesia classica e sovente si riduceva a mero panegirico di personalità omaggiate dalla comunità, senza nuovi apporti tematici e ritmici, spinge un gruppo di intellettuali a preconizzare un rinnovamento letterario. Tra i primi versificatori che si approssimano a forme espressive innovatrici è Fawzī Ma'lūf (1899-1930). Trasferitosi dal 1921 a San Paolo, si dedica al commercio e alla poesia, divenendo uno dei maggiori poeti della sua generazione, grazie al poema *‘Alà bisāṭ al-rīḥ* (Sul tappeto del vento) pubblicato postumo e tradotto in diverse lingue, mancando tuttavia un'edizione italiana. L'opera si compone di quattordici canti, ognuno è composto di sedici versi monorima, dove i primi due versi, in forma di preludeo, hanno una rima differente da quella che ricorre nel resto della composizione<sup>54</sup>.

Dal punto di vista contenutistico, il recupero di miti leggendari orientali si unisce a un'estetica surrealista in cui il tappeto volante diventa strumento di straniamento, assoggettato a un pessimismo radicale di uno spirito imprigionato in terra, che anela la morte precoce come unico strumento di evasione.

Il 15 gennaio 1933 venne creata a San Paolo *Aluṣbah Al'andalusiyyah*, la Lega Andalusia. Il nome era ispirato al “patrimonio culturale arabo salvaguardato dalle biblioteche della nazione spagnola”<sup>55</sup>, mentre il programma continuava i modelli progettuali di *Ar-Rabittah al Qalamiyya*, movimento precursore di Gibran. L'interesse costitutivo per la sua creazione

<sup>54</sup> I titoli dei canti: *Mulk fī alhawā'* = Regno nel vento; *Rūḥ aššā'ir* = Lo spirito del poeta; *A'abd* = Lo schiavo; *Hilm fa-ḥaqīqah* = Sogno e verità; *Bayn aṭṭuyūr* = Tra gli uccelli; *Ramz al'alam* = Simbolo del dolore; *Qurb alnujūm* = Vicino alle stelle; *'Awrāq mutanāṭarah* = Foglie disperse; *Fī 'ālam al'arwāḥ* = Nel mondo degli spiriti; *Ḥafnat atturāb* = Un pugno di terra; *Ruqīyy kādīb* = Progresso menzognero; *Kaffārat aššā'ir* = La penitenza del poeta; *‘Alà bisāṭ arrīḥ* = Sul tappeto volante; *‘Alà al'arḍ* = Sulla terra.

<sup>55</sup> Šafīq Ma'lūf, “Alosbu' alarabī” (Beirut, 9 luglio 1962), rubrica *Adab*, tradotto da Habchi in *Les fils d'Orphée du Mont Liban aux Amériques*, Maisonneuve, Paris 2004, p. 93.

fu la volontà di liberare la letteratura da concrezioni stilistiche che limitavano le libertà espressive, di svolgere una funzione mediatrice tra l'Oriente arabo e la letteratura della diaspora, così come di rendere fruibili al mondo arabo i capolavori del pensiero occidentale.

Tra i fondatori si annoverano i poeti Rašīd Alḥūrī, Šafīq Ma°lūf, Šukrallāh Aljurr, Ilyās Farḥāt insieme ad altri intellettuali, quali °Aql Aljurr, Tawfīq Qurbān, Tawfīq Ḍa°ūn, Alduktūr Bišārah, Mūsà Kurayyim, particolarmente attenti alla teoria della versificazione. Dal 1935 viene edita la rivista “Aluṣbah” che conterà 35 numeri, offrendo un compendio emblematico di tutta la produzione letteraria dell'emigrazione araba tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. I testi pubblicati non sempre corrispondono a quanto postulato da Ma°lūf, ma si riallacciano ai precetti formali tradizionali, ai quali i poeti dell'emigrazione attingono, senza dover ricorrere ad altre tradizioni. La lingua araba era per molti considerata “la madre delle lingue che cela innumerevoli tesori nascosti, lingua malleabile e creativa, la lingua degli abitanti del paradiso”<sup>56</sup> come l'aveva definita il *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*. Il modello tradizionalista troverà espressione in Rašīd Alḥūrī, meglio conosciuto sotto lo pseudonimo di Aššā°ir Alqarawī, ovvero “il poeta rurale”, in contrapposizione con il fratello, rimasto in Libano, Aššā°ir Almadanī, “il poeta della città”. Nel *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*, si mantengono i temi e le immagini tradizionali, seppure osservati dall'altra parte dell'oceano; ma al modello classico, in cui si canta l'andalusa Granada, si innesta la contingenza del reale vissuto dal poeta, il quale cita la brasiliana Santos.

La tua bellezza, o porto di Santos, mi fa tremare  
E risveglia il ricordo di una malinconia dimenticata  
Venni cercando di cancellare la mia tristezza  
Tornai con tante tristezze che superano i grani della sabbia.  
Ogni volta che vedo partire una nave  
Mi ricordo la mia patria.

<sup>56</sup> *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*, ed. del Cairo 1961, pp. 17 e 45, tradotto da Habchi, *Op. cit.*, p. 97.

Il sonno cerca di invadere i miei occhi, respinto  
Dalle onde delle mie lacrime dietro la spiaggia delle mie  
palpebre.

Dell'atmosfera e della terra del Libano  
Ho nostalgia; della sua gente, no.  
Non sono di coloro che trattano duramente l'amato.  
Ma certi amori si manifestano in forma aggressiva.  
Altero, mi lamento perché non ammetto umiliazione  
Per la mia gente, né disprezzo per i miei fratelli.<sup>57</sup>

Da parte sua, Šafīq Ma'ālūf, oltre a postulare il valore primigenio dell'autenticità dell'ispirazione poetica, difende una posizione universalista rispetto alla maggior parte degli accoliti del movimento, asserendo che la moderna letteratura araba non si sarebbe potuta imporre alla letteratura universale se le sue risorse non fossero state valorizzate da nuovi stili, sempre corrispondenti al carattere orientale arabo. In un suo scritto Šafīq Ma'ālūf approfondisce l'idea di rinnovamento di una letteratura araba che non deve creare rotture ma fomentare l'abbandono dell'imitazione a favore dell'invenzione, creando espressioni che corrispondano all'intento creativo dell'autore e non solo quelle a cui lo obbliga la rima. Si sarebbero così salvaguardati lo spirito della lingua e il repertorio consolidato di immagini che distinguono i poeti orientali dagli occidentali<sup>58</sup>. L'esempio del *Pigmalione* di George Bernard Shaw, dell'*Antigone* di Jean Anouilh e dei poemi di T. S. Eliot vengono indicati come elementi di una poetica innovatrice che utilizza una simbologia tradizionale per riallacciarsi al patrimonio del passato<sup>59</sup>. La poesia deve però essere un'espressione attraverso la quale l'autore descrive agli altri il proprio stato d'animo. Insistendo sulla veridicità dei sentimenti espressi nel poema, la composizione si fa vettore della loro autentica manifestazione e fomenta cambiamenti rispetto ai modi e forme vigenti della tradizione,

<sup>57</sup> Rašīd Alḥūrī, tratta dal *Dīwān Aššā'ir Alqarawī*, e citata in traduzione portoghese da Roberto Khatlab, in *Mahjar* pp. 32-33.

<sup>58</sup> Šafīq Ma'ālūf in *Dikra Fawzī Ma'ālūf*, Zahlé, 1931, p. 21, tradotto da Habchi, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>59</sup> In *Ḥabbāt zumurrud*, pp. 21-22 (cf. Habchi, *Op. cit.* p. 101).

così come nel passato operarono in questo senso i nuovi versi dell'Andalusia araba, innovatori dei temi e delle forme espressive, segnate dall'abbandono della rima unica. La nuova poesia dell'emigrazione dà nuova fibra alla tradizione delle terre d'origine, arricchendone lo spirito di freschezza, di sincerità, di spontaneità e dell'esotismo della nuova patria.

L'attenzione posta verso la modernizzazione delle strutture letterarie nella lingua d'origine porta i membri di *Aluşbah*, espressione erudita di una comunità votata naturalmente alle relazioni interculturali, a non entrare direttamente nel dibattito generato dalle avanguardie moderniste, che all'epoca dominavano la scena culturale di San Paolo e del Brasile. Sebbene il percorso creativo delle due correnti coincida per certi aspetti, particolarmente nei procedimenti paralleli di "metabolizzazione" delle culture<sup>60</sup>, non esistono scambi mutui, testimoniati da performance o da scritti comuni su riviste dell'epoca.

Nonostante le esperienze letterarie si manifestino nello spazio limitato della propria comunità, i Sirolibanesi apportano un contributo all'evoluzione del Brasile ben visibile: se la prima generazione si dedica generalmente ad attività che interessano il settore economico terziario (commercio e servizi), i figli godono del benessere finanziario creato dai genitori e possono intraprendere studi superiori e universitari, divenendo avvocati, medici, giudici, politici, intellettuali, membri influenti della società brasiliana. Nel campo delle lettere il nome di Antônio Houaiss<sup>61</sup> firma il dizionario della lingua portoghese consi-

<sup>60</sup> Metabolizzazione perseguita ad esempio dal *Manifesto antropofágico* di Oswald de Andrade, e corroborata da parte araba da Ma'ľuf, il quale asserisce che le culture piú utili sono quelle che arricchiscono gli intelletti e che acquisire dall'Occidente non deve essere considerata una vergogna, dato che lo stesso Occidente aveva a suo tempo acquisito molto dalla letteratura e musica arabe, come enunciato in *Habbāt zumurrud*, pp. 22.

<sup>61</sup> Antônio Houaiss (1915-1999) lessicografo, saggista, traduttore è stato Ministro alla Cultura e presidente della *Academia Brasileira de Letras*. Coordina la redazione delle enciclopedie *A grande enciclopedia Delta – Larousse* e *Enciclopédia Mirador internacional*, organizza il *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, dell'*Academia Brasileira de Letras*, traduce l'*Ulisse* di Joyce e scrive numerosi saggi letterari. L'ultimo suo progetto consiste nell'elaborazione di un grande dizionario che sia di riferimento per il mondo lusofono e che includa anche lemmi appartenenti a nicchie linguistiche in Europa, America, Africa e Asia. L'opera viene alla luce un anno dopo la sua morte.

derato un'opera di riferimento nel campo della lessicografia. Manuel Said Ali è stato membro dell'Academia Brasileira de Filologia, autore di varie opere inerenti la linguistica e docente del poeta modernista Manuel Bandeira. Per non dimenticare il lavoro di mediazione culturale svolto da Jamil Almansur Haddad, il traduttore di Baudelaire e di Carducci, il quale ha introdotto in Brasile, attraverso le sue traduzioni in portoghese, numerose opere del pensiero occidentale.

L'assimilazione nella società locale, favorita da matrimoni misti, trasforma i *Turcos* in veri e propri brasiliani. I figli della seconda o della terza generazione non conoscono più l'arabo, che si riduce a lingua della memoria collettiva, poco usata quotidianamente, ma sempre viva in occasione delle festività legate alla sfera familiare, religiosa o sociale<sup>62</sup>. Il portoghese si affermerà invece come lingua degli scrittori cresciuti nel nuovo Paese, che manterranno solo nell'onomastica e in determinati procedimenti narrativi la presenza e il ricordo delle loro origini.

<sup>62</sup> Milton Hatoum in *Ricordi di un certo Oriente* presenta un'immagine prodotta dalla narratrice bambina dell'arabo lingua degli adulti e del portoghese lingua dei bimbi, i quali avrebbero naturalmente cambiato lingua crescendo. (p. 64). Una delle scene della prima parte di *Nur na escuridão*, di Salim Miguel, il figlio già maturo viene rimproverato dal padre e dagli anziani frequentatori della parrocchia greco ortodossa di Rio de Janeiro, per aver dimenticato la lingua degli avi. (p. 21).

## EPIFANIE POETICHE DELLA MEMORIA.

All'alta cultura della Lega Andalusia, espressa nella "lingua del paradiso" e atta a fomentare il dibattito poetico esclusivamente tra arabofoni sparsi per il mondo, manca tuttavia la divulgazione sul territorio nazionale brasiliano, una situazione che ben meriterebbe studi approfonditi, alla ricerca di probabili punti di contatto, riflettendo sul fatto che sia l'epicentro del modernismo brasiliano che quello degli accademici andalusi coincidano nella stessa città, e cioè San Paolo.

La progressiva acculturazione dei libanesi della seconda e terza generazione, fa sì che i figli e i nipoti dei *mascate* divengano affermati professionisti in ambito scientifico e accademico. Nel mondo letterario, la lingua araba cede il posto al portoghese e i suoi autori non declamano più i loro poemi nei saloni delle associazioni di emigranti, ma producono poesia, prosa e divengono membri acclamati di organizzazioni culturali di rilevanza nazionale. Numerosi autori svelano le loro origini, come epifanie sbocciate dalla memoria collettiva della loro gente. Come in Šafīq Ma'ālūf, il ricordo della terra delle origini appare episodicamente nella produzione poetica letteraria di numerosi autori. A titolo di esempio, ecco un sonetto di Jorge Medauar, sodale di Jorge Amado, appartenente alla *Geração de 45*.

Sapete, voi sapete che feci di cedri antichi  
navi che l'infanzia pose a fior dell'onda  
mio padre, che è Medauar, ne tessé le vele  
e la figlia di Zaidan, che è mia madre,

le stivò di more e di miele.  
Su tali navi veleggio, marinaio  
fenicio di Zodiaco e di tropici  
vermigli di lamenti e canti.

Oggi ho lagune dove approdo  
quieto, sotto una bianca luna  
il cuore come dattero maturo.

Se a voi porgo frutti damasceni e baklawa  
è perché da vecchi arabi ricevetti  
dolcissima zavorra per quei vascelli.<sup>63</sup>

Nel 1983, un accademico di chiara fama, Carlos Nejar, pubblica un *Livro de gazéis*, il cui titolo rivela il desiderio del poeta di ricorrere a un modello poetico delle origini per cantare i propri sentimenti verso l'amata, in versi che Antônio Houaiss definisce capaci di trasformare la parola amorosa in oro<sup>64</sup>.

Nel 2000, Waly Salomão si appropria di una citazione da un epigramma di Meleagro di Gadara, "Se sono siriano, perché ti stupisci?" come incipit del poema *Tarifa de embarque*<sup>65</sup>, che presenta come panno di fondo le memorie d'infanzia e il rito di passaggio costituito dal ritorno del figlio di emigranti alla terra degli avi.

Questi meri esempi fanno riferimento a personaggi affermati nel mondo letterario, ma potrebbero essere sostituiti da quelli di altre mille voci, quelle di autori di fama minore sparsi il paese, anch'essi adusi a incastonare nella loro produzione artistica uno spazio dedicato alla memoria di una cultura trasmessa nell'intimità della famiglia e che solo da adulti, una volta integrati nella società brasiliana, valorizzano, rendendosi conto del peculiare momento di alterità vissuto, a differenza di tanti loro connazionali.

<sup>63</sup> *Sabei, sabeí que fiz de antigos cedros / barcos que a infância pôs à flor das ondas: / meu pai, que é Medauar, teceu-me as velas / e a filha dos Zaidans, que é minha mãe, // pôs amoras de mel no tombadilho. / Nesses barcos navego, marinheiro / fenício do Zodíaco e dos trópicos / vermelhos de lamentos e canção // Hoje tenho lagunas onde aporto, / tranquilamente, sob a lua branca, / o coração de Tâmara madura. // Se vos trago damascos e bakáua / é porque recebi dos velhos árabes / um lastro de doçura nesses barcos*, in Milton Godoy Campos, *Antologia poética da Geração de 45*, Clube de Poesia, São Paulo 1966, p. 56.

<sup>64</sup> Introduzione al *Livro de gazéis* di Carlos Nejar, Moraes, Lisboa 1983, p. 8. (Cf. il testo della poesia nell'antologia finale di questo volume.)

<sup>65</sup> Waly Salomão, *Tarifa de embarque*, Rocco, Rio de Janeiro 2000, p. 47.

Pubblicato nel 1999, il romanzo *Nur na escuridão* di Salim Miguel pone al centro della narrazione il tema dell'emigrazione dal Libano al Brasile. Già il titolo, mostra un duplice carattere linguistico, l'incontro della lingua araba, col lessema *Nur*, luce, con quella portoghese, che esprime l'antonimo, *escuridão*. Ambientato a partire dagli anni Venti del Novecento, il romanzo prende spunto dalla biografia dello scrittore e della sua famiglia, risalendo al matrimonio dei genitori e alla loro vita a Kfaroussoun, una località nei pressi di Tripoli.

Il percorso narrato è guidato da un destino imprescindibile, *maktub*<sup>67</sup> in arabo, agente delle macrotrasformazioni che influiscono sulle storie raccontate attraverso una successione di eventi. Lo svolgimento della trama prende inizio al momento dell'esodo familiare, contrassegnato da continui imprevisti, primo tra tutti l'epidemia di malattie virali che pregiudica l'ottenimento del visto per il Messico (porta di accesso agli Stati Uniti) e impone quindi la scelta d'accatto del Brasile come unica alternativa possibile all'obiettivo stabilito. Difficoltà quali la perdita di coincidenze negli imbarchi, i soggiorni prolungati a Marsiglia, le febbri tropicali del figlio primogenito, sono considerate come segni inequivocabili di un fato onnipresente. La seconda parte del romanzo è dedicata all'insediamento della famiglia, composta dal padre Yussef, dalla madre Tamina, da suo fratello Hanna e dai figli della coppia, nella terra d'approdo. Viene descritto il lavoro intrapreso dai due uomini come apprendisti *mascate* e il modo in cui il destino interverga nuovamente nella scelta del luogo di residenza nel sud del Paese durante un sopralluogo nel posto, in seguito all'interpretazione errata di un telegramma. La terza parte è dedicata al padre, vecchio e vedovo, e alle sue relazioni con i figli, ben integrati nella società brasiliana, ormai incapaci di parlare arabo, che mantengono con il paese di origine ben pochi legami a parte il nome. La successiva morte del padre non interrompe

<sup>66</sup> Diaspora.

<sup>67</sup> Dall'arabo: "così è scritto".

la narrazione, perché altri episodi della vita di questo vengono rievocati attraverso la memoria dei figli.

Sin dalla prima pagina del romanzo, le sfasature temporali nel succedersi degli eventi si presentano con frequenza: la prima immagine, di cui viene data collocazione precisa, evoca la famiglia del narratore composta da tre adulti e tre bambini, il 18 maggio 1927 in Praça Mauá, a Rio de Janeiro, verso sera. La storia comincia dunque *in medias res*, evocando l'episodio dell'approdo in Brasile; con la ricerca di maggior luce per poter decifrare l'indirizzo scribacchiato su un foglietto che fornisce il titolo al libro *luz/nur* (luce), una parola beneaugurante per i nuovi arrivati. L'immagine che segue si situa a cinquant'anni di distanza; il padre dello scrittore, già anziano, commentando un notiziario radiofonico si riallaccia al passato e ritorna al giorno del suo arrivo in Brasile. In una narrativa che si pretende fattuale, si situano dunque azioni che spingono la trama al di fuori di una concatenazione cronologica lineare. Il ricorso al *flashback*, generando una frattura tra fabula e intreccio, provoca continue alterazioni all'ordine del racconto: anlessi e prolessi si susseguono dando voce ai differenti personaggi: è il padre che racconta, è il figlio che inserisce una sua versione dello stesso evento, è la madre evocata che parla. Lo scrittore introduce inoltre estratti di un memoriale autobiografico del padre, redatto in arabo, che confermano o contrastano una versione precedentemente fornita. Nel susseguirsi diacronico degli eventi, le numerose pause e digressioni permettono l'inserimento di episodi che danno una connotazione fantastica alla vita del padre: esemplare in questo senso è il ricordo di un momento di apprendistato nell'arte della vendita a domicilio; quando il venditore sfiancato viene ospitato e rifocillato da una copiosa quantità di carne offerta da una coppia di anziani. La rottura dell'intreccio avviene nel momento in cui il padre, visitando la proprietà dei suoi ospiti, comincia a vomitare quanto consumato. Agli interrogativi posti dai familiari presenti circa le ragioni di questo comportamento, egli, "*in una suspense de-*

*gna di Hitchcock*<sup>68</sup>” rivela di aver scoperto di essersi cibato di carne di scimmia.

Le opzioni riguardanti l’uso dei tempi nella narrazione sono debitorie di strutture comunicative orali della tradizione libanese, amplificate dal mestiere di chi è da decenni un valido giornalista. Con frasi: “*mio padre riprende il filo del racconto, con una tecnica solo sua, particolarmente sua che gli viene dai suoi progenitori e dalle leggende fantastiche che ascoltava o che legge*”<sup>69</sup>, lo scrittore giustifica la rottura degli schemi temporali classici e riprende la storia. Questi anacronismi generano nuovi livelli narrativi che risultano poi imbricati al livello originale attraverso nuove distorsioni. Le digressioni favolistiche o mitiche si legano idealmente alle origini dello scrittore, ad esempio il capitolo dedicato all’episodio del sogno, tema che verrà trattato successivamente, mette in scena una pratica sociale interpretativa fondata sull’oralità.

Salim Miguel trasforma così in romanzo le esperienze della sua famiglia, condivise da migliaia di altri immigrati originari del Levante. La sua scrittura fa leva su determinati accorgimenti narratologici legati alla tradizione orale libanese, che verranno approfonditi in una parte ulteriore del presente lavoro. È da rimarcare come questo autore, al tramonto della propria esistenza, scelga di sviluppare un tema legato alle sue radici, rendendo visibili al grande pubblico le vicissitudini di un gruppo etnico oramai integrato nella società brasiliana.

<sup>68</sup> Salim Miguel, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>69</sup> “O pai retoma o fio narrativo, numa técnica só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais que ouvia ou lê”, in *Ibidem*, p. 18.

LA LINGUA ARABA NELLA MENTE:  
ALBERTO MUSSA E MICHEL SLEIMAN

Il nuovo millennio apre la strada a una neonata generazione di autori brasiliani in lingua araba i quali, rispetto ai precedenti scrittori che vantavano solo occasionali frammenti di esperienza “esotica”, si contraddistinguono per un approfondito percorso linguistico. Si tratta di esponenti della seconda o terza generazione, che si sono riappropriati della lingua araba segnando un percorso innovativo nelle lettere brasiliane; questo è il caso di Michel Sleiman (1963) appartenente alla nuova leva di arabisti degli atenei brasiliani, e quello di Alberto Mussa (1961), impegnato nella traduzione completa dei poemi preislamici.

Alberto Mussa è uno scrittore carioca, già affermatosi a livello nazionale grazie a una serie di racconti dedicati alla sua Rio de Janeiro. Apprende la lingua araba come autodidatta ed è proprio questo studio intrinseco delle strutture grammaticali che lo conduce alla realizzazione di due opere di grande valore: *Os poemas suspensos* (2006)<sup>70</sup>, traduzione ed elaborazione delle Mu’allaqāt, le poesie dei cantori preislamici che venivano appese alle pareti della Kaaba alla Mecca, e l’emblematico *O Enigma de Qaf* (2004)<sup>71</sup>, una sorta di rompicapo borgesiano. Attingendo a piene mani dalle nozioni acquisite per portare a termine *Os poemas suspensos*, la seconda opera è strutturata sotto il segno delle 28 lettere dell’alfabeto arabo, e, come spiegato dall’io narrante, trae origine dalle storie di nonno Naguib, imbarcatosi clandestinamente per il Brasile per seguire la futura moglie, recando come sola dote alcuni libri e la conoscenza a memoria del misterioso poema *Qafiya al-Qaf*. La diaspora e l’associato apparato retorico-mitopoietico compongono quindi l’humus culturale del testo. Ricordando il detto libanese presentato in esergo nel paragrafo 1.2, riguardo alla mendacità degli anziani e degli emigranti, suonano perciò meno sconcertanti le parole che chiudono il libro, con cui Mussa apologizza la traduzione non letterale dei poemi, privilegiando l’immagine

<sup>70</sup> Alberto Mussa, *Os poemas suspensos*, Record, Rio de Janeiro 2006.

<sup>71</sup> Alberto Mussa, *O enigma de Qaf*, Record, Rio de Janeiro 2004.

espressa dai versi rispetto alla forma in cui sono costretti dalla lingua storica che li esprime. La struttura del romanzo, che fonda le sue radici sulla storia-cornice dell'io narrante, fa subito pensare a Šāhrazād, che infatti viene prontamente evocato con una velata citazione sin dal primo racconto. Allo stesso modo, l'incrociarsi di più linee narrative all'interno della vicenda si presenta come un chiaro rimando a *Le Mille e una notte*.

Michel Sleiman, al contrario, ha modo di apprendere la lingua araba sin dall'infanzia, la famiglia infatti, seguendo una consuetudine dell'epoca descritta anche da Milton Hatoum nel libro *Due fratelli*, decise di mandare il figlio maggiore presso i congiunti rimasti in Libano, per non perdere le proprie radici culturali. Durante gli studi si specializza in letteratura arabo-andalusa, concentrandosi sull'arte dello *Zajal*<sup>72</sup>, la declamazione di poesie dialettali, e nello specifico sul suo maggiore esponente spagnolo: Ibn-Quzmān di Cordova. Frequenta inoltre l'atelier di Haroldo de Campos, figura chiave dell'avanguardia brasiliana. Traduttore di Adūnis e di Darwīsh, Michel Sleiman, muovendosi fra tali illustri tradizioni crea un cammino personale e, sfruttando le conoscenze filologiche acquisite, propone una propria visione esistenziale in cui l'uso di un lessico mistilingue e di una morfologia innovativa assumono un ruolo cruciale. È una poetica che esalta la memoria, ma anche l'accesa vitalità del quotidiano, espressa attraverso la sensualità della parola, i gesti di un incontro amoroso, il ritmo di una canzone di Veloso o il gioioso saltellare di una bimba sulla tomba di un antenato.

Michel Sleiman provoca il lettore, ibridando la lingua portoghese con la passata vitalità iberica di un idioma arabo, trasporta immagini classiche verso contesti attuali, tocca temi che si librano sulla storia per arrivare ad abbracciare il Brasile odierno. Questi stessi elementi compaiono inoltre nel libro di versi edito nel 2009 *Ínula Niúla*<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> Michel Sleiman, *A arte do Zajal – Estudo de poética árabe*, Ateliê, Cotia SP 2007.

<sup>73</sup> Michel Sleiman, *Ínula Niúla*, Ateliê, Cotia SP 2009.

I *TURCOS*  
NELLA LETTERATURA BRASILIANA

GUIMARÃES ROSA, DRUMMOND, JORGE AMADO, ANA MIRANDA.

Dalle storielle ironiche e xenofobe, già osservate nelle pagine precedenti, alle grandi opere consacrate della letteratura, la figura del *Turco* si manifesta nell'espressione di varie voci, ne presentiamo qui tre delle più autorevoli.

João Guimarães Rosa in *Grande sertão: veredas* (1956) presenta una figura peculiare, il personaggio Seo Assis Wababa, che appare in un luogo assai remoto nell'interno del Paese. Facendo parlare il protagonista Riobaldo, uomo ingegnoso ma poco istruito, l'autore si serve argutamente di tutta la serie di stereotipi che contraddistinguono la vita dell'arabo immigrato "vista dal basso", cioè dagli strati sociali che con i *mascate* avevano sempre avuto a che fare. Seguendo questo punto di vista, incontriamo un levantino cerimonioso e furbo che vive in uno spazio sospeso tra l'unità abitativa e il bazar, che si alimenta di prodotti mediterranei, circondato da una famiglia numerosa, di cui fa parte l'affascinante Rosa'uarda<sup>74</sup>. Tutti parlano una lingua curiosa: l'arabo. La fanciulla è iniziatrice dell'educazione sentimentale del protagonista e si rivolge a lui ricorrendo a un *topos* della poesia tradizionale araba, ovvero gli occhi dell'amato. La carnale Rosa'uarda immigrata, si contrappone all'astratta Miosotis di ascendenza brasiliana, di cui Riobaldo non vuole parlare. Nel racconto, la disgiunzione con la vertente della letteratura popolare, pronta a sottolineare gli aspetti negativi dei nuovi arrivati, si presenta sotto forma di una dichiarazione xenofila che Riobaldo esprime in chiusura dell'episodio.

<sup>74</sup> Nella sua prosa espressionista, la lingua di Riobaldo sorge come una caleidoscopica sovrapposizione di termini che si accumulano, creando neologismi: in questo caso la ragazza unisce il nome portoghese (Rosa) a quello arabo (Warda), creando un curioso effetto anaforico, purtroppo non valorizzato dalla traduzione italiana di Bizzarri.

Li, amoreggiavi falso, stupidamente, ah quelle ragazzine con i nomi di fiori. Salvo la Rosualda – ragazza fatta, più grande di me, figlia di un grosso negoziante, il sor Assis Wababa, padrone della bottega *Al Più Buon Mercato della Primavera di San José* – lei era straniera, turca, loro tutti turchi, magazzino grande, casa grande, il Sor Assis Wababa commerciava in tutto. Essendo bizzarramente complimentoso, e molto furbo, lui mi trattava molto bene, diceva che il mio padrino Selorico Mendes era un grande cliente, diverse volte m’invitò a mangiare in casa. Quel che mi piacque – carne macinata con semi di frumento, altri stufati, ripieno buono in zucchini o in foglie d’uva, e quella maniera di fare il *quiabo* acido – eccellenti leccornie. I dolci, anche. Apprezzavi il sor Assis Wababa, sua moglie, donna Abadia, e perfino i bambini, i fratellini di Rosualda, ma con tanta differenza d’età. L’unica cosa che mi irritava era quel linguaggio gorgheggiato che parlavano tra di loro, l’arabico. Comunque affermo che Rosualda mi volle bene, mi insegnò le prime porcherie, e quelle complete, che facevamo insieme, in fondo al cortile, in un cantuccio, le facevo con molta ansia e piacere. Mi diceva sempre affettuosità turche e mi chiamava “Miei occhi”. Ma erano i suoi che brillavano esaltati, e straordinariamente neri, di una bellezza davvero singolare. Sempre mi è piaciuto assai quel che è straniero...<sup>75</sup>

In Guimarães Rosa i *Turcos* sono visti come stranieri di cui vengono illustrati tutti gli aspetti esteriori che enunciano la loro differenza, secondo lo stile e lo sguardo di Riobaldo. È però un’osservazione indulgente verso chi può apportare nuove esperienze alla cultura locale e che non preclude alla mescolanza. È invece un Drummond “*menino antigo*” che negli anni Settanta pubblica in *Boitempo* un’immagine vivissima dell’infanzia, ispiratrice del poema *Turcos*.

<sup>75</sup> João Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 97, traduzione di Edoardo Bizzarri.

I turchi sono nati per vendere  
cianfrusaglie colorate in gerle  
di ambulanti  
hanno baffi aguzzi, volti  
di cuoio cotto al sole  
braccia tatuate di stelle.  
Se aprono le ceste, chi resiste  
all'impulso di comprare?  
È a buon mercato! A buon mercato! Compralo subito!  
Pagherai dopo, però compralo!

La cachaça, la marmellata, il profumo  
il tabacco: ad ognuno il suo piacere. I turchi giocano a  
carte  
facendo baccano. Quella lingua cifrata  
crea un mondo-problema nel nostro mondo,  
come un pugnale conficcato.  
Chi potrà mai intenderli?

Ma il giovane Abramo adolescente,  
fugge da casa, timidamente, di nascosto  
è catturato, ritorna. Il vecchio Antonio Abramo  
decreta il suo castigo:  
una settimana intera al banco,  
a testa bassa, sentendo  
di fronte ai brasiliani  
terribili maledizioni intraducibili.

La turca, eccola che serve  
i clienti senza fretta  
dà il latte, pura, al suo piccolo turco  
il seno più che generoso.  
Giacobbe, forse poeta  
senza verso e senza sapere che verso esista  
si attarda da solo lungamente  
nella parte alta della città, cercando  
nel cielo scuro oltre le montagne

incorporee Turchie.  
E se qualche passante si avvicina  
Giacobbe non lo riconosce. Non è lo stesso  
Giacobbe di tutti i giorni nel suo negozio  
È un essere non mercantile, un elemento  
della notte, indagatore, senza frontiera.

I turchi,  
il mio professore mi corregge: I turchi  
non sono turchi. Sono siriani oppressi  
dai turchi crudeli. Ma Giorgio il Turco  
sta qui e mi risponde a quel nome,  
e tutti turchi sono, in quella foto  
scattata per sempre... o sono di Minas  
da tanto viverci, vendere, scambiare ed essere  
qui nel Minas: la bilancia  
sul bancone, e nelle ceste aperte  
lo specchio il profumo il braccialetto la seta  
per pochi spiccioli?<sup>76</sup>

Il lettore viene proiettato nel cuore del Minas Gerais, probabilmente in quella Itabira do Mato Dentro dove il poeta era nato. Lo sguardo è quello di un fanciullo, crudelmente innocente nel rilevare tutte le discrepanze tra la “normalità” dei brasiliani e “la difformità” di quegli uomini stranieri, sbucati da un mondo lontano, nati per ammaliare i clienti e obbligarli a comprare la loro paccottiglia. Il termine “turco” ha una connotazione che alla curiosità unisce lo stupore ma anche l’inquietudine verso quella gente che parla una “lingua cifrata”, che fa baccano e che proferisce oscure maledizioni verso i propri figli, svergognandoli davanti ai “brasiliani”. Lo sguardo del piccolo Drummond non è differente da quello che pochi decenni prima animava i visitatori del *Jardin Zoologique d’Acclimatation* di Parigi e di altre capitali europee, dove si esibivano uomini di altre razze considerate inferiori, provenienti dai territori colo-

<sup>76</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Poesia completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 2001, p. 1048.

niali. L'episodio della madre che lavora e al contempo allatta il figlio sembra corroborare questa visione. Di fatto, il termine "turco" sancisce la superiorità di chi in Brasile c'era già nato, rispetto a quegli immigrati così peculiari.

La seconda parte del poema fa scoprire al giovane autore, con un Jacó notturno e metafisico, che anche i "turcos" sembrano possedere un'anima, anche se considerati incapaci di versificare, perché il loro portoghese è rudimentale. La mancata conoscenza della lingua materna dell'autore genera automaticamente un concetto di diglossia tra lingua nazionale vigente e le lingue dei nuovi arrivati, che sono considerate inferiori perché non vengono intese. Sembra già una premonizione degli editti nazionalisti emessi dai governi di Getúlio Vargas, che avrebbero soffocato l'espressione sia lingue nazionali importate dai nuovi arrivati, sia l'evolvere di lingue creole come il *Talian* o il *Riograndenser Hunsrückisch*, colpendo nella fattispecie anche la fiorente tradizione editoriale araba pubblicata in Brasile.

Ritornando al poema, l'intervento a scuola del professore è coerente con la situazione geopolitica prima del 1920, quando si concretizza il mandato francese su Siria e Libano e la separazione da Palestina e Giordania, poste sotto mandato inglese. L'ostinata innocenza del fanciullo sembra persistere nel condannare alla perpetua alterità il compagno di classe Jorge Turco e i suoi sodali, ma i versi finali cambiano completamente lo scenario, con una domanda che rivela la completa accettazione e inclusione di quei curiosi mercanti nel mosaico sociale brasiliano.

I grandi affreschi della regione del cacao, le cronache di costume della vita nordestina sono oggetto delle rappresentazioni narrative di Jorge Amado, che volge sovente la sua attenzione ai *Turcos*. Un intelligente quanto accurato articolo di Jorge Medauar<sup>77</sup> ricorda l'infanzia e la gioventù dell'autore, vissuta tra Ilhéus e Salvador de Bahia, dove l'intreccio dei rapporti umani in una realtà dinamica e multiculturale hanno rappresentato fonti importanti d'ispirazione creatrice. Gli spazi de-

<sup>77</sup> *Personagens árabes na obra de Jorge Amado*, in «Revista de estudos árabes», n. 1, DLO-FFLCH Universidade de São Paulo, São Paulo 1993 (consultabile all'indirizzo [www.hottopos.com/collat7/medauar.htm](http://www.hottopos.com/collat7/medauar.htm), ultima visita 20.02.2015).

scritti nei romanzi, come ad esempio il bar *Vesúvio* di *Gabriela cravo e canela*, sono esistiti nella realtà e sono stati frequentati dallo stesso scrittore. I nomi delle numerose famiglie di origine araba (Nazal, Medauar, Maron, Daneu, Chalub) residenti nella città vengono disseminati nelle opere di Amado, le caratteristiche dei personaggi sono veridiche perché osservate in prima persona dall'autore, in questo modo sono numerosi i personaggi arabi che appaiono in varie narrazioni e che si muovono sullo sfondo delle vicende dei personaggi principali. In una enumerazione non esaustiva, incontriamo Chalub, figlio di siriani, che appare in *Dona Flor e seus dois maridos* (1966)<sup>78</sup>. In *Tereza Batista cansada de guerra* (1972)<sup>79</sup> appare un Chamas, il vecchio padre di Kalil Chamas, residente da tempo nella Rua Barbosa, così come compare una non meglio definita *Bia Turca*. Altri personaggi come Antônio Bruno, il nome è già brasiliano, provvisto di un "romântico perfil de beduíno" è il nipote dell'arabo Fuad Maluf e si trova in *Farda, fardão, camisola de dormir* (1979)<sup>80</sup>. Allo stesso modo nel *Pais do carnaval* (1931)<sup>81</sup> appaiono Dona Fifi, la madre di un giovane malvivente e Dona Maria, araba magrissima, affittacamere alla "Ladeira do Pelourinho". Altre presenze si susseguono, come Chafik de *Os Subterrâneos da liberdade* (1954), un siriano fuggito dalla Cayenna per aver ucciso l'amante Ginette (episodio che recupera lo stereotipo dell'arabo focoso e geloso). L'uomo fugge in Mato Grosso, protetto dalla grande comunità locale di *Turcos*, per trasferirsi in Paraguay, terra promessa del contrabbando. In *Tieta do Agreste* (1977)<sup>82</sup> appare un certo Chalita, padrone del cinema "Tupi" e della gelateria "Santana do Agreste" descritto sommariamente per i suoi baffoni da sultano, barba incolta

<sup>78</sup> In Italia *Dona Flor e i suoi due mariti*, Garzanti, Milano 1977, traduzione di Elena Grechi.

<sup>79</sup> In Italia *Teresa Batista stanca di guerra*, Einaudi, Torino 1975, traduzione di Giuliana Segre Giorni.

<sup>80</sup> In Italia *Alte uniformi e camicie da notte*, Garzanti, Milano 1983, traduzione di Elena Grechi.

<sup>81</sup> In Italia *Il paese del carnevale*, Garzanti, Milano 1984, traduzione di Elena Grechi.

<sup>82</sup> In Italia *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, Garzanti, Milano 1979, traduzione di Elena Grechi.

e eterno stuzzicadenti tra le labbra. Abdala Curi, padrone del negozio “*Nova Beirute*” nella Baixa do Sapateiro di Salvador è vicino di Mamed Chalub, altro commerciante de *Os Pastores da Noite* (1964)<sup>83</sup>, mentre un omonimo di quest’ultimo viene presentato in *Dona Flor*. Lo studente di Diritto Antonio Murad è figlio di F. Murad “o árabe mais rico da cidade”, è coinvolto in un naufragio al largo di Bahia nel quale perde la vita l’interprete Haddad di *Mar Morto* (1936)<sup>84</sup>. *São Jorge dos Ilhéus* (1944)<sup>85</sup> presenta il letterato Permínio Ásfora, mentre in *Terras do sem fim* (1943)<sup>86</sup> appare Farhat, amico del latifondista Horácio da Silveira.

La consacrazione definitiva dei personaggi arabi come protagonisti avviene con il “romancinho”, *A descoberta da America pelos Turcos* (1992)<sup>87</sup>, i cui protagonisti sono il giovane Jamil Bichara, “Sírio” e il libanese Raduan Murad, giocatore d’azzardo, letterato dalla prosa seducente. La scelta dei due personaggi tende rappresentare alcuni luoghi comuni vissuti all’interno delle comunità levantine, dove il siriano è dipinto come il contadino ingenuo e grossolano mentre il libanese è l’uomo furbo, proveniente da un nucleo già urbanizzato. Nel romanzo Jamil, il rude lavoratore della terra, colui che con il suo lavoro rende possibile la creazione dell’impero del cacao nel *Nordeste*, è il perfetto opposto dell’astuto e colto Raduan, giocatore d’azzardo, frequentatore di bordelli e declamatore dei sublimi versi di Khayyam. A questi si aggiungono una pletera di personaggi come il commerciante Ibrahim e la bisbetica figlia Adma, domata da Adib, essendo fornita da madre natura di caratteristiche anatomiche atte a garantire la più completa felicità del marito, in una rappresentazione ironica, esotica e sensuale.

Amado si rivolge ai sirolibanesi come a brasiliani a pieno diritto e nei suoi ritratti della vita sociale del Nordest i *Turcos* hanno un

<sup>83</sup> In Italia *I guardiani della notte*, Garzanti, Milano 1984, traduzione di Elena Grechi.

<sup>84</sup> In Italia *Mare di morte*, Editori Riuniti, Roma 1958, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli.

<sup>85</sup> In Italia *Frutti d’oro*, Bompiani, Milano 1957, traduzione di Luigi Panarese.

<sup>86</sup> In Italia *Terre del finimondo*, Bompiani, Milano 1949, traduzione di Mario da Silva.

<sup>87</sup> In Italia *I Turchi alla scoperta dell’America*, Garzanti, Milano 1995, traduzione di Luciana Stegagno Picchio.

loro spazio naturale, esattamente come i *tabaréus*, i *coronéis*, i *bacharéis* e i *capoeiristas*. È anche importante sottolineare come Amado insista nel descrivere la volontà di divenire brasiliano da parte di alcuni personaggi arabi. Nel romanzo forse più conosciuto, *Gabriela cravo e canela* (1958)<sup>88</sup>, la cui prima parte è intitolata “Un brasiliano d’Arabia”, il deuteragonista è Nacib, figlio di Aziz e Zoraia, fratello di Salma, commerciante siriano amante, marito e nuovamente amante della celebrata cuoca mulatta. In una sua riflessione, Nacib afferma di sentirsi oramai un brasiliano perché giunto a Ilhéus, nello stato di Bahia, nel Nordest del Brasile, all’età di quattro anni e di non avere alcun ricordo che lo legasse alla terra di origine<sup>89</sup>. Il romanzo *Tocaia Grande* (1985), consacra al personaggio del maronita Fadul Abdallah le sue prime pagine, descrivendo la sua esistenza di venditore ambulante. Anche in questo romanzo Amado fa parlare il suo personaggio come si esprime un individuo integrato nel composito panorama sociale brasiliano. È il narratore che ci informa di come, dopo aver pianto tutte le sue lacrime per la nostalgia, il giovane *turco* decise che non sarebbe mai più tornato alla patria di origine e che la sua tomba sarebbe stata scavata nella fertile terra del cacao, concludendo che “in quei quindici anni, il ragazzino venuto d’Oriente, facendosi uomo, si fece brasiliano”<sup>90</sup>.

La popolarità conquistata in tutto il mondo delle opere di Amado ha cristallizzato l’immagine degli arabi come componenti insostituibili del composito mosaico sociale brasiliano, una visione che ha contribuito all’accettazione di questa comunità a livello culturale e ideologico anche nel dibattito letterario interno al Paese.

Del 1997 è la pubblicazione di un libro che ben corrisponde all’*esprit du temps* dominante nella fine del Novecento, caratterizzato dalla ricorrenza del cinquecentenario della scoperta del

<sup>88</sup> In Italia *Gabriella garofano e cannella*, Einaudi, Torino 1989, traduzione di Giovanni Passeri.

<sup>89</sup> Cf. Jorge Amado, *Gabriela cravo e canela*, Círculo do Livro, São Paulo 1975, p. 45.

<sup>90</sup> Cf. *Tocaia Grande, a face obscura*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984, pp. 37-38 (in italiano *Tocaia Grande, la faccia oscura*, Garzanti, Milano 1985, traduzione di Elena Grechi).

Brasile: si tratta di *Amrik* di Ana Miranda<sup>91</sup>. Il titolo è la traslitterazione della parola America pronunciata in arabo e fornisce al lettore chiare informazioni sul suo contenuto. È un romanzo composto da 154 capitoletti, che dipanano episodi nella memoria di Amina, una fanciulla costretta a lasciare il Libano natale per accompagnare lo zio Naim, obbligato a sua volta all'esilio da pressioni religiose e politiche. La trama, frammentaria, narrata in un linguaggio volutamente primario come può essere quello di un'immigrata della prima generazione, proveniente da un ambiente sociale umile, narra il percorso di formazione della protagonista, da ingenua ragazzina della montagna mediorientale a raffinata signora di città. L'opera sfrutta sapientemente il filone memorialistico della diaspora compiendo un'autentica rivoluzione: la storiografia, la mitopoietica delle narrazioni sull'emigrazione, i testi degli autori canonici che abbiamo analizzato nel capitolo precedente si concentrano unicamente sulla figura maschile: erano uomini i primi *mascates* che creano con il loro arrivo i presupposti della comunità sirolibanesa in Brasile. Qui il personaggio principale è femminile, una figura di donna forte, volitiva, ribelle, che rompe con lo stereotipo della donna orientale, giunta in Brasile attraverso un matrimonio per procura con un connazionale e costretta al ruolo di "angelo della casa"; l'interesse primario della protagonista, Amina, è invece concentrato sulla coreutica. Dal punto di vista celebrativo dell'odeporica migrante, il romanzo ripercorre tutte le tappe che sono già state da noi considerate: l'attesa per un imbarco, la speranza di poter approdare e risiedere negli Stati Uniti, il viaggio promiscuo verso la meta sognata in una nave vecchia e sporca, la separazione inattesa di zio e nipote a causa della cecità del primo, respinto alla frontiera, il ricongiungimento in Brasile, dopo un'esperienza frustrante e solitaria nell'America del nord, proprio quella meta da tutti ambita, l'insediamento definitivo a San Paolo, dove vedrà crescere il benessere della città e l'affermarsi della comunità sirolibanesa. Il romanzo fornisce al lettore molte informazioni sulla cultura araba, miti, leggende,

<sup>91</sup> Editto dalla Companhia das Letras di San Paolo.

musica, gastronomia e ed esempi di approssimazione della cultura nazionale a quella degli immigrati, come a pagina 53, in cui si enumerano 65 parole arabe comuni al lessico portoghese e la constatazione di come gli arabi fossero i nonni dei brasiliani, per il meticcianto tra portoghesi e mori prima della *Reconquista*. Il buon successo unanime di pubblico e di critica, che consacra questo romanzo come prima opera della raggiunta maturità artistica della scrittrice, rende omaggio ai milioni di brasiliani che hanno le loro origini nel Levante e preannuncia idealmente la pubblicazione di altri testi, quali *Nur na escuridão* di Salim Miguel.

#### LA PERSIA NELLA MEMORIA

*Mai non fui sobrio un giorno, da che venni alla vita,  
Anche la notte santa del Qàdr, anche allora son ebbro.  
Il labbro sul labbro del calice, il petto sul petto alla giara,  
Fino all'alba la mano ho sempre al collo dell'anfora.*  
Omar Khayyàm

Nei romanzi degli scrittori brasiliani che abbiamo considerato finora, tra i riferimenti culturali del mondo d'origine, spiccano tre autori persiani vissuti tra l'XI e il XIV secolo: Omar Khayyàm, Hafiz e Saadi. Queste incursioni non sono sconosciute nella letteratura brasiliana: molti dei *Turcos* di Amado trascorrono ore conviviali declamando composizioni di Khayyàm. Ancora Manuel Bandeira, oltre a invocare la Pasargade di Ciro<sup>92</sup>, compone un poema in omaggio a Hafiz, rispettando lo schema metrico del componimento lirico per eccellenza della letteratura arabo-persiana, il Ghazal.

<sup>92</sup> Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, José Aguilar, Rio de Janeiro 1958, Vol. I., p. 310.

*Gazal in lode di Hafiz*

Ascolta il gazal che ho fatto  
Darling, in lode ad Hafiz  
– Poeta di Shiraz, il tuo verso  
Le tue pene e le mie dice

Poiché nel mistero del mondo  
Anch'io mi sento infelice

Dicesti: amerò costante  
Coei che non mi volle

E le figlie di Samarcanda,  
Cammellieri e sufi

Ancora ripetono i canti  
In cui piangi e sorridi

Le beneamate ingrate  
Son polvere; tu vivi, Hafiz!<sup>93</sup>

*Petropolis, 1943*

Nel romanzo di Salim Miguel qui presentato, incontriamo la figura del padre che, a guisa di proverbi, recita poemi per superare i momenti più difficili. Quando, invece che canticchiare degli accenni, recita strofe complete di versi di poeti e filosofi da lui ammirati, in arabo o in portoghese, è pressoché certo che la situazione si è fatta grave, quasi incontrollabile. Chi gli sta vicino cerca di scoprire, nel caso parli arabo dall'intonazione, dal suono, dal fraseggio, dalla ripetizione che ha reso familia-

<sup>93</sup> *Gazal em louvor de Hafiz*: Escuta o gazal que fiz, / Darling em louvor de Hafiz: // - Poeta de Shiraz, teu verso / Tuas mágoas e as minhas diz. // Pois no mistério do mundo / Também me sinto infeliz. // Falaste: “Amarei constante / Aquela que não me quis”. // E as filhas de Samarcanda, / Cameleiros e sufis // Ainda repetem os cantos / Em que choras e sorris. // As bem amadas ingratas, / São pó; tu vives, Hafiz!

ri tali versi, se appartengano a Khayyàm, Saadi, Gibran Kalil Gibran, al Fause (Fawzi Maluf, NdT), a Hafiz, delle *Mille e una notte*, a Ibn sina (Avicenna) o addirittura siano tratti dai prolegomeni di Ibn Kaldun<sup>94</sup>.

Questo testo mette in scena la cultura mnemonico-orale dell'emigrazione costituita da un repertorio di autori di diverse origini e appartenenti a epoche differenti: agli eruditi e filosofi del Medioevo, vengono accostati alcuni protagonisti della *Nahda* quali Gibran e Fawzī Maluf, vissuti nel ventesimo secolo e nelle Americhe. Mentre le citazioni provenienti da Hafiz e Saadi sono meno numerose, solo un paio in *Nur na escuridã*<sup>95</sup>, Omar Khayyâm è maggiormente rappresentato.

La figura poliedrica di Khayyàm, secondo Bausani “uno di quei maestri che preferirono insegnare con la parola più che con la penna”, ha dato adito nel corso dei secoli e attraverso le culture che l'hanno conosciuto, a note biografiche leggendarie<sup>96</sup>. Scoperto e divulgato da Edward Fitzgerald nell'Inghilterra vittoriana, Khayyàm divenne presto un punto di riferimento di quel genere letterario orientalista che da Goethe a Hugo, da

<sup>94</sup> Salim Miguel, *Op. cit.*, p. 158.

<sup>95</sup> Hafiz: “vem, amemos e bebamos à margem do rio / afoguemos em nossas taças o nosso desassossego / A vida tem a duração da rosa: / dez dias preciosos / que o dourado laço do riso prenda / então, esses dez dias”; già citati in Saadi: “O bom jardineiro freme de inquietação quando o vento lhe agita as palmeiras / o lavrador ganancioso desejaria colher sem haver semeado” (p. 81).

<sup>96</sup> “Egli era di Nisciâpur, nel Khorâsan (Persia nord-orientale), oltre a Omar, aveva l'appellativo di Abû 'l-Fath e di Ghyâs-od-Din. Il nome Khayyâm, letteralmente *Fabbricatore di tende* sembra derivi dalla professione di suo padre, certo Ebrâhîmû. Non si conosce la data esatta della sua nascita, avvenuta verso la metà del V secolo dell'Egira (XI d. C.). Della sua morte si sa che deve essere avvenuta in un anno non lontano dal 520 (1126) [...]. Una storia, molto diffusa in testi orientali vuole che sia stato condiscipolo di Nezâm ol-Molk e del famoso Hasan-e Sabbah, il capo dei famigerati *assassini*, il *Vecchio della Montagna* divenuto noto anche in Europa grazie alle relazioni di Marco Polo. I tre giovani avrebbero fatto un patto che chi di loro avesse ottenuto maggiore potere nel mondo avrebbe aiutato gli altri. Nezâm ol-Molk avrebbe mantenuto la promessa con Hasan-e Sabbâh che poi l'avrebbe tradito e anche con Khayyâm, che però, preferì ricevere dal potente ex-condiscipolo una pensione che gli permise di dedicarsi agli studi favoriti e alla poesia”, Alessandro Bausani, “Introduzione” in Omar Khayyâm, *Quartine (Robâ 'yyât)*, Einaudi, Torino 1956, pp. VII-VIII.

Nerval a Flaubert fino a Fernando Pessoa venne coltivato in tutta Europa. La traduzione di Fitzgerald del 1859, giudicata unanimemente una “bellissima infedele”, ha dato luogo, in seguito all’entusiasmo di critica e pubblico, anche a una ricerca filologica più accurata, atta a discernere l’effettiva paternità di ogni *rubā’ī* (quartina). Non è raro infatti nell’Iran odierno incontrare manoscritti editi da *scriptoria* a noi contemporanei, i quali vendono al ricercatore frettoloso testi artefatti, senza dimenticare inoltre quanto l’interesse strettamente storico di attribuzione di un verso a un autore sia pressoché irrilevante in Oriente<sup>97</sup>. In Italia, la prima traduzione di frammenti del poeta e astronomo dell’Iran medievale, a opera di Italo Pizzi e dei suoi allievi, data della fine dell’Ottocento, ma è a partire dalla versione di Fitzgerald che Fulvia Faruffini effettua una prima traduzione completa (1914), seguita poi da Alessandro Zazzaretta (1948). Successivamente, Francesco Gabrieli prima (1944) e Alessandro Bausani poi (1956-79) si cimentano nella versione diretta dalla lingua persiana. Sono queste tuttora le edizioni più divulgate nel nostro Paese.

Le trasposizioni di alcune quartine nel testo di Salim Miguel diventano le fondamenta di un *dikra*, un monumento sonoro a testimonianza della diffusione orale di Khayyàm dal Medio Oriente alle terre americane che, a ricordo dell’immagine paterna del romanzo di Miguel, rappresenta una figura sospesa tra due mondi. Ecco le citazioni:

Sê feliz um instante / pois a vida, amigo, / é apenas esse instante.

Dizes/ que não bebes vinho/ pela certeza que tens de morrer/ Homem/ não sejas incosequente/ bebas ou não bebas vinho / a morte não evitarás.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Le teorie sul significato della sua opera poetica seguono diverse interpretazioni: quella di un materialista esecrabile, scettico e ateo, quella opposta di un mistico, attraverso l’ottica sufista, un’ultima dove l’autore “è un filosofo che esprime in bei versi l’ansia di conoscere il Vero, inappagabile con la sola ragione”, *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Bevi il vino, ché questa è la vita eterna / questo è il tuo frutto, della stagione di gioventù. È il tempo delle rose, del vino, degli amici ebbri... / Sii lieto un istante, ché questa è la vita* (n. 39, traduzione di Francesco Gabrieli, p. 36).

L'aspetto emblematico della figura di Khayyàm si ritrova nel romanzo *Oum* di Sélim Nassib dove il personaggio di Ahmad Rami, poeta, traduttore e narratore in prima persona, racconta la vicenda della cantante Umm Khalsum, parallela alla storia dell'Egitto. Qui il pensiero dell'antico poeta iraniano ispira l'afflato di quello contemporaneo, nell'entusiasmo ideologico destato dalla recente indipendenza del Paese e dalla successiva guida carismatica di Nasser. La volontà di creare una cultura nazionale corrispondente alla tradizione e alla modernità occidentale, sembra trovare nella giovane cantante di umili origini rurali, il personaggio di sintesi che effettivamente seppe unire tutto il mondo arabo nel culto della sua voce.

Ero andato in Francia a imparare il persiano per tradurre un solo poema, le *Ruba 'iyyat* di Omar Khayyàm, le Quarantine. Non esisteva una sola traduzione dal persiano all'arabo. L'unica versione disponibile era tradotta dall'inglese. Eravamo condannati a passare per l'Occidente [...]

La famosa *Nahda*, non riguardava solo la musica ma la poesia, il romanzo, la filosofia, la politica, anche l'Islam. La mia traduzione di Khayyàm si iscriveva in quello stesso slancio [...].

La sera mi chiudevo in camera a tradurre Khayyàm, scrivere nella mia lingua quest'altra lingua. Non era un solo poema. Da noi il fatalismo si lega alla parola Inshallah, se Dio vuole; non contiamo niente, i nostri destini, già scritti, si svolgono sotto i nostri passi, il paradiso ci attende. Affondiamo tutti in questa pesantezza, accettata da secoli. Khayyàm è in piedi, contempla il vuoto, il nulla dell'aldilà. La certezza dell'assenza esala da ogni suo verso, mistica della sua voce solitaria verso Dio. Vomita il consolo, la comunione, la rinuncia. C'è solo il vino, l'ebbrezza sufista, è uguale. Se il nostro destino è di finire polvere, che questa diventi terra cotta, anfora di vino, gli amanti la berranno, leccando con le labbra i nostri crani. Niente verrà a rassicurarci, niente è dovuto, allora beviamo incantati, fino alla lucida ebbrezza, troppo lucida, be-

viamo ancora, per non dimenticare più. “Gioisci in questo mondo del nulla / della parte di piacere che ti spetta”, sentivo questo invito, in ogni verso, rivolto a me come un rimprovero. I versi di Khayyàm mi suscitavano un torbido desiderio. Resistevo e provavo piacere a resistere [...]. Il persiano e l’arabo sono diversi, ma tutti e due lingue d’Oriente, lingue di uno stesso mondo. Nell’oscurità i versi mi ubriacavano. Improvvisamente, capii. Era per lei che facevo questa traduzione. Volevo che la ragazza cantasse le *Ruba’iyyat* di Khayyàm, era questo che volevo.<sup>99</sup>

In un altro esempio, *Samarcande* di Amin Maalouf, la figura di Omar Khayyàm, protagonista della sua biografia romanzata, è collegata alla vicenda-cornice che cita, come direbbe Umberto Eco, “naturalmente, un manoscritto”: un documento, addirittura l’originale delle *Robâ’iyyât*, inabissatosi con il transatlantico *Titanic*. La leggenda popolare di tre amici solidali, Khayyàm, Nezâm ol-Molk e Hasan-e Sabbah diventa il filo del racconto: la vita del *filasuf* si dipana assieme a quella dell’uomo politico e del futuro “veglio della montagna”, nominato da Marco Polo. Nell’affresco narrativo di Maalouf, la storia medievale della Persia, dilaniata da ingerenze straniere e fondamentalismi, viene accostata a quella dello stesso Paese in epoca moderna, attanagliato dai medesimi problemi. Il romanzo nasconde quindi un trattato politico, presentando chiari riferimenti per la comprensione dell’Iran contemporaneo. Il pensiero di un uomo cosmopolita e illuminato, un alter ego dello scrittore, rappresenta l’elemento ideologico che sopravvive alle ingiurie del tempo, nonostante l’ostracismo a cui viene sottoposto.

Le citazioni esplicite di alcune quartine di Khayyàm marcano testualmente il romanzo. Già messa in esergo, nel primo libro, la voce del poeta si pone orgogliosamente contro il comune senso di deità che pervade il mondo orientale, la voce di un uomo contro Dio.

<sup>99</sup> Sélim Nassib, *Oum*, Balland, Paris 1994 (i brani sono citati dall’edizione italiana *Ti ho amata per la tua voce*, Edizioni e/o, Roma 1997, traduzione di Barbara Ferri, pp. 16-18).

Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis ?  
Une vie sans péché, quel goût a-t-elle,  
dis ?  
Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal,  
Quelle est la différence entre Toi et moi,  
dis?<sup>100</sup>

Chi mai nel mondo è vissuto senza peccato? Dimmi!  
E quel che è senza peccato, com'è vissuto? Dimmi!  
Io faccio il male e Tu mi compensi col male: Or v'è fra me  
e te differenza?  
Dimmi!<sup>101</sup>

La disputa tra Omar e Hassan, immagine del sapere contro le tenebre dell'irrazionale, a inizio del racconto, viene utilizzata come accusa contro Khayyâm, la *rubā'ī* citata, è quella che maggiormente ha contribuito a distorcere l'immagine del poeta nel mondo orientale, quella di un eretico, e nel mondo occidentale, quella di un adepto al culto bacchico. Maalouf decostruisce nel corso del suo libro questi stereotipi, presentando, come si diceva, l'immagine di un intellettuale di statura universale.

Tu viens de briser ma cruche de vin. Seigneur  
Tu m'as barré la route du plaisir, seigneur.  
Sur le sol Tu as répandu mon vin grenat.  
Dieu me pardonne, serais-Tu ivre, Seigneur?<sup>102</sup>

M'hai infranto sul sasso il calice del vino, o Signore!  
La porta della delizia m'hai chiuso in faccia, o Signore!  
A terra hai versato il vino colore di rosa: Scusami la be-  
stemmia, ma tu sei ubriaco, signore?<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Amin Maalouf, *Samarcande*, Lattès, Paris 1988, p. 11.

<sup>101</sup> Bausani, *Op. cit.*, n. 270, p. 95.

<sup>102</sup> Maalouf, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>103</sup> Bausani, *Op. cit.*, n. 211, p. 75.

Con le parole dell'ultima *rubā'ī*, Maalouf allude all'evento che è divenuto un mito del Novecento, l'affondamento del *Titanic*, scenario ideale per porre fine alla fabula da lui orchestrata: la scomparsa del manoscritto "fleur d'Orient" nella nave simbolo (definita nel romanzo "fleuron") dell'Occidente.

Era una goccia d'acqua e si confuse col mare  
Era un granello di polvere, si mescolò con la terra.  
Che cosa fu mai il tuo passaggio nel mondo?  
Un moscerino comparve, e sparve poi di nuovo.<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Bausani, *Ibidem*, n. 97, p. 36.

SECONDA PARTE

Patrie orali, patrie letterarie



## LE PECULIARITÀ LIBANESI NELL'ORALITÀ NARRATIVA

La pratica della narrazione orale nel Vicino Oriente è straordinariamente ricca e multiforme, frutto dei particolari contesti storici e geografici nei quali si è sviluppata. Sarebbe restrittivo circoscrivere tale fenomeno al solo Libano perché le forme e le espressioni della tradizione orale sono molto simili nei diversi Paesi arabi e la maggior parte dei temi, degli eroi e dei grandi miti si ritrovano dall'Egitto all'Iraq senza differenze sostanziali. L'attestazione di un patrimonio comune e di una grande unità culturale in tutta questa regione è quindi incontestabile. Malgrado la progressiva diffusione della scrittura nel corso della storia, l'oralità, in quanto strumento di trasmissione letteraria, non si limita alla pratica del racconto e si presenta ancora oggi in molteplici forme. L'attività verbale nella quotidianità degli spazi rurali e urbani in tutta la regione, mantiene una funzione relazionale importante, al punto che ancora in epoca attuale vengono sanciti contratti sulla parola. "Mancare alla parola data" può esser ragione di discriminazione all'interno della società locale, e costituisce una colpa indelebile per colui che si è sottratto al proprio impegno.

Il potere della parola permea spazi semantici attinenti alla magia o all'esoterismo. La sola enunciazione di spiriti o di malattie può causarne l'apparizione, motivo per cui non si suole nominarli: anziché pronunciare la parola "geni", li si chiama "loro", e non si enuncia il nome di una malattia grave, ma si dice: "l'altra malattia". Per un fine apotropaico, un giovane (anche prima del matrimonio) viene nominato con l'allocutivo "Abu" (e cioè genitore, padre) auspicandogli in questo modo la nascita di un primogenito maschio<sup>105</sup>.

Il caffè è lo spazio sociale privilegiato per la pratica delle diverse espressioni della cultura orale: perseverando sul tema della magia, è estremamente popolare la divinazione mediante la lettura dei fondi della bevanda che occupa uno spazio importante in quella società, simbolo dell'accoglienza e dell'ospitalità.

<sup>105</sup> Jihad Darwiche, *Le conte oriental. La tradition orale au Liban*, Édisud, Aix-en-Provence 2001, p. 8.

Quest'attività, che ha nella parola il suo fondamento, è svolta da personaggi generalmente femminili che hanno guadagnato fama e rispetto sociale all'interno della comunità grazie alle loro doti ermeneutiche, che permettono loro di esplicitare una simbologia codificata attraverso figure archetipiche come il serpente, la colomba, la capra, l'albero, la nuvola. Le capacità performative dell'indovino corrispondono a una modalità di rappresentazione di sé e di comunicazione molto importante durante l'esecuzione dell'atto di chiaroveggenza.

Altra manifestazione divinatoria popolare è la decodificazione dei sogni, i quali sono raccontati durante la mattinata all'ora del caffè o del tè e sono occasione di scambio di opinioni e di interpretazioni. Questa pratica è diffusa in tutti gli strati sociali, dove esiste sempre un *medium* capace di spiegarli. La fortuna letteraria della rappresentazione dei sogni trova spazio anche nell'opera degli autori che stiamo considerando. Salim Miguel illustra l'annuncio della propria nascita attraverso un sogno del padre:

Tre mesi dopo il nostro matrimonio, in un giorno festivo dopo pranzo, misi il mio cuscino sulla stuoia nel mezzo della casa e mi distesi per riposare. Il sonno mi vinse e dormii. Sognai.

Vidi un venerabile anziano entrare nella mia casa. La sua età, circa ottant'anni. Alto ed elegante, il volto raggian-  
te come quello di un giovane. Aveva una barba candida come la neve del Libano. Il suo aspetto era di un Santo. Mi chiamò per nome: Yussef!

Che desiderate, o signore? Tua moglie è incinta e darà alla luce un bimbo, che chiamerai Salim.

E mentre se ne andava, me lo ricordò nuovamente. Quando uscì respirai e sentii come se il profumo d'incenso permeasse l'aria.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Salim Miguel, *Op. cit.*, p. 51.

Componente importante della cultura orale inoltre, sono i proverbi. Grazie al valore sentenzioso nell'*ars dictaminis*, questi diventano strumenti pedagogici affidati ai membri più anziani del nucleo familiare. Molto utilizzati nel Vicino Oriente a contrappunto degli eventi nella vita di un uomo, il *matal*, si può approssimare al senso nostrano di *parabola*, *comparazione* o appunto *proverbio*, i cui contenuti vengono utilizzati per fornire le basi di un'educazione intellettuale e al contempo i precetti per la formazione. Per la sua insita facilità di memorizzazione, il proverbio, è la struttura che meglio sopravvive in lingua originale nelle terre di diaspora. L'arabo assume qui un ruolo esoterico per le giovani generazioni che non conoscono la lingua, utilizzata per creare una relazione esclusiva, generalmente legata al campo dell'affettività o, dato il potere di suggestione magica dell'enunciazione, per cancellare il piano logico che organizza e struttura la vita quotidiana con la propria razionalità.

Rievocando il suo primo incontro con Raduan Nassar, che si concluse con un breve accenno alle loro origini comuni, Milton Hatoum riferisce di aver affidato proprio a un proverbio la dimostrazione della sua conoscenza dell'arabo:

La fine della conversazione fu una breve passeggiata sulle origini [...]. Una conversazione mezza interrotta, poiché le origini sono sempre una ricerca, un'interrogazione, un mito personale. Egli mi chiese se io parlassi arabo. Recitai un proverbio che so a memoria "Non usare due parole se una è sufficiente". Poi gli dissi, in arabo, che dovevo andarmene. Non so se abbia inteso il mio scarso vocabolario (scarso quanto la pronuncia), ma notai un'espressione di sollievo sul suo volto.<sup>107</sup>

Generatore di molteplici immagini, grazie alle sue qualità polisemiche, la lingua araba permette al ricettore una percezione individuale, preservando l'intimità e la relazione perso-

<sup>107</sup> *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo 1996, n. 2, p. 21.

nale dell'uomo con il mondo. L'enunciato del proverbio "Mā qāla al maṭal šay'mina kadīb", e cioè "I proverbi non mentono mai"<sup>108</sup> permette di comprendere come il detto sia considerato una forma di condensazione dell'esperienza, una risorsa sempre disponibile che ricopre una funzione pedagogica diffusa in seno alla comunità o alla famiglia, benché offerta al di fuori degli strumenti didattici canonici, pertanto non direttamente percettibile come tali. Alcuni studi su questo argomento<sup>109</sup>, focalizzano la comparazione tra l'educazione morale di Tommaso d'Aquino e l'educazione "invisibile" degli *'amṭāl*. Considerando il ruolo essenziale della *prudentia* per l'etica e per l'educazione, come *recta ratio agibilium*, si crea un legame tra l'astratto e il concreto. Ma se la *prudentia* può realizzare la sua funzione arbitraria sulla condotta umana è perché essa poggia sulla conoscenza di cui fanno parte *memoria* e *docilitas*, che possono relazionarsi agli *'amṭāl*, i quali condensano il sapere dell'esperienza in un proverbio.

Assimilabile al proverbio, la citazione di brevi brani di autori universalmente conosciuti nel mondo arabo rappresenta un fenomeno di ritorno nella relazione tra scrittura e oralità. Il testo scritto si tramanda attraverso brevi frammenti in forma orale e viene fruito come un *maṭal* a commento di varie contingenze della vita, un ricorso a una saggezza che anziché anonima, ha come fonte l'autorità della tradizione erudita.

Nelle lunghe serate d'inverno, già a Florianopolis [...] mio padre, morta la madre, bisognoso di compagnia, vive di ricordi, non è necessario incentivarlo, basta un gesto della mano, un suono che ricordi la musica araba e tutto esonda come un torrente: lascia la radiolina da parte, ripete un piccolo poema di Hafiz: "Vieni amiamoci e beviamo alla riva del fiume / anneghiamo nei nostri calici le inquietudini / la vita dura quanto una rosa: / dieci giorni preziosi / che il

<sup>108</sup> In Michel Feghali, *Proverbes et dictons syro-libanais*, Institut d'Ethnologie, Paris 1938.

<sup>109</sup> Cf. Luiz Jean Lauand, nella serie *Oriente e Occidente, Língua e mentalidade*, Centro de Estudos Arabes - FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 1993.

laccio dorato del riso li avvolga / infine quei dieci giorni.  
Spera che qualcuno si manifesti. Come il silenzio continua,  
ne contrappone un altro, di Saadi: “Il buon giardiniere fre-  
me di’inquietudine quando il vento gli agita le palme/ Il  
contadino ambizioso vorrebbe cogliere senza aver semina-  
to.” Muove la testa, dice che è necessario udire la vita, il  
rumore della vita, ascoltate questo poema di Khayyam e  
riflettete. “Sii felice un istante / poiché la vita, amico, / è  
solo quell’istante.”<sup>110</sup>

Dalla semantica enfatica e apodittica, il sapere dei maestri del  
passato assume l’efficacia comunicativa dello slogan, di cui  
riprende anche gli artifici fonosimbolici della rima e dell’asso-  
nanza. Gli aspetti contenutistici presenti in queste brevi com-  
posizioni fanno parte del bagaglio di valori morali accettati da  
un’intera collettività che li condivide con l’enunciatore.

Attingendo all’aspetto più intimo della relazione tra madre e  
figlio, le ninnenanne sono ulteriori elementi costitutivi impor-  
tanti nel repertorio orale, in cui il ritmo e la cui sonorità rive-  
stono un ruolo di maggiore importanza rispetto al contenuto  
semantico del testo (il quale può essere anche, esplicitamente,  
un nonsense). In quest’esempio si propone una classica canti-  
lena libanese.

Speriamo che Layla dorma,  
Speriamo che ami il sonno  
Speriamo che la salute l’accompagni  
Giorno dopo giorno  
Speriamo che dorma!  
Speriamo che dorma!  
Le darò allora una bella colomba,  
Oh colomba! Non avere paura,  
Mento a Layla affinché dorma<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Salim Miguel, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>111</sup> Jihad Darwiche, *Op. cit.*, p. 12.

Dall'epoca più remota della vita preislamica, la *Jāhiliyya*, la recitazione di versi al termine di estenuanti traversate desertiche a opera di rapsodi improvvisati invitavano, nelle lunghe veglie notturne, al ricordo. Le gesta, le genti e i paesaggi si perpetuavano nella memoria mediante l'espressione orale, successivamente canonizzata in forme metriche ben precise: le monorime in due emistichi della *qaṣīda* realizzano il concetto raffinato secondo cui ogni verso rappresenta una perla, ed è unito al successivo dal filo della rima, secondo stilemi vicini all'etica beduina: l'amore, i paesaggi desertici, la gloria guerresca, l'affabilità in tempo di pace. L'aspetto performativo della poesia mira a colpire la sensibilità musicale e l'immaginario, anziché il raziocinio di chi ascolta: "il pubblico è ammaliato dalla componente ritmico-melodica che fa vibrare di passione"<sup>112</sup>.

Questa struttura replica incessantemente i brevi versetti in prosa rimata (*saj'*), raccolti per capitoli (*sura*) che strutturano il Corano, dove la parola divina si manifesta nella lingua araba. Anche la poesia, come si evince dai frammenti poetici d'autore utilizzati a contrappunto della vita quotidiana, riveste un ruolo socialmente importante, ma è in particolare interessante osservare le peculiarità linguistiche della poesia di matrice popolare, nella quale l'uso di dialetti locali e differenti norme metriche e ritmiche sostituiscono i costumi compositivi della lingua letteraria. A tutti i livelli sociali, in ogni caso, la poesia è una forma espressiva a cui tutti fanno riferimento, memorizzando i passi dei poemi più celebri, producendo composizioni da usare in occasione di eventi o momenti importanti della vita di un uomo, occasioni per le quali l'oralità può incaricare la scrittura di adempiere al compito di rendere stabile la creatività. Nel romanzo di Milton Hatoum *Dois irmãos*, il poeta Abbas compone dei versi in nome di Halim per corteggiare la sedicenne Zana, futura madre dei due gemelli. La composizione risulta estremamente conforme ai *topoi* della tradizione orale araba, un esempio del perdurare di una tradizione anche nella più remota Amazzonia.

<sup>112</sup> Cf. *Antologia della poesia araba* (a cura di Francesca Maria Corrao), Gruppo Editoriale l'Espresso, Firenze/ Roma 2004, p. 14.

A indicare il ristorante al giovane Halim era stato un amico che si diceva poeta, un certo Abbas, che aveva abitato nell’Acre e ora viveva navigando lungo il Rio delle Amazzoni, fra Manaus, Santarém e Belém. Halim cominciò a frequentare il Biblos al Sabato, poi prese ad andarci tutte le mattine. [...] Tirava fuori la bottiglietta di *arak*, beveva e si saziava a forza di guardare Zana. Passò mesi così: da solo in un angolo della sala, agitandosi nel vedere la figlia di Galib, nel seguire con lo sguardo quei passi da gazzella. [...] Un giorno Abbas vide Halim nel negozio Rouaix [...] Voleva comprare un cappello, da donna, francese, che Marie Rouaix gli avrebbe venduto a rate. [...] Si misero a parlare. Halim si sfogò e Abbas gli propose di regalare a Zana un *gazal*, non un cappello. “Costa meno” disse il poeta “e certe parole non diventano mai fuori moda”. [...] Abbas scrisse in arabo un *gazal* di quindici distici, che lui stesso tradusse in portoghese. Halim lesse e rilesse i versi in rima: luna con bruna, cuore con amore, amata con corteggiata. Mise i fogli di carta in una busta e l’indomani fece finta di dimenticarla sul tavolo del ristorante.

Il tentativo operato attraverso la scrittura fallisce: il biglietto non giunge alla giovane, ma ecco che attraverso l’azione euforizzante del vino, un atto in linea con la tradizione dionisiaca delle *Ruba’iyyat* di Omar Khayyam, Halim prende il coraggio di dichiararsi, declamando il *gazal* attraverso l’oralità.

Halim entrò barcollando nel Biblos. I suoi occhi fissarono la ragazza in mezzo alla sala.

Si arrestò il rumore delle posate, i volti si girarono verso Halim. Le pale del ventilatore erano l’unico brusio nell’afa della sala. Lui fece tre passi verso Zana, si raddrizzò e cominciò a declamare i *gazal* a uno a uno, con voce ferma, profonda e melodiosa e gesti che esprimevano incantamento.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Milton Hatoum, *Due fratelli*, Marco Tropea Editore, Milano 2005, pp. 38-40.

Una tradizione peculiare che in Libano è sopravvissuta alla disgregazione sociale della guerra è la partecipazione a certami poetici, attività che anche oltreoceano si è mantenuta all'interno degli spazi della comunità araba. Sostenendo con passione il proprio poeta preferito il pubblico assiste alla presentazione di quattro concorrenti, accompagnati da un gruppo di percussioni, denominate "daff". I compositori si sfidano a coppie su temi classici proposti loro dal pubblico quali l'amore, l'odio, la tolleranza e altri ancora. Il gruppo ritmico si inserisce tra i vari interventi, permettendo ai partecipanti una pausa che lascia loro il tempo per produrre nuovi versi da proporre al pubblico. Esaurito un tema si affronta il successivo creando lunghe sessioni finché la vena creativo-rapsodica dei poeti si esaurisce, per rinascere nuovamente affrontando un tema ulteriore.

Le varie tipologie di racconti presenti nella tradizione araba si manifestano anche nel Vicino Oriente. Tra i più diffusi, i racconti memoriali tendono a trattare storie reali o supposte tali e si ibridano con le narrazioni apologetiche, nelle quali si vantano le prodezze personali del narratore o di personaggi di grande popolarità. Uomini d'onore o eroi della guerriglia contro le potenze occupanti, ma anche personaggi mitici come Sinbad o storici come il sultano mamelucco Baybars. Presso i fedeli sciiti riscuote molta popolarità la storia del martirio di Hussein, figlio di Alì, morto ad Alqarbala, in Iraq, nel 682; una narrazione complessa che dura dieci giorni e il cui pubblico è composto da donne e fanciulli.

Di altro genere, il racconto fantastico o di animali, sul modello di *Kalīla e Dimna*, ha sempre riscosso un grande successo e numerosi sono gli esiti aventi come protagonisti geni o sciacalli, serpenti e iene.

Lo spazio d'elezione per la diffusione di storie è stato senz'altro il caffè, almeno fino agli anni Sessanta e Settanta, momento in cui la televisione e il cinema hanno sostituito il luogo d'incontro diventando un nuovo spazio ricreativo alternativo. Il concetto di "progresso", cioè l'adozione di uno stile di vita totalmente differente da quello tradizionale, e una maggiore alfabetizzazione della popolazione, la quale ha dato all'espres-

sione scritta un ruolo di assoluto rilievo, sono state le cause principali della minor importanza attribuita in tempi più recenti dal racconto orale.

Tradizionalmente il mestiere di narratore era esercitato da uomini, i quali tramandavano la loro arte di padre in figlio e fondavano il loro repertorio sulle gesta di eroi quali Antara, Alzīr Sālīm, Abū Zayd Alhilālī o su temi legati alle passioni umane. La parola del narratore si muoveva tra la lingua classica e il dialetto, enunciati in uno stile sobrio che non rinunciava, nei momenti topici, alla declamazione. Posti su una pedana, affascinarono un pubblico unicamente maschile.

L'esistenza del racconto nelle aree rurali è stata messa a dura prova a causa del progressivo abbandono dei villaggi a favore delle città della costa e dell'emigrazione all'estero: la disgregazione delle famiglie ha privato gli anziani, rimasti nei villaggi, del loro tradizionale pubblico di nipoti. Il racconto asserviva a finalità educative, relative alla postura del giovane verso la propria società, ma presentava anche esempi di narrazione epico-memorialistica, riferimenti a personaggi storici, che permettevano di fornire coordinate importanti per lo sviluppo del fanciullo nella propria società. Anche questa pratica è venuta a mancare per un pubblico sempre più esiguo.

La struttura dei racconti si sviluppava in funzione del pubblico: più semplice (ossia racconti autoconclusivi giustapposti gli uni agli altri in una sequenza lineare) se ci si rivolgeva a dei bambini, più elaborati (racconti imbricati secondo il modello delle *Mille e una notte*) se il pubblico era composto in prevalenza da adulti. La narrazione poteva presentare più protagonisti e temi e corrispondeva alla forma naturale di enunciazione di un determinato argomento in conversazioni informali tra nativi, dove si aprono ampie digressioni su un personaggio o evento marginale prima di riprendere il filo del discorso.

Pur salvaguardando le proprie caratteristiche ritmiche immaginative, nonché la gestualità propria ad ognuno, i narratori avevano alcuni punti in comune: in primo luogo la sobrietà nell'uso dei singoli costituenti della frase, tutti utili per essere utilizzati nello sviluppo della narrazione. Il concetto di sobrietà

si estendeva anche all'aspetto performativo della storia: l'uso della voce, dei gesti e dello sguardo erano studiati per non distogliere l'ascoltatore dalla storia.

Un secondo punto di contatto fa riferimento all'autentica volontà, da parte dell'emittente, di comunicare agli altri una storia attraverso una forma performativa minimale, dettata dal ritmo e dalla respirazione, generando così immagini forti che colpiscono gli ascoltatori. La sollecitazione al racconto deve giungere dall'uditorio, esattamente come Šāhrazād riceve la richiesta dalla Sorella e dal re Šāhryār, o come il filosofo Baydabā viene sollecitato dal monarca indiano in *Kalīla e Dimna*. Seguendo l'espedito della narratrice delle *Mille e una notte*, il racconto veniva sospeso in un momento cruciale, con l'appuntamento dato per il giorno seguente. Negli spazi pubblici, sebbene la domanda non venisse esplicitata, il pubblico prendeva posto all'ora concordata dell'apparizione del narratore.

La costruzione del racconto si avvaleva di formule enunciate al principio, alla fine e a metà racconto e l'uso di piccoli indovinelli incastonati nella trama della narrazione permetteva la partecipazione del pubblico, risvegliando la sua attenzione. L'uso delle formule, inoltre, assolveva a una funzione demarcativa: quella di inizio aveva una durata maggiore delle altre. La più diffusa seguiva questo modello:

Vi racconterò la storia dei lamenti e dei pianti, la storia della melassa spessa di Baalbek, che non si può prendere né con la mano né con un pezzo di ferro, ma solo con il dito di tua zia Mamma Said. Mi sono destato un mattino all'alba, volevo dare dell'asino al mio fieno, ma ho trovato un ladro, in piedi su un filo, cinto da un muro. Lui mi ha colpito, io l'ho colpito; ero talmente forte che mi sono trovato sotto di lui. Se suo cugino non fosse venuto a tirarmi fuori, lo avrei soffocato... C'era una volta...<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Jihad Darwiche, *Op. cit.*, p. 24.

Questa formula rimata e ritmata viene riconosciuta dal pubblico che si avvicina al narratore, la sua enunciazione come un *nonsense* permette agli ascoltatori di straniarsi dalla realtà quotidiana e accedere al nuovo mondo generato dal narratore. Formule più brevi erano comunque presenti e sempre evocatrici di un mondo alla rovescia, straniante:

In nome di Allah, comincio a mentire: ho visto una formica allattare un coniglio.

Altre formule servivano per introdurre nuove narrazioni nel macrotesto:

C'era o non c'era più nel tempo andato... ora lo raccontiamo e poi subito dormiremo.

Le formule di chiusura avevano la funzione di riportare alla realtà gli uditori per cui il contatto con la realtà viene evidenziato:

Ecco il mio racconto, te l'ho narrato, nel tuo petto l'ho immesso. Se casa mia non fosse così distante, ti avrei portato due sacchi d'uva e tu avresti potuto mangiarla a sazietà.

Oppure:

Vissero appassionati felici e prosperi e diedero alla luce a figli maschi e femmine... che Allah ci conceda la stessa cosa.

Oppure:

Il racconto è finito  
Con l'uccellino è partito  
E io vi auguro: Buona Notte.

Nei villaggi e nei quartieri a maggioranza musulmana si usavano formule dedicate al Profeta.

Chiaramente la pratica del racconto, sfrattata dagli spazi di rito, è regredita in tutto il Vicino Oriente, eppure è lontana dall'essere totalmente scomparsa. I narratori pubblici non esistono quasi più e il numero di persone che si dedicano a questa attività in seno alle proprie famiglie diminuisce sensibilmente; ma le guerre civili, costringendo le persone a vivere in situazioni di emergenza, rendendo impossibile l'accesso ai media, hanno consentito un timido recupero di questa pratica, per intrattenere i più piccoli in uno spazio chiuso mentre i bombardamenti e le azioni di guerra colpivano all'esterno. Tuttavia, nel 2001 un caffè a Damasco e uno ad Aleppo, in Siria, disponevano ancora di un narratore professionista. L'interesse per il racconto si è risvegliato a partire degli anni Novanta, con l'obiettivo di salvare una pratica altrimenti condannata all'oblio con la scomparsa degli ultimi narratori. Sono state intraprese azioni culturali incoraggianti la raccolta e la catalogazione del patrimonio orale, unite a dei corsi di formazione sull'arte del racconto svoltisi in centri sociali e scuole, indirizzati ai più giovani. A Beirut, il teatro Monnot consacra ogni anno, nel mese di febbraio, un festival internazionale dedicato alla narrazione orale.

Adattato ai ritmi e ai temi contemporanei, il racconto sta conoscendo una timida rinascita che permette di affrontare il futuro con un moderato ottimismo, soprattutto perché i narratori operano con la coscienza di tramandare un patrimonio di grande valore per la cultura del proprio Paese.

FONTI LETTERARIE E LORO INTEGRAZIONI NEI TESTI CONSIDERATI.  
RAPPRESENTAZIONI INTERTESTUALI DE *LE MILLE E UNA NOTTE*.

I racconti delle *Mille e una notte* costituiscono certamente il testo della letteratura araba più profondamente radicato nell'immaginario del mondo occidentale. Frutto, nella materia, d'una evoluzione plurisecolare e d'una tras migrazione da civiltà in civiltà, l'opera *Le Mille e una notte* possiede aspetti che la differenziano dai racconti classici, la caratteristica strutturale saliente dei racconti di Šāhrazād è la creazione di più cornici narrative interconnesse, le quali inquadrano le narrazioni, poste su vari livelli.

Quanto alle origini, il compito dei ricercatori è arduo, giacché si parla di un'opera composta di vari manoscritti, che testimoniano una formazione più remota: "Coloro che per primi raccolsero storie, dedicarono loro libri e li raccolsero in biblioteche" asserisce nel decimo secolo l'enciclopedista Ibn Ishāq Annadīm Alwarrāq "furono gli antichi Persiani". Questa affermazione appare nel famoso *Kitāb Alfihrist*, dissertando sull'argomento "storie vespertine e favole", in cui si ha notizia della predilezione dei monarchi sasanidi per queste vicende. La raccolta persiana perduta *Hazār afsān* (I mille racconti), a cui Annadīm fa riferimento, convaliderebbe l'esistenza di queste origini e lo stesso prefisso "Šāh" nel nome dei due protagonisti Šāhryār e Šāhrazād è di chiara origine iranica. Altri elementi possono essere considerati essenziali per un riconoscimento di origini più distanziate nello spazio fino a giungere al subcontinente indiano: numerose vicende di metamorfosi in animali, di semidei che appaiono avere più legami con la tradizione indù piuttosto che con quella araba, lo stesso aspetto della storia-cornice viene individuata da Gabrieli come di origine indiana, seppure rivestita di un'onomastica persiana<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> Gabrieli cita: "nel caso in questione, dalle fonti indiane come il Panciatantra, il Kathasaritsagara, il Vetālapānciavimśatikā, a cui di recente è stato aggiunto per altre due celebri novelle, la prima parte di Hasan di Bāssora e il Cavallo volante d'ebano, un testo jainico in pracrito, il Vasudevahindī di Sanghadasa", "Introduzione", in *Le Mille e una notte*, Einaudi, Torino 1948, pp. XXVII e XXVIII.

Gli studiosi contemporanei condividono i concetti espressi da Muhsin Mahdi (1984)<sup>116</sup>, ricercatore di origine irachena dell'Università di Harvard, nell'edizione critica delle *Mille e una notte* pubblicata negli anni Ottanta. Basandosi su criteri che privilegiano consultazioni approfondite dei testi originali pervenuti ai nostri giorni, Mahdi postula la divisione in due gruppi di testi, secondo una partizione già teorizzata da orientalisti come Zotenberg<sup>117</sup> e Macdonald<sup>118</sup>, comprendente un ramo siriano e uno egiziano, quest'ultimo dividibile in due ulteriori parti: quella egiziana antica e quella recente. Il merito di Mahdi è quello di dare una dimensione storica a precedenti speculazioni teoriche, giungendo alla conclusione che l'opera sia stata elaborata in epoca mamelucca, in un territorio che nel XIV secolo univa la Siria all'Egitto. Supponendo una propagazione da Oriente verso Occidente, Mahdi propone, basandosi sulle tesi di altri ricercatori, che la prima elaborazione delle *Mille e una notte* sia avvenuta a Baghdad al tempo del governo abbaside, attorno al IX secolo. Questo costituirebbe un "ramo iracheno" perduto, nel quale un personaggio femminile chiamato Šāhrazād o Šīrazād avrebbe narrato storie a un re, il cui nome rimane sconosciuto, con l'ausilio di un'altra figura femminile di nome Dunyāzād o Dīnazād. Di questo nucleo antico non se ne conosce il contenuto, escludendo l'informazione sulla funzione di intrattenimento di un monarca, il quale si era ripromesso di uccidere le sue spose dopo la prima notte di nozze<sup>119</sup>. Con il conforto di queste constatazioni, Mahdi af-

<sup>116</sup> Muhsin Mahdi, *The Thousand and one nights (Alf layla wa layla) from the earliest known sources*, E. J. Brill, Leiden 1994. (Prime edizioni in arabo, a partire dal 1984, dalla stessa casa editrice *Kitāb alf layla wa layla min uṣūlihi al-‘arabiyya al-ūlā: ‘Idda al naqd et alia*).

<sup>117</sup> Hermann Zotenberg, *Histoire d'Ala al-Dīn ou la Lampe Merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits*, Imprimerie Nationale, Paris 1888.

<sup>118</sup> Duncan Black Macdonald, *The Earlier Histories of the Arabian Nights*, in «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland», n. 3, Cambridge University Press, London 1924, pp. 353-97.

<sup>119</sup> In particolare il frammento ritrovato da Nabia Abbot (Nabīha ‘Abbūd), risalente al IX secolo (Cf. *A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights. New Light on the Early History of the Arabian Nights*, in «Journal of Near Eastern Studies», n. 8,

ferma che il testo più antico a noi giunto è quello elaborato in Siria, poco dopo la distruzione di Baghdad ad opera dei Mongoli, avvenuta nel 1258. Questo testo costitutivo (*addustūr*) genera elaborazioni successive siriane ed egiziane. Il punto di partenza del ricercatore è stato il gruppo di manoscritti appartenuto a Joseph Antoine Galland, ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi (BN 3609-3611), risalente alla metà del XIV secolo, e rimasto inedito fino al XX secolo<sup>120</sup>. La mancanza di prove oggettive, riassumibili nell'assenza delle fonti antiche, non permettono a Mahdi di chiarire adeguatamente i legami tra l'ipotizzato *Urtext* abbaside e quello, altrettanto ipotetico, da cui sorse il manoscritto di Galland. Per la stessa ragione, lo studioso preferisce difendere una linea arabo-musulmana sull'origine del testo, a detrimento di quella "persiana" e "indiana"<sup>121</sup>.

Volendo comunque seguire la linea tradizionale, e cioè quella di un'origine indo-orientale, mediata dall'esperienza culturale iranica, l'arabizzazione del testo originale venne effettuata in epoca antica, se nel Corano (31: 6-7) si trova scritto:

Tra gli uomini vi è chi compra storie ridicole per traviare gli uomini dal sentiero di Allah e burlarsi di esso: quelli avranno un castigo umiliante.<sup>122</sup>

L'accettazione di tali "storie ridicole" avvenne con la contestualizzazione di numerose narrazioni precedenti con l'ambiente e la religione locali e l'acquisizione di nuove storie, provenienti dal Vicino Oriente o dall'Africa. Si può quindi effettivamente

---

University of Chicago Press, Chicago 1949, pp. 129-164), testimonia l'esistenza di quest'opera durante l'apogeo di Baghdad, assieme alle citazioni di Almas 'ūdī e di Annadīm. È doveroso ricordare un ulteriore documento egiziano del periodo fatimita (1127) dove un *warrāq*, libraio ebreo, noleggia "Il libro delle mille e una notte", offrendo una prova della diffusione di questo testo nel mondo arabo. (Cf. Goitein, S. D., *The oldest documentary evidence for the title Alf layla wa layla*, in «Journal of the American Oriental Society», vol. 78, Oct. - Dec. 1958, pp. 301-302).

<sup>120</sup> Gabrieli (1949) nell'Introduzione alle *Mille e una notte* lo dichiarava inedito.

<sup>121</sup> Cf. Muhsin Mahdi, *Op. cit.*

<sup>122</sup> *Il Corano*, Newton Compton, Roma 2002, traduzione di Hamza Roberto Piccardo.

te stilare un percorso da est verso occidente delle *Mille e una notte*: dall'India alla Persia verso il mondo arabo dove avvenne l'incontro tra gli orientalisti europei e i narratori, professionisti ambulanti i cui manoscritti, concepiti come supporto mnemonico, hanno permesso le prime traduzioni in Europa.

Questo testo, che citeremo anche con il titolo originale *Alflayla wa layla*, dal diciottesimo secolo assurge a fonte ispiratrice di primaria importanza per la scrittura occidentale, attraverso la divulgazione della famosa traduzione di Galland uscita a partire dal 1704, della quale si stanno commemorando, i trecento anni di vita. Facendo nostre le parole dell'orientalista Gabrieli, possiamo asserire che il Settecento francese "andò in visibilio" per la moda esotista delle "turqueries" e decine di imitazioni e sillogi parallele seguirono nella scia della fortunata raccolta, a cui si ispirò Montesquieu nel proporre il suo Uzbek, protagonista delle *Lettres persanes*, senza dimenticare le suggestioni orientali di Wieland e Herder in Germania e di Carlo Gozzi a Venezia. Il passaggio dalla curiosità illuministica al filoesotismo romantico giovò alle *Mille e una notte*, la fortuna dell'opera si estese nel resto d'Europa poco prima che l'orientalismo da fenomeno erudito si fissasse sotto l'aspetto storicistico e filosofico, con l'apporto vivificatore del Romanticismo.

Il diciannovesimo secolo consacra nuove edizioni al testo: quella di Breslavia del 1826-43 proveniente da un manoscritto tunisino, ma in seguito dichiarata apocrifia; quella del 1835 a Bulaq, vicino al Cairo, dove esce l'*editio princeps* egiziana, seguita da quella di Calcutta (1839-42); queste due edizioni segnano il canone per le traduzioni successive, essendo sostanzialmente coincidenti. Le versioni nelle varie lingue si moltiplicarono, considerando a titolo di esempio quelle tedesche di Hammer, di Weil e di Henning ed infine di Enno Littman (Lipsia, 1921-1928), le inglesi di Lane (1839-1841), di Payne (1882-1884) e la celeberrima di Burton (1885). In Francia la traduzione di Joseph-Charles Mardrus (1900-1904) generò scalpore, per non essere opera di un arabista accademico e per aver interpretato l'insieme delle novelle in termini erotico-decadenti, consoni all'immaginario che l'Oriente creava presso

la società altoborghese europea dell'epoca.

L'Italia ha dovuto attendere fino al secondo dopoguerra per vedere una prima traduzione dall'arabo, frutto di una coraggiosa politica editoriale della casa editrice Einaudi. L'orientalista Francesco Gabrieli coordina all'epoca un gruppo di traduttori<sup>123</sup>, i quali effettuano il lavoro basandosi su ristampe ottocentesche cairine dell'edizione di Bulaq, facendo anche ricorso a quella di Calcutta, ricavata comunque da un manoscritto egiziano. Precedenti erano state le traduzioni mediate da varie lingue (principalmente il francese, ma anche il russo) che dal XVIII secolo avevano permesso ai lettori italiani di avvicinarsi alle vicende di Šāhrazād. Il mondo lusofono, ha avuto la sua prima traduzione diretta dall'arabo nel 2005, ad opera di Mamede Mustafa Jarouche, docente dell'Università di San Paolo<sup>124</sup>. Nella Fiera de Libro di Francoforte del 2004 è stata presentata la traduzione tedesca del BN 3609-3611 di Galland, ad opera di Claudia Ott, seguendo cioè il testo critico fissato da Mahdi, seguita nel 2006 dalla traduzione italiana a cura di Roberta Denaro<sup>125</sup>, momenti importanti per celebrare, nel nome della filologia, trecento anni di traduzioni dell'opera.

Le *Mille e una notte* rappresentano la felice comunione tra espressione orale e linguaggio letterario nella funzione dichiaratamente comunicativa di quest'ultimo e cioè fatta per essere recitata e per essere ascoltata, secondo dimensioni performative canonizzate. Gli stessi manoscritti di *Alf layla wa layla* contengono aspetti formulari che vengono individuati come caratterizzanti della produzione orale<sup>126</sup>. Ad esempio valga l'osservazione inerente alla composizione dell'incipit di numerose novelle, in cui appare il sintagma *qālā ar-rāwī* (Il narratore

<sup>123</sup> I traduttori Antonio Cesaro, Virginia Vacca, Costantino Pansera e Umberto Rizzitano.

<sup>124</sup> Cf. O prólogo-moldura das Mil e uma noites no ramo egípcio antigo, in «Tiraz. Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio», n.1, Humanitas/FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 2004, pp. 70-117 e *Livro das Mil e Uma Noites*, Globo, São Paulo 2005.

<sup>125</sup> *Le mille e una notte. Edizione italiana sul più antico manoscritto arabo stabilito da Muhsin Mahdi*, Donzelli, Roma 2006. Traduzioni di Roberta Denaro e Mario Casari.

<sup>126</sup> Cf. Peter Molan, *The Arabian Nights. The Oral Connection*, in «Edebiyāt», n. 1-2, v. II, 1988, p.195.

disse) o *qāla Ṣāhib al-ḥadīth* (il signore del racconto disse). A questa prima osservazione, possiamo in seguito aggiungere che nel comporre le sue storie, il redattore ha sviluppato le novelle secondo due aspetti principali, modulabili su più variabili: il primo riguarda una sequenza di azioni comuni a numerose novelle, ad esempio l'ingresso in scena di una schiava, la quale si siede in presenza degli ospiti, accorda un liuto per poi cantare poemi. Il secondo aspetto contempla una serie di frasi, definibili come formule prosastiche spesso ritmate, che aiutano il narratore a rappresentare scene ricorrenti. Volendo fornire un esempio, consideriamo la novella del falso califfo<sup>127</sup>, nella quale appare una schiava:

I. Si racconta che... (formula introduttiva)

II. ...ed ecco aprirsi una porta e uscirne uno schiavo recante un trono d'avorio, intarsiato d'oro rilucente e dietro di lui una donzella di fulgida grazia e bellezza, eleganza e perfezione. Lo schiavo posò il trono, la donzella vi si sedette come il sole alto nei cieli sereni. Teneva in mano un liuto, opera di artefice indiano; se lo pose in grembo, s'inclinò come una madre sul figlio, e dopo averne tratto un preludio, si accompagnò col canto, in ventiquattro toni, facendo stupire le menti (formula descrittiva: porta, palazzo, trono, schiava, liuto).

III. Tornò quindi al primo tono, e sopra una deliziosa melodia cantò questi versi (formula di transizione prosa-poesia).

IV. ...Io chiusi bottega e me ne andai con lei, tranquillo e sicuro, finché giungemmo ad una casa che fin dall'esterno si presentava opulenta: la porta era intarsiata d'oro, d'argento e di lapislazzuli... e dopo un momento ecco un seggio d'oro dietro una tenda di seta... Quando il vino ci fu andato alla testa, ordinò ad una schiava liutista di cantare, e quella prese lo strumento (formula descrittiva come al punto II).

V. ...e accompagnò con grate melodie questi versi. (formula di transizione prosa-poesia).

<sup>127</sup> Nella traduzione italiana è la *Storia di Harūn ar-Rashīd e il gioielliere*, notti 286-294, vol II, pp. 194-207, traduzione di Virginia Vacca.

In un'altra novella, nella vicenda di *Maryam la cinturaia*, una chiara allusione all'oralità viene espressa dal compilatore, che recita:

Ora sappiasi che quella fanciulla era la figlia di un re di Francia, città vasta e ricca di industrie, curiosità e piante, sì da rassomigliare a Costantinopoli. La vicenda dell'allontanamento di questa fanciulla è strana e singolare: noi l'esporremo ordinatamente in modo da dilettere e commuovere gli ascoltatori.<sup>128</sup>

Come osserva Pinault<sup>129</sup>, la frase finale sembra proprio indicare la presenza di un narratore e di una platea di ascoltatori, espressa secondo formule affini al *saj*<sup>c</sup>: prosa rimata, scelta sovente da chi parla, per rappresentazioni pubbliche nel mondo arabo. Questi esempi ci permettono di capire come esista una "grammatica" delle tecniche di narrazione dell'*Alf layla*, attraverso procedimenti schematizzati e riconoscibili in altre novelle: risulta altresì evidente che il narratore o il compilatore non improvvisi partendo dal nulla.

Ascrivibile a questo aspetto è anche l'uso di parole ricorrenti e intese come *Leitwort*, di cui si tratterà successivamente, la cui radice permette la costruzione di termini di significato affine, che permettono, anche attraverso allitterazioni, una rapida assimilazione mnemonica della vicenda. Edward William Lane cita l'abbondanza della radice verbale *s-h-t* in un breve passaggio tratto dal ciclo del *facchino e delle tre ragazze*<sup>130</sup>.

Indi [il capitano della nave] si assentava per qualche tempo, ma poi faceva ritorno dicendo: «Uscite a vedere questa città e stupitevi di quello che Iddio può fare alle sue creature, e cercate di non incorrere mai nella sua collera! [e cercate rifugio dalla Sua collera (*wa-ista'idū min*

<sup>128</sup> Notte n. 878, volume IV, p. 238, traduzione di Umberto Rizzitano.

<sup>129</sup> David Pinault, *Story-telling techniques in the Arabian nights*, E.J. Brill, Leiden 1992, pp. 14-15.

<sup>130</sup> Notte n. 16, volume I, p. 89, traduzione di Antonio Cesaro.

*suḥṭihi*!)]». Scendemmo in città e trovammo che in essa ogni essere vivente era trasformato in pietra nera (*mashūtan ahjāra sūdan*).<sup>131</sup>

Lane osserva come due parole dal suono così prossimo siano così vicine e importanti per il racconto: *shūṭ* che vuol dire “disappunto o scontento” e *mashūṭ* che vuol dire “trasformato, metamorfosato”, mentre in Egitto può voler dire “statua antica”. Risulta chiaro che il narratore potesse agire anche sul fronte delle strutture fonica, ritmica, anagrammatica ed enunciativa del discorso per incantare i propri ascoltatori. È doveroso ricordare che i manoscritti antichi, acquistati in epoca moderna e tuttora conservati in biblioteche, rappresentavano lo strumento di lavoro di narratori professionisti nelle strade delle metropoli mediorientali, i quali li usavano come ausilio per la memoria: in questo caso la scrittura era al servizio dell’oralità.

Esiste in Nassar un uso di queste strategie, nell’iterazione di determinati fonologicamente contigui, oppure entrando in un gioco di allitterazioni. Consideriamo il brano seguente, tratto da *Um copo de cólera*:

A lenta maturação, o fruto se desenvolvendo num crescendo paçiente de rijas contrações, e em que eu dentro dela, sem nos mexermos, chegávamos com gritos exasperados aos estores da mais alta exaltação.<sup>132</sup>

Osserviamo come nella prima riga ci sia una concentrazione di termini contenenti suoni corrispondenti alla fricativa alveolare sorda [maturação, se, crescendo, contrações, sem], seguiti dal suono fricativo palatale [mexermos, chegávamos] per concludersi nel fonema fricativo alveolare sonoro [exasperados, exaltação] con allitterazione finale /alta/, /exaltação/, tecnica che

<sup>131</sup> In questo esempio, che ha solo una funzione illustrativa, si è associato il senso fornito dalla traduzione italiana di una ristampa dell’edizione di Bulaq alla trascrizione in caratteri latini operata da Lane del testo nell’edizione di Calcutta, (*The Arabian nights’ entertainments*, Tudor & Co., New York 1927, p. 1209, nota 1) citato da David Pinault, *Op. cit.* p. 19.

<sup>132</sup> Raduan Nassar, *Um copo de cólera*, Relógio d’Água, Lisboa 1999.

genera un ritmo ed effetti sonori che si addicono al racconto orale più che ad un testo concepito appena per la scrittura.

David Pinault si è dedicato a analizzare alcune delle tecniche narrative presenti nei testi, osservate attraverso una lettura esaustiva di più manoscritti: la prima è detta “designazione ripetitiva”, dove determinati personaggi o oggetti vengono dapprima citati e poi al momento opportuno introdotti nel tessuto diegetico del racconto, e se alla prima citazione questo elemento focalizzato appare insignificante, potrà divenire in seguito decisivo.

Un secondo aspetto riguarda il *Leitwortstil*, termine coniato da Martin Buber e Franz Rosenzweig nel corso del loro lavoro di esegesi biblica, dove l’iterazione nella citazione di un lessema o di un suo radicale permette la creazione di allitterazioni o giochi semantici atti a creare concatenazioni metriche, per fascinare l’ascoltatore e possibilmente in seguito il lettore. Il termine *Leitsatz* estende ad un blocco frasico quanto enunciato per la *Leitwort*.

Un terzo aspetto riguarda la schematizzazione tematica e formale, in cui risaltano alcuni elementi narrativi rispetto ad altri: un vocabolario ricorrente, ripetuti riferimenti a determinate gestualità, accumulazioni di frasi descrittive attorno a particolari oggetti, operazioni importanti per stimolare il pubblico a concentrarsi su aspetti significativi nella costruzione narrativa del testo. Una volta indotto a seguire un determinato schema che dà forma alla storia, il pubblico potrà sperimentare il piacere del riconoscimento nel cammino in cui il narratore ci ha guidato, magari presagendo l’elemento focalizzato nella storia di riferimento.

L’ultimo aspetto considerato, quello della visione drammatizzante, valorizza la presenza di un personaggio o oggetto attraverso una descrizione molto dettagliata, oppure mediante una riproduzione mimetica di atteggiamenti o dialoghi, permettendo così ai presenti di poter “visualizzare” con l’ausilio dell’immaginazione le scene raccontate.

Parlare de *Le Mille e una notte* vuol dire avvicinarsi a un testo che unisce la prosa alla poesia: numerosi poemi accompagnano la narrazione, complementandola. La critica ha generalmente

giudicato poco benevolmente questa appendice<sup>133</sup>, a causa di uno scarso apporto qualitativo alle vicende facenti parte della raccolta. La prima traduzione di Galland lo omette, mentre Gabrieli annota che gli inserti poetici sono prodotto di singoli compilatori o rapsodi, ma che molti dei versi erano vere e proprie citazioni, così come accertato da Horowitz<sup>134</sup>, “soprattutto del celebre al-Mutanabbi (sec. X) e di un mediocre poeta d’epoca ayyubita (sec. XIII), Bahà ad-din Zuhair: significativa testimonianza del gusto e della cultura letteraria araba nei secoli di redazione definitiva dell’opera”. Sconcertante per l’orientalista italiano è stata l’attribuzione a una prestigiosa figura come Abū Nuwās, che in varie narrazioni assurge a protagonista, di una serie di poemi prodotti da rimatori posteriori<sup>135</sup>.

L’intuizione di Gabrieli, quando parla di “rapsodi”, viene confermata da Pinault<sup>136</sup>, il quale correla l’esistenza di brani poetici al profondo legame tra oralità e scrittura, essendo secondo lui cruciale la dimensione orale delle *Mille e una notte*. Grazie a questa modalità il poeta incide sulla vicenda, incaricata di veicolare aspetti semantici utili allo svolgimento della storia, attraverso la scelta di parole dalla struttura morfologica particolare, come nell’esempio visto nel paragrafo precedente. Il brano poetico assolve inoltre una funzione performativa, permettendo al narratore di variare i ritmi del racconto, oltre ad assecondare il gusto del pubblico abituato all’ascolto di poesia. Pinault dimostra che il brano poetico può dunque contribuire in modo decisivo alla formazione del brano narrativo.

<sup>133</sup> Vale per tutti il giudizio di Enno Littmann: “These poems and verses are mostly of the kind that may be omitted without disturbing the course and the prose text.”, “Alf layla wa layla”, in *Encyclopædia of Islam*, 2° ed., v. I, E.J. Brill, Leiden 1960, pp. 358–64.

<sup>134</sup> Josef Horowitz, “Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht”, in G. Weil (a cura di), *Festschrift Eduard Sachau, zum siebzigsten Geburtstag gewidmet*, Reimer, Berlin 1915, pp. 375-9.

<sup>135</sup> “Introduzione” in *Le Mille e una notte*, *Op. cit.*, p. XLI.

<sup>136</sup> David Pinault, *Op. cit.*, p. 120.

## MILTON HATOUM E L'ESEMPIO DI ŠĀHRAZĀD

In una prima osservazione riguardo ai romanzi di Milton Hatoum, si scopriranno alcune affinità con quanto enunciato precedentemente. L'autore ha sempre ammesso, in varie conferenze, interviste e articoli di essersi ispirato alle vicende di *Alf layla*. Addirittura, in *Relato de um certo Oriente*, il lettore riceve un esplicito invito ad approfondirne la lettura, per capire quanto importante sia stata l'opera per la creazione del romanzo stesso.

Dalla familiarità con tuo padre trassi lo stimolo a leggere *Le Mille e una notte*, nella traduzione di Henning. La lettura attenta e minuziosa di quel libro rese la nostra amicizia più intima; per molto tempo credetti a ciò che mi raccontava, ma a poco a poco constatai che c'era un richiamo a quel libro e che gli episodi della sua vita erano trascrizioni di quelli di alcune notti, come se la voce della narratrice echeggiasse nel racconto del mio amico.<sup>137</sup>

Questo esplicito riferimento è preceduto da altri segni, non ultimo quello che considera la struttura del libro, modellato sulle *Mille e una notte*. Nel romanzo di Hatoum, la protagonista crea la storia che diverrà cornice delle altre e che, esattamente come per Šāhrazād, aprirà e chiuderà il testo. Le altre storie si collegheranno a questa vicenda, creando un sistema di varie cornici narrative interconnesse, in cui si può registrare anche l'esistenza di una di una o più *Leitwörter*, le quali, nel romanzo in oggetto, potrebbero essere intese come determinanti per il valore onomastico dei singoli capitoli, divenendo aspetto testuale importante nell'edizione francese (Seuil, 1993). Ripercorriamo succintamente la trama: una donna ritorna a Manaus e scrive al fratello (Cap. I), evocando la casa di Emilie, loro nonna acquisita, il marito e il resto della loro famiglia estesa di origine mediorientale che intrattiene relazioni con la società

<sup>137</sup> Milton Hatoum, *Ricordi di un certo Oriente*, Garzanti, Milano 1992, p. 96.

urbana amazzonica, come era comune per gli abitanti di un “sobrado”<sup>138</sup> del nord del Brasile. Successivamente è attraverso la voce di altri personaggi che la narrazione prende corpo; nel secondo capitolo parla Hakim figlio primogenito, nel terzo Dorner, il fotografo tedesco amico di famiglia, in quello successivo, attraverso il racconto di Dorner, il marito di Emilie, nel quinto e nel sesto replicano rispettivamente Dorner e Hakim. Nel capitolo ottavo Hindié Conceição, l’amica di Emilie, testimonia gli ultimi giorni della matriarca. La ripresa del tema del ritorno (Cap. VII) e l’epilogo (Cap. IX) concludono a chiosa questo *récit de mémoire*.

L’introduzione dei personaggi e la concatenazione degli eventi hanno un riferimento alla struttura delle *Mille e una notte*. Prendiamo ad esempio un percorso narrativo creatosi nel primo capitolo, con l’enunciazione della storia di vita e di morte di Soraya Ângela, nipote sordomuta di Emilie. La frase “Dos objetos existentes no interior da casa, o relógio era o único cultuado por Soraya Ângela”, apre la possibilità di parlare dell’oggetto in un’altra storia, quella di “zio” Hakim, che nel secondo capitolo confessa di aver condiviso la stessa curiosità della narratrice nella sua infanzia. Hindié Conceição, l’amica del cuore di Emilie, gli aveva narrato la ragione dell’attaccamento di quest’ultima alla grande pendola, introducendo ulteriori vicende immediatamente precedenti all’emigrazione in Brasile e alla presenza di altri personaggi di contorno: i fratelli Emilio ed Emir e il tentativo di Emilie di chiudersi nel convento di Ebrin. Successivamente, nel capitolo di Dorner si approfondirà la figura di Emir, protagonista di uno dei tanti drammi della famiglia. Volendo schematizzare graficamente quanto abbiamo enunciato, scopriremmo quello che potremmo definire un gioco di scatole cinesi in cui si dipana il filo del racconto:

I. La narratrice evoca la famiglia, un grosso orologio a pendolo suona contemporaneamente al telefono (forse era Emilie che chiamava nell’istante della morte).

<sup>138</sup> Sobrado: casa padronale, memoria dell’architettura coloniale del Brasile.

- IIa. Storia di Soraya Ângela citazione orologio.
- IIb. La narratrice evoca l'importanza dell'orologio per Emilie e chiede allo zio Hakim il perché.
- III. Hakim evoca la sua infanzia e chiede a Hindié Conceição riguardo all'orologio.
- IV. Hindié Conceição narra la storia dell'orologio.
- V. Storia di Emilie in convento. Emir minaccia il suicidio. Emilie rinuncia al convento e parte. Esisteva in convento un orologio uguale a quello di Manaus.

A questo schema sarebbe possibile aggiungerne un altro, facente riferimento a Emir, narrato attraverso Dorner.

- I. Emir si è ucciso gettandosi nel Rio Negro con un'orchidea in mano (evocazione della narratrice).
- II. Storia di Dorner che fotografa Emir pochi momenti prima del suicidio.
- III. Hindié narra la storia di Emir: sua fuga per amore a Marsiglia. Emir viene ripreso e reimbarcato a forza.
- IV. Emir non si riprende, dopo il suo suicidio Emilie si sposerà.

La costruzione del romanzo si protrae secondo le stesse modalità fino all'epilogo, in cui la narratrice enuncia la sua intenzione di parlare con la sua voce per tutti, al fine di ricavarne un racconto memorialistico.

Da questa analisi risulta il fatto che l'orologio a pendolo diventa l'oggetto focalizzato il quale, mediante una designazione ripetitiva, assurge ad elemento di qualità per l'economia del romanzo, segnando la vita e la morte di Emilie.

Un ulteriore esempio di schematizzazione tematica può essere svelata nella costruzione del racconto, come Pinault suggerisce a proposito dell'episodio della *Città di rame*<sup>139</sup>, dove a prima vista pare che la storia non abbia struttura unitaria. In effetti l'azione primaria, quella riguardante un viaggio verso

<sup>139</sup> Notti 572-578 nell'edizione italiana di Gabrieli.

il Maghreb alla scoperta di una città incantata, è continuamente interrotta da narrazioni sussidiarie che potrebbero distrarre l'attenzione del fruitore. Tuttavia, ognuna di queste storie introduce personaggi che riprendono il tema di un passato fatto di potere sprezzante e di orgoglio; personaggi che, solo dopo la loro rovina, si erano sottomessi all'onnipotenza divina, tema narrativo sostanziale di tutti i racconti a seguire.

Anche in questo romanzo Milton Hatoum non si discosta dal tema che potremmo definire "Famiglia e Manaus", facendoci partecipare a numerose storie sussidiarie che portano il comune denominatore dell'ambiente locale. La storia del pappagallo Laure/Strabon – la cui matrice flaubertiana è da ricercare nel pappagallo Loulou della serva Felicité in *Un cœur simple* – in cui si incastona la vicenda della serva cacciata, ne sono solo un esempio. Cercando di fare un percorso comparativo schematizzato possiamo osservare le disposizioni seguenti.

<i>Mille e una notte – La città di rame</i> Tema: grandezza e onnipotenza divina	<i>Relato de um certo Oriente</i> Tema: vita di Emilie
I) Il viaggio alla ricerca dei boccali sigillati di Salomone	I) Evocazione della vita di famiglia
Ia) Racconto dell'iscrizione nel palazzo di Kush Ibn Shaddad	Ia) Soraya Ângela ed Emilie (Emilie e i nipoti)
Ib) Racconto del demone nella colonna	Ib) Storia del pappagallo Laure/ Strabon (Emilie e il Libano: il pappagallo sarà barattato per l'orologio)
Ic) La storia scritta della regina Tadmur e dell'automa a guardia del suo corpo	Ic) Storia della serva (Emilie e le donne di servizio)

Parlare di schematizzazione formale vuol dire leggere l'organizzazione degli eventi delle azioni e delle gesta come modelatori della storia stessa<sup>140</sup>. Si veda ad esempio il caso della *Storia del mercante e del demone*, dove tre vecchi sceicchi, raccontando una storia riferita agli animali che li accompagnano (una gazzella, due levrieri e una mula storna) salvano la vita a un malcapitato mercante, incantando con le loro storie un essere soprannaturale e riproponendo il tema della storia principale di Šāhrazād, e cioè della narrazione come sopravvivenza.

La seconda opera di Milton Hatoum, il romanzo *Dois irmãos* (Due fratelli), è basato sulle vicende e i conflitti dei gemelli Yacub e Omar ed è ambientato nella stessa città di Manaus in una famiglia mediorientale non differente da quella del primo libro. La costruzione di più vicende, narrate questa volta dal figlio della domestica, inaugurano per Yacub un susseguirsi di separazioni, la prima delle quali, di lunga durata, è vissuta come un punizione per aver “tradito” la madre; tale cesura dall'ambiente familiare permette tuttavia al giovane di intraprendere un percorso di affrancamento dall'autorità materna. La visualizzazione drammatica si sviluppa su un oggetto o un personaggio che vengono ritratti con un'abbondanza di particolari descrittivi o mimetici, tale da colpire l'immaginazione del pubblico. In tale procedimento il narratore crea un percorso differente per esprimere quello che vuole “dire” e quello che vuole “mostrare”. Per “mostrare” vengono infatti approfonditi aspetti retorici atti a creare l'intensità di un'illusione realistica che catalizzi l'attenzione del pubblico, mentre nel “dire” l'autorità nel locutore polarizza l'interesse, necessario a sintetizzare la narrazione di un evento<sup>141</sup>. All'autore spetta dunque la scelta fra due diverse modalità: giungere rapidamente all'epilogo perché l'aspetto edificante della storia ne venga valorizzato o concentrare l'attenzione del lettore sul *climax* della

<sup>140</sup> David Pinault, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>141</sup> Cf. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961, pp. 3-9, 40. In Italia, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Scandicci 1996, traduzione di Eleonora Zoratti e Alda Poli.

vicenda. Quanto enunciato non suonerà originale ai lettori di Auerbach, che nel saggio *La cicatrice di Ulisse* scrive sulla funzione di una digressione narrativa, “che esalti una tensione ritardandola”<sup>142</sup>.

Nel testo arabo seguiamo le vicende del falso ladro nella notte 298<sup>143</sup>.

Il giovane passò la notte in prigione, e venuto il mattino affluiva la gente per vedergli tagliare la mano, e non c’era a Bássora nessuno, uomo o donna, che non fosse accorso a vedere il castigo di quel giovane. Venne Khalid a cavallo, in compagnia dei notabili di Bássora e di altra gente, furono poi convocati i giudici e dato ordine che si conducesse il giovane al loro cospetto. Arrivò, incespicando nelle catene, e nessuno poté vederlo senza piangere su di lui, e le donne a gran voce intonavano per lui le lamentazioni funebri. Il cadi ordinò di far tacere le donne, poi disse all’accusato: – Queste persone affermano che tu sei entrato in casa loro e hai rubato la loro roba. Forse hai rubato per un valore minimo, che esclude il taglio della mano? – No, – rispose, – ho rubato di più. – Ma forse, disse il giudice, – eri comproprietario con loro per qualcuno degli oggetti rubati? – No, tutta la roba apparteneva a loro. Io non vi avevo sopra nessun diritto –. Khalid allora entrò in collera, saltò su e gli assestò una frustata in faccia, citando il distico:

*L’uomo vuol ottenere quel che desidera, ma Dio dà soltanto quel che vuole Lui.*

Quindi chiamò il carnefice perché tagliasse la mano; quello tirò fuori il coltello e l’altro allungò la mano. Già vi aveva applicato il coltello, quand’ecco spuntare di fra le donne una fanciulla, vestita di luridi stracci, che gridando si gettò sul giovane. Scoprì quindi il viso, che somiglia-

<sup>142</sup> Erich Auerbach, “La cicatrice di Ulisse” in *Mimesis, il realismo nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, p. 5.

<sup>143</sup> *Storia di Khalid Ibn Abdallah al-Qasri e del giovane ladro* nell’edizione di Gabrieli, volume II, pp. 215-216, traduzione di Virginia Vacca.

va alla luna piena, e allora la gente prese a rumoreggiare: poco mancava che non scoppiasse un tumulto e non succedessero guai. Intanto la fanciulla gridava a gran voce: – Ti supplico in nome di Dio, o emiro, non affrettare il supplizio se prima non hai letto questo foglio! – e gli porgeva uno scritto. Khalid lo aprì e lo lesse. Conteneva questi versi:

*O Khalid! Costui è pazzo e schiavo d'amore, gli occhi miei l'hanno trafitto con l'arco delle sopracciglia;  
Lo trafisse una freccia dei miei sguardi, perché egli è alleato della passione, incapace a rimettersi dal suo male.  
Ha confessato quel che non aveva commesso, quasi ritenendo ciò preferibile al disonore dell'amata.  
Non infierire dunque contro l'afflitto amante, che non è un ladro, ma un generoso carattere fra gli uomini.*

La vicenda verrà completata da una parte in prosa dove sinteticamente si giungerà al lieto fine, al matrimonio fra i giovani e all'offerta di una dote da parte dell'emiro.

Una parte dove il tema della mutilazione viene trattata in un modo sintetico, viene rappresentato nella notte n. 348<sup>144</sup>.

Si racconta che un certo re disse alla gente del suo Stato: – Se qualcuno di voi fa elemosina, sicuramente gli taglieremo una mano! – Quindi tutta la gente si asteneva dall'elemosina, nessuno poteva fare la carità a nessun altro. Ora avvenne che un giorno un mendicante andò da una donna, ridotto a mal partito dalla fame, e le disse: – Fammi qualche elemosina –. Rispose: – Come vuoi che ti dia l'elemosina, se il re taglia la mano a tutti quelli che fanno la carità? – Disse il povero: – Te la domando in nome di Dio! – Sentendo invocare il nome di Dio, essa ebbe pietà di lui e gli diede due pagnotte. Il re lo venne a sapere, se la fece venire davanti, le tagliò tutte e due le mani e la rimandò a casa...

<sup>144</sup> *Racconto sui meriti dell'elemosina e la sua utilità* nell'edizione di Gabrieli, volume II, pp. 316-317, traduzione di Virginia Vacca.

In questo caso la storia così sintetizzata costituisce un preambolo allo sviluppo del racconto, che vedrà la donna mutilata sposa dello stesso re ed infine, abbandonata nel deserto con un figlio, riavere le sue mani grazie a un miracolo, a premio della sua carità. L'evento meraviglioso sarà quello su cui si focalizzerà l'azione del narratore.

Queste strategie sono sfruttate da Milton Hatoum per creare una crescente tensione nel descrivere la morte di Emilie in *Relato*:

Tutti i giorni, alle sette, Hindié andava a trovare l'amica. Quel venerdì mattina trovò strano, e così parve anche a me, il silenzio della casa, l'apatia degli animali, il fatto che le porte fossero sbarrate. Hindié portava sempre nella tasca del corpetto il rosario e le chiavi della casa. Entrò dal cancello laterale e, prima di raggiungere il patio del retro, ebbe un presentimento funesto. "Gli animali, figlia mia, non si mossero nemmeno quando entrai nel cortile" disse Hindié. Sembrava che tutti gli occhi fossero uno solo, uniti da un'atroce malinconia. Hindié urlò quando si accorse che un mattone di ardesia del pavimento era più rosso degli altri; la macchia si allargava ancora, proprio lì accanto al piede di uno degli angeli di pietra. Chiamò Emilie guardando verso i finestroni chiusi della camera che dava sul patio, solo dopo notò due orme rosse più o meno parallele e vide la tartaruga Sálua che si trascinava oltre la soglia della stanza da pranzo. Era l'unico animale che sembrava essere vivo, aveva la corazza macchiata di gocce rossastre, c'erano macchie e strisce scure sparse sul pavimento della camera da pranzo che portarono Hindié lungo il corridoio fino all'angolo del telefono. Emilie era inerte, già quasi senza vita, il filo del telefono attorcigliato intorno al collo e ai capelli; la mano destra stringeva il ricevitore, e con l'altra mano si copriva gli occhi.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Milton Hatoum, *Ricordi di un certo Oriente*, Garzanti, Milano 1992, p. 168, traduzione di Amina Di Munno.

La creazione di un'atmosfera presaga della tragedia imminente, il raggiungimento graduale di un apice drammatico, che accompagni il lettore verso un finale atteso, segnano un filo comune con la tradizione narrativa orientale rappresentata da *Alflayla*.

Nel testo successivo di Hatoum le forme espressive si susseguono: la presentazione del marito di Emilie fa riferimento a narrazioni celebri, quali *Di una città della Spagna conquistata da Tàriq ibn Ziyad* (notte n. 272) e la citata *Città di rame*:

Anfitrione muto, asceta anche se circondato dalla gente, avrebbe preferito chiudersi nella sua camera, convivere con il silenzio delle pareti bianche e, con il suo libro in mano, accompagnare la deposizione di un sultano di una città Andalusia, seguire i suoi passi attraverso le sette sale di un castello inespugnabile, fino a toccare la parete dell'ultima sala, dove era scritto il destino sinistro dell'invasore...<sup>146</sup>

Di fatto Milton Hatoum trasforma in poesia i momenti descrittivi riguardanti l'universo che circonda i suoi interpreti, nella fattispecie l'Amazzonia, che assurge a inno della natura, con coloriture elegiache.

In pochi minuti splendeva l'alba come un'improvvisa rivelazione, tinteggiata da tutte le sfumature del rosso, come un tappeto steso all'orizzonte, da dove emergevano miriadi di ali scintillanti: specchio di perle e rubini. In quel breve frangente di tenue luminosità, vidi un albero immenso espandere le sue radici verso le acque e innalzare le sue fronde verso le nuvole, e sentii un grande conforto nell'immaginare che potesse essere l'albero del settimo cielo.<sup>147</sup>

E allora quel suono che era pervenuto blando, come il suono di un flauto, sembrava provenire da una figura biancastra, senza contorni definiti, quasi in corrispondenza della linea

<sup>146</sup> Milton Hatoum, *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>147</sup> Milton Hatoum, *Ibidem*, p. 88.

del bosco, ora inghiottita dai raggi del sole, ora dall'opacità della pioggia, e che riemergeva come un corpo luminoso, niveo, forse immobile o con un movimento tanto lento che risultava impossibile sapere se veniva verso di noi o se si allontanava dal porto. Vista da lontano, avvolta dalla luce e dall'acqua, la figura sembrava un quadro vivo, un dipinto quasi animato: l'orizzonte delle acque brumose e allo stesso tempo assolate, e lo sfavillio di una lamina bianca e curva, come un arco di luce fra il cielo e l'acqua.<sup>148</sup>

In un brano da una poesia classica preislamica traspare una certa affinità con i testi precedenti seguendo una descrizione naturalista:

Fra al-Dakhūl e Ḥawmal e Taūḍiḥe al-Miqrāh, sabbie ondulate  
i venti australe e boreale non hanno cancellate

le loro strisce scanalate. Vedi tracce, l'escremento  
delle bianche gazzelle, nei recinti di vento,

ormai vuoti, come nelle pianure: come di pepe un grano.  
Al punto del distacco, il giorno che lontano

ci divideva, quando presso le acacie della tribù  
Eran pronti i cavalli non mi trattenni più.  
(Imru 'al-Qays, VI secolo)<sup>149</sup>

Riferimenti alle poesie di carattere galante, sembrano comuni nella quotidianità dei personaggi, oltre all'accenno esplicito ai *Ghazal*, strumento di corteggiamento tra i protagonisti in *Dois irmãos*. In *Relato*, scopriamo di nuovo un frammento poetico nel dialogo seguente, dove la serva Anastácia ha ritrovato e

<sup>148</sup> Milton Hatoum, *Ibidem*, p. 78-79.

<sup>149</sup> In *Antologia della poesia araba* (a cura di Francesca Maria Corrao), Gruppo Editoriale l'Espresso, Firenze/ Roma 2004, p. 68.

riportato a casa il marito di Emilie, fuggito dopo un alterco, e ne parla con il padroncino  
Non appena mi vide, si alzò e mi domandò di tua madre”, mi disse Anastácia. “E tu cosa gli rispondesti?” “Che lo aspettava da ieri per la cena; che il tappeto della sala risplendeva come il sole del mattino<sup>150</sup>.

Possiamo comparare l’ultima frase a mo’ di distico con un brano poetico tratto dalla notte n.379<sup>151</sup>:

O casa ove cantavano gli uccelli, le cui soglie erano fiorite;  
Poi vi giunse l’amante, piangendo la sua passione, e vide  
che le sue porte erano aperte!

#### LE VOLUTTÀ BARMECIDI DI RADUAN NASSAR

La raccolta dei racconti contenuti nelle *Mille e una notte* contempla una parte legata ai piaceri della corte. I grandi centri della cultura araba sotto la dinastia abbaside, quali Baghdad, Kufa e Bassora, erano animati da un grande fermento intellettuale; la maggior parte degli studiosi e degli artisti che vivevano nella capitale provenivano da questi centri, dove si realizzavano le più importanti esperienze letterarie e linguistiche. La vita culturale animava società cittadine composite che sollecitavano i poeti a cantare la vita estetizzante nei palazzi dei potenti, allietata da convivi con musicisti e danzatrici. L’immaginario arabo, ha racchiuso questi momenti fastosi, avvicinandoli a tre figure che caratterizzano numerose storie delle *Mille e una notte*: il califfo Ḥarūn al-Rashīd, lo sceicco Jaʿfar il barmecide e il poeta Abū Nuwās, cantore della corte, dell’amore illecito e del vino. Se questi personaggi sono realmente esistiti, le vicende da loro vissute non corrispondono agli eventi cronologici. In particolare il poeta faceva parte della cerchia di un altro califfo.

<sup>150</sup> Milton Hatoum, *Ricordi di un certo Oriente*, Op. cit., p. 55.

<sup>151</sup> *Storia di Delizia del Creato e della sua diletta Bocciole di Rosa*, Volume II, p. 369, traduzione di Virginia Vacca.

Essi non hanno sicuramente condiviso solo momenti di delizia, viste le epurazioni a cui i Barmecidi furono soggetti, probabilmente perché accusati di creare uno stato dentro lo stato<sup>152</sup>. *Le Mille e una notte* non indulgiano su questo momento ma ne ricordano l'epilogo nell'incipit di una novella:

Si racconta che Harùn ar-Rashíd, quando fece crocifiggere Giàafar il Barmecide, ordinò che fosse crocifisso chiunque piangeva la sua morte o ne faceva l'elogio funebre, sicché la gente se ne astenne...<sup>153</sup>

L'immagine che il lettore ha di questi momenti marcati dall'opulenza e dall'arbitrio viene efficacemente sintetizzata da Gabrieli nell'introduzione alla traduzione da lui coordinata:

Alcuni di questi [racconti] nell'insieme o in singole parti, sono veramente felici e delineano in Harún un tipo d'una vitalità e coerenza artistica in disconoscibile: il despota quasi tormentato dal bisogno di rifarsi uomo tra gli uomini, di godere in libertà e in incognito delle più semplici gioie della vita, dal piacere di una novella ben raccontata e un'allegria bevuta fra uguali, e sino magari all'assaggiare dilettescamente la vita degli umili.<sup>154</sup>

Le fughe notturne del califfo, il suo mescolarsi con i sudditi, seguono un percorso narrativo già attuato in Oriente, quello dell'ammaestramento dei potenti.

Lo storico del decimo secolo Almas'ūdī registra come il padre di Ja'far il Barmecide, Yaḥyā ibn Khālīd amasse organizzare nella sua casa incontri tra l'intellettualità di Baghdad. Un giorno, a modello del *Simposio* di Platone, a un gruppo che raccoglieva scrittori, filosofi e teologi di varie religioni, Yaḥyā diede

<sup>152</sup> Dominique Sourdel, "al- Barāmika", in *Encyclopaedia of Islam*, 2° ed., v. I, E.J. Brill, Leiden 1960, p. 1035.

<sup>153</sup> *Storia dell'avventura di un beduino e di Giàafar il Barmecide dopo che fu crocifisso*, Vol. II, p. 218, traduzione di Virginia Vacca.

<sup>154</sup> Francesco Gabrieli, *Op. cit.*, pp. XXXVIII.

il compito di parlare a turno dell'amore: Almas<sup>c</sup>ūdī descrive un intervento di Sakkāl, il quale asserisce che passione e amore

assalgono il corpo come l'intossicante assalto del vino. Chi lo prova ne rimane infiammato, risplendente nella sua disposizione interiore. Superando tutti per la sua eccellenza. Ma agitandosi per le sensazioni e sentimenti suoi, li rivela a coloro che lo osservano. Quando l'amore vuole esaltare qualcuno, inizia umiliandolo.

Lo stesso Almas<sup>c</sup>ūdī annota che:

Alcuni mistici Sufiū credono che Dio metta alla prova gli uomini mediante la passione, in modo da sottomettersi obbedientemente a coloro di cui sono appassionati. L'amato affliggerà il suo amante con dispiaceri e collera, per poi deliziarlo con l'accettazione e l'approvazione. E soprattutto questi amanti dedurranno la grandezza dell'obbedienza che essi devono a Dio.<sup>155</sup>

Un'esemplificazione di questo pensiero appare nella vicenda del *falso califfo*<sup>156</sup>. L'episodio che vede, in una scorribanda notturna di Ḥarūn al-Rashīd e di Ja<sup>c</sup>far, assistere alla loro scoperta di un giovane gioielliere che di notte percorre con una nave il fiume Tigri, conducendo una vita fastosa e dichiarandosi califfo, imitando i modi cortigiani e gli arbitri di questo, anche se il suo corpo mostra cicatrici di percosse. Alla richiesta di spiegazioni, ne sorge una vicenda legata all'amore per una dignitaria, sorella di Ja<sup>c</sup>far, la quale, per un malinteso, lo farà percuotere dai suoi servi. L'intervento del vero califfo spingerà la vicenda verso un finale felice.

Raduan Nassar nel racconto *Um copo di cólera*<sup>157</sup>, mostra al

<sup>155</sup> I due estratti dall'opera di Abū al-Ḥasan. al-Mas<sup>c</sup>ūdī, *Murūj aḍ-ḍahab* provengono dal testo citato di David Pinault, p. 118.

<sup>156</sup> Nella traduzione italiana è la *Storia di Harūn ar-Rashid e il gioielliere*, notti 286-294, vol. II, pp. 194-207, traduzione di Virginia Vacca.

<sup>157</sup> In Italia *Un bicchiere di rabbia*, Einaudi, Torino 2002, traduzione di Amina Di Munno.

lettore una serie di immagini che celebrano la dissoluzione di stereotipi riguardo a una relazione amorosa. L'opera scelta è la vicenda atipica di due amanti, di cui non si conoscono i nomi, pronti a distruggere un incontro d'amore con le peggiori armi della retorica. L'inizio è forgiato sul modello di tante storie sentimentali: un rendez-vous presso la fattoria di lui, uomo di mezz'età con qualche anno in più rispetto a lei, giornalista trentenne, nei dintorni di una grande città brasiliana, con ogni probabilità San Paolo. Un banale incidente (la scoperta di una pianta attaccata dalle formiche) è il pretesto per una battaglia verbale dove i rispettivi presupposti ontologici, costruiti sulla parola, vengono demoliti a vicenda, fino a giungere allo schiaffo di lui. Il ricorso alla violenza fisica determina la vittoria retorica di lei e il tracollo, la regressione allo stato fetale del protagonista. Nella scena finale, in cui la donna fa il suo ritorno nella stanza del protagonista, si legge:

Coricato su un fianco, la testa quasi appoggiata sulle ginocchia piegate, lui dormiva, non era la prima volta che fingeva quel sonno da bambino e non era la prima volta che mi sarei prestata ai suoi capricci, poiché di colpo fui assalita da una violenta vertigine di tenerezza, così improvvisa e insospettata, che a fatica contenevo l'impeto di aprirmi intera e prematura per ricevere di ritorno quell'enorme feto.<sup>158</sup>

Il concetto espresso da Almas<sup>u</sup>dī, trova un'applicazione nel finale a sorpresa: dopo le vertigini del sesso e la discesa, per l'uomo, agli inferi della prostrazione, l'amore rende la deuteragonista disponibile a "deliziarlo con l'accettazione e l'approvazione". Esiste in Nassar una citazione esplicita alle *Mille e una notte*. In *Lavoura arcaica* viene presentata una riproposizione della novella del sesto fratello del barbiere di Baghdad<sup>159</sup>. Considerata dagli specialisti di ambientazione barmecide<sup>160</sup>, questa viene usata dal personaggio André come prova dell'iniquità del

<sup>158</sup> Raduan Nassar, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>159</sup> Notte n. 32, volume I, pp. 208-211, traduzione di Antonio Cesaro.

<sup>160</sup> Cf. David Pinault, *Op. cit.*, p. 248.

padre, il quale celava ai figli il finale sedizioso della storia (il mendicante affamato, costretto a mimare un intero pasto in un palazzo di un notevole, si vendica lanciando un sonoro manrovescio sull'ospite, causato dalle "grandi libagioni" di vino mai bevuto), sostituito da un'edificante apologo della pazienza.

Come poteva l'uomo che ha il pane in tavola, il sale per insaporire, la carne e il vino, raccontare la storia di un affamato? Come poteva papà, Pedro, aver omesso tanto nelle tante volte che narrò quella storia orientale? Terminava confusamente l'incontro tra l'anziano e l'affamato, ma era con quella confusione terapeutica che nostro padre avrebbe dovuto raccontare la storia che ha maggiormente narrato nei suoi sermoni; il sovrano più poderoso confessava di fatto che aveva appena trovato, dopo molta ricerca, l'uomo di spirito forte, carattere fermo e che, soprattutto aveva rivelato di possedere la virtù più rara di cui un essere umano è capace: la pazienza; ma prima che l'elogio fosse proferito, l'affamato – con forza sorprendente e fuori del comune per la sua fame – scoccò un pugno violento contro l'anziano dalla barba bianca e bella, spiegandosi dinnanzi all'indignazione del vecchio: "Mio signore e lauro della mia fronte, ben sai che sono tuo schiavo, il tuo sottomesso, l'uomo che ricevesti alla tua tavola e al quale offrivi un banchetto con delizie degne del più grande dei re, e al quale, infine placasti la sete con numerosi vini invecchiati. Che vuoi, signore, lo spirito del vino mi ha dato alla testa e non posso rispondere di quello che ho fatto quando ho alzato la mano contro il mio benefattore".<sup>161</sup>

Un sagace modo di riutilizzare un racconto celeberrimo, decostruirlo, riappropriandosi dei punti salienti (soprattutto gli aspetti riguardanti l'insubordinazione), per costruire un nuovo discorso contro la parola del padre, è questo quanto il protagonista trama nel suo progetto di ribellione all'autorità paterna.

<sup>161</sup> Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, José Olympio, Rio de Janeiro 1974, poi Relógio d'Água, Lisboa 1999, pp. 86-87.

LES CRIS DE PARIS: PRE-TESTI DI LETTERATURA FRANCESE  
IN NASSAR E HATOUM

“*Voulez ouyr les cris de Paris? [...] Si vous voulez plus ouyr, allez les donc querre!*”  
Clément Janequin

L'importanza della letteratura francese viene riconosciuta anche dagli scrittori brasiliani. Milton Hatoum e Raduan Nassar in particolare hanno solide basi accademiche, fondate sulla lettura approfondita e meticolosa dei classici. All'osservazione del lettore non sfuggiranno dunque formule, modelli ritmici, frammenti di linguaggi allotropi che transitano all'interno dei testi considerati e vengono ridistribuiti al loro interno. Consci che il discorso intertestuale non si esaurisce in una questione di fonti o di condizionamenti culturali, desideriamo tuttavia considerare come opere della letteratura francese siano state usate come piattaforma per generare nuove *fabulae*, dotate di vita e autorevolezza propria, visto il riscontro ottenuto nell'ambito della letteratura brasiliana. Testi che divengono pre-testi, per aver fornito una serie di attributi importanti alla vita della nuova composizione, soprattutto nella struttura, ma anche nella ricerca dello stesso ritmo prosodico, negli eventi che caratterizzano disgiunzioni nei confronti dello sviluppo diegetico prospettato. Osserviamo tuttavia che la strategia compositiva degli autori disattende le condizioni essenziali della riconoscibilità mimetica secondo i moduli proposti da Genette<sup>162</sup>, poiché il testo imitativo non viene identificato come tale dal lettore, il quale non è stato previamente avvisato dell'attuazione di una qualsiasi pratica di citazione, magari mediante una chiara dichiarazione dell'autore che si manifesti all'interno del testo. Solo Hatoum, perché legato all'insegnamento, fornisce esplicitamente tracce durante le sue conferenze, mentre Nassar, nel *Copo de cólera*, indica l'origine delle citazioni di brani poetici, cioè di elementi trasposti, che il lettore trova incastonati nel

<sup>162</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 95.

testo, quasi a voler sviare l'attenzione dall'operazione imitativa afferente alla struttura del racconto, su cui si modella una letteratura al secondo grado dell'ipotesto.

Indagini possibili e fertili, in uno studio dedicato al rapporto tra i nostri autori e la letteratura francese Otto-Novecentesca, si potrebbero svolgere sulla relazione tra la riscrittura dell'episodio biblico del figliol prodigo in *Lavoura arcaica* di Nassar e *Le retour de l'enfant prodigue*<sup>163</sup> di André Gide, *traité* apparso per la prima volta sulla rivista "Vers et Prose" nel 1907. O anche individuando alcuni punti in comune, che concernono la rappresentazione statica dello spazio, prevalente sulla successione logico-cronologica, tra Nassar stesso e la scuola del *Nouveau Roman*. In Nassar il descrittivismo visivo, che eguaglia persone e cose nel modello francese convive con le gerarchie di valore che i protagonisti istituiscono, attraverso la loro soggettività, manifestandole mediante i sentimenti e le opinioni, le preferenze e le scelte, i commenti e i giudizi.

Il romanzo modello della *école du regard* che sembra aver fornito lo spunto creativo a Nassar nella redazione del racconto *Um copo de cólera*, è senz'altro *La jalousie*<sup>164</sup> di Alain Robbe-Grillet, che presenta una sequenza di spazi minutamente descritti e di altri ambienti dimenticati (un villino, dimora padronale, in una piantagione di banani di un dipartimento d'oltremare francese). Anche in questo caso si potrebbe proporre una comparazione tra i due testi che individui parallelismi strutturali e comunanze tematiche seguendo l'esempio di quel riformulatore della struttura narrativa di Gide che è l'impianto narrativo di *Lavoura arcaica*.

Ancora più evidenti a livello testuale, poi, sono i riferimenti all'opera di Flaubert da parte di Milton Hatoum, come evidenziato dallo stesso autore brasiliano in numerose conferenze e interviste, e basti pensare al fatto che il personaggio di Félicité,

<sup>163</sup> Si sono consultati i testi *Le retour de l'enfant prodigue, précédé de cinq autres traités: Le Traité du Narcisse, La tentative amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé*, Gallimard, Paris 1948 e *Il ritorno del figliuol prodigo, preceduto da altri cinque trattati*, SE, Milano 1989, traduzione di Rosanna Farinazzo e Renzo Bez.

<sup>164</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Éditions de Minuit, Paris 1957, traduzione italiana di Franco Lucentini, *La gelosia*, Einaudi, Torino 1958.

su cui si focalizza il primo dei *Trois contes* flaubertiani, ispira già nel nome la serva di *Dois irmãos*, Domingas, che evoca la festività domenicale, generalmente intesa come giorno di riposo e di svago e quindi di serenità<sup>165</sup>. Ma il legame tra i due autori non si limita a questo genere di infiorescenze testuali. I riferimenti diretti sono molteplici, anche a livello di costruzione di trame e personaggi: il pappagallo Laure in *Relato de um certo Oriente*, ad esempio, rivelerà allora il suo legame di filiazione con il pappagallo flaubertiano di nome Loulou presente in *Un cœur simple*. Ma se per quanto riguarda Hatoum l'influenza dei classici francesi è indiscutibile (e mai negata), va anche ricordato che i suoi romanzi non attingono a una sola fonte ed è dunque necessario considerare più ipotesti: Flaubert certo, ma anche le *Mille e una notte*, in particolare nel procedimento strutturale di storia-cornice narrata in prima persona, quindi con una trasformazione mediante trasvocalizzazione con il passaggio dalla terza alla prima persona, mutuata alla narratrice di *Relato de um certo Oriente*.

<sup>165</sup> “Una bambina macilenta che arrivò con la testa piena di pidocchi e di preghiere cristiane, ricordò Halim” in Milton Hatoum, *Due Fratelli*, Op. cit., p. 50.

## EPILOGO

*Siamo, tutti, in esilio.*  
Antonio Prete

Come Edward Said ci ricorda, “l’esilio è una sorte tristissima”<sup>166</sup>. L’immagine che ci propone è quella di una lacerazione insanabile tra l’essere umano e il suo luogo natale. Allo stesso tempo, Said evidenzia le differenze tra coloro che hanno lasciato la propria terra: gli esiliati, coloro che sono stati messi al bando e costretti a una vita anomala e miserabile, marcati dalle stimate di essere degli outsider; e i rifugiati, un “prodotto” del ventesimo secolo, termine divenuto politico, che rimanda a persone costrette in massa a richiedere urgentemente assistenza internazionale e che, a differenza dell’esiliato, porta con sé la solitudine. La categoria degli espatriati invece, è composta da esseri umani che vivono lontano dalla loro nazioni, come ad esempio la colonia americana a Parigi negli anni Venti, senza essere stati forzati a lasciare la terra d’origine ma per motivi personali o sociali. Gli espatriati possono condividere la solitudine e lo spaesamento dell’esilio, ma non ne soffrono le rigide proscrizioni. Un ultimo gruppo, quello degli emigrati, gode di uno status ambiguo. Tecnicamente, un emigrato è colui che si trasferisce per lavoro in un nuovo Paese e molti hanno la possibilità di scegliere come farlo; missionari, ufficiali coloniali, tecnici possono da un certo punto di vista vivere in esilio, perché obbligati a spostarsi dai loro superiori, ma non sono mai stati messi al bando<sup>167</sup>.

Volendo accostare alla classificazione di Said i personaggi che animano i romanzi degli autori brasiliani, di emigrati ne incon-

<sup>166</sup> Edward Said, *Representations of the Intellectual*, Pantheon Books, New York 1994 (*Dire la verità, gli intellettuali e il potere*, trad. M. Gregorio, Feltrinelli, Milano 1995, p.59).

<sup>167</sup> Cf. Edward Said, *Reflections on exile and others essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000, pp.173-181 (*Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008).

triamo molti. Salim Miguel parla esplicitamente di diaspora; Hatoum racconta molte storie, che fanno da panno di fondo alle narrazioni principali. Anche nell'atemporalità di *Lavoura arcaica*, appaiono coloro che hanno fatto il grande viaggio, come il nonno e lo zio, “vecchio immigrato, ma pastore nella sua infanzia”<sup>168</sup>.

Da parte libanese, Amin Maalouf inquadra l'intellettuale esiliato e i suoi protagonisti sono una metafora di quello che l'autore al giorno d'oggi aspira a essere: Tanios, Khayyam, Mani, sono degli illuminati super partes e con il loro esempio indicano la strada della tolleranza e dell'armonia, nonostante vivano in momenti storicamente perturbati, segnati dall'avvicendamento traumatico di ere e imperi. Paradigmatico, ad esempio, il percorso di Leone l'africano, testimone di eventi storici che segnano la scomparsa di entità politiche di riferimento per tutto il Medioevo: nato nella Granada musulmana, assiste alla sua conquista da parte dei Re Cattolici. Rifugiatosi a Fez, vista la crescente intolleranza verso i *Moros* nella penisola iberica, condivide con gli esuli di Al-Andalus la nostalgia per le terre perdute. In esilio a Timbuktu, si muove successivamente verso l'Egitto dove assiste al crollo dell'impero mamelucco sotto gli attacchi inferti dai sultani turchi. Catturato da pirati, finisce a Roma in catene, diventando successivamente l'erudito autore della *Descrizione dell'Affrica*. Da Roma assiste al sacco dei Lanzichenecchi di Carlo V, che, dopo mille anni, costringono il papato a riflettere e ripensare il proprio ruolo nel mondo occidentale. Ne *Le rocher de Tanios* di Amin Maalouf il giovane protagonista esce di scena in un esilio implicito, quando si rende conto di aver innescato una faida tra il suo villaggio cristiano e il paese vicino abitato da Drusi. Anche qui è evidente la metafora tra il personaggio e l'autore, il quale ha abbandonato il Libano allo scoppio della guerra civile.

Oltre alla galassia degli illustri viaggiatori di Maalouf, in Haïk il fenomeno dell'esilio è il filo conduttore delle storie vissute dai protagonisti, ambientate in un Libano in cui uomini della

<sup>168</sup> Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, *Op. cit.*, pp. 29 e 187.

montagna si spostano verso i centri abitati maggiori dell'interno o della costa. Tuttavia, in uno spazio territoriale esiguo come quello del Paese dei Cedri si parla di emigrazione verso l'estero (i genitori di Joumana) e di rifugiati armeni e palestinesi, aspetto che abbiamo già citato nel primo capitolo. Anche Nassib avverte questo fenomeno commentando amaramente, per bocca del protagonista di *Oum*, l'esodo delle colonie straniere dall'Egitto, dramma per famiglie che da generazioni vivevano nel Paese.

Esistono altre forme di esilio? Said ne propone una, intesa come strumento di pensiero alternativo alle istituzioni massificate che dominano la vita moderna, sviluppando una rigorosa soggettività tutt'altro che indulgente, citando l'esempio di un esule illustre, Adorno e le sue *Minima moralia*. Il filosofo tedesco, ponendosi sarcasticamente contro la vita umana compressa dentro forme prefabbricate, considera il linguaggio decaduto a gergo e ogni cosa ridotta a merce. Il compito dell'intellettuale sarebbe dunque quello di censurare questo stato di cose. Sentire il mondo come una terra straniera, aggiunge Said, permette un'originalità di visione e una consapevolezza critica, a contrappunto dell'ortodossia<sup>169</sup>.

Sotto questo aspetto, Raduan Nassar propone protagonisti decisamente controcorrente come ad esempio André:

Appartengo ora come non mai a quell'insolita confraternita degli abbandonati, dei proibiti, dei rifiutati dall'affetto, dei senza pace, dei non tranquilli, degli inquieti, di chi si contorce, dei deformati dal volto tumefatto che discendono da Caino (chi non sente l'ancestralità dei miei gemiti?), di chi porta un neo sulla testa, quella lontana cicatrice di cenere dei marcati dalla santa invidia, degli assetati di uguaglianza e di giustizia, di chi presto o tardi finirà per inginocchiarsi all'altare oscuro del Maligno, posando prima alla sua tavola, piamente, le spoglie offerte: una porzione di pesce bianca e fredda, l'uva nera di una vigna decrepita, i numeri soli-

<sup>169</sup> Cf. Said, *Op. cit.*, pp. 182-186.

tari della matematica, le corde mute di un liuto, un pugno di disperazione e un carbone solenne per le sue dita creatrici, a lui, l'artefice dello schizzo, il disegnatore provetto del ramo tortuoso, l'artigiano che lavora sui resti della vita.<sup>170</sup>

La forza di queste parole, espresse nel monologo del figliol prodigo alla sorella Ana, intenta a pregare nella cappella di casa, confermano i dubbi del giovane sulla parola del padre, ma anche su determinati procedimenti che precludono la fruizione di determinati oggetti o piaceri. André afferma in seguito come le virtù nascano dalle passioni, rivelando che la ragione non è mai freddamente separata dalla voluttà e dalla lascivia<sup>171</sup>. Nella sua logica sovvertitrice, André si sofferma in un non luogo esemplare: i cesti della biancheria sporca della famiglia, che profana, tessendo l'elogio dell'impurità. Esaltando le secrezioni corporali, con una prosodia non dissimile a quella dei testi sacri, André attacca i precetti del *Levitico* e del *Corano* che condannano gli istinti primari dell'uomo considerandoli bestiali e peccaminosi. La loro cancellazione attraverso le abluzioni concorrono ad avvicinare il credente al concetto che assegna alla morale il ruolo di virtù suprema, valore che André mette in discussione. La reiezione del personaggio è essenzialmente verbale, sebbene semini la morte nella scena della festa di ritorno e determini il decesso della famiglia, intesa come istituzione patriarcale.

C'è qualcosa di simile nei reietti di Haïk: generalmente trovatelli, essi sperimentano nella dura vita degli orfanotrofi le abiezioni e le ingiustizie che regolavano la vita di quelle istituzioni religiose. Quest'esperienza priva i protagonisti di un credo nella morale vigente spingendoli a cercare in una poetica della carnalità (e infatti la parola *chair* è presente in questi romanzi con una frequenza e intensità davvero significative) una propria linea di condotta. I personaggi di Haïk si oppongono alla morale vigente, la contestano ma ne vengono travolti; non a caso anche Basile, nella sua grandezza oscura, poiché la

<sup>170</sup> Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*, *Op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>171</sup> Cf. Sabrina Sedlmayer, "Postfácio" in Nassar, *Op. cit.*, p. 202.

ricerca di assoluto non conduce a risultati appaganti, decide di confrontarsi proprio con quella morale egemone e contraddittoria. D'altronde fare poesia, per la maggior parte di questi nostri scrittori, corrisponde a esorcizzare una nostalgia che sorge dalla separazione dalla terra natale e da un doppio esilio, sentimentale e linguistico.



# UN FLORILEGIO



## MILTON HATOUM

Milton Hatoum (1952) nasce a Manaus, da una famiglia di origine libanese. In Amazzonia vive la sua infanzia e la prima adolescenza. Nel 1967 si trasferisce a Brasilia per completare gli studi superiori. Negli anni Settanta frequenta l'università di San Paolo (USP) laureandosi in Architettura, dividendo poi il suo tempo tra l'insegnamento di Storia dell'Architettura e l'attività di giornalista culturale. Nel 1980 si trasferisce in Spagna come borsista e vive a Madrid e a Barcellona. Si sposta in seguito a Parigi per tre anni per studiare Letteratura comparata alla Sorbona (Paris III). È stato professore di Letteratura francese all'Università Federale dell'Amazzonia (1984-1999) e *visiting professor* dell'Università di California, a Berkeley (1996). È stato *resident writer* presso la stessa istituzione e anche presso le Università di Yale (New Haven) e di Stanford. È stato borsista della Fundação VITAE, della Maison des Ecrivains Etrangers (Saint Nazaire, Francia) e dell'*International Writing Program* (Iowa/USA).

Nel 1989, il suo primo romanzo *Relato de um certo Oriente* (Companhia das Letras, São Paulo, poi in italiano *Ricordi di un certo Oriente*, Garzanti, Milano 1992 e *Racconto di un certo Oriente*, Il Saggiatore, Milano 2007, entrambi tradotti da Amina Di Munno), vince il prestigioso premio Jabuti della Câmara Brasileira do Livro.

Nel 2000 pubblica il romanzo *Dois irmãos* (Cotovia, Lisboa, poi in italiano *Due fratelli*, traduzione di Amina Di Munno, Marco Tropea Editore, Milano 2005), vince il terzo posto al premio Jabuti e viene eletto miglior romanzo brasiliano dal 1990 al 2005 dai giornali *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*.

Nel 2005 il terzo romanzo *Cinzas do Norte* (Cotovia, Lisboa, poi in italiano *Ceneri del nord*, traduzione di Amina Di Munno, Il Saggiatore, Milano 2007) ottiene cinque premi, tra i quali il Portugal Telecom e il premio Jabuti per migliore romanzo (2006)

Nel 2006, in collaborazione con il filosofo Benedito Nunes scrive *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*.

Nel 2008 il suo quarto romanzo *Órfãos do Eldorado* (Companhia das Letras, São Paulo) viene selezionato per il premio Jabuti, dove gli viene assegnato il secondo posto.

Nel 2009 pubblica la raccolta di racconti *A Cidade ilhada* (Companhia das Letras, São Paulo).

I libri di Milton Hatoum sono tradotti in 12 lingue e pubblicati in 14 paesi, i suoi saggi sono usciti su riviste in Brasile, Francia, Spagna, Italia. Alcuni dei suoi racconti sono stati pubblicati dalle riviste *Europe*, *Nouvelle Revue Française* (Francia), *Grand Street* (New York) e *Quime-*

ra (Messico). Alcuni appaiono in varie antologie di racconti brasiliani pubblicati in Germania e Messico e sulla *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*.

Dal 1998 Hatoum vive a San Paolo, dove collabora con il supplemento culturale de *O Estado de São Paulo* e con la rivista online *Terra magazine*.

## La natura ride della cultura

Per Benedito Nunes

Ancora mi ricordo la voce di Emilie, la matriarca. Nella mia infanzia, io l'ascoltavo cantare e pregare, non in arabo, sua lingua materna, ma in francese, quella d'adozione. A volte quella voce era coperta da un'altra più incisiva, di mio nonno, che evocava episodi di un Libano ogni volta più distante. Ma la voce di Emilie – per i suoni più che per il senso – era più intima. Da bambina, nelle mie notti da orfana, ne ripetevo mentalmente una parola o un pezzo di frase, incantata dalla preghiera e dal canto, consegnata ad un'infanzia liturgica, ad un culto al quale solo noi due partecipavamo.

Non era solo la sua voce a contrariare il patriarca di casa. Lei, Emilie, aveva degli amici che mio nonno considerava snob e superbi. Quando si riunivano per giocare a tric-trac o a conversare e fumare il narghilè sotto la pergola del cortile, mio nonno taceva, e il suo sguardo diceva quanto quei visitatori fossero inopportuni, ma al vecchio non dispiaceva che Emilie citasse spesso due amici curiosi e schivi. Uno era Armand Verne: “un uomo di molta immaginazione, con movimenti da dandy e che aveva già vissuto a Lisbona, Luanda e Macao prima di venire a Manaus”.

Armand Verne parlava varie lingue e ne studiava le indigene. A Manaus, si impegnava a realizzare un curioso lavoro filantropico: aizzare (discretamente) gli indios contro preti e padroni e promuovere gli idiomi autoctoni. Fondò, per questo la Società Montesquieu dell'Amazzonia, il cui motto era “educare per liberare”.

Felix Delatour, l'altro amico di Emilie, era un bretone guardingo, quasi albino, che soffriva di una malattia rara: il gigan-

tismo. Insegnava francese e, a differenza di Verne, non aveva mai fondato una società filantropica o qualcosa di simile. Gli amici snob di Emilie non mi interessavano, ma Felix Delatour e Armand Verne stuzzicavano la mia curiosità.

Quando lei seppe che volevo studiare francese, disse che io dovevo visitare monsieur Delatour già l'indomani: era il francese più eccentrico dell'Amazzonia.

Nel primo incontro, in una mattina di luglio del 1959, lui fu laconico. La giovane magra e timida vide una statua di Diana in mezzo al giardino, attraversò un piccolo cortile e bussò a una porta in legno. Dalla porta semiaperta, poté solo scorgere metà di un volto cereo; sembrava che l'uomo curvasse la testa e il corpo. Con voce esitante mormorai: Mia nonna Emilie mi ha detto che Lei insegna francese.

Egli mi osservò per un momento, allora udii una voce aspra: È da tempo che non insegno, ma puoi entrare.

Quando Delatour aprì la porta, osservai immediatamente la sua statura da gigante. Tutto intorno a me si ridusse. Nella sala scura, i mobili erano un ammasso di ombre. Non so perché, egli evitò sempre di frequentare quello spazio della casa; a dire il vero, ho solo conosciuto il piano superiore, una stanza ampia con terrazzo, da dove si osservava un orizzonte di acque scure. Al centro della stanza, un tavolo in legno e due sedie di vimini; quattro libri aperti e quattro lapis rossi erano allineati sul tavolo. Un planisfero, fissato sulla parete bianca, oggi risalta nella mia memoria, come fosse un'intensa camera chiara.

Nei mesi seguenti, Delatour spiegò poco della lingua francese; quando gli chiedevo un chiarimento grammaticale, cambiava discorso, scostante. Mi fece sapere che aveva lasciato la Bretagna da molti anni; ciò che amava era partire alla ricerca dell'ignoto. Per lui, viaggiare era un modo di vivere in tempi differenti. Un giorno gli chiesi se conoscesse qualche dialetto bretone o una delle lingue indigene dell'Amazzonia. Vidi il suo volto bianco arrossire: un volto senza rughe, imberbe, con gli occhi azzurri che sembravano esprimere l'irrisolutezza o l'indagine; improvvisamente si alzò, andò in terrazzo e, spalle al fiume, disse:

Emilie mi ha confuso con Armand Verne. Lui sì che è un applicato linguista e un difensore dei nativi. Verne pensa di poter promuovere la cultura indigena creando abbecedari bilingui. È un equivoco: non si può dominare totalmente un idioma straniero, perché nessuno può essere totalmente altro. Basta uno slittamento dell'accento o dell'intonazione per segnare già una distanza, e proprio quella distanza è fondamentale per mantenere il mistero della lingua madre.

Nella voce di Delatour, un forte accento confermava quell'affermazione. Vinsi la timidezza e gli feci altre domande: perché era venuto in Amazzonia? E perché proprio a Manaus, questa città isolata, forse perduta.

Lui guardò il planisfero e indicò una regione della Francia: Laggiù ho passato la mia infanzia.

Dove?

Nel Finistère, in un villaggetto isolato, e forse perduto.

Un giorno, un viaggiatore bretone che era stato in Amazzonia mi diede in regalo la carta di questa regione. E le carte geografiche, come sai, affascinano i bambini, sono disegni misteriosi che li invitano a fare viaggi immaginari. I peripli della mia infanzia, irreali come sogni, ebbero inizio nello spazio limitato della mia stanza chiusa, aspettando il sonno, non distante dal mare e dalle falesie scoscese della Bretagna.

Per qualche tempo non toccammo più l'argomento. A volte, non dicevamo nulla; nella stanza bianca, illuminata dal sole, ascoltavamo il rumore di una barca, monotono, come un paesaggio ripetuto. Mentre io pensavo a qualche domanda o dubbi da sciogliere, Delatour leggeva un libro e prendeva note con un lapis rosso. Le grida, i rumori del *Mercado Municipal*, il calore del clima, nulla lo disturbava. Era un lettore che sembrava dialogare con il testo, e questo, per me, era una novità, una scoperta.

Un giorno, qualcuno bussò alla porta. Delatour scese a vedere chi fosse, e poco dopo ascoltai la voce di una donna. Mi misi a sfogliare uno dei libri aperti. Ero incuriosita da quella voce femminile e, al suo ritorno, Delatour raccontò che la india Leonila non era una visitatrice qualunque. Chiedeva di entra-

re, guardava i libri della biblioteca, si metteva a sonnecchiare sull'amaca del cortile e se ne andava senza avvisare. Scalza, vestita sempre con le stesse cose, si poteva scambiare con una mendicante, Ma è una donna che conosce la storia della sua tribù, riprese Delatour, guardandomi come non mi aveva mai guardato. Un giorno, senza che glielo chiedessi, Leonila, ha iniziato a parlare di storia, di violenza, di miti, anche Armand Verne ha imparato molto da lei, eppure insiste a voler parlare per lei.

C'era qualcosa di irrisolto tra Felix Delatour e Armand Verne, ma non me ne volli impicciare. Emilie non mi aveva detto nulla al proposito, solo che "Verne viaggia nello spazio, Delatour nel tempo".

Il giorno della visita di Leonila, notò che sfogliavo un libro, e passò allora a leggere a voce alta poemi di Rimbaud, chiedendomi poi che li recitassi a mia volta, senza imitare il suo accento.

Non riesco a capirci molto, dissi.

Per il momento, questo è il meno importante, sorrise Delatour. Ciò che importa, ora, è trovare un'altra voce a Rimbaud o captarne appena ritmo e melodia di ogni verso.

Si spostò sul terrazzo, il volto verso l'orizzonte.

A prima vista, la foresta sembra una linea oscura oltre il Rio Negro, disse. Non si riesce a distinguere molto. Ma all'interno di tanta oscurità c'è un mondo in movimento, milioni di esseri viventi, esposti alla luce e all'ombra. La natura è quanto di più misterioso esista.

Delatour parlò nuovamente della carta dell'Amazzonia che lo affascinava da bambino. Per lui, la foresta era un mondo quasi inverosimile, e proprio per questo tantopiù affascinante. Giunse a costruirsi una foresta in miniatura, solcata da una rete di fiumi, i cui nomi di origine indigena pronunciava come un barbaro.

L'immaginazione si nutre di cose distanti nello spazio e nel tempo, ma il linguaggio lo si trova solo nel tempo, affermò, come parlando a sé stesso.

Fece quel commento pochi mesi prima della mia partenza da

Manaus. Quando seppe che io volevo andare ad abitare a San Paolo, mi disse che non dimenticai: Il viaggio, oltre a far divenire più silenzioso l'essere umano, depura lo sguardo.

Poi aggiunse che non si riferiva a una vita di avventure, come a quella del viaggiatore sedotto da un mistero. Disse: Ciò che più mi interessa è l'avventura della conoscenza.

Prossima al mio imbarco per Santos, mi diede un libretto sulla cui copertina si leggeva *Voyage sans fin*.\*

Ho cominciato a scriverlo a Finistère e l'ho finito qui a Manaus, disse Delatour. Ci ho messo quasi vent'anni, una pagina all'anno, poche parole ogni giorno.

Non nascondeva un'espressione di sconforto, forse di fatica. Si curvò per abbracciarmi e scomparve tra i libri.

All'alba del giorno dopo, Emilie e mio nonno mi accompagnarono fino al Manaus Harbour, dove mi sarei imbarcata su una nave della Booth Line. Chiesi a Emilie se Armand Verne credesse veramente nel lavoro della Società Montesquieu dell'Amazzonia. Emilie non rispose, ma mio nonno disse che Verne era un viaggiatore instancabile, un camminatore che raccoglieva leggende e miti dell'Amazzonia. Un uomo che si appropriava della cultura dei nativi, nella speranza di salvarli. Ascoltammo il suono grave e breve della sirena del *Cyriel*, e osservammo il viavai dei caricatori e dei marinai. Le gru della banchina galleggiante erano illuminate. Non c'era luna, né vento, forse una lieve brezza, umida, proveniente dal fondo della notte.

A bordo del *Cyriel*, e già vicini a Recife, cominciai a leggere il libretto di Delatour. In quel tempo mi parve un testo enigmatico, ma la lettrice che ero nel 1959 non è la lettrice che sono questa sera. Oggi, dopo averlo letto tante volte, suona come il manifesto poetico di un narratore-personaggio che abbandona un paese europeo per vivere in una regione equatoriale. Il personaggio capisce, apprensivo, che con il passare del tempo lo stigma di essere straniero già si vede meno: qualcosa del suo comportamento, della sua forma si era ormai intorbidato,

\* Manaus, Editora Palais Royal, senza data.

aveva perso un poco del rilievo originale. E in quel momento, le origini dello straniero vengono scosse. Il viaggio permette la convivenza con l'altro, ed è lì che risiede la confusione, fusione di origini, perdita di qualcosa, nascita di un altro sguardo. Viaggiare, chiede il personaggio di Delatour, non è consegnarsi a un rituale (anche se simbolico) del cannibalismo? Ogni viaggiatore, anche il più illuminato, corre il rischio di giudicare l'altro. Cosciente o meno, intenzionale o superficiale che sia, tale giudizio quasi sempre deforma il volto dell'altro, e questo volto deformato rispecchia gli orrori dello straniero. In questa convivenza con l'alterità, il narratore privilegia lo sguardo: il desiderio di possedere e di essere posseduto, l'offrirsi e l'essere rifiutato, la paura di perdersi nell'altro.

Da dove parte il personaggio-viaggiatore di Delatour? Da Cancale, in Bretagna, "un porto così strano che nessuno o quasi nessuno è capace di lasciarlo". A Cancale inizia la traversata oceanica, una traversata tempestosa che termina in un porto anch'esso strano dell'emisfero sud: un luogo senza nome, isolato, abitato da persone che appaiono rassegnate al confino e alla clausura.

Nel passaggio più enigmatico del testo, il narratore, evocando quel porto, giunge fino a inventare un linguaggio. Il ritmo della frase cambia bruscamente e la voce del personaggio diviene uno sproposito grammaticale e una confusione di neologismi e di perplessità, come la voce di un pazzo che sbraita in varie lingue.\* Sono solo dodici righe che stridono con il resto della storia, come una breve festa sonora o un'esplosione in un notte serena. È a causa di questa parte che non ho mai tradotto *Viaggio senza fine*.

Più di dieci anni trascorsero tra l'incontro con Delatour e il mio ritorno a Manaus. Lo cercai invano per tutta la città. Emilie, con una voce debole che sembrava un sussurro, disse che nel gennaio del 1971 egli aveva risalito il Rio Negro fino alla frontiera con la Colombia. Di lui non si era saputo più nulla.

\* In questo passaggio del testo di Delatour, la linguista Odette Lescure ha ritrovato riferimenti dialettali usati da indio e meticci dell'Amazzonia. In verità sono "traduzioni" di parole ed espressioni delle lingue nheengatu, tukano e baniwa parlate nella regione dell'Alto Rio Negro.

Al consolato di Francia a Manaus non riuscii a scoprire nessuna pista su Delatour. Una mattina sul presto, andai alla casa padronale in cui abitava, in una delle strade che danno verso il Rio Negro. Una casa in rovina: radici di un ficus strangolavano la statua di Diana e minacciavano di far crollare una parete che era stata bianca. Bambini immondi e miserabili sniffavano colla; uno di loro, scribacchiava sul muro di cinta giardino; altri, sdraiati nel cortile, accarezzano un cane magro, dal pelo scuro. Una puzza di marciume e di escrementi veniva dalla sala, lo spazio della biblioteca. Sulla parete esterna lessi una frase curiosa scritta con la calce: “La natura ride della cultura”.

Prima di allontanarmi dalla casa, il bimbo che disegnava sul muro si girò verso di me, con il pezzo di carbone nella mano destra, il bambino mi guardava stranito.

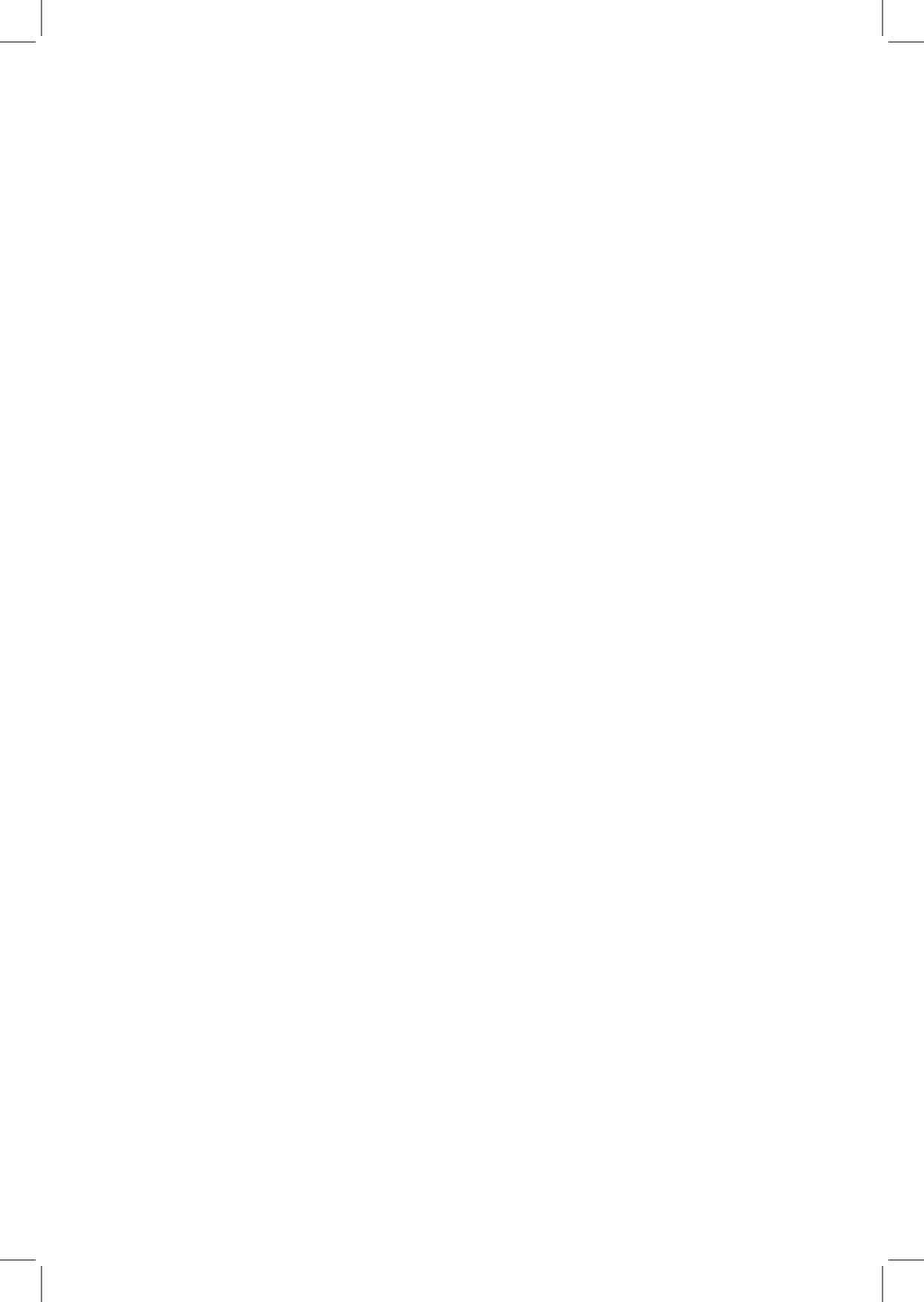


## ALBERTO MUSSA

Alberto Mussa è nato il primo gennaio 1961 a Rio de Janeiro da una famiglia di origine libano-palestinese, rapidamente assimilatasi alla cultura brasiliana. I suoi antenati erano in Brasile da più di quarant'anni e della consapevolezza della propria provenienza restava loro quasi solo un "cognome raro e la tradizione di mangiare *kibe* e *tabule*". I genitori di Mussa non hanno mantenuto un legame con la cultura araba e, seguendo il destino tipico delle seconde generazioni di immigrati, hanno cessato di parlare arabo, scollandosi così dalle proprie radici.

Alberto Mussa ha studiato matematica e percussioni prima di dedicarsi alla linguistica. Dopo aver ottenuto un master con una tesi sui linguaggi africani in Brasile, ha lavorato come insegnante ed è autore di un dizionario. Legato alla cultura del Nordeste, frequenta riti sincretistici come il candomblé e pratica la capoeira. Nel 1997 pubblica il suo primo libro, la raccolta di racconti *Elegbara* (Figueirinhas, Porto), seguito due anni dopo da *O trono rainha Jinga*, vincitore del National Library Prize. Con *O enigma de Qaf* (Record, Rio de Janeiro 2004) vince invece il premio della Casa de las Américas APCA.

Il suo primo contatto con l'universo della letteratura araba ha luogo nel 1996, quando legge per la prima volta, in francese, le *Mu'allaqāt* (*Le appese*), "semplicemente le migliori poesie del mondo". Si innamora di quella raccolta di componimenti preislamici, di cui dice che ogni singolo verso vale quanto interi libri della poesia occidentale. Per poter leggere le *Mu'allaqāt* in lingua originale, comincia a studiare l'arabo, e per esercizio comincia a tradurle. Si rende conto solo in seguito, grazie alle insistenze di un amico, che il lavoro è pubblicabile. Oltre alle *Mu'allaqāt* (*Os poemas suspensos*, Record, Rio de Janeiro 2006), ha tradotto per la rivista "Ficções" diversi racconti di narratori africani e arabi.



## I sapienti di Timbuctù

Anche dopo la magnifica peregrinazione del grande mansa Kanku Mussa alla Mecca, nel 1324, la città di Timbuctù continuava ad essere, essenzialmente, sapienza, d'altronde, era sempre stato così. Tuareg, Songhai, Mandingo, Fula e persino i Mossi, ingannatori e sanguinari, venivano talvolta a Timbuctù per cercare la pace dello spirito, che solo la conoscenza può offrire. Le strade di Timbuctù non assistevano a discussioni banali. Nei mercati, al tema del denaro si preferivano le maggiori speculazioni su fenomeni fisici e metafisici. La scienza era pubblica e la principale istituzione della città erano le assemblee, che deliberavano su verità da essere accette e insegnate.

Gli uomini non sono però completamente uguali: abitavano a Timbuctù due anziani – o meglio, due sapienti – che insieme dominavano la maggior parte del conoscenza umano. Entrambi risiedevano proprio di fronte alla piazza dove il popolo si riuniva per i dibattimenti, uno stava a destra e l'altro a sinistra. Non si sa esattamente per cosa fosse stato motivato, ma il dibattito che stava appassionando Timbuctù in quei tempi riguardava la natura e l'origine degli antagonismi concettuali.

Tutto ebbe inizio quando un Mossi, mercante di panni, elevò la sua voce durante l'assemblea:

– Quando corro sul mio cavallo e guardo il paesaggio, ho l'impressione che sia quest'ultimo a muoversi. So che il movimento è mio perché sono a cavallo. Niente però garantisce che non sia la Terra a girare attorno al Sole.

Il dubbio proposto dal mercante provocò un tale scalpore che nessuno a Timbuctù si tirò indietro nella discussione, ancora più gente confluiva verso l'assemblea; i mercati erano stracolmi; non si sarebbe detto che la moltitudine ostacolasse il traffico delle strade, perché tutti si sedevano in strada per il dibattito. Il sapiente di destra presentò allora al pubblico la teoria che – non solo la terra e il sole – ma tutto avesse un movimento permanente, legato allo scorrere del tempo, e che la percezione di quel movimento variava a seconda di chi l'osservasse.

Non passò molto tempo e Timbuctù decise, nella sequenza di sessioni, che fosse vera una teoria nuova, approfondimento della precedente, formulata dal sapiente di sinistra, secondo la quale le teorie antagoniste – riposo e movimento, dolore e piacere, bene e male *et cetera* – erano punti di una specie di scala, che cambiavano di statuto a seconda delle circostanze di osservazione. In questo modo, il pensiero non distingueva realtà assolute, ma posizionava i dati su una tavola di relazioni con valori variabili. Timbuctù sembrava in festa, e il nome dei sapienti tenuto in gran conto. Questi erano giustamente in piazza, esponendo all'assemblea la tesi in cui solo la verità era invariabile e irrelativa, quando apparve un viandante dal riso canzonatorio, fumava una pipa e portava una bisaccia. Si fermò in mezzo alla piazza, irritando le persone. ~

– Da dove vieni, viandante?

– Secondo le conclusioni di Timbuctù, è uguale rispondere che vengo da Jené o da Gao.

– Il popolo esplose in bestemmie. Mai uno straniero era giunto in città per prendersi gioco della scienza dei suoi cittadini. I sapienti di Timbuctù, attoniti, non riuscivano a credere a cotale petulanza. Calmarono il tumulto con la serenità dei loro volti e decisero di esporre lo straniero al ludibrio.

– Questo viandante probabilmente sarà giunto da città barbare – disse il sapiente di destra.

– Per chi vive nella savana, sono giunto dalle foreste; per chi vive nel Sahel, sono giunto dalle savane; per chi vive nel deserto; sono giunto dal Sahel; per chi vive al mare, sono giunto dal deserto: vengo, quindi, da tutti i luoghi.

Dinnanzi allo stupore generale, il sapiente di destra intercedette.

– Spiegaci, o viandante, la ragione della tua venuta.

– Non sono il che sono venuto qui, ma è Timbuctù che è venuta a me. Sebbene cerchi il bene, devo trovare il male, ma l'enigma del mondo giace in fondo alla mia bisaccia.

Le grida, questa volta, si fecero più forti. Alcuni uomini arrivarono a alzare i pugni, protestando contro quel forestiero insolente e pretenzioso. I sapienti apparivano come sconcertati. Il viandante continuò ancora

– Non ci può essere né pretenziosità né insolenza maggiore di quella di Timbuctù, la sapiente. Per quello che so, questi due anziani, che giudicano di essere arrivati all'essenza della conoscenza, vivono in quelle due case, di fronte alla piazza. Oltre Timbuctù esiste però il Mali. Oltre il Mali, c'è il mondo. Non è possibile conoscere la verità per chi vede il Sole dalla porta di casa sua.

Il sapiente di destra esclamò:

– Se la mia interpretazione è corretta, questo viandante pretende che la propria verità sia relativa!

Ci fu un principio di tumulto. La gente stava insultando. Il viandante rideva e fumava la pipa. Il sapiente di sinistra continuò:

– Già, esattamente nel momento del tuo arrivo, o viandante, esponevamo la dottrina dove la verità è una categoria assoluta, e non una gradazione della menzogna. Se non fosse così, non potremmo aver compreso la natura relativa ai concetti restanti, e sarebbe falso ogni conoscimento umano.

– Molto bene (disse il viandante), i saggi avranno tre giorni per meditare su tutto ciò che conoscono. Successivamente, Timbuctù si radunerà in assemblea. Quelli che abitano a sinistra si metteranno a sinistra, quelli che abitano a destra, si metteranno a destra. Proporrò allora un enigma e sarò schiavo di colui che lo risolverà.

E così fu pattuito. Il giorno stabilito, ogni metà di Timbuctù si allineò a uno dei lati della piazza, fu allora che il viandante apparve, fumava la stessa pipa e portava lo stesso bisaccia, ma portava un piccolo cappuccio sulla testa. Camminando perpendicolarmente alla retta immaginaria che univa le case dei saggi, si sedette su di essa e profferì:

– Per chi è capace di conoscere la verità, non sarà difficile rivelare il colore del mio cappuccio.

Un fremito di ilarità si impadronì della popolazione, in tale modo che quasi non si udirono le risposte simultanee dei due saggi. È nera! Disse quello di sinistra; è rossa!, disse quello di destra. Fu quando le risa cessarono, da ogni lato della piazza sorgevano grida di è nera! Ed è rossa!, permeati da ingiurie volgari, in un crescendo di violenza e di intolleranza. Alcuni cominciarono a tirar pietre, altri abbandonavano il luogo, allarmati.

Quasi abbandonati alla moltitudine furibonda, i saggi si affrontarono con un grande sguardo colmo d'odio. Il viandante, allora, in un gesto rapido, ripose il cappuccio nella bisaccia.

– Come potete giudicare di essere padroni della verità, se non potete neanche accordarvi sul colore di un cappuccio?

Rise con la sua pipa e se ne andò, lasciando dietro di sé una Timbuctù sull'orlo di un conflitto.

Poco tempo dopo, messaggeri del mansa annunciarono che il famoso architetto arabo Ishaq al-Tuadin avrebbe dato inizio, su quella piazza, alla costruzione della famosa moschea di Jingueber. Sconfitta nella convinzione della possibilità logica della cognizione, perduta nel caos della relatività assoluta, Timbuctù si redense nella fede del profeta, che si basava su un sistema di valori costanti.

Solo i sapienti non vi aderirono, screditati e senza funzioni, divennero manovalanza per l'erezione della moschea. Successivamente mendicarono, coperti di stracci. Passarono ad invidiare gli Ulema che avrebbero fatto la posterità di Timbuctù, ma non crederono mai al Profeta, non appresero una sola sura del Corano. Strisciavano in un rancore insano, cercando di comprendere la natura della conoscenza, finché morirono, miseri, ridicoli, limitati come la stessa verità è.

## SALIM MIGUEL

Nasce a Kfarssouroun, in Libano, nel 1924. Nel 1927 emigra in Brasile, stabilendosi prima nello stato di Rio de Janeiro e poi nello stato di Santa Catarina, a S. Pedro de Alcântara e in seguito a Biguaçu, dove vive tra i 5 e i 19 anni. Nel 1943 si trasferisce nella capitale dello stato, Florianópolis. Diverrà libraio. Negli anni Quaranta e Cinquanta è animatore del Grupo Sul da lui fondato nel 1947. Ispirandosi ai principi della Settimana Modernista di San Paolo crea un progetto che unisce le arti plastiche, la musica, il cinema. Produce il primo lungometraggio mai girato nella regione, *O Preço da ilusão* (1957), di cui scrive anche la sceneggiatura in collaborazione con la moglie Eglê Malheiros. La rivista «Sul» sarà il mezzo attraverso il quale gli autori dell'Africa lusofona, eludendo la censura coloniale salazarista, potranno pubblicare i propri testi. Nel 1951 esce il primo romanzo *Velhice e outros contos* (Edições Sul, Florianópolis) che inaugura il suo percorso professionale di giornalista, scrittore e critico letterario. In occasione del colpo di stato del 1964 viene arrestato e tenuto per 48 giorni in attesa di giudizio, mentre la libreria "Anita Garibaldi" da lui fondata a Florianópolis viene data alle fiamme. Una volta rilasciato, si trasferisce a Rio de Janeiro, dove lavora per testate nazionali. È stato direttore della rivista «Ficção» di Rio de Janeiro (1976-1979) e sceneggiatore con la moglie per una serie di riduzioni cinematografiche di opere di autori canonici quali Machado de Assis e José Lins do Rego. È stato direttore della casa editrice dell'Università Federale di Santa Catarina (1981-1993) e della Fundação de Cultura de Florianópolis (1993-1996).

Il libro *Nur na escuridão* (Topbooks, Rio de Janeiro 1999) ha dato all'autore fama di rilevanza nazionale con il premio dell'Associazione di critici d'arte di San Paolo (1999), i premi Zaffari & Bourbon conferiti con le giornate di letteratura di Passo Fundo (2001) e il premio Juca Pato dell'Unione Brasiliana degli Scrittori (UBE). È stato inoltre insignito del premio Machado de Assis dell'Accademia Brasiliana di Lettere (2009).



## È turco

Non è da molto che la famiglia è arrivata a Biguaçu. Il figlio è stato subito iscritto a scuola. Ancora intimidito entra in classe. Non sa nulla, non conosce nessuno. Forse è di poco più grande degli altri. La maestra chiede silenzio. Presenta il nuovo alunno, che è motivo di curiosità. La lezione comincia.

I mesi passano. Di nuovo in classe. Lui si è inserito, ha già degli amici. La stessa scena. La maestra chiede attenzione. Si gira verso gli alunni. Alza la voce. Vuole silenzio. Dice, indicando: guardatelo, guardatelo e prendetelo come esempio, poco tempo fa non sapeva nulla, non conosceva un'unica parola di portoghese, parlava una lingua precaria mescolata all'arabo e al tedesco, è turco, e sa già scrivere e leggere meglio di quasi tutti, se non tutti, qui dentro.

E il figlio del signor Zé, di Zé Turco, di Zé Gringo, del signor Zé del negozio, raramente signor Zé Miguel, mai signor José, si scioglie in un pianto diretto, interminabile, incontrollabile, singhiozzi profondi, lacrime che scendono e causano risa nei compagni e stupore nella maestra.

Per quanto si sforzi non riesce a capire se quel pianto sia dovuto all'elogio inatteso, o alla parola turco. La famiglia era libanese; per far irritare papà (più che la mamma) bastava chiamarlo turco. La Turchia (Impero Ottomano), per decine di anni, aveva dominato tutta una regione che includeva la Siria e il Libano.

Partendo da quel riferimento indesiderato, papà, attivando la memoria, aggiungeva, con occhi saettanti e voce alterata: siamo stati liberati dalla Turchia da quei santini di inglesi e francesi. E poi aggiungeva: tanto santi che, per aiutarci meglio, gli inglesi sono passati a comandare in Siria e i francesi in Libano. Questa cosa si chiamava protettorato.

E arrivavano, a complemento, parolacce in arabo, sharmut, per esempio, che lui non tradusse mai, o se lo tradusse fu senza la forza e il peso dell'originale.

## Le care vecchiette

Ad Aníbal Nunes Pires

Una polvere giallognola tinge l'imbottita scura, il rotolino che si disfa appena vede la luce del giorno. Si è ridotto in polvere prima che le dita potessero aprirlo. Con estrema cura ne prendono un altro. Invano. Producono un altro piccolo cumulo di polvere, che si sparge, una volta raggiunto da un soffio d'aria, che lo porta con sé e lo dissolve. Nella cassa profonda, decine, centinaia di rotolini simili, disposti come un sudario uno accanto all'altro. Le dita indugiano, indecise, non sanno se tentare di nuovo. La mano cala brusca, a tastoni cerca, vedrai, questo non si disferà. Inutilmente. La profanazione prosegue. La cassa viene posta in un angolo della stanza, vicino alla finestra aperta, un raggio di sole la incide, la riscalda – e subito tutto si trasforma in polvere dorata, che fluttua, sospesa, ferma nell'aria. Scompare. Ora il materasso è rimosso dal letto, sventrato. Il lavoro è fatto in silenzio, mani avido frugano. Dal centro, da lì dentro, sorgono montagne di banconote da mille *réis* arrotolate come sigarette fatte a mano. Devono stare in quel luogo da molti anni. Mentre vengono srotolate mostrano che hanno perso completamente il loro valore. Affannosamente l'inventario continua. Scricchiolii di cardini, cassetti aperti con difficoltà, rumore di armadi trascinati, pezzi di abbigliamento gettati negli angoli, bauli e casse di legno e scatole di cartone scoperchiate. Da un tempo distante sorgono i più strani oggetti, monete color verderame, pataconi di rame e argento, ammuffite catenine con medaglie, tovaglie fatte a mano, pacchi di fazzoletti fini di cambri, ricamati a filo d'oro, scatole di dischi intonsi, guarda, qui c'è un Mario Reis in un'incisione originale di “Gosto que me enrosco”, poi c'è “Jura”, un samba di Sinhô, stampe inglesi e francesi, tessuti in cachemire divorati dalle tarme, ceramiche dall'India con delicati disegni in rilievo, posate in argento lavorato, ritratti di artisti del cinema, guarda Valentino in una scena di “Lo Sceicco”, qui c'è Teda

Bara. La ricerca si fa frenetica. Che tesori sono (saranno?) lì nascosti, in fondo quello che si è ritrovato è quasi nulla rispetto a quanto si mormorava, che passato risorgerà a poco a poco da quella costruzione inviolata. Le mani tirano fuori un involto di carta grigiastra, spezzano ingorde lo spago, il respiro solleva strati di polvere sporca e antica che raggiunge gli occhi e li fa lacrimare. La carta macchiata e consunta permette a malapena di vedere le parole, alcune lettere sono svanite, cancellate. Gli occhi si sforzano, hanno bisogno di farlo, vogliono leggere, che cosa narreranno quelle carte, che cosa finalmente riveleranno? "...ntas... des... e credo che... tarò... così.... so che è piccolo... pres.... con..." Interrompono la lettura. La delusione si manifesta nei gesti, nei sospiri. Ricorrono ad altro. Niente che giustifichi... che cosa? Non lo sanno per certo. Un profondo disincanto, guarda, che cosa significa tutto questo, chi l'avrebbe detto, dove sono i ricchi tesori a cui tutti si riferivano. I documenti. Mani e occhi continuano in una ricerca sfrenata, si avvicinano poi al finestrone, osservano gli alberi, il giardino abbandonato. E una risata esplode. Immaginatoci che cosa quelle care vecchiette avevano voluto significare con tanto mistero. Ma lo avevano voluto fare apposta? O le persone, la città fantasiosa e fantasticheggiante aveva costruito storie mai esistite attorno a quelle donne? Le due vecchiette vivevano semplicemente la loro vita. Vivevano?

Come un mostruoso ed interminabile edificio a cui si aggiunge pietra su pietra, un piano sopra l'altro, parti che si avviluppavano l'una all'altra, intonacate con verità, mezze verità, insinuazioni, realtà allegorie? fantasie e fantasmagorie, illazioni, suggestioni, immaginazione esacerbata, si costruisce in modo lento ma senza sosta, l'armatura delle storie sulle due sorelle e il palazzo che le accoglie. Le storie fluiscono e rifluiscono, entrano in un ritmo di attesa, sembrano morire, rinascono con un soffio invisibile, riprendono forza e calore, e di nuovo, in un processo permanente, come nel flusso e riflusso delle maree, vanno e vengono. Generazioni, famiglie, individui, aggiungono un fatto, modificano un aspetto, sottraggono un'apparenza, addizionano, fondono, aumentano, sovvertono i dati del proble-

ma. L'immaginazione collettiva entra in ebollizione. Di giorno in giorno diventa più difficile distinguere quanto c'è di fantasia e quanto di vero. Non si può neanche delimitare un campo esatto tra questi due punti, poiché questi si legano tra loro e si complementano. Il passare degli anni fa solo divenire tutto più complesso, diffuso, profondo e ingarbugliato. Nelle serate in famiglia si mormorano storie di amore e di rinuncia, di due sorelle che amavano lo stesso uomo, dando licenza all'uomo di una di amare l'altra, intransigenti nel loro amore e nella loro rinuncia, dopo aver rinunciato a quell'uomo, entrambe bionde e belle, a vagare per i saloni del palazzo, perdendosi e incontrandosi in esso, unite dallo stesso dolore e nello stesso amore, vedendo il tempo capriccioso sgocciolare via, le persone che le erano vicine scomparire, la vita chiudersi su quel tumulto e tumulto di passione, loro che si amavano, si odiavano bruciando nello stesso fuoco. Si bisbigliava, nella piazzetta di fronte alla chiesa, di amori incestuosi, deformazioni e traumi, capricci e tragedie, figli adulterini sacrificati, di solo una o di entrambe, e di loro che vagavano come ombre per le sale, per le stanze, per la cucina, avventurandosi raramente nel gran terreno che circondava la casa, o alla finestra, cercando di spiare tra gli alberi, che con le loro fronde tutto coprivano. Si commentava nella bottega di Zé, alla luce del crepuscolo, vedendo la notte approssimarsi pigramente e il ruscello che scorreva, fumando sigarette di paglia e bevendo un'aguardente, lo strano episodio del giovane negro (ancora schiavo? o forse no) per il quale una delle sorelle – quale? – si sarebbe appassionata, gli sguardi a distanza, la forza irresistibile dell'amore, gli incontri notturni, lui che montava sui rami degli alberi che davano ombra al palazzo, per entrare poi da una finestra lasciata semiaperta e in un'alba dei colpi che avevano rotto il silenzio e interrotto i gemiti, il corpo trascinato, il sangue che sporca oggetti e rivestimenti in legno, lo scavare rapido nel terreno, il corpo gettato, la lotta con l'aurora, in modo che tutto fosse completato e non destasse sospetti, dove oggi papaveri differenti al tatto e di color strano e gelsomini dall'aroma stordente segnano quel luogo, perché fertilizzati con ardente sangue umano, l'imma-

ginazione è fertile, altri dettagli vengono aggiunti, particolari, nuove informazioni scoperte, era un marinaio di passaggio, era un cugino lontano, era l'altra sorella ingelosita che aveva denunciato, Ti'Adão viene consultato, tituba, pieno di reticenze, loro insistono, egli doveva sapere, fanno i conti con la sua età, altri interferiscono, vogliono conoscere l'opinione di Lauro-barbeiro, del professore, di parenti, ma questi vengono esclusi, o non sanno niente o niente esiste, Serafim dice che suo figlio con poteri extrasensoriali aveva avuto una visione legata al tesoro ma dove tutto il dramma della famiglia delle due sorelle, era tutto interconnesso, era stato uno dei filibustieri, lo lasciassero investigare, da qualche parte dovevano essere sepolti, quei dobloni. Ma c'erano i difensori delle virginee fanciulle, che immaginavano vigilate dal severo padre, signore di stampo antico, che dominava su tutto. Ciò che nessuno accettava era la vita grigia, amorfa, uguale, senza fluttuazioni né variazioni. E con un fenomeno inesplicabile dissociava le ragazze dalle vecchie, allo stesso tempo che ve le fondevano. La città era eccitata, le dicerie si contraddicevano. Biguaçu viveva ora, per una volta ancora, una motivazione extra, quel clima che va dalla casa dei maggiorenni al più modesto tugurio, attraversa strade e vicoli, si siede in piazze e bar, attraversa – un clima esacerbato, carico di sesso, di violenza, di tragedia, di passioni tumultuose, di contraddizioni. Solo quelle due care vecchiette rimanevano impassibili in quel palazzo giallo, isolate, come se nulla di quanto venisse raccontato su di loro le riguardasse. Raccontare?

La prima vecchietta morì alle diciannove e trentacinque. Esattamente ventidue minuti dopo moriva la seconda. E ne andarono dolcemente, si spensero come una candela che giunge alla fine, senza l'ausilio del soffio. Nel momento esatto, preciso. Ora, allungate l'una accanto all'altra come erano sempre state si assomigliavano ancora di più. Nella conformazione del volto piccolo, dagli zigomi sporgenti, dal naso affilato, dei capelli incanutiti, nelle dita fini e diafane, dall'età indefinibile. Gemelle? Sembra di no, ma chi lo sapeva di sicuro? Con il passare

degli anni, il contatto mutuo e quasi esclusivo, e la scomparsa delle generazioni a loro vicine, si erano trasfigurate in leggenda, ma erano somiglianti in tutto all'interno e all'esterno. Non solo si assomigliavano nella forma apparente di essere, ma si fondevano ai mobili scuri e pesanti, ai ritratti dei familiari, ai lampadari, al paesaggio attorno a loro, perfino per l'aria di muffa e di anticaglia. Con le stesse abitudini e costumi, stessi tic e acciacchi, stessi gesti e passo claudicante, stesso risolino interno. Abitavano da decenni quel palazzo altrettanto vecchio e di architettura atipica con pretese di barocco, la pittura consunta in un cupo giallo sporco, enormi finestroni ed enormi vani, circondato da alberi secolari, al centro di un terreno ampio e abbandonato. Vivevano sole nella proprietà di famiglia. Zitelle, frugali in tutto, loro due si bastavano. Non ricevevano visite, neppure dai rari e distanti parenti. Questi, di tanto in tanto, passavano per qualche minuto per sapere se avessero bisogno di qualcosa. Non avevano mai bisogno di nulla. La domestica, una ex schiava, più anziana di loro, era già morta. Ora, per acquisti ed eventuali messaggi, ricorrevano a un tuttofare, nipote della serva, un ragazzone lentigginoso. Ma neanche lui entrava nella casa, si parlavano attraverso una finestra, anche lui moriva di curiosità – per poi raccontare agli amici ciò che per loro inventava – che cosa c'era in quell'interno. Le vecchiette! Sì, le due vecchiette, le care vecchiette del palazzo giallo. Persino il nome avevano perduto, scomparso nel tempo, come memoria di un passato estinto. Tutti si riferivano a loro come le due care vecchiette del palazzo giallo, leggenda, folklore, immaginazione, fantasia, realtà, attrazione turistica della piccola località. Passare dinnanzi al palazzo e mostrarlo. Vedere le vecchiette un onore. Loro vanno alla finestra verso le dieci del mattino, no io le ho viste ieri sul far della sera, io le ho già viste una volta di sera, ah figurati che io le ho incontrate per strada. Entrare nel loro palazzo è un privilegio. Dal soffitto pendevano tele di ragno di un minuzioso macramè, i lampadari erano protetti da strati di polvere, pareti fessurate lasciavano sfuggire pezzi di intonaco, gli *azulejo* del Portogallo della cucina e del bagno si staccavano dal muro e sembravano scoprirsi

a vicenda. Ombre erranti, le due donne appartenevano ad un mondo antico, scomparso. L'immagine delle due vecchiette era quella di un ritratto impallidito per l'età, riscoperto in un baule di ricordi. Immutabile quell'immagine, incorruttibile, fissa, incisa dalla patina del tempo, nessuno avrebbe creduto che in un'epoca qualunque loro avessero potuto essere giovani, avessero giocato come bambine, avuto sogni e fantasie, desideri ed aspirazioni, avessero circolato nella cittadina, flirtato, avessero partecipato a feste e intrighi. Anche quando si mormorava – e si mormorava molto – per uno strano fenomeno si dissociavano le due vecchiette dalle altre romantiche giovani. Nel tempo e nello spazio che le persone includevano, il ricordo dell'immagine di entrambe non cambiava, l'immagine non aveva ragione di cambiare. I passanti – loro sì cambiavano, variavano, invecchiavano, scomparivano – le vedevano alla finestra, con quel visino di uccelletto quasi incollato, con gli occhietti vivi, chine, indifferenti o attente al minimo rumore di un mondo che loro ignoravano, a un movimento che fosse loro ostile, no, no, ostile no, non esageriamo, sconosciuto, strano, che loro volevano catturare e comprendere. Lo volevano?

Intorno a loro il paesaggio si decomponeva, si frammentava, il paesino che le due avevano conosciuto tanto, tanto tempo prima si metamorfosava. Che ora riconoscevano senza conoscere. Senza molto entusiasmo. Senza nessuno. Per sentito dire. Cercavano di ricostruire il passato, che l'oggi non arrivasse, che rimanesse laggìù, distante. Volevano ricostruire la cittadina pacata (di che epoca? di quale periodo?, chi delle due?), con il suo fiume e il suo vento, la sua pioggerella irritante, i suoi giorni soleggiati, l'acquedotto e il suo ponte di ferro. O il ponte sarà già più recente, del giorno d'oggi? L'acquedotto sì, esisteva, c'era stato prima di loro, si raccontavano storie riguardo a esso, il vecchio negro Ti'Adão parlava di schiavi percossi, di spettri che di notte assalivano persone, di grida e di urla. Il fiume seguiva il suo corso rapido o lento, perenne. La vita fluiva rapida o lenta, perenne. Il paesino, questo, era cambiato. E quando era cominciata questa mutazione? Quando

l'asfalto aveva ricoperto la strada principale? Perché il vecchio parroco aveva cessato di visitarle? E Ti' Adão dove sarebbe andato? E l'austero padre, che proprio ora è passato in sala con il suo scudiscio. E il cugino... Iniziavano, ma il loro pensiero si interrompeva. Univano alcuni fatti e date, confondevano avvenimenti recenti; per altri, generalmente più remoti, erano quasi sempre lucide, ferrate. Si guardavano, strizzandosi l'occhio, il loro riso sommesso rimbombava per le pareti, muovevano le teste all'unisono, strano, molto strano, non si erano rese conto dei cambiamenti. Oscillavano la testa, si arrabbiavano, ma erano stati lenti o rapidi? – cosa che per entrambe, in fondo, era già indifferente. Appostate alla finestra, gomiti ben saldi sul legname consunto, appoggiate alla sedia di paglia, paglia intrecciata, mentre circolavano in cucina, il tempo fluiva invisibile, o no, scorreva lento e tiepido, colava giù a goccia a goccia. Interminabile. Veramente?

Le vecchiette quasi non si parlavano. Monosillabiche, per le loro necessità minime si capivano con un gesto, un mezzo sguardo, il movimento delle labbra o di un dito, un movimento delle spalle, un sospiro. Degli schivi e distanti parenti le trattavano con una tenerezza impregnata di ironia, di cui loro non si accorgevano. O facevano finta?

Le mie prozie – il professore cinquantenne ride, una risatina nervosa, disincantata, ricordando le vecchiette – andavamo d'accordo per quanto fosse possibile, ma non avevamo molti contatti, sa, d'altronde nessuno aveva contatti con quelle due. C'era una certa distanza, sembrava che fossero loro che ci volessero evitare, veda, e per un gran sforzo che faccia non riesco a immaginarle in altro modo, per me sono sempre state così con quel modo di essere loro. No, non uscivano di casa, neanche per andare a messa, prima della sua morte, il parroco andava a visitarle, dopo non so, ah ah, ma anche se non fosse venuto, a loro non importava molto, forse era anche meglio, o lo stesso, cattoliche a modo loro, borbottavano delle preghiere, le masticavano, tacevano per ore, giorni, mesi, anni. Lo so, lo so, forse sto esagerando, perché dispiace, era assurdo tutto

quello che si diceva, gioielli, denaro, azioni, casse di dobloni in oro. Fantasie. Cose di chi non ha niente di meglio da fare. Da dove venivano, ehm, la casa non vale niente, immensa, non avrebbero mai permesso che vi si aggiustasse qualcosa, una piccola riparazione qualsiasi, che gli si toccasse qualcosa, certo, il terreno vale, vale. Erano strane, perdute nel loro mondo, o meglio, ritrovate nel loro mondo, mah forse anch'io sto costruendo dei castelli su quelle poverine e su quello che loro hanno rappresentato un'immagine antica e falsa, artificiale ed immutabile.

Siamo parenti stretti, i nostri nonni venivano dallo stesso paese, in Portogallo, Póvoa de Varzim, ma senta – Lauro-barbeiro fa una pausa, si accarezza la testa pelata, pensa, rimane in silenzio, dimentico, distante – che, ah, sì, è così, veda, non che non voglia, ma sul serio non riesco a ricordarmele prima, a me sembrano sempre essere state così, curioso, non è vero? L'età, mi lasci vedere, la mia... settantasei, perché devo invecchiarmi di un anno? Non basta loro dovevano averne circa novanta, più o meno, forse di più, novecento ah ah, che vuole che le racconti, non mi ricordo di nulla, sì siamo vissuti sempre qui, dovrei sapere, mi dovrei ricordare, avevano ereditato il palazzo da uno zio, che conobbi, era dei loro genitori, era così, non so... quando conobbi questo zio, ah quando entrarono nel palazzo, mi lasci vedere, non mi ricordo, non era proprio del mio tempo, come vedo, era..., le cose..., un cugino primo che viaggiava, comandante della marina mercantile, mandava loro le cose più stravaganti dai quattro canti del mondo, strano, mi sembra che loro neanche aprissero quei pacchi, o li adoperassero, questo eccitava la curiosità di tutti in città, neanche fosse di proposito, penso che loro, era comune da parte degli anziani, nascondessero del denaro in casa, e oggetti, anch'io sì sono anziano, ma mi sono modernizzato, ...sono tutte storie di gente che non ha nulla da fare, le città piccole sa come sono, non mi è mai sembrato che quelle donne fossero state giovani, ma è possibile, no, se siano sempre state così rattrappite, sono nate così, come sono oggi, no, non mi ricordo, magari il professore potrà darle più chiarimenti, mi sembra che negli ultimi anni,

forse trenta, non siano mai più uscite di casa, né di giorno né di notte, che cosa posso dirle di altro, non so proprio nulla, c'è un gran vuoto riguardo a loro, invece per altri eventi passati, più vecchi, su altre persone, mia madre morta tanto tempo fa, lei morta giovane, mio padre e i suoi occhi scintillanti, anche su mia moglie, tutto è nitido e vivo... vivo... inesplicabile... Era divertente, papà a volte ci chiedeva di andare là a vederle, se avessero bisogno di qualcosa – la ragazzona si gratta il naso, muove la lingua tra le labbra morbide, i suoi occhi brillano di eccitazione, gonfia il petto dove le forme dei capezzoli si fanno notare aggressive – io entravo, rimanevo nel salone, vicino alla porta, un profumo forte e sconosciuto mi colpiva, proveniva da loro, da quell'interno impenetrabile, dalla casa chiusa, dai mobili, dal soffitto alto, era possibile salire per un altro piano, ma il legno corroso dal tempo e dai tarli, scendeva una polvere bianca che si posava sui capelli bianchi, sui vestiti. Ora mi ricordo, che strano, mi lasci ricordare, è solo ora che ci penso, avranno sempre usato gli stessi vestiti bianchi? eh. Capisce cosa voglio dire? sempre, sempre gli stessi indumenti bianchi, di un bianco differente, non quello comune, io rimanevo lì, impalata, dura, osservando i quadri degli antenati, cercando di esplorare l'interno del palazzo, ricordare le storie che circolavano, mi aspettavo di veder apparire non so chi, la mia immaginazione correva, galoppava, tornava indietro, storie d'amore, avventure insolite, io mi perdevo, volevo essere loro, scoprire, scoprire, e in quel momento quella vocina che usciva fina fina, neutra, mi spingeva verso la porta, una cominciava, l'altra terminava, stai bene, diceva una, e tuo padre, l'altra continuava, mandano saluti e chiedono della vostra salute, tutte e due ridevano, io non capivo perché, stiamo, diceva una, come a Dio piace, l'altra, avrebbe potuto cambiare l'ordine o i gesti, la voce, l'intonazione e invece tutto era uguale. Stavamo tutte e tre zitte, io avrei voluto continuare, non potevo, impacciata, inibita, schiacciata, un tumulto, dimenticavo che quella volta avrei invaso la casa, sapere tutto su quello su cui si bisbigliava. E, improvvisamente, entrambe aprivano la bocca e insieme dicevano, abbracci a tutti, abbracci, io sentivo che loro

volevano che io me ne uscissi, me ne andassi, che non sporcassi quell'ambiente, che non lo contaminassi, come direbbe mio padre il professore, io avrei voluto resistere. Non era possibile. Quell'ambiente, il risolino rimbomba sottile per le pareti, il sussurrare riscalda la sala, le stanze, la cucina, le dipendenze, la loro ombra aleggia, quei passettini corti scivolano, il sospiro dolce prende possesso dei numerosi vani, la sedia a dondolo (paglia intrecciata) sembra muoversi al peso di un corpo (di una sola o di entrambe), l'odore di cibo esce dalla cucina dove le pentole sono ferme, il fuoco spento, morto, in bagno il vento muove un inesistente asciugamano mal lavato, nella pozza d'acqua del lavandino un piccolo resto di sapone si scioglie e la schiuma scende lenta dal fondo. Il profumo dei gelsomini in fiore illanguidisce, intontisce. Un soffio di vita scorre, persiste, sembra aumentare, persiste, sembra accentuarsi. Un'altra vita, un altro vivere fremente, tempestoso. Nella stanza, sul letto, coperte, distese, dure, indifferenti all'invasione del loro mondo, ecco le due vecchiette. Il movimento insolito ferisce il silenzio, rompe l'armonia costruita durante anni, secoli. E subito, ben pulite, ben composte, nelle casse identiche, con indumenti bianchi uguali e lo stesso sorriso ambiguo, ecco le due sorelle nel salone, protette dai mobili che le accompagnarono durante la vita, osservate dai ritratti, là sulle pareti, cullate dal monotono tic-tac degli orologi. Il tremolio delle candele getta ombre danzanti su quei piccoli volti da uccelletto, che sembrano rivivere e fremere. Per un fugace istante, si trasformano, risorgono in loro le giovani, con le trecce bionde, la pelle fina e serica, gli occhi brillanti. Il miraggio scompare. Persone quiete e solenni entrano, passano, osservano i due volti forse ancora più identici, fissano le mani incrociate e diafane, si soffermano un istante ad ammirare i vestiti che sanno di muffa e naftalina, camminano, cercano un posto, si seggono. Si alzano. Piccoli gruppi si formano, altri circolano nella casa, soddisfano la curiosità da tanto tempo repressa di vedere che cosa c'era in quel luogo. Dove sono i tesori? Dove sono i segreti? I misteri? Ma camminano con il passo delle due donnine, il silenzio tutto avvolge e accoglie, il rumore di fuori non penetra nel palaz-

zo, intimidito. Gli alberi, il giardino, le chiome fronzute degli alberi, il profumo soffocante dei gelsomini, il muro, le pareti spesse, gli stessi mobili – tutto sembra proteggere ancora di più le abitanti, sembra voglia tenersele. Espellere gli invasori. Ma c'è qualcosa di sottile che si intromette, qualcosa di furtivo, che rompe quell'armonia, deteriorandola. Che cosa era cambiato – o finito – con la morte delle care vecchiette? Poco più tardi, è la terra ad avvolgere nell'oblio quelle vite di un mondo scomparso, che non avevano vissuto. Non avevano vissuto?

## RADUAN NASSAR

Raduan Nassar nasce a Pindorama (Stato di San Paolo) il 27. 11. 1935, settimo figlio di genitori libanesi, giunti in Brasile 15 anni prima. Dopo un'adolescenza segnata da una salute cagionevole, si dedica con eguale passione a studi classici e scientifici. Trasferitosi a San Paolo, frequenta i corsi di Filosofia e Diritto, alternando queste attività con l'allevamento (da bambino furono piccioni, poi pesci rossi e da adulto conigli). Divenuto giornalista, dirige e poi abbandona il settimanale «Jornal do Bairro», che sotto la sua guida tocca una tiratura di 160. 000 copie. Con gli amici Hamilton Trevisan, Modesto Carone, José Carlos Abbate svolge un'intensa attività di animazione culturale e critica militante.

Tutti i testi da lui pubblicati nascono in poco più di un decennio (dal '68 al '78): *Lavoura Arcaica* (José Olympio, Rio de Janeiro 1974), *Un copo de cólera* (José Olympio, Rio de Janeiro 1978, *Un bicchiere di rabbia*, tr. it. di Amina Di Munno, Einaudi, Torino 2002) e una serie di racconti brevi raccolti poi sotto il titolo *Menina a Caminho* (Companhia das Letras, São Paulo 1997).

Da *Un copo de colera* è stato tratto il film omonimo di Aluizio Abranches che ha riscosso un notevole successo in Brasile, trovando un buon riscontro anche in Italia.

Negli anni Ottanta dichiara di non voler più avere a che fare con la letteratura. Si ritira in una sua proprietà/fattoria, dove tuttora vive, con qualche rara apparizione a San Paolo. La rinuncia alla letteratura, la vita appartata e la grandezza dei pochi testi a stampa hanno contribuito a trasformarlo in un vero e proprio mito della letteratura brasiliana contemporanea.



## Manine di seta

*A Octávio Janni*

Ho coltivato per molto tempo una convinzione, quella in cui la maggior avventura umana è dire ciò che si pensa. Mio bisnonno, guardingo, tirava fuori dalla tasca questa moneta antica: “La diplomazia è la scienza dei sapienti”. Era un uomo anziano che usava stivaletti di pelle fina, camicia di cotone in filo di scozia pettinato e cravatta selezionata attentamente, nella quale una punta di colore volubile segnava l’austerità del cachemire inglese. Non rinunciava al panciotto, alla catena dell’orologio da tasca che disegnava sul petto scuro un brillante ed enorme amo in oro. E il gelsomino, ah, il gelsomino! Un bocciolo bianco dall’aroma orientale, sempre impeccabile nell’occhietto del risvolto. E prima ancora c’era un rituale di eleganza, quando si sistemava gli occhiali sul naso: la mano quasi messa a conchiglia saliva senza fretta fino a catturare la montatura tra pollice e indice, mantenendo lentamente le dita sul metallo, mentre testava la messa a fuoco delle lenti.

In quel momento esatto il suo sguardo andava lontano, molto lontano, come se scorgesse il mio futuro distante. Forse era quella previsione che faceva sorgere quella smorfia fertile e beffarda all’angolo delle labbra, era come se lì vi avesse appena piantato il seme possibile di una grande allegria. Nonostante la postura solenne, il bisnonno (chi l’avrebbe mai detto?), era aduso ad un gergo che cercava di mettermi in testa, sussurrandomi nelle orecchie: “Il segreto è saperci fare”, ed enfatizzava la parola “segreto”. Solo il bisnonno, così vetusto, così giovanissimo, ci arrivava: “...e niente stupidate, promettimelo”.

In quel tempo, a Pindorama, più precisamente ogni mese di settembre, avveniva sempre il “Ballo di Primavera”. Era un ballo formale, da giacca e cravatta e abiti lunghi, allora impreziosito dalla presenza dell’orchestra di Jaboticabal, assai attesa per la magia con cui animava l’evento, facendoci sognare, perché dava sentimento a valzer e bolero. In tutti quei mesi di

settembre i giorni erano di una luminosità accecante, un cielo levigato, “un cielo di vetro” come si diceva, e la temperatura della regione diventava amena, nonostante si preannunciasse l’afa dei mesi seguenti. Era un tempo propizio per chiacchiere, soprattutto nel tardo pomeriggio, dopo cena, quando le famiglie portavano sedie in strada, dove si univano vicini e amici che rimanevano a ridere di gusto e a caso, proponendo temi di conversazione, stimolando il voci dei bimbi. Erano risate, voci e gridolini, tutti attutiti dall’ampiezza dello spazio libero, fin quando la frescura della notte e il sonno li disperdeva.

Tra le donne si parlava per settimane di organza, duchesse, tulle, satin, taffetà e di tanti altri tessuti fini, consegnati alle cure di sarte nervose per la quantità delle comande. Ed era anche inevitabile svelare l’informazione in cui Mercedes, Rosa Stocco, o Brigida, insomma qualcuna tra le ragazze della città, avrebbe dato scandalo per la scollatura *osé* del vestito che, si diceva, fosse ogni anno più audace. Si sprecavano inoltre commenti segreti, a volte neanche tanto, sulle prospettive matrimoniali che l’evento avrebbe generosamente fornito. Ma era solo qualche giorno prima del ballo, nonostante questo fosse stato il tema per mesi, è che le ragazze di Pindorama andavano in farmacia e, tra l’imbarazzato e il distratto, esaurivano lo stock di pietra pomice. Era una pietra grigia e porosa, venduta in un formato di poco superiore a quello di un uovo di gallina. Sebbene fosse amorfa, le fanciulle frizionavano questa pietra sul palmo delle mani, per eliminarne le callosità. E tanto si applicavano su quel tratto di pelle che i loro eventuali partner, durante il ballo, avevano la sensazione di essere principi azzurri che stringessero vere e proprie manine di seta delle loro dame. Se era così nel ballo, in cui romantici giovanotti si illuminavano per semplici tocchi di mano, capaci di trasportarli verso fantasie ineffabili, immaginiamoci ora – in questi tempi larghi e liberali – se manine di seta, anche di uomini barbuti, si insinuassero fino alle pudenda di qualcun altro, fossero queste viola, nere o di colore ancora da declinare. Che estasi sarebbe mai! (E niente stupidate, promettimelo.)

Da tutto ciò nasce la mia mania, quando mi incrocio con certi intellettuali, di guardare dapprima le loro mani, ma non solo: mi sono trovato in situazioni imbarazzanti, perché vengo ricambiato da uno sguardo torvo, se, da buon empirista, impiego troppo tempo nella stretta di mano. Che fare? Mania è mania. Sia come sia, sebbene si mostrino negati per il ballo e ostentino disdegno per le cose mondane, ciò che ho notato è che molti di loro sembrano far uso intenso di pomice, anche se potrebbero farne a meno. E inoltre con la differenza che le ragazze di Pindorama, che usavano quella pietra solo una volta l'anno, ci davano dentro con quel lavoro. Eruditi, pretenziosi, e ben provvisti di manine di seta, l'armonia del profilo è completa perché manca loro ciò che dovrebbe lasciare il segno: un volto. In conseguenza di questo apparente paradosso, ho notato che si sono soprattutto consegnati a un lucrativo commercio di prestigio, un baratto promiscuo ed esplicito, la maggior orgia della parrocchietta (Maria Santissima!), quando invece altri tipi di scambio, piccanti e clandestini, a Pindorama erano ben più interessanti. Da lì che quella pietra nostalgica, che prima era solo pomice e guadagnava ben altro valore, per i deliri di giovani e fanciulle, è finita per divenire la pietra angolare del mercato delle idee. Schopenhauer, poveretto, è che affermava amareggiato: rispetto i negozianti perché si presentano a volto scoperto, mostrandosi per quello che sono quando aprono le porte dei loro commerci. Schopenhauer, sì che era ingenuo, non afferrava bene le cose, non ci azzecava per niente con quel suo cipiglio, non sapeva approfittare dei dolci incanti della vita e, soprattutto, non tenne mai conto della commovente precarietà della specie. Sebbene, anche se precaria, qualche esemplare non avrebbe dovuto esagerare. Dico qui tra noi, perché andare tanto distanti? Perché parlare tanto di etica? Ponderando bene le cose, non dobbiamo essere severi. Se c'è una punta di bravata in tutta quella iattanza, c'è anche tantissimo candore quando immergono il loro cucchiaino nel calderone dei valori, stuzzicando il can che dorme con un bastoncino, senza sospettare che è in quel ribollire che si cucinano gli impostori. Ponderando ancora

in altra direzione, ed è tutto una questione di buona volontà, non sussiste ragione di censura, dobbiamo loro addirittura della gratitudine, in fondo quei predicatori non lasciano di dare il loro contributo alla specie quando illustrano la versione più rifinita dell'humanissimus humanus. Penso solo che se peccassero, lo farebbero mai sul serio?

Temo di precipitarmi troppo.

Il bisnonno è che sapeva tutto, andava piano, regolando l'avanzare del suo stivaletto, la parola mansueta e rara, non improvvisava, impiegava millenni per ogni parola, "gli interessi è che contano, nient'altro". E quando gli accadeva di arrestare il passo, proprio solo il bisnonno esclamava: "Al diavolo ciò che la gente pensa!".

Forse è vero che il segreto sia saperci fare, il vero segreto è proprio saperci fare, il verbo misurato dal righello, il tono dal diapason, mondanamente rampanti o nel silenzio della pagina. È stata dura ma ce l'ho fatta, finalmente sono divenuto diplomatico, corrispondo pienamente a quanto previsto da mio bisnonno, che per caso continua più vivo che mai, ridendo a crepapelle e in sordina, del quale condivido ora tutti gli accessori e il guardaroba, premuroso verso quei vecchi indumenti, camminando delicatamente negli stivaletti di pelle fina, testando la messa a fuoco delle lenti, usando panciotto, orologio da taschino e gelsomino.

(Che nostalgia di me!)

## MICHEL SLEIMAN

Michel Sleiman (1963) nasce a Santa Rosa, nel Rio Grande do Sul. Nel 1972, seguendo una tradizione radicata tra gli emigranti libanesi di prima generazione, viene inviato dai genitori presso i familiari in Libano, dove viene sorpreso dallo scoppio della guerra civile del 1975, riuscendo a uscire dal paese in modo rocambolesco solo nell'anno successivo. Ritornato in Brasile, riprende la scuola, dedicandosi con passione agli studi umanistici.

Ottiene nel 1996 un master in Lingua e letteratura spagnola e ispanoamericana presso l'Università di San Paolo con un tema legato alla cultura araba in Andalusia. Nella stessa università consegue il dottorato in letteratura araba con uno studio sul poeta Ibn Quzman di Cordova (*A poesia árabe-andaluza. Ibn Quzman de Córdoba*, Perspectiva, São Paulo 2000).

Divenuto docente di lingua e letteratura araba sempre all'USP, fonda la rivista di studi arabi «Tiraz» e si impegna in progetti filologici importanti, quali la traduzione critica del Corano. Del 2007 la pubblicazione di *A arte do Zajal – Estudo de poética árabe* (Ateliê, Cotia SP).

Dal 2008 al 2012 è direttore dell'istituto di cultura araba (ICARABE) di San Paolo.

La sua formazione poetica, sviluppatasi anche nel corpo a corpo traduttivo con autori classici e contemporanei come Mahmūd Darwīsh e Adonis, evolve con la frequentazione dell'atelier del veterano del concretismo Haroldo de Campos. Nel 2009 pubblica la raccolta di poesie *Ínula Niúla* (Ateliê, Cotia SP). I suoi componimenti sono presenti in numerose antologie. È animatore del blog *NIÚLA poesia*.



## Li ho tutti con me

li ho tutti con me uno accanto all'altro nel mio scaffale di  
comprati e ben conservati  
ho Adonis, colui che era stato Ali Ahmad Said e accanto  
il Corano e accanto l'al-Qurân e poi un trattato di botanica  
famoso

è sempre mattino nel mio ricordo  
case imbiancate a calce ponti di porte finestre a sportelli aper-  
ture vetrificate sulle porte dove lucertole riposano la lunga  
codina di notte

vedo la città con la sensazione  
non la vedo con l'occhio, la vedo  
con la lama delle palme  
con i vasi olfattivi  
con la pulsazione del sangue e dell'aria che ingolfo nelle sem-  
pre mattinate

mi corsero dietro perché avevo maledetto il loro Muhammad  
bimbo che corre nel mattino perché i fanciulli-corsari come  
sciame di api irritate perseguono il carnefice del loro miele  
mielmielmiel mielmiel muhammad muhammad yil'an dînkon  
io dissi  
inchiodando speroni nel mio destriero, paio di gambe fine  
nervose che sollevano polvere dalla salita al lato dela parete a  
calce della casa di mio nonno

giorni rinchiuso  
finestre-orci nacarati per le pietre e il vociare dei fanciulli che  
vogliono la mia testa io  
avevo maledetto il loro profeta la loro legge io

perché ero stato maledetto dalla turba di calabroni che mio  
che mio nonno e la mia ascendenza di prelati fossero maledet-  
ti yil'an khuriytak dissero  
nel mattino freddo di al-Qaraun e io

chi ha detto che il ricordo non  
che il ricordo non inverte il non  
senso?

## **Perla nera**

(con Nizar Qabbani)

Le strade di Granada a mezzogiorno  
sono campi di perla nera

da dove io sto  
vedo la patria  
nei miei occhi grandi

vedo

le torri di Damasco  
che si ergono  
sulle mèches

la città  
lo vedi?  
è capigliatura

## Gazel per i vivi

il mio amore per le pietre  
oggi è bacio dimenticato  
il mio amore per i vivi  
corpo in ogni labbro

per questo bacio tutti coloro  
che mi accennano con gli occhi  
e il piacere di quei baci  
porta l'amore dimenticato

il mio amore per le pietre  
il mio amore per i vivi

## CARLOS NEJAR

Carlos Nejar è nato nel 1939 a Porto Alegre, nel sud del Brasile, dove ha vissuto buona parte della sua vita. Parallelamente all'attività di scrittore ha intrapreso con successo la carriera di pubblico ministero. Dal 1965 al 1973 è stato insegnante di letteratura portoghese. Borsista della Fundação Calouste Gulbenkian, ha curato nel 1981 una *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea*, pubblicata in Brasile per i tipi di Massao-Ohno. Risale al 1983, invece, la pubblicazione del *Livro de Gazéis* (Moraes Editores, Lisboa). È stato chiamato dalla critica il "poeta della pampa brasiliana", definizione nella quale dice di non riconoscersi. Vive da anni a Guarapari, nello stato di Espírito Santo, in una casa sul mare che ha denominato "Paiol da Aurora" (la capanna dell'aurora).

È uno dei più giovani membri dell'Accademia Brasiliana di Lettere. È autore anche di libri per l'infanzia, di testi teatrali e di critica letteraria. L'edizione del cinquantenario del *Quarterly Review of Literature* di Princeton lo ha menzionato, unico brasiliano, nella lista dei cinquanta maggiori poeti contemporanei. Le sue opere sono state tradotte in varie lingue e sono studiate in università brasiliane ed estere. Vincitore di numerosi e importanti premi, partecipa a recital e convegni in tutto il mondo. Collabora con la rivista «Colóquio/Letras» di Lisbona e con innumerevoli giornali brasiliani. È membro del PEN Clube do Brasil. In Italia è uscita la raccolta *Miei cari vivi* (Multimedia Edizioni, Salerno 2004), curata da Vera Lúcia de Oliveira.



## **Gazel per i buoi bianchi**

I miei sensi si rivestono  
nella radura dei tuoi:  
sono buoi bianchi  
i sensi,  
il petto è cane fedele.  
La memoria, cammino  
che percorriamo a piedi.

Il mio cuore è tuo  
sebbene sia scritto  
sulla fonte che lo versò  
verso il tuo infinito



## WALY SALOMÃO

Poeta, paroliere, attore e animatore culturale, Waly Salomão è nato a Jequié nello stato di Bahia nel 1944. Ha partecipato al movimento culturale tropicalista negli anni Sessanta senza considerarsene un membro ufficiale. Di padre siriano e madre baiana, ha pubblicato nel 1971 *Me Segura que eu Vou Dar um Troço* (José Alvaro Editor, Rio de Janeiro), opera scritta durante un periodo passato in prigione, illustrata dall'artista visivo Hélio Oiticica. Nello stesso anno ha allestito lo spettacolo "Fa-Tal", serie di concerti dal vivo di Gal Costa che fecero epoca. È stato coautore di canzoni insieme a Caetano Veloso (tra le altre *Mel e Talismã*), Maria Bethania, Jardis Macalé e molti altri. Tra i suoi libri più importanti si possono annoverare *Gigolô de Bibelôs ou Surruprador de Souvenirs* (Rocco, Rio de Janeiro 1983), *Algaravias* (Rocco, Rio de Janeiro 1996), *Lábia* (Rocco, Rio de Janeiro 1998) e *Tarifa de Embarque* (Rocco, Rio de Janeiro 2000). È morto a 59 anni di un cancro all'intestino.

È stato segretario nazionale per il libro e responsabile della divulgazione del libro e della lettura per il Ministero della cultura, incaricato dall'allora ministro Gilberto Gil. Ha ricevuto numerosi premi: l'*Alphonso Guimaraens* della Biblioteca nazionale del Brasile nel 1996 per la raccolta di poesie *Algaravias|Câmara de ecos* e il prestigioso premio Jabuti nel 1997, sempre per lo stesso libro; nel 1999 è stato nuovamente candidato allo Jabuti per *Lábia* e nel 2005 per *Pescados vivos*. Nel 2002 ha vinto la *Bolsa Vitae de Artes*.



## Tariffa d'imbarco

*Sono siriano. Che cosa ti inquieta,  
straniero, se il mondo è la patria in cui  
tutti viviamo, partoriti dal caos?*  
Meleagro di Gadara, 100 a. C.

Non sentirti deluso  
al calpestare con i piedi la polvere  
che ricopre la strada reale di Damasco.  
Non disserrare sipari fantasmagorici:  
strati di pasta sfoglia  
– acqua di fior di rosa  
acqua di fior d'arancio –  
che goloso inghiottivi,  
incisioni di donne paesane con anfore o brocche,  
cartoline del tempio di Baal  
e delle rovine del regno di Zenobia a Palmira,  
foto di Aleppo, Lattakia, Tartus, Arwad  
che da bambino sfogliavi tra le pagine della rivista *Oriente*  
nell'età dell'oro solitaria e febbrile  
tra le pile di fardelli di tessuti  
del negozio chiamato Samira  
arabeschi, pozzi, colline, minareti, muezzin, curve  
tostavano le tue ciglia, le tue retine  
nel vano affanno di erigerti una fonte e origine e posto al sole  
nella cornice ristretta del mondo.

Nessuna Siria eguaglia la Siria  
che conservi intatta nella tua mente regale.  
Non vedesti mai il narghilè d'oro che la tua nonna paterna  
– Kadije Sabra Suleiman –  
esibiva e fumava e faceva ribollire nei giorni festivi  
dell'isola fenicia di Arwad.

Ritira dallo schermo il tuo immaginario gonfio  
di figlio d'immigrato  
e sereno deambula e deambula inquieto  
e deambula preso e liberto deambula  
e deambula e deambula e deambula.  
Deambula  
– ecco l'unica dote che le fatalità di offrono.  
Deambula  
– le divinità ti dotano di quest'unico talento.

## Libani

Una stella tale e quale a una scintilla di febbre, erezione e fame.  
Distante come l'Età dell'Oro.  
Nessun Libano reale  
E le sue sette  
E le sue gang  
E le sue fazioni  
E le sue falangi  
Cerco.  
Libani di sogno  
Libani di madreperla  
Di nettare  
Di etere e calcare  
Di etere, hashish, oppio, papavero e calcare  
Cerco.  
Di zatar\*  
E melegrane  
Cerco.  
Sabbie che volano nell'aria  
Stordimento da narghilè che abrade lo strepitio dell'ansia  
Navi fenicie allungate di sale che navigano attraverso le vene  
Bruciare angosce, spigoli e asprezze in brace  
Al rosso tramonto d'oriente – Tiro, Sidone e Biblos  
Cerco.  
Tutto passa come se io fossi  
Un passero immobile.  
Cerco.

Beirut 6/9/99

\* Erba aromatica del genere *Thimus*, *Origanum* o *Satureja* a seconda delle regioni del Vicino Oriente.

## Era scritto nel tempio di Bacco

*A Baalbeck*

Fiere e bestioline mansuete e linfe vegetali trasmigrano per  
condotti  
di sangue degli umani  
metempsicosi e dispersioni dai margini dell'asse della  
personalità  
uggioli di deliziose perversioni sessuali  
orge di sensazioni troncate  
simbiosi sonnamboliche con scenari mutanti  
cinecismi di patoplastie isteriche  
estri con i caos e i cosmi invertiti  
baccanali di simultaneismi delle moltitudini turistiche  
pile di nervi in vorticistiche bastardaggini  
cagne-menadi allacciate a moltissimi cani  
fiore dell'oppio mescolato al vino





STRUMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

*Per la bibliografia degli autori antologizzati si rimanda ai relativi medaglioni bio-bibliografici.*

AA.VV., *Compte rendu des séances du premier congrès d'études Italo-Libanais*, Institut culturel italien au Liban, Beyrouth 1963

A.A.V.V., *Raduan Nassar*, in «Cadernos de Literatura Brasileira», n. 2, Instituto Moreira Salles, São Paulo 1996

ABBOT, N., *A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights. New Light on the Early History of the Arabian Nights*, in «Journal of Near Eastern Studies», n. 8, University of Chicago Press, Chicago 1949

ABOU, S., *Enquêtes sur les langues en usage au Liban*, Imprimerie Catholique, Beyrouth 1961

*Le bilinguisme arabe-français au Liban*, Presses Universitaires de France, Paris 1962

ACCARINO, B., *Il potere nascosto nell'antro del ciclope*, in «il manifesto» del 14.10.2003, (consultabile all'indirizzo [www.tysm.org/il-potere-nascosto-nellantro-del-ciclope](http://www.tysm.org/il-potere-nascosto-nellantro-del-ciclope), ultima visita il 20.02.2015)

AKMIR, A. (a cura di), *Los árabes en América Latina*, SigloXXI/Casa Árabe, Madrid 2009

ANGELO-COMNENO, S.K., *Farjallah Haïk. Un écrivain libanais d'expression française*, Università degli Studi di Bologna, Bologna 1977

BAPTISTA, A.B., *Coligação de avulsos. Ensaios de crítica literária*, Cotovia, Lisboa 2003

BHABHA, H.K., *The location of culture*, Routledge, London and New York 1994

CAMPOS, M.A., *Turco pobre, sírio remediado, libanês rico. A trajetória do imigrante libanês no Espírito Santo*, Instituto Jones dos Santos Neves, Vitória 1987

CARDONA, G.R., “Culture dell’oralità e culture della scrittura”, in Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983

CASCUDO, L.C., *Mouros, franceses e judeus*, Perspectiva, São Paulo 1984

CHALLITA, M., *As mais belas páginas de Literatura Árabe*, Associação Cultural Internacional Gibran, Rio de Janeiro 1973

*Este é o Líbano*, Associação Cultural Internacional Gibran, Rio de Janeiro 1976

CHALHUB, S., *Semiótica dos afetos. Roteiro de leitura para Um copo de cólera*, in Hacker Editores, São Paulo 1997

CHEVALLIER, D., *La société du Mont Liban à l’époque de la Révolution industrielle en Europe*, Paul Geuthner, Paris 1971

CHRAÏBI, A. (a cura di), *Les Mille et une nuits en partage. Actes du colloque Paris 25-29 Mai 2004*, Actes Sud, Arles 2004

CRISTO, M.P., *Memórias de um certo relato*, Universidade de São Paulo, São Paulo 2000

DARWICHE, J., *Le conte oriental. La tradition orale au Liban*, Édisud, Aix-en-Provence 2001

DERRIDA, J., *Le monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris 1996 (*Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, trad. di Berto, G., Raffaello Cortina Editore, Milano 2004)

DUOUN, T., *A emigração sírio-libanesa às terras da promessa*, Tipografia Editora Árabe, São Paulo 1944

FEGHALI, M., *Proverbes et dictons syro-libanais*, Institut d'Ethnologie, Paris 1938

FERREIRA, C.H.T., *A Narrativa do tempo e de espaços na constituição da Narrativa de Dois irmãos*, Universidade de São Paulo, São Paulo 2002

FRANCAVILLA, R., *Amazzonia siro-libanese*, in «Alias. Supplemento culturale del manifesto» del 04.03.2006

HABCHI, S., *Les fils d'Orphée du Mont Liban aux Amériques*, Maisonneuve, Paris 2004

HAÏK, F., *Le poison de la solitude*, Plon, Paris 1951

*L'envers de Caïn*, Stock, Paris 1955

*Liban*, in «Les Albums des Guides Bleu», Hachette, Paris 1958

*La croix et le croissant*, Fayard, Paris 1959

HANANIA, A.R., *Entrevista a Milton Hatoum*, in «Collatio», n. 6, Universidad Autónoma de Madrid - Universidade de São Paulo, Madrid - São Paulo 2001 (consultabile all'indirizzo [www.hottopos.com/collat6/milton1.htm](http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm), ultima visita il 20.02.2015)

HANANIA, A.R., Lauand, L.J., *Oriente e Ocidente. Língua e mentalidade*, Centro de Estudos Árabes - FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 1993

HATOUM, M., *Escrever à margem da história*, in «Collatio», n. 6, Universidad Autónoma de Madrid - Universidade de São Paulo,

Madrid - São Paulo 2001 (consultabile all'indirizzo [www.hottopos.com/collat6/milton1.htm](http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm), ultima visita il 20.02.2015)

HAUSER, K., Gil, D. (a cura di), *Árabes de Norteamérica*, Casa Árabe - IEAM, Madrid 2011

HOROVITZ, J., "Poetische Zitate in *Tausend und eine Nacht*", in G. Weil (a cura di), *Festschrift Eduard Sachau, zum siebzigsten Geburtstage gewidmet*, Reimer, Berlin 1915, pp. 375-9

JAROUCHE, M.M., *O prólogo-moldura das Mil e uma noites no ramo egípcio antigo*, in «Tiraz. Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio», n. 1, Humanitas/FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 2004, pp. 70-117

JUBRAN, S.A.A.C., *Para uma romanização padronizada de termos árabes em texto de língua portuguesa*, in «Tiraz. Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio», n. 1, Humanitas/FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 2004, pp. 17-30

KHATLAB, R., *Brasil-Líbano, amizade que desafia a distância*, Edusc, Bauru 1999

*Mahjar, saga libanesa no Brasil*, Mokhtarat, Zalka 2002

KHALIDY, S. (a cura di), *Le goût de Beyrouth*, Mercure de France, Paris 2003

KHOURY, R.G., *Bibliographie raisonnée des traductions publiées au Liban à partir des langues étrangères de 1840 jusqu'aux environs de 1905*, Université de Paris, Paris 1966

LIENHARD, M., *La voz y su huella*, Horizonte, Lima 1992

LAUAND, L.J., *O amthal na cultura árabe*, in «Collatio», n. 5, Universidad Autónoma de Madrid - Universidade de São Paulo, Madrid - São Paulo 2000, pp. 47-66 (consultabile all'indirizzo [www.hottopos.com.br/collat5/amthal.htm](http://www.hottopos.com.br/collat5/amthal.htm), ultima visita 20.02.2015)

250 *provérbios árabes*, «Collatio», n. 5, Universidad Autónoma de Madrid - Universidade de São Paulo, Madrid - São Paulo 2000, pp. 67-92

LITTMANN, E., “Alf layla wa layla”, in *Encyclopædia of Islam*, 2° ed., v. I, E.J. Brill, Leiden 1960, pp. 358–64

MACDONALD, D.B., *The Earlier Histories of the Arabian Nights*, in «*Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*», n. 3, Cambridge University Press, London 1924, pp. 353-97

MAHDI, M., *The Thousand and one nights (Alf layla wa layla) from the earliest known sources*, E. J. Brill, Leiden 1994

MARZOLPH, U., LEEUWEN, R. (a cura di), *The Arabian Nights Encyclopedia*, v. I, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004

MEDAUAR, J., *Personagens árabes na obra de Jorge Amado*, in «*Revista de estudos árabes*», n. 1, DLO-FFLCH Universidade de São Paulo, São Paulo 1993 (consultabile all’indirizzo [www.hottopos.com/collat7/medauar.htm](http://www.hottopos.com/collat7/medauar.htm), ultima visita 20.02.2015)

MERTIN, R., “Ein anderer Orient: Anmerkungen zu den Romanen *Lavoura arcaica* von Raduan Nassar und *Relato de um certo Oriente* von Milton Hatoum”, in Mertin, R.G., Schönberger, A. (a cura di), *Studien zur brasilianischen Literatur*, Domus Editoria Europaea, Frankfurt-am-Main 1993, pp. 123-39

MOLAN, P.D., *The Arabian Nights. The Oral Connection*, in «*Edebiyât*», n. 1-2, v. II, 1988, p.195

MOISÉS, L.P., *Raduan Nassar. Lavoura arcaica*, in «*Colóquio / LETRAS*», n. 7, Fundação Gulbenkian, Lisboa 1977, pp. 96-7

*Da cólera ao silêncio*, in «*Cadernos da Literatura Brasileira*», n. 2, Instituto Moreira Salles, São Paulo 1996, pp. 61-77

*A cidade flutuante*, in «*Jornal de resenhas Folha de São Paulo*», São Paulo 2000, p. 7

- NANTET, J., *Histoire du Liban*, 3° ed., Pierre Téqui, Paris 1989
- NASSIB, S., *L'Homme assis*, Balland, Paris 1991  
*Oum*, Balland, Paris 1994 (*Ti ho amata per la tua voce*, trad. Barbara Ferri, Edizioni e/o, Roma 1997)  
*Clandestin*, Balland, Paris 1998
- NUNES, H.P., *A Imigração árabe em Goiás*, Editora UFG, Goiânia 2000
- PINAULT, D., *Storytelling Techniques in the Arabian Nights*, E.J. Brill, Leiden 1992
- PRETE, A., *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
- PRETE, A., DAL BIANCO, S., FRANCAVILLA, R., *Stare tra le lingue. Migrazioni, poesia, traduzione*, Manni, Lecce 2003
- RELLA, F., *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*, Feltrinelli, Milano 2003  
*Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza*, Feltrinelli, Milano 2004
- RODRIGUES, A.L., *União, cisão, reunião em Lavoura arcaica de Raduan Nassar*, Universidade de São Paulo, São Paulo 2000
- ROSA, J.G., *Grande Sertão: Veredas*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro 1956 (*Grande Sertão*, trad. E. Bizzarri, Feltrinelli, Milano 1970)
- ROWE, W., SCHELLING, V., *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*, Verso, London and New York 1991
- SAID, E. W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978 (*Orientalismo, l'immagine europea dell'Oriente*, trad. S. Galli, Feltrinelli, Milano 1999 [1991])

*Representations of the Intellectual*, Pantheon Books, New York 1994 (*Dire la verità, gli intellettuali e il potere*, trad. M. Gregorio, Feltrinelli, Milano 1995)

*Reflections on exile and others essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000 (*Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008)

SALEM, J., *O povo libanês. Ensaio de antropologia*, Van Grei, São Paulo 1969

SANTIAGO, S., *Uma literatura nos trópicos*, Perspectiva, São Paulo 1978

SCARCIA, B.A., *Il mondo musulmano. Quindici secoli di storia*, Carocci, Roma 1998

SEDLMAYER, S., *Ao lado esquerdo do pai*, Editora UFMG, Belo Horizonte 1997

“Postfácio”, in Nassar, R., *Lavoura arcaica*, Relógio d'Água, Lisboa 1999

*Perambulações: presença árabe na literatura brasileira*, in «Tiraz. Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio», n. 1, FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo 2005, pp. 10-17

SIQUEIRA, J., *Apresença sírio-libanesa em Goiás*, in «Suplemento Cultural da Câmara Legislativa do Distrito Federal», a. I, n.3, Brasília 1993

SOURDEL, D., “al- Barāmika”, in *Encyclopædia of Islam*, 2º ed., v. I, E.J. Brill, Leiden 1960, p. 1035

STÉTIÉ, S., *L'autre côté brûlé du très pur*, Gallimard, Paris 1992

TEIXEIRA, R.P., *Uma lavoura de insuspeitos frutos*, Annablume, São Paulo 2002

TOLEDO, M.P.M.F., *Entre olhares e vozes, foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*, Nankin Editorial, São Paulo 2004

TRUZZI, O., *Patrícios. Sírios e libaneses em São Paulo*, Editora Hucitec, São Paulo 1997

*Sírios e libaneses. Narrativas de história e cultura*, Companhia Editora Nacional, São Paulo 2005

VIANNA, F.J.O., “O tipo brasileiro. Seus elementos formadores” in *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro 1922, pp. 277-90

WOLFF, M.T., *Em paga aos sermões do pai*. Lavoura arcaica by Raduan Nassar, in «Luso-Brazilian Review», n. 1, v. XXII, University of Wisconsin Press, Madison 1985

ZÉGHIDOUR, S., *A poesia árabe moderna e o Brasil*, Editora Brasiliense, São Paulo 1982

ZOTENBERG, H., *Histoire d'Alâ al-Dîn, ou La lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrit des Mille et une nuits*, Imprimerie Nationale, Paris 1888

ZWETTLER, M., *The oral tradition of classical Arabic poetry. Its character and implications*, Ohio State University Press, Columbus 1978

## RINGRAZIAMENTI

*Questo libro nasce da un'intuizione sorta in un ormai lontano mercoledì delle ceneri, quando a Coimbra apparve Milton Hatoum a presentare l'edizione portoghese del suo *Relato de um certo Oriente*. L'intuizione non si sarebbe potuta trasformare in studio senza la bellissima esperienza di Siena, nel cenacolo di Antonio Prete aperto come scuola dottorale, insieme ad Antonio Melis, Caterina Grazia-dei, Andrea Landolfi, Roberto Venuti, Catherine Maubon, Stefano dal Bianco tra gli altri, senza dimenticare l'amico Roberto Francavilla. Vengono poi i compagni di viaggio, prodighi e ospitali tra Siena, Radi, Firenze e Roma: Lorenzo, Giulio, Donata, Marco, Federica, Elena, Anna, Sara, Sabrina e Paola che con le loro esposizioni aprivano nuovi orizzonti critici e mi permettevano approfondimenti che in uno studio "a solo" difficilmente avrei toccato.*

*Un sentito ringraziamento a Maria Aparecida Ribeiro, docente di letteratura brasiliana a Coimbra, artefice di quel "coup de foudre" quaresimale, e generosa nell'aiutarmi a rintracciare bibliografia di difficile reperibilità anche agli stessi brasiliani. A Salim Miguel ed Eglê Malheiros, munifici nell'offerta di testi. A Milton Hatoum per il valore della sua letteratura, per la stima con cui segue e sostiene i miei sforzi e per avermi fatto conoscere tre amatissimi maestri e amici: Safa Jubran, Michel Sleiman e Mamede Mustafa Jarouche, i cui lavori e suggerimenti sono stati fondamentali per portare a termine questo progetto. A Rosemay Maluf prodiga nell'indicarmi le prime fonti bibliografiche sulla Lega Andalusia di San Paolo. A Karim Hauser della Casa Árabe di Madrid che mi ha permesso di estendere le mie ricerche al contesto latinoamericano. A Roberto Khatlab e Vera Lúcia de Oliveira, brasiliani espatriati, i cui scritti sono stati ispiratori. Un ringraziamento va anche a coloro che per primi hanno letto i testi allegati al saggio, Claudio Paroli, Anna Ramella, Monica di Carlo, Daniela Lanteri, Verena Cassini, Gina Necco provvedendo a migliorare le traduzioni di chi da troppo tempo vive all'estero.*

*Ancora un grazie a Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari che hanno fermamente sostenuto questa pubblicazione.*

