

AL-QĀRŪRAH (LA BOTTIGLIA, 2004)
DELLO SCRITTORE SAUDITA YŪSUF AL-MUḤAYMĪD.
QUALE “GENERE” DI LETTURA?

ADA BARBARO*

al-Qārūrah (The Bottle, 2004) is one of the best-known novels written by the Saudi author Yūsuf al-Muḥaymīd (1964). Set in the timeline of the Gulf War (1990-1991), the novel mainly reconstructs the life of Munīrah al-Sāhī, the female protagonist. Symbol of the general climate of violence towards women in her country, she decides to record women's stories on pieces of paper that she places in the bottle given to her by her grandmother. Feminism, struggles for women empowerment and historical critique are – as one would expect – the central aspects of this novel. This article will try to introduce a different key reading, by assuming that the originality of the work probably lies in its unusual act of re-writing History. The single pieces of paper are single stories able to re-construct the collective History. So Munīrah becomes a particular ḥakawātiyyah, collecting tales in order to craft a shared historical narrative.

Alcuni romanzi suscitano talvolta chiavi di lettura molteplici che lasciano la collocazione tematica dell'intreccio narrativo al regno del fluttuante, dell'ibrido, che può configurarsi come dote supplementare di una costruzione letteraria ideata dal singolo autore. La lettura del romanzo *al-Qārūrah* (La bottiglia, 2004)¹ dello scrittore saudita Yūsuf al-Muḥaymīd (1964) forse appartiene a questo spazio di intersezione esistente tra diversi insiemi/contenitori che si riconoscono nei generi. In questo breve contributo si cercherà quindi di fornire delle suggestioni che, complice la rilettura dell'insieme – volendo rimanere nella metafora geometrica su approntata – “romanzo storico”, si ritiene possano in qualche modo aiutare la comprensione di quest'opera.

* Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”.

¹ Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, al-Markaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, al-Dār al-Baydā’ 2004.

al-Muḥaymīd è forse tra i più celebri autori della scena letteraria saudita contemporanea²: i suoi esordi si collocano a partire dagli anni Novanta³, ma probabilmente il testo che lo consacra al grande pubblico è *Fihāḥ al-rā'ihah* (Le trappole del profumo, 2003)⁴ con il quale lo scrittore, attraverso la tessitura incrociata di tre personaggi maschili, variamente menomati fisicamente e psicologicamente, fornisce un vivido e insolito ritratto della società saudita a lui coeva. La sua terra è indissolubilmente parte del proprio estro creativo: gli scritti da lui firmati sono spazialmente ambientati nelle strade di Riad, di cui l'autore disegna affreschi di volta in volta originali, alternando realismo con scene ai limiti dell'onirico. Egli si rende testimone di tutte quelle contraddizioni che inevitabilmente sono indice di quella schizofrenia⁵ di una società colta nel pieno del cambiamento, tra spinte alla modernizzazione e recupero (o conferma) talvolta ossessivo del retaggio culturale.

In questi sentieri spaziali al-Muḥaymīd fa muovere buona parte dei suoi scritti, costruendo il suo personale tassello all'interno di una geografia lette-

² Autore di romanzi e raccolte di racconti brevi, è sicuramente uno degli intellettuali più in vista della scena saudita contemporanea. Una rassegna variamente aggiornata della sua carriera e della sua produzione è disponibile al link <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/al-mohaimed-yousef-1964-yousef-mohaimed-youssef-mohaimed-yousef-al-mohaimed-youssef-al-muhammed> (ultimo accesso 17 novembre 2018).

³ Uno dei testi più noti ascrivibili a questa prima fase è forse *Luḡt mawtā* (Il cicaleccio dei morti), scritto nel 1998 e pubblicato, inizialmente, nel 2000 insieme ad altri racconti. Per approfondimenti su questo romanzo si rimanda alla recensione di A. Monaco, *Yūsuf al-Muḥaymīd, Luḡt mawtā (Il cicaleccio dei morti), Al-Kamel Verlag, Köln, 2003*, in "La rivista di Arablit", III, 5 (2013), pp. 98-101.

⁴ Yūsuf al-Muḥaymīd, *Fihāḥ al-rā'ihah*, Riyād al-Rayyis li 'l-Kutub wa 'l-Našr, Bayrūt 2003. Oltre alla versione inglese (Yousef al-Mohaimed, *Wolves of the Crescent Moon: A Novel*, translated by A. Calderbank, Penguin Books, New York 2007), il romanzo è disponibile anche in traduzione italiana. Si veda: Id., *Le trappole del profumo*, traduzione di M. Ruocco, Aisara, Cagliari 2011.

⁵ Il termine è utilizzato proprio in riferimento alla descrizione riguardante l'ambiente saudita a partire dagli anni Settanta, inevitabilmente influenzato dal boom del petrolio, quando, secondo Al-Ghathami (al-Ġaḍāmī), la società mostrò una certa incongruenza di atteggiamenti dettata proprio dal confluire di forze centripete tra loro distanti. «The modernity of means did not become a modernity of mental modes and human conceptions... a total schizophrenia between the building of place and the building of human beings, and development became that of space and not that of people, with its human dimension ripped out of it». Si veda 'Abdallāh al-Ġaḍāmī, *al-Naqd al-ṭaqāfi: qirā'ah fī 'l-ansāq al-ṭaqāfiyyah al-'arabiyyah*, al-Markaz al-Ṭaqāfi al-'Arabī, al-Dār al-Bayḍā' 2000, p. 128, citato in Marwan M. Kraidy, *The Saudi Modernity Wars According to 'Abdullah Al-Ghathami: A Template for the Study of Arab Culture and Media*, in Tarik Sabry (ed.), *Arab Cultural Studies: Mapping the Field*, I.B. Tauris, London and New York 2012, p. 238.

raria che, nella ridefinizione dei confini e della spazialità, nel duplice asse direzionale evidenziato da Monica Ruocco tra *al-khāriġ* (letteralmente ciò che esterno, o esteriore) e *al-dākhil* (letteralmente ciò che interno, corrispondente alla denominazione correntemente usata per i sauditi)⁶, fa sì che il “nostro” autore si consacri abile ideatore di carte letterarie.

La cartografia letteraria, per certi aspetti, si palesa anche nella scrittura di *al-Qārūrah*, romanzo oggetto di questo breve contributo: essa consente di rivelare il rapporto diretto tra il confine sociale e la forma estetica, spingendo, nel caso di questo scritto, all’ampliamento dell’orizzonte geografico che, in uno schema costruito su cerchi concentrici⁷, dal centro (Riad) spinge alla “periferia” estrema localizzata negli Stati Uniti, luogo deputato a fare da palcoscenico per alcuni tratti del romanzo, passando attraverso intermedie localizzazioni geografiche. I salti spaziali talvolta sembrano interrompere la tessitura della trama, talvolta la arricchiscono, sancendo, sulle prime, una difficoltà nella lettura che è però solo indice di complessità narrativa che l’autore sceglie per costruire questo romanzo.

Perché *al-Qārūrah* è, in effetti, un romanzo articolato, con delle dinamiche narrative “sregolate” e non sempre lineari, in cui si assiste al riposizionamento di alcune categorie, o anche generi, dove pare riproporsi, in prima istanza, una ipotesi di riscrittura della storia e della memoria. Sembra dunque opportuno fornire delle indicazioni di alcuni punti salienti che aiutino a riconsiderare il senso della Storia che l’autore saudita propone. Scritto nel 2004, il romanzo, come si è detto, conosce anche una traduzione inglese apparsa nel 2010 per i tipi di AUC Press con il titolo di *Munira’s Bottle*. Il curatore della versione inglese azzarda quindi un piccolo cambiamento nel titolo che, nella scelta di specificare il costruito del possesso – difatti assente

⁶ Ruocco scrive infatti: «Ce point de vue invite à creuser le rapport entre “al-khārij” (“l’extérieur” ou “l’étranger”) et “al-dākhil” (l’Arabie saoudite, selon la dénomination couramment utilisée par ses habitants) dans les œuvres romanesques de l’écrivain saoudien. Pour analyser les dynamiques entre “al-khārij” et “al-dākhil” dans les romans d’al-Muḥaymīd, j’utiliserai la théorie de “géographie littéraire”, ou “géocritique”, élaborée par l’historien du roman Franco Moretti. [...] L’analyse “géographique” des romans d’al-Muḥaymīd nous montre en effet que l’auteur arrive à raconter la dimension interne du pays exclusivement dans son rapport avec *al-khārij*. Ce fait conduira, deuxièmement, à remettre en question la définition des concepts de “limites d’un État”, “territorialité”, “citoyenneté”, “identité culturelle” relativement au cas de l’Arabie saoudite». M. Ruocco, *La géographie du nouveau roman saoudien selon Yūsuf al-Muḥaymīd*, in “Arabian Humanities”, 3 (2014), <https://journals.openedition.org/cy/2740> (ultimo accesso 23/11/2018).

⁷ Illuminante, in tal senso, è sempre il citato scritto di Ruocco *La géographie du nouveau roman saoudien selon Yūsuf al-Muḥaymīd*, dove l’autrice dedica breve eppure significativo spazio ad *al-Qārūrah*, fornendo al lettore una schematica rappresentazione della struttura concentrica della spazialità geografica di questo romanzo.

nell'originale arabo –, aggiunge subito una piccola dote supplementare rispetto alla versione originale, vale a dire la centralità della donna che qui è immediatamente rivelata al lettore straniero mentre è svelata al lettore arabo solo attraverso la narrazione contenuta all'interno del libro.

Storia pubblica e storia privata si intrecciano in questo scritto che vede per protagonista Munīrah al-Sāhī, una donna trentenne, e con lei una parte dell'universo femminile saudita, il tutto calato all'interno di un tessuto narrativo volto ad offrire uno spaccato su un periodo storico ben preciso. Gli elementi deittici ci riconducono principalmente alla terra saudita, a Riad, per la precisione, ma con una connotazione storica che rimanda all'invasione del Kuwait di Saddam Hussein (Ṣaddām Ḥusayn) nella Prima guerra del Golfo del 1991. Già queste prime indicazioni da sole consentirebbero di prevedere le possibilità di interpretazioni di questo romanzo: vi è infatti la riscrittura della storia, il tema del femminismo e delle lotte per l'emancipazione della donna, la descrizione di forme di maschilismo e di alienazione, e altro ancora, il tutto filtrato attraverso lo sguardo di Munīrah e dei suoi occhi, come più volte ama ripetere l'autore⁸.

La donna parla per sé e per le donne della sua terra ma, potremmo dire, di ogni luogo dove regnano sopraffazione e annichimento dell'universo femminile. Tuttavia non è questa la chiave sulla quale si proverà ad insistere in questa sede, anche se, genericamente parlando, la questione femminile svolge una propria funzione non trascurabile nella narrazione, ma estranea al discorso che si intende presentare. Questo testo sembrerebbe risvegliare un fascino particolare per il senso della Storia e della sua riscrittura, per l'ipotesi catartica della scrittura e per i dettagli di una narrazione al femminile che si muove secondo un duplice riposizionamento di immagini: da una parte quella del *ḥakawātī* – o cantorie di storie, qui femminile, e che di fatto non “conta” le storie ma le annota in silenzio; dall'altro quello della “nonna benevola” cui ci ha tradizionalmente abituato la narrativa mondiale.

al-Muḥaymīd sembra suggerire subito il primo di questi due elementi a partire dalla scelta del titolo della sua opera. La bottiglia è, per certi aspetti, la protagonista, il contenitore deputato a raccogliere “storie” che si offrono quindi alla costruzione o decostruzione della Storia. Munīrah infatti è una sorta di moderna Šahrazād còlta in un particolare atto di *storytelling* perché decide non solo di narrare la propria vicenda personale, ma anche quella delle donne che incrocia nella sua vita. Lavora in un centro di accoglienza femminile (*Dār al-fatayāt*) nel quale si recano donne vittime di varie forme di soprusi, personaggi tormentati e pieni di dolore, intrappolati in bozzoli di si-

⁸ La puntualizzazione dello sguardo delle protagonista principale ricorre in maniera quasi ossessiva all'interno della narrazione, con riferimento al suo punto di vista, a ciò che ella vede, attraverso questi occhi di volta in volta descritti come immobili (*ḡāmidatayni*, p. 10), incantevoli (*sāḥiratayni*, p. 13), e così via. Le pagine qui citate si riferiscono alla versione araba.

lenzio e paura. Lei, Munīrah, giornalista ed essa stessa tradita dall'ambiente patriarcale della sua famiglia, oltre che dall'uomo di cui è innamorata, decide di mettere da parte il suo dolore e farsi carico, con un espediente narrativo ricco di suggestioni, del dolore non solo suo ma di quello di tante donne che incontra.

al-Muḥaymīd recupera dal patrimonio letterario mondiale l'immagine della bottiglia e la concede alla sua *ḥakawāṭiyyah* affinché la possa presentare sotto una luce del tutto inedita, facendo del contenitore prescelto un "luogo" narrativo dal forte valore simbolico⁹. Questo principio di narrazione storica racchiusa in uno scrigno risulta forse la scelta più originale di una trama intricata e che, anche dai pochi dettagli appena suggeriti, potrebbe facilmente prestarsi a numerose interpretazioni da parte degli esperti di *gender studies*.

Puntare sulla narrazione storica "frammentata" – come si noterà poco più avanti – offrirebbe forse una chiave di lettura più suggestiva. L'autore sembra voler proporre sin da subito al lettore le coordinate per comprendere la storia che sta intessendo: lo catapulta alla fine del primo capitolo già dinanzi a Munīrah, giornalista, autrice, ogni mercoledì, della rubrica "Ward fi āniyah" (Una rosa nei vasi) sul quotidiano "al-Masā'" (La sera) e che, a causa dell'intromissione del fratello Muḥammad, ha anche da poco smesso di lavorare nel centro di accoglienza femminile su citato. Tuttavia alla fine del primo capitolo la protagonista viene descritta alle prese con il suo rituale: proprio quella sera, in un soffocante clima di oppressione generale, dovuto anche all'imperversare della guerra, ella preferisce ritagliarsi questo spazio di personale "raccolta" di sé. Chiusa nella propria stanza, spostate le tende e accesa una candela, da «[...] sotto al letto avrebbe tirato fuori alcuni pezzi di carta bianca dai bordi ornati, e vi avrebbe scritto su con una penna dall'inchiostro blu. Poi, con la stessa manualità di chi ha imparato a rollare sigarette di tabacco a buon mercato, li avrebbe ripiegati e messi all'interno di una vecchia bottiglia, fatta da intarsi indiani color argento, ormai sbiaditi tante erano le mani che li avevano toccati col passare degli anni»¹⁰. Il pretesto narrativo è subito svelato, la protagonista centrata e il lettore pronto ad ascoltare cosa Munīrah parrebbe voler comunicare attraverso questo inusuale rito.

Comincia infatti sin da subito la saga dei *nostoi* che, "frammentati", si mescolano tra loro, intrecciandosi con l'altra immagine suggerita all'inizio del paragrafo che propone forse un tentativo di far vacillare lo stilema di una nonna sì accidentata ma in una maniera quasi bizzarra. La nonna compare

⁹ Per il tema della bottiglia come "topos" filtrato nella tradizione letteraria araba, nella sua accezione di contenitore di "missive" di varia natura e particolarmente legato a figure femminili, si veda: A. Barbaro, "Message in a Bottle": tra realismo magico e memoria, una metafora di appropriazione dell'universo femminile in un romanzo iracheno, in M. Avino-A. Barbaro-M. Ruocco (a cura di), Qamariyyāt. Oltre ogni frontiera tra letteratura e traduzione. Studi in onore di Isabella Camera d'Afflitto, Istituto per l'Oriente, Roma 2018, in corso di stampa.

¹⁰ Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 15.

anch'essa nei primi passi della narrazione e l'autore, attraverso lei, comunica un particolare senso del focolare e delle tradizioni passate di generazione in generazione. al-Muḥaymīd costruisce una immagine circolare di ricordi cadenzati da uno strano gioco voluto proprio dalla nonna che, come la più sapiente e al tempo stessa insolita delle narratrici, invita ogni nipote a cesellare un racconto, ma che abbia un'insolita caratteristica: la storia deve essere triste, e in tal caso, chi saprà raccontarla meglio, riceverà un dono. Si legge infatti:

“Chi racconterà una storia triste riceverà un dono”.

Così disse mia nonna, quando ci trovavamo nella stanza al piano di sotto che dava sul giardino di casa, dove ormai c'erano solo erbacce rinsecchite. Secondo lei, le piante crescono con i racconti tristi, per cui decise che avremmo iniziato a raccontare le nostre storie, dalla più grande alla più piccola. Mia sorella Nūr ci pensò un po', poi prese a raccontarci la storia di un cavallo posseduto da un *ginn* innamorato. [...]

“Basta così!” esclamò mia nonna, rivolgendo lo sguardo a me, per indicarmi che era arrivato il mio turno.

Ma mia sorella, più piccola di me, prorompendo: “Io!” disse. “Io voglio raccontare la storia!”. La nonna sorrise, assenti con un movimento della testa, contenta che potessi posticipare la mia storia. Munà muoveva tantissimo le mani durante il racconto, specialmente quando descriveva la ragazza innamorata della sua storia. [...] Alla fine mia nonna sorrise, di nuovo, fino a mostrare uno dei denti d'oro che aveva in bocca, e scosse la testa: le era piaciuta la storia di Munà. Poi mi guardò, silenziosa. Dopo un attimo, con un filo di voce, spossata, aggiunse: “Munīrah, ora raccontaci la tua storia”¹¹.

È dunque giunto il turno di Munīrah. Vengono ridisegnati i contorni di una *ḥalqah* – nell'accezione, in questo caso, di circolo letterario – tutta al femminile, dove, al di là di indicazioni temporali, la complicità dei racconti sembrerebbe quasi far rivivere le atmosfere di un *samar*¹². La nonna qui non per-

¹¹ Ivi, pp. 16-19.

¹² Solitamente è condivisa l'accezione di «conversazione serale o notturna» – cfr. R. Traini (a cura di), *Vocabolario arabo-italiano*, Istituto per l'Oriente, Roma 2004, p. 606 –, che ricalca, per sommi capi, anche quanto indicato nell'*Encyclopaedia of Islam* («a conversation, an evening gossip; stories told at an evening gathering [especially with Ibn al-Nadīm] or stories in general; tales of the supernatural; reports»). Cfr. *Samar*, in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition, Glossary and Index of Terms*, Edited by P.J. Bearman-Th. Banquis-C.E. Bowworth-E. van Donzel-W.P. Heinrichs Bowworth, consultato il 13 dicembre 2018, <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei2glos_SIM_gi_04112>. Per gli studiosi del settore, però, la parola *samar* è molto spesso non totalmente traducibile, poiché racchiude tutta una serie di connotazioni che rivelano specificità culturali inesplicabili con un singolo termine. Riferito alla situazione presentata in *al-Qārūrah*, esso potrebbe apparire azzardato, ma tuttavia utilizzabile se lo si fa confluire entro i confini del trasmettere, in chi legge, quel senso di compartecipazione che il conversare di sera, al tramonto, in un'atmosfera confortante, esso può suscitare. Vale per

de il suo ruolo sapienziale¹³, ma il suo tentativo sulle prime appare diverso. Nella figura femminile così vicina a Munīrah riconosciamo una strana interpretazione della “nonna benevola” tanto cara alla letteratura mondiale: certo, essa non restituisce l’immagine della donna che cura la «birberia» dei nipoti ne *I Promessi Sposi*¹⁴, come è lontana dalla dolorosa figura caratterizzata da immobilità fisica – che è al contempo rappresentazione di impossibilità reale di arginare le «scapestrierie» del nipote – cui ci ha abituato De Amicis¹⁵. Parrebbe piuttosto, volendo rimanere nel campo letterario della produzione italiana, di potervi vedere, per qualche tratto, quel che Grazia Deledda presenta al pubblico con la nonna del suo *Cosima*, ove una delle protagoniste parla di

l’atmosfera costruita in *al-Qārūrah* la definizione di *samar* quale «dolce conversare stando seduti o coricati assieme dopo il calar del sole» (si veda Giuseppe Cassini-Wasim Dahmash, *Alfabeto arabo-persiano. Quando le parole raccontano un mondo*, Egea, Milano 2018, p. 17) lontana quindi da quella carica di sensualità che invece fu così abilmente descritta da Fatema Mernissi: «*Samar* è una delle molte parole arabe cariche di sensualità. [...] Parlare dolcemente nella notte può aprire la via a sensazioni incredibili per entrambi i partner. Il *samar* raggiunge la perfezione nelle notti di luna. Nell’ombra della luna gli amanti si dissolvono nella loro origine cosmica e diventano parte dello splendore celeste». Fatema Mernissi, *L’harem e l’occidente*, traduzione dall’originale inglese di R.R. D’Acquarica, Giunti, Milano 2010, p. 33.

¹³ L’immagine della nonna tessitrice di storie, da cui emerge un intento didascalico, è ampiamente presente nella letteratura mondiale come in quella araba. Proprio in riferimento a quest’ultima, val la pena citare, a scopo esemplificativo, un breve romanzo della scrittrice egiziana Suhayr al-Qalamāwī (1911-1997) significativamente intitolato *Ahādū ḡaddatī* (I racconti di mia nonna), apparso nel 1936 con una introduzione di Tāhā Ḥusayn. Il testo raccoglie storie che la nonna amava raccontare alla nipote e tramite le quali è possibile ricostruire gli usi e i costumi cairoti prima dell’occupazione britannica del 1882.

¹⁴ Manzoni fa qui riferimento al continuo prodigarsi di Agnese alle prese con i numerosi nipoti. Leggiamo infatti: «[...] Agnese affaccendata a portarli in qua e in là, l’un dopo l’altro, chiamandoli cattivacci, e stampando loro in viso de’ bacioni, che ci lasciavano il bianco per qualche tempo». A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, edizione a cura di N. Sapegno-G. Viti, Le Monnier, Roma 1991, p. 769.

¹⁵ «Ferruccio non era rientrato in casa che alle undici, dopo una scappata di molte ore, e la nonna l’aveva aspettato a occhi aperti, piena d’ansietà, inchiodata sopra un largo seggiolone a bracciuoli, sul quale soleva passar tutta la giornata, e spesso anche l’intera notte, poiché un’oppressione di respiro non la lasciava star coricata. [...] la povera nonna aveva visto subito in che stato miserando si trovava il nipote, e in parte aveva indovinato, in parte gli aveva fatto confessare le sue scapestrierie. Essa amava con tutta l’anima quel ragazzo». Celebre è questo ritratto della nonna presente nel racconto di marzo, *Sangue romagnolo*, con cui Edmondo De Amicis costruisce il suo *Cuore* (1886). Si veda E. De Amicis, *Cuore*, Newton Compton, Milano 1994, p. 177.

«quel misterioso subcosciente di una vita anteriore»¹⁶ che prova nel rivedere la nonnina. Qui l'immagine della nonna fa da mediatrice con un passato ancestrale, che le procura un lieve smarrimento: «Allora una lieve vertigine le saliva dalle radici dell'anima, come quando bambina l'immagine della nonna le rimescolava nel subcosciente un mondo atavico, avventuroso e fiabesco»¹⁷. Vi è qualcosa di simile nella posizione di Munīrah: ella raccoglie la sollecitazione della nonna sulle "storie tristi", quindi apparentemente stridente con l'immagine tradizionale di accudimento, perché la nonna di quel mondo atavico serba la saggezza che provoca in lei, come la protagonista del testo di Deledda, quella «vertigine» che sa quasi di sconcerto e che comunque decide di assecondare.

Sarà infatti la nonna a darle in dono la bottiglia cui il titolo del romanzo fa riferimento, promettendole: «Prendila, ti darà sollievo nei momenti di tristezza»¹⁸. E da quel momento la bottiglia diventa sua compagna di vita, scrigno a cui in qualche modo affidarsi, riproponendo l'ipotesi liberatoria della scrittura cui prima si è fatto riferimento. Sul finire proprio di questo intenso capitolo ecco ricomparire il monito dell'anziana donna che, prevedendo il momento terapeutico della scrittura, le consiglia: «Non mettervi dentro cose vive per farle morire. [...] Piuttosto infilaci dentro racconti di morte affinché rivivano»¹⁹.

Da questo momento in poi Munīrah decide di raccogliere i suoi, di pensieri, e quelli delle donne che alternativamente passano al centro in cui lavora per denunciare, o trovare forme di supporto per lenire i soprusi subiti. E le storie sono tristemente tante, troppe, tra le quali, per restituire al lettore il senso del drammatico vissuto dalle presenze femminili all'interno di queste narrazioni, vi è ad esempio quella della collega Nabīlah, ripetutamente violentata e perseguitata dal patrigno: la drammatica rappresentazione di questo corpo violato è resa ancor più forte dall'immagine che al-Muḥaymīd tesse per lei, donna adulta, che, quasi in un malinconico ritorno ad una purezza ormai perduta, sembra trovar rifugio solo nell'atto, apparentemente infantile, del mettersi un pollice in bocca.

Così facendo Munīrah si predispone, inconsapevole, ad un inconsueto o stranamente "dovuto" gesto d'amore, rivelando un'attenzione empatica verso un universo come lei ferito, ma tramite il quale prova, in una qualche forma, a dissimulare quella che la filosofa francese Elsa Dorlin ha chiamato «inquietudine

¹⁶ G. Deledda, *Cosima*, Treves, Milano 1937, p. 124.

¹⁷ *Ibidem*. I mille volti della nonna di Munīrah si rincorrono proprio nell'immagine che Deledda restituisce al lettore, quando la sentiamo raccontare: «La nonna, poi, le ricordava [...] certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo». Ivi, p. 78.

¹⁸ Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 22.

¹⁹ Ivi, p. 23.

radicale»²⁰ che rende la protagonista, colpita essa stessa dal dolore, l'affannata interprete di un disagio che appartiene a tutte le donne della sua terra.

La frammentazione dei ricordi racchiusa dalla protagonista nella sua bottiglia potrebbe corrispondere a tutte le piccole fratture della società femminile saudita, senza tuttavia intaccare il senso di una Storia unitaria. Quella di al-Muḥaymīd è una ri-scrittura della Storia attraverso le storie. Lo scrittore saudita sembra affidare alla sua protagonista una strana forma di quella che Foucault ha chiamato *écriture de soi*, nel senso di una presa di coscienza etica che si traduce in cura del sé, scegliendo, tra le pratiche ad essa riconducibili, quella soprattutto della scrittura²¹.

Munīrah, donna colta e intraprendente, che legge romanzi tradotti e adora gli eroi di Dostoevskij che paragona ai suoi tre fratelli, sembra prestarsi benissimo a questo ruolo di *ḥakawātiyyah*. Dal privato al pubblico: la pratica della raccolta dei pezzetti di storie è scrivere la Storia, cesellare i tratti di un romanzo storico dai contorni inusuali, proporre una visione “altra” degli eventi attraverso un atto di particolare *storytelling* al femminile. Munīrah, obbligata a soggiacere, supina, e accettare tutto passivamente, come la terra che si presta a ricevere la pioggia²², trova nella suo “narrare” un modo per liberarsi da questo angusto stilema. Accetta di ri-contare le storie, esprimendo, a suo modo, il potere trasformativo dell’arte del narrare²³, cui aggiunge la dote particolare della voce femminile²⁴.

²⁰ E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Zones, Paris 2017, p. 175.

²¹ M. Foucault, *Tecnologie del sé*, traduzione di S. Marchignoli, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 11-47.

²² Dopo una serie di interrogativi sulla propria condizione di donna, la si sente soggiungere: «Del resto sono una donna, unicamente una donna cui hanno danneggiato le ali. Così mi vede la gente del mio paese. Una donna senza forza, né potere. Dovevo solo rassegnarmi, giacere supina come la terra pronta a raccogliere pioggia, sole e colpi di scure». Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 85.

²³ Esiste sullo *storytelling* nel mondo arabo e sulla figura del “cantore di storie” – pur nella versione femminile – una ricchissima bibliografia che richiederebbe ulteriore approfondimento e che esula dall’oggetto principale di questo scritto. Tuttavia vale la pena menzionare, a scopo esemplificativo e per originalità, almeno un testo che chiarisce i particolari di questa forma d’arte che, comune a tutte le tradizioni orali, rivela nella sua declinazione araba una “strana” familiarità. Si rimanda quindi a Abdelfattah Kilito, *Les Arabes et l’art du récit : une étrange familiarité*, Sindbad-Actes Sud, Paris 2008. Il testo conosce anche una versione inglese: *Arabs and the Art of Storytelling A Strange Familiarity*, translated from the French by Mbarek Sryfi and Eric Sellin, foreword by R. Allen, Syracuse University Press, Syracuse 2014.

²⁴ Per una visione sullo *storytelling* al femminile nel mondo arabo, che pure ha ricevuto lunga trattazione (valga su tutti M. Matthes, *Shahrazad’s Sisters: Storytelling and Politics in the Memoirs of Mernissi, El Saadawi and Ashrawi*, in “Alif”, 19, 1999, pp. 68-96) si indica, a puro scopo esemplificativo, un recente testo firmato da Ch. Civantos, *The Afterlife of al-Andalus: Muslim Iberia in Contemporary Arab and Hispanic*, Suny Press, Albany 2017, dove la studiosa dedica

L'eroina di al-Muḥaymīd propone una nuova versione della più illustre *ḥakawāṭiyyah* della storia letteraria che l'ha preceduta. In Muṅīrah rivivono per alcuni tratti Šahrazād e la carica rivoluzionaria della sua figura: nel narrare, a voce alta per la protagonista della cornice de *Le Notti*, e in silenzio nel testo dell'autore saudita, le due donne idealmente si incontrano. L'arte del narrare diviene antidoto al maschilismo e alla crudeltà abietta, un atto di coraggio per fare del subalterno la voce che predomina sul solito dominante.

Muṅīrah ricalca tutta una serie di figure femminili che si sono avvicinate nella letteratura araba contemporanea emulando, in maniera ogni volta diversa, la narratrice de *Le Notti*: somiglia quindi a Najwa che, nelle parole del libico Hisham Matar (Hišām Maṭar, 1970), aveva eletto Šahrazād a emblema di coraggio cui conformarsi²⁵; o si predispone, da narratrice silente, a farsi carico della memoria collettiva delle donne della sua terra proprio come si era potuto notare nell'affresco tratteggiato dalla palestinese Liyānah Badr (1950)²⁶. Per questi, come per altri casi, si scompone il ruolo "archetipale" svolto dalla celebre *ḥakawāṭiyyah*²⁷, perdendo finalmente la carica esotica del passa-

la terza parte del suo scritto all'arte di ri-narrare le storie attraverso figure femminili e non a caso intitolata "Florinda, Wallada, and 'Scheherazade,' Or The Women of al-Andalus and the Stories They Tell".

²⁵ «I had always thought Scheherazade a brave woman who had gained her freedom through inventing tales and often, in moments of great fear, recalled her example». Hisham Matar, *In the Country of Men*, Viking-Penguin Books, London 2006, p. 12. Tuttavia, poco più avanti, la protagonista sarà aspramente redarguita dalla madre che, corifea di una visione tradizionalista della figura della celebre *ḥakawāṭiyyah*, la ammonirà dicendo: «You should find yourself another model! [...] Scheherazade was a coward who accepted slavery over death» non disdegnando, in lungo inciso, di definirla apertamente una meretrice (*harlot*). Ivi, p. 13. Il testo di Matar conosce anche una versione italiana: Id., *Nessuno al mondo*, traduzione di A. Sirotti, Einaudi, Torino 2008.

²⁶ In questo caso, in realtà, come si nota nella scena iniziale del romanzo, la narratrice precisa subito la propria incapacità di emulare la protagonista de *Le Notti*, avvertendo la propria assenza di posizionamento fisso, che invece fu propria di Šahrazād, poiché è costretta a vivere nella diaspora. Si legge dunque: «Vuoi che ti racconti la storia di Šahrazād [...]. Eppure lo sai che io non sono Šahrazād, come sai pure che una delle cose più assurde al mondo è che io non possa entrare nel mio paese o passare attraverso le regioni che gli stanno intorno. Quindi non sorprenderti. Contiamoli di paese in paese». Liyānah Badr, *'Ayn al-mir'āh* (L'occhio dello specchio), Dār al-Šurūq, al-Qāhirah 1991, p. 1. Si veda anche la versione inglese: Liana Badr, *The Eye of the Mirror: a Modern Arabic Novel from Palestine*, Garnet Publishing, London 2008 (2nd edition).

²⁷ È quanto è stato notato da Mušṭafā 'Abd al-Ġanī, *Šahrazād fī 'l-fikr al-'arabī al-ḥadīṭ*, Dār al-Šurūq, al-Qāhirah 1985.

to²⁸ per sublimarsi ad una missione più autorevole, vale a dire quella del farsi portatrice – o se vogliamo “scrigno” – della memoria collettiva di un popolo.

La protagonista di *al-Qārūrah*, inoltre, pur avvertendo il peso delle privazioni che grava sulle donne saudite, in realtà è pronta a condannarne, talvolta, quel porsi inermi dinanzi al sistema: è solidale con le figure femminili che le scorrono davanti come le diapositive di un film, scoprendosi invece meno tollerante di fronte alla madre, con la quale intesse un rapporto ambivalente, se non di spregio, quando la si sente ammettere:

Leggevo tanto, e pensavo tanto! E ogni volta che leggevo aumentava il mio peso, mi rendevo conto che ero più ciiccotta che in passato, anzi, mi si erano ingrossate le natiche! Ahhh! Che ridere, mi piace la parola “natiche”! A mia madre, invece, non dispiaceva per niente che il sedere mi fosse diventato più grosso, pesante e, diciamolo, attraente. Perché sì, in questo modo avrei potuto farne bella mostra nelle occasioni speciali e nei matrimoni. Ancheggiando tra quelle madri che sono sempre alla ricerca di “fidanzate” per i propri figli maschi, non avrebbero potuto fare a meno di notare il mio di dietro, eccitante e sodo com’è. Maledizione, ma che mondo è mai questo, dove la gente viene giudicata e suddivisa in base a natiche e sederi!? Il mondo ha iniziato a guardare alla donna attraverso il suo ano?!²⁹

In queste righe si condensano, con originalità, stereotipi di ogni genere contro i quali, anche questa volta, Munīrah solleva il suo gesto di disprezzo: lei che legge è il simbolo della conoscenza, della cultura che diviene arma pericolosissima utilizzata sottilmente a suo favore anche contro lo sguardo sprezzante della madre; l’allusione diretta al corpo della donna è la banalizzazione dell’ottica maschile, la riduzione all’infimo di chi vede le cose attraverso un “buco” ristretto.

al-Muḥaymīd procede avanti e indietro nella narrazione, passando dal singolo al tutto, allargando continuamente l’obiettivo della sua macchina da presa non dimenticando la Storia, ma diluendola in storie annotate dalla sua protagonista. Il *setting* storico prescelto dall’autore campeggia sull’intero romanzo, pur nelle sue diverse ambientazioni spaziali: eppure episodi e aspetti che, tramite quella guerra, sconvolsero per sempre gli assetti politico-sociali dell’intero mondo arabo non si affastellano sempre confusamente all’interno della narrazione. In alcuni punti sono più chiari, in altri obbligano il lettore a vertiginosi salti, figli di un dinamismo che è tipico delle scritture della Storia, che, difatti: «Non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. [...]

²⁸ Questo aspetto è particolarmente evidente in Muhsin Jassim al-Musawi, *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence*, Brill, Leiden-Boston 2003, dove si legge: «The colonizer who feminizes the land to be conquered and exploited has already appropriated the Arabian tales in the receiving Western culture, and Scheherazade has almost lost identity in the West». Ivi, p. 11. Tutto il testo di al-Musawi offre un meticoloso ed esaustivo *excursus* su questa figura femminile quale tropo presente nella narrativa araba post-coloniale.

²⁹ Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 87.

non procede / né recede, si sposta di binario / e la sua direzione / non è l'orario»³⁰. Anche quando la connotazione storica sembra più marginale³¹, essa comunque funziona bene come corollario entro cui far confluire la forza di questa particolare narrazione al femminile.

al-Qārūrah si configura dunque come un'opera che consente di conservare, attraverso la *fiction*, la memoria sociale di uno tra i più intensi periodi della storia del mondo arabo. L'autore organizza il discorso narrativo col principio di rendere la scrittura del sé – in una sorta di “silente” polifonia a pezzetti – come modalità utile a registrare la storia, anzi, per essere più precisi, come espediente per “archiviare” quanto accaduto alle donne della sua terra attraverso quei pezzetti di carta annotati da Munīrah. Ricucire il filo che tiene insieme le trame dell’“archivio”³²

³⁰ E. Montale, *La Storia*, citata in E. Graziosi, *Il Tempo in Montale*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 130.

³¹ Il connubio scrittura di genere-storia, facilmente osservabile in molti punti della narrazione, rende poca giustizia alla possibile originalità del romanzo, e anzi forse potrebbe inficiarne la lettura. In alcuni tratti la trama sembra volutamente ammiccare ad un *trend* espressivo piuttosto consolidato, e proprio lì l'elemento storico appare vacillante, farsi pretestuoso. Come quando Munīrah riflette, in un caffè, su 'Alī al-Daḥḥāl, Maggiore dell'esercito, l'uomo di cui è innamorata e che poi la tradirà. Pensando a quest'uomo, al suo agire avventato e imprevedibile nel proprio lavoro, quasi parlando ad alta voce, come se stesse rivolgendosi a lui, pensa: «Dio mio, sei solo un militare al fronte. Pensi forse che io sia il tuo Kuwait? E che il mio corpo possa farti da campo di battaglia?». Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 120. L'allusione è qui chiara: la metafora associativa tra corpo (femminile) violato e la terra (anch'essa femminile) violata e ingiustamente invasa è sì suggestiva, ma ampiamente presente nella letteratura araba (si veda, a mo' di esempio: Abir Hamdar, *The Female Suffering Body: Illness and Disability in Modern Arabic Literature*, Syracuse University Press, Syracuse 2014). È l'elemento deittico del Kuwait, probabilmente, a restituirle una sorta di originalità: il grido contro la violenza è forse qui, se può così dirsi, più “disperato”, perché l'invasore non è straniero, e l'atto in sé più deprecabile – se mai dovesse esservi una scala di valore – poiché commesso dall'interno, dal “conosciuto”, dal presunto “familiare”.

³² Si è scelto di indicare la parola tra virgolette poiché potrebbe facilmente condurre a fraintendimenti. In questo romanzo, infatti, il principio di “archiviare” la storia è filtrato dalla pura soggettività della protagonista femminile, una soggettività che è invece totalmente esclusa dalla pratica dell’“archivio” quale strumento indispensabile dello storico, che è così riconducibile tanto all'etimologia del termine, quanto alla sua accezione voluta da Michel Foucault, secondo il quale esso: «Stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere. Che la differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e facciamo». M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1980, pp. 175-176. Cade così la categoria antropologica della soggettività, cui si lega

può risultare sì doloroso ma è purtroppo necessario per non rimuovere il passato.

La saga dei traumi e dei ricordi dolorosi custoditi nella bottiglia si connette, quasi trovando finalmente una sua quiete, con una delle scene finali di questa particolare ri-scrittura della Storia. Munīrah sta ricordando le parole della nonna, il suo, se vogliamo, poco “accudente” e avventato modo di spingerla a raccogliere storie tristi. La protagonista racconta dunque di un sogno, nel quale si ricava un attimo per sé, sulla spiaggia, dove le devastazioni fisiche della Guerra del Golfo sono ormai avvenute. Con queste parole scioglie i fili della narrazione:

Sognavo di riempire la bottiglia con le tragedie e i momenti di tristezza della mia vita, proprio come mi aveva suggerito di fare la nonna quando me ne aveva fatto dono. A operazione ultimata, l'avrei portata sulla spiaggia della Mezzaluna, su cui erano morti i gabbiani avvelenati dal petrolio e dalle devastazioni generatesi alla fine della Guerra del Golfo. E avrei buttato la bottiglia in mare, impassibile, senza tema di inquinarlo e macchiarne l'azzurro con le tinte fosche delle mie disgrazie. Eh già, perché prima di quel mio gesto, non aveva il petrolio ucciso già tutte le creature del mare? Anzi, forse avrei riportato in vita tutti quegli esseri proprio grazie ai miei racconti tristi: non mi aveva detto la nonna che l'erba cresce se alimentata da storie dolorose? E allora forse quegli esseri si sarebbero risvegliati dal sonno della morte proprio con i miei racconti³³.

Questa scena, dominata da colori scuri, si tinge a un tratto di una inaspettata luce di speranza: il monito della nonna diviene improvvisamente l'unico anelito di vita nuova, la sola possibilità di rinascita in un clima di generale devastazione. Il racconto, le “storie” su pezzi di carta, pur nella loro tristezza, potrebbero far rinascere le creature del mare, generare nuova vita o restituirla a chi l'ha perduta in una assurda guerra. Munīrah qui pare riconciliarsi con il suo passato, e con lei sembra placarsi anche il grido di sofferenza delle donne della sua terra, cui al-Muḥaymīd dà insolita voce con l'espedito delle storie a pezzetti, frammenti di una Storia della quale l'autore saudita prova a fornire un ritratto originale.

invece il dolore della ricostruzione, quel *mal d'archive* descritto nel 1995 da Jacques Derrida come la nostalgia di un luogo al quale si vorrebbe ritornare, la nostalgia delle origini. Si veda J. Derrida, *Mal d'archive : Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 2008.

³³ Yūsuf al-Muḥaymīd, *al-Qārūrah*, cit., p. 209.