

«LA LINGUA È TERRA».
L'INFLUENZA DEL DISPATRIO E DELL'ITALIANO
COME "LINGUA-DISTANZA" SULL'IBRIDISMO
DEL ROMANZO *IL PROFUGO* DI YOUNIS TAWFIK

NUNZIO BELLASSAI*

*Starting from the complex contemporary scenario that characterizes world literature and from the perspectives that derive from it, the aim of this project is to analyse if, and how, the experience of expatriation and the adoption of Italian as a "distance-language" affect the linguistic, thematic, genre, and focus hybridism present in Younis Tawfik's novel *Il profugo*. Through an overall analysis of the Iraqi writer's poetics, I will underline how these two factors condition the formulation of the novel as a "world-work", in which lyrical interludes alternate with digressions on minor characters, and essay inserts. I will also highlight how the operation carried out by Tawfik responds to the need to contaminate forms of the Arab tradition with those typical of the Italian one, which bases its narrative on the novel form, to produce a creolisation that is both formal and linguistic.*

Tematizzare il trauma: il dispatrio nella poetica di Tawfik

La produzione di Younis Tawfik (Yūnis Tawfiq) si inserisce nel quadro complesso della narrativa tra gli anni Novanta e Zero¹, in cui il mercato editoriale tendeva a schematizzare, a dividere secondo criteri ormai anacronistici opere in madrelingua, traduzioni, opere scritte da autori in una lingua diversa da quella d'origine. Questi criteri non si attestavano solo nel mercato italiano, ma anche e soprattutto in quello anglofono. Il caso emblematico è segnalato da Damrosch: «A number of critics have argued that the United States in particular has been maintaining a dramatically uneven balance of literary trade. Lawrence Venuti, for instance, has pointed out that translations often reinforce American stereotypes of foreign cultures, and that a very uneven pattern of the production of translations currently does much more to spread American culture abroad than to bring the world home to America. In 1987, he notes, Brazilian publishers brought out over fifteen hundred translations of English-language books, while only fourteen translations of Brazilian lit-

* Sapienza Università di Roma.

¹ La sua prima raccolta di poesie, *Apparizione della dama babilonese*, si colloca nel 1994 ed è pubblicata da una piccola casa editrice, Edizioni Angolo Manzoni, cui segue il successo del suo primo romanzo, *La straniera*, del 1999 (Bompiani, Milano), vincitore del Premio Grinzane Cavour.

erature were issued in England or the United States»². Una situazione simile si è verificata in Italia, almeno fino alla metà degli anni Novanta, nel periodo in cui la grande editoria mostrava ancora un certo disinteresse per gli autori transnazionali italofofoni³. Dei primi nomi affacciatisi nel panorama editoriale, alcuni scompaiono dopo aver fornito la propria storia-testimonianza. Si verifica così una prima distinzione tra «scrittori-migranti» e «migranti scrittori»⁴, ovvero tra scrittori e semplici testimoni-cronisti della migrazione, che negli anni successivi porterà alla scomparsa di autori di una sola prova narrativa⁵. Parallelamente, spingerà la pubblicazione di opere sempre più complesse ed elaborate sul piano stilistico e contenutistico da parte di altri autori, il cui valore è consacrato dai più importanti premi letterari italiani⁶ e dal mondo del cinema, che sfrutta queste storie per trasposizioni multimediali⁷. Nella grande ondata di scritture della migrazione degli anni Novanta (alcune diventate veri e propri best-seller), Tawfik, partendo dalla volontà di «dimostrare che anche uno straniero può diventare uno scrittore italiano»⁸, rinnova e aspira a un'idea di letteratura mondiale, in cui «cultural categories mingle and float»⁹.

Younis Tawfik è nato a Mosul nel 1957, ma ha lasciato l'Iraq nell'estate del 1979 per giungere in Italia, appena un mese dopo il colpo di Stato che ha portato Saddam Hussein (Şaddām Ḥusayn) al potere. Nell'impossibilità di

² D. Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton & Oxford University Press, Princeton-Oxford 2003, p. 113.

³ M. Lecomte, *Transiti letterari: Storia, autori, testi, prospettive critiche*, in *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italofofona (1960-2016)*, Cesati, Firenze 2018, p. 33.

⁴ D. Bregola, *Il brusio generale del mondo. Intervista a Younis Tawfik*, in *Da qui verso casa*, a cura di Id., Edizioni Interculturali, Roma 2002, pp. 104-127. Allo stesso modo, Comberinati osserva che «nel caso di Tawfik si dovrebbe parlare di scrittore emigrato piuttosto che di migrante divenuto scrittore». D. Comberinati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, p. 110.

⁵ M. Lecomte, *Transiti letterari*, cit., p. 33.

⁶ Carmine Abate vince il Premio Campiello nel 2012; Jana Karšaiová entra nella dozzina del Premio Strega 2022; Helena Janeczek si aggiudica il Premio Strega nel 2018.

⁷ Nel 2009 è stato tratto da *La straniera* di Tawfik l'omonimo film con la regia di Marco Turco.

⁸ A. Casazza, *Tawfik, prof. di integrazione*, in "Il Secolo XIX", 25.04.2000. Sul riconoscimento del ruolo di scrittore per l'autore transnazionale: «Each member of this republic struggles to achieve recognition as a writer». P. Casanova, *The World Republic of Letters*, Translated by M.B. DeBevoise, Harvard University Press, Cambridge-London 2004, p. 4.

⁹ T.J. Reiss, *Mapping Identities: Literature, Nationalism, Colonialism*, in *Debating World Literature*, Edited by Ch. Prendergast, Verso, London-New York 2004, p. 112.

tornare nel suo Paese condannato alla guerra e alla carestia, l'esperienza del dispatrio segna l'intera produzione in prosa e versi di Tawfik¹⁰. Infatti, come afferma Damrosch, «a growing body of literature probes the losses and the new possibilities of writing as a stranger in a strange language, and a number of writers have taken displaced translators as their protagonists»¹¹. Tawfik ha scritto opere di poesia e narrativa in italiano fin dal suo arrivo a Perugia. Riguardo alla possibilità di autotradursi, lo scrittore iracheno si colloca su una linea che per molti aspetti lo accomuna ad altri autori che hanno vissuto personalmente il dispatrio¹². Infatti, le poesie di *Apparizione della dama babilonese*, composte tutte in Iraq, sono state tradotte da Roberto Rossi Testa; la raccolta *Nelle mani la luna*¹³, invece, oltre ai componimenti scritti in arabo prima del 1979 e poi tradotti, presenta al suo interno poesie composte direttamente in italiano dopo il dispatrio.

Damrosch ha analizzato la difficoltà di tradurre la poesia degli autori transnazionali, arrivando alla conclusione che «poetry too can seem inherently translatable to those, like Hegel, who locate the essence of poetry in its “idea” rather than in the specifics of its verbal texture»¹⁴. La difficoltà di autotradursi, che è una cifra distintiva di molti autori transnazionali come Tabucchi, Janeczek e Schneider, è presente anche nella poetica di Tawfik, che tuttavia, dopo anni di reticenza, ha deciso di superare questo muro linguistico e culturale: infatti, sta curando l'edizione araba de *La straniera*. Premesso che esiste già uno scarto significativo che può spingere a definire una “riscrittura” la nuova edizione italiana de *La straniera*, uscita nel 2021, rispetto

¹⁰ Come sottolineano Sinopoli e Tatti, «il dispatrio è una condizione che ponendo lo scrittore in un contesto comunicativo alterato influisce sulle forme di scrittura, stimola un approccio sperimentale e attiva una memoria letteraria e un immaginario particolari». F. Sinopoli; S. Tatti, *Introduzione*, in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Eaed., Iannone, Isernia 2005, p. 16.

¹¹ D. Damrosch, *Comparing the Literatures*, Princeton & Oxford University Press, Princeton-Oxford 2020, p. 182.

¹² In particolare, faccio riferimento alle doppie versioni dei testi di Amara Lakhous (‘Amārah Lahūs), che, come Tawfik, si è autotradotto. Il processo nel caso di Lakhous è inverso, perché l'autore algerino ha ottenuto la consacrazione in Italia dopo aver autotradotto il suo romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (edizioni e/o, Roma 2006) dall'arabo all'italiano. Anche per le opere di Lakhous, più che di autotraduzioni, è più appropriato parlare di riscritture, dal momento che l'adattamento culturale influisce sulla caratterizzazione dei personaggi, modificando visibilmente la trama. In Tawfik e Lakhous la dialettica conflittuale che si instaura tra il racconto e l'autotraduzione agisce come «une sorte de bipolarisation entre deux points de vue». A. Ferraro; R. Grutman, *Avant-propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles*, in *Iid. (sous la direction de), L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris 2016, p. 10.

¹³ Younis Tawfik, *Nelle mani la luna*, Ananke, Torino 2001.

¹⁴ D. Damrosch, *Comparing the Literatures*, cit., p. 203.

alla prima del 1999, il processo creativo sotteso a quest'operazione di trasposizione nella lingua materna non è solo editoriale, ma anche identitario e psicologico: l'autore ha riscritto il testo *ex novo* «con la mentalità e la creatività dello scrittore arabo che si rivolge a un lettore arabo»¹⁵. Questa ulteriore possibilità espressiva consente, dunque, di inserire Tawfik nella cerchia degli scrittori che Steven Kellman definisce «ambilingual translanguals»¹⁶.

*Il profugo*¹⁷ costituisce con *La straniera* e *La città di Iram*¹⁸ una grande epopea della tragedia nazionale, un'ideale trilogia. In questo complesso *Bildungsroman* rovesciato dell'autore, alla formazione dell'identità maschile dell'adulto straniero, apparentemente integrato, ne *La straniera* corrisponde la scoperta della propria personalità attraverso l'incontro con l'Altro e con la maternità per una donna italiana in Marocco ne *La città di Iram*, a cui segue, in uno sguardo che arretra angosciosamente, la crescita del bambino attraverso la guerra, la dittatura e l'emigrazione ne *Il profugo*¹⁹. Analizzando la macrostruttura della trilogia, emerge chiaramente che la condizione del dispartio produce un trauma che si allarga nella produzione di Tawfik, seguendo quanto descritto da Homi K. Bhabha, il quale sottolinea che «world literature might be based not on the recognition of what is common in all literatures»²⁰, come spesso è stato interpretato il concetto di *Weltliteratur* di Goethe. Al contrario, l'idea stessa di letteratura mondiale appare radicata nel trauma storico e personale²¹. Riesce, cioè, a ritagliarsi un nuovo spazio geopolitico in cui «cultures recognize themselves through their projections of "otherness"»²², per approdare, con la produzione di Tawfik, a una dimensione già pienamente ibrida, sovranazionale, che, «still more conjectural than

¹⁵ N. Bellassai, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik*, in "L'indipendente", 22.12.2022, consultabile al link: www.lindipendente.it/younis-tawfik/ (ultimo accesso 23.03.2023).

¹⁶ S. Kellman, *The Translingual Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln 2000.

¹⁷ Younis Tawfik, *Il profugo*, Bompiani, Milano 2006.

¹⁸ Younis Tawfik, *La città di Iram*, Bompiani, Milano, 2002.

¹⁹ D. Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 143.

²⁰ T. D'Haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, Routledge, New York 2012, p. 134.

²¹ A tal proposito, De Rogatis, analizzando il nesso presente tra trauma e translanguismo, osserva che «mentre il trauma impedisce la dicibilità dell'evento lacerante, la postura translingue si rapprende in gesti caricati di alone simbolico e in rappresentazioni iconiche della poetica. Seppure rifratti al di là del linguaggio, la parola e i nessi causali del racconto possono essere così indirettamente ricostruiti». T. De Rogatis, *Homing / Ritrovarsi. Traumi e translanguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2023, p. 8.

²² H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994, p. 12.

real, consists of literatures whose linguistic reach transcends national, even continental, borders»²³.

Il termine *dispatrio*, usato per la prima volta da Meneghello, traduce *dispossessed* del finale di *Turn of the Screw* (1898) di Henry James, combinando l'italiano *espatrio* con il prefisso *dis-* di derivazione vicentina in un neologismo al crocevia delle tre lingue²⁴, che ben si adatta anche al caso di Tawfik. Questa condizione liminare²⁵ produce un graduale avvicinamento alla memoria dell'identità irachena, che si realizza attraverso due fasi: dopo un'iniziale negazione e senso di estraneità, si manifesta un maggiore attaccamento verso la madre terra, che è evidente ne *Il profugo*. Come spiega Thomsen, il procedimento di associazione dell'episodio traumatico con la necessità estetica di riprodurlo in forma narrativa può diventare «ethically problematic»²⁶. Tuttavia è innegabile che esso, anche confrontando il caso di Tawfik con quello di altri scrittori che hanno deciso di porre il dispatrio vissuto come focus narrativo, assuma un peso rilevante «in emergent international canonization, which is dependent both on ethics and aesthetics, in the sense of the ways in which experience is given a literary form»²⁷.

In quest'urgenza narrativa ed esistenziale, il filo rosso che percorre i tre romanzi è proprio il senso di dis-appartenenza che condividono il Fratello Maggiore e Karim de *Il profugo*, l'Architetto e Amina de *La straniera*. La loro graduale dissociazione coincide con l'incapacità di agire del soggetto autoriale, immobilizzato da ripensamenti, dubbi e sensi di colpa, che sono razionalizzati e spiegati dal personaggio di Firas: «Continueremo a soffrire e a morire perché questo è il nostro destino, come è stato scritto noi dobbiamo morire due volte: una volta nella nostra patria e una volta in terra d'esilio»²⁸. Il trauma della condizione di *straniero* e *profugo*, rievocata nei titoli dei romanzi di Tawfik, produce la prima spinta narrativa, secondo quanto analizzato da Luckhurst: «If trauma is a crisis of representation, then this generates narrative possibility just as much as impossibility»²⁹. Da quest'evento crucia-

²³ T. D'Haen, *The Routledge Concise History of World Literature*, cit., p. 115.

²⁴ G. Sulis, *Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine: sui titoli delle opere di Meneghello*, in "The Italianist", 32, 1 (2012), pp. 79-102.

²⁵ «Per noi iracheni non esisteva la possibilità di usufruire dello status, comunque vantaggioso, di rifugiato politico, perché esso veniva accordato solo a coloro che arrivavano dalle ex colonie italiane, [...] la condizione di profugo era difficilissima da superare». B. David, *Io, esule dall'Iraq di Saddam. Younis Tawfik con Bibi David*, in "Caffè Europa", 07.08.2007, consultabile al link: www.caffeueuropa.it/cultura/326tawfik.html (ultimo accesso 23.03.2023).

²⁶ R. Thomsen, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, Continuum International Publishing Group, London-New York 2008, p. 105.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Younis Tawfik, *Il profugo*, cit., p. 12.

²⁹ R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London 2008, p. 83.

le discendono alcuni dei temi topici della poetica di Tawfik che si ritagliano uno spazio doloroso di vissuto anche nella narrazione autobiografica de *Il profugo*. Infatti, come sottolinea Thomsen, «migrant writers and bicultural writers speak from a place between cultures»³⁰. Questa disposizione emotiva e narrativa è sottolineata nel romanzo dell'autore iracheno da immagini ricorrenti, come quella del migrante in un paese straniero, il profumo dei gelsonimi, l'anziana madre, quasi uno spettro della disgregazione familiare, che attende solitaria nel Paese in guerra.

Il grande albero piantato al centro del cortile è il simbolo della contraddizione che vive il migrante, diviso tra il rimorso per aver lasciato la propria madre patria e il senso di spossessamento violento che deriva dal dispatrio. In particolare, l'immagine dell'albero, inteso come silenzioso osservatore della tragedia familiare e nazionale, è declinata in modo diverso nelle opere di Tawfik: ne *La straniera* la pianta è un grande cedro³¹ che cresce nella casa araba dell'Architetto; ne *Il profugo* è un rigoglioso gelso; nella *Lettera aperta ai veggenti della guerra de L'Iraq di Saddam* torna a essere un cedro. Il risultato della stratificazione memoriale è un ricordo corrotto, che non si può ricostruire integralmente, proprio perché ormai ibridato con una lingua e uno sguardo che lo spogliano di ogni deposito affettivo³². Il ricordo violato, perdendo il drammatico senso di impotenza intrinseco alla *Lettera*, viene oggettivizzato sotto forma di poesia: infatti, il componimento *L'ombra del gelso*, che apriva la raccolta *Nelle mani la luna* con un diverso titolo (*L'ombra del cedro*), interrompe la prosa del saggio *L'Iraq di Saddam*.

³⁰ R. Thomsen, *Mapping World Literature*, cit., p. 61.

³¹ Il cedro ha un forte valore simbolico. Nel *Ṣaḥīḥ* di Buḥārī, la più illustre raccolta canonica di detti attribuiti al Profeta Muḥammad, si legge: «Chi recita il Corano è paragonabile al cedro, il quale ha buon sapore e buon odore» (al-Buḥārī, *Deti e fatti del Profeta dell'Islam*, a cura di V. Vacca; S. Noja; M. Vallaro, UTET, Torino 2013, p. 487). Inoltre, Lamartine, dopo aver compiuto un viaggio in Oriente nel 1833, testimonia che gli alberi di cedro sono per i musulmani «i monumenti naturali più celebri dell'universo; [...] Gli Arabi di tutte le sette hanno una venerazione tradizionale per questi alberi: attribuiscono loro non soltanto una forza vegetativa che li fa vivere eternamente, ma anco un'anima che fa dar loro segni di saggezza, di previsione». F. Marion, *Le meraviglie della vegetazione*, Treves, Milano 1868, p. 91.

³² In questo senso si realizza quel processo di internazionalizzazione involontaria dell'autore e dell'opera translingui, teorizzato da Pascale Casanova: «by virtue solely of his membership in a linguistic area and a national grouping, he embodies and reactivates a whole literary history, carrying this "literary time" with him without even being fully conscious of it». P. Casanova, *Literature, Nation, and Politics (1999)*, in D. Damrosch; N. Melas; M. Buthelezi (eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton University Press, Princeton 2009, p. 336.

È l'ombra folle dell'albero,
 il vecchio gelso che si vede nei tuoi occhi,
 mia signora...
 come il tempo *si spoglia*
 schiva la memoria *piangendo*
 apre un sentiero dove fischia nel vento
 la furia amara³³.

Il gelso, come il cedro, è un elemento tipico della tradizione mediorientale ed è presente nella *Commedia* dantesca³⁴. Coerentemente con il significato resistenziale del gelso, l'aggiunta di pochi versi sul margine destro, a ogni strofa, è finalizzata a sottolineare «la traslazione simbolica»³⁵ tra l'albero e il tempo. Sono questi *topoi* consolidati nella memoria e i sentimenti a loro collegati che instaurano un cortocircuito tra ciò che l'autore racconta e l'impatto emotivo che ne deriva. Questo approccio fin troppo empatico, diretto e ravvicinato, che sfiora costantemente un eccesso di patetismo, è ciò che spinge Tawfik a trovare una lingua altra, emotivamente più distaccata, una “lingua-distanza” per dare una forma più oggettiva al ricordo e al vissuto personale. L'italiano, inteso come chiave per riappropriarsi della propria cultura d'origine, fornisce «l'opportunità di uno sguardo plurimo e ibrido, non locale», in grado di illuminare «le zone d'ombra di questo mondo parallelo»³⁶: una “lingua-mondo”, onnivora, in cui si realizza il “terzo spazio” che «disloca le storie che lo istituiscono»³⁷.

³³ Younis Tawfik, *L'Iraq di Saddam*, Bompiani, Milano 2003, p. 45. Varianti rispetto a *Nelle mani la luna*: v. 2 l'albero] il vecchio gelso; v. 4 assente solo *come il tempo*; v. 5 e muore] schiva la memoria piangendo; v. 6 e apre] apre.

³⁴ Nel romanzo *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* (Limmat Verlag 2018, edito in Italia da Marcos y Marcos nel 2021 con il titolo *In terra straniera gli alberi parlano arabo*) di Usama Al Shahmani (Usāmah al-Šahmānī), scrittore germanofono di origine irachena, l'indovina, che predice al protagonista un futuro lontano dalla sua terra di origine, siede all'ombra di un gelso a Baghdad. Inoltre, l'autore iracheno Fawzi Karim (Fawzī Karīm), nei suoi componimenti, instaura attraverso il gelso un legame con la propria terra e con la memoria, in modo non dissimile da quanto avviene nella poesia di Tawfik. Fawzi Karim, *Plague Lands and other poems*, Versions by A. Howell; Abbas Kadhim, Carcanet Press, Manchester 2011. Inoltre, il gelso è presente in *Purgatorio* XXVII 39: «Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che 'l gelso diventò vermiglio». D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2016, p. 328.

³⁵ R. Morace, *Younis Tawfik*, in Ead., *Letteratura-mondo italiana*, ETS, Pisa 2012, p. 202.

³⁶ F. Eller, *Il debito di Tawfik con Dante. Intervista allo scrittore iracheno che scrive in italiano. Bilinguismo come spazio dove convivono più mondi*, in “L'Adige”, 8.11.2000.

³⁷ H.K. Bhabha, *Interview with Jonathan Rutherford*, in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence Wishart, London 1990, p. 211.

Come è possibile riscontrare in molte opere transnazionali, la soggettività dell'autore vive il conflitto tra la lingua straniera, quella del contesto quotidiano della vita attuale, e la lingua madre, intesa come "lingua-memoria" che coincide con il suono del proprio passato, con l'eco ricorrente dell'infanzia, della terra natale. Il dualismo che ne deriva segue lo schema già descritto da Rushdie secondo cui lo scrittore-migrante «perde il suo luogo, entra in una lingua straniera, e si trova circondato da esseri i cui codici di comportamento sociale sono molto diversi, a volte persino offensivi, rispetto ai suoi»³⁸. Adottando quindi la lingua, nuova e sconosciuta, del paese ospitante³⁹ che assume il valore di "confine condiviso", Tawfik riesce a ritagliarsi uno spazio emotivo diverso e variegato, capace di de-comporre la stratificazione linguistica e culturale, in cui l'autore soggetto al dispatrio «riscrive i confini della propria identità e della propria storia personale»⁴⁰.

Nell'italiano studiato e apprezzato come lingua letteraria si innesta la scoperta di un idioma vivo e musicale che ben si adatta alla sperimentazione sia in prosa che in versi, come Tawfik ha più volte dichiarato⁴¹. Si tratta di una lingua seconda che, attraverso un radicamento che passa dal lavoro e i contatti quotidiani, la contaminazione con tutte le forme di socializzazione e di attività culturali frequentate, instaura una fiducia oggettivizzante con chi la utilizza e ormai la padroneggia. Più che essere «luogo di affetto e di riflessione»⁴², diventa uno spazio franco. La lingua acquisita in questo modo viene sfruttata per decodificare il sistema conoscitivo dell'autore e mescolarlo con il background culturale di cui si nutre l'italiano, attraverso la complessa sovrapposizione letteraria ottenuta nel corso dei secoli.

³⁸ S. Rushdie, *Patrie immaginarie*, traduzione italiana di C. Di Carlo, Garzanti, Milano 1991, pp. 277-278.

³⁹ Sul rapporto tra dispatrio e lingua, Pisani osserva che «nella rappresentazione dell'altrove nella scrittura si profila centrale la prospettiva linguistica», sulla cui base è possibile indagare «i testi letterari della prima modernità connessi a un altrove inteso come luogo di espatrio, di distanza o di un'ideale proiezione». C. Pisani, *Premessa: Una «corrente tra i due poli»*, in Ead. (a cura di), *Scritture del dispatrio. Atti del XX Convegno Internazionale della MOD 14-16 giugno 2018*, ETS, Pisa 2020, p. 10.

⁴⁰ K. Trifirò, *L'Europa e lo straniero. Letteratura migrante come performance identitaria*, in "Humanities", II, 1 (2013), p. 109.

⁴¹ Tawfik conosceva prima del 1979 la lingua italiana da un punto di vista meramente letterario. Aveva già letto alcuni versi della *Commedia* e conosceva le influenze della tradizione islamica nell'opera di Dante: è stato, infatti, traduttore del saggio *Dante e l'islam* di Miguel Asín Palacios. Per il legame tra Dante e Tawfik si veda D. Comberinati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., pp. 129-131.

⁴² J. Lahiri, *In altre parole*, Guanda, Milano 2015, p. 11.

Il profugo e la de-composizione dei generi

A proposito dell'ibridismo dei generi, della rottura meccanica di qualsiasi idea rigida e stereotipata che li divide come compartimenti separati, Heath sottolinea che «a novel will include a number of primary genres but absorbed into another kind of utterance which removes them from the immediacy of everyday life, catching them up into its own reality as literary-artistic event»⁴³. L'esito dello scardinamento del sistema occidentale dei generi finora in uso produce, nel caso di Tawfik, un avanzamento creolizzante verso forme sempre più complesse e difficili da categorizzare. Infatti, come osserva Heath, «no one work will possess features that can identify all the works in the genres»⁴⁴, perché, alla luce di uno sguardo sempre più eterogeneo, «the very idea of the study now of world literature is involved in the hybrid»⁴⁵, in un perpetuo incrocio tra cultura d'arrivo e d'origine, tra modelli e generi che producono sempre un effetto inatteso e impossibile da prevedere. Per *Il profugo* di Tawfik si riscontra la stessa difficoltà classificatoria che è possibile evidenziare per altri autori transnazionali italo-foni. In particolare, secondo Morace⁴⁶, per autori come Monteiro Martins od opere come *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous risulta complesso poter definire se testi del genere siano classificabili come romanzi o raccolte di racconti; romanzi di formazione, corali o vere e proprie saghe familiari (come le opere di Karšaiová e Ibrahimi); tragedie o epopee (come *Le rondini di Montecassino* di Janeczek). Non a caso Tawfik, come anche Bijan Zarmandili nell'epigrafe de *Il cuore del nemico*, proiettando lo stato attuale del Medio Oriente e la sua esperienza personale di dispatrio su una dimensione letteraria, allude alla tragedia greca. Rielabora il paradigma classico per cui un personaggio mortale (*ήθoς*) conduce una lotta titanica e spesso destinata a una frustrante sconfitta contro un potere superiore o una divinità (*δαίμων*): «sfogliare i giornali arabi è come ripassare una tragedia greca»⁴⁷. Inoltre, *Il profugo*, per la fedeltà ai nomi dei fratelli, alla storia realmente avvenuta (a cui l'autore aggiunge la morte del fratello Anis inventandola per fini narrativi) e all'esilio dalla propria terra, potrebbe annoverarsi tra i casi di *autofiction*, che sono aumentati drasticamente nel corso degli ultimi vent'anni. Il procedimento per cui l'esperienza autobiografica dell'autore è frammentata in diversi personaggi, «figure della voce»⁴⁸, emanazioni di un io ipertrofico che filtra il proprio vissuto, manipolando la verità per fini este-

⁴³ S. Heath, *The Politics of Genre*, in *Debating World Literature*, Edited by Ch. Prendergast, Verso, London-New York 2004, p. 167.

⁴⁴ Ivi, p. 168.

⁴⁵ Ivi, p. 174.

⁴⁶ R. Morace, *Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Libertà, Lucca 2011, p. 21.

⁴⁷ Younis Tawfik, *La straniera*, cit., p. 103.

⁴⁸ M. Lecomte, *Transiti letterari*, cit., p. 50.

tico-narrativi, è tipico della letteratura contemporanea occidentale, in particolare di quella francese, con i casi emblematici di Houellebecq, Ernaux e Carrère, e ultimamente anche di quella italiana, con i nuovi romanzi di Giordano, Ciabatti e Albinati. In particolare, nel romanzo di Tawfik, attraverso il trauma dissolutivo del dispatrio, l'esperienza vissuta si frammenta moltiplicando il numero dei narratori, non solo dei personaggi, che assurgono anche al ruolo di cantastorie, attingendo a un patrimonio culturale orale che più volte l'autore iracheno inserisce in forma di ninne nanne o cantilene.

Dilillol, yal walad yabni, dilillol
 ninna nanna, figlio mio, ninna nanna
 il tuo nemico è straniero
 e abita la steppa,
 il tuo nemico è il lupo,
 che oltre la porta ti aspetta⁴⁹.

La frammentazione diegetica, presente in altre opere transnazionali italofone come quelle di Ornella Vorpsi e Amara Lakhous, acuisce la sorprendente teatralità metanarrativa di cui *Il profugo* è dotato più degli altri romanzi di Tawfik, come si evince dalla costruzione di alcune scene drammatiche. Tra queste spicca certamente il momento della morte di Anis, il ragazzo innocente che trascorre le sue giornate in solitudine in piccionaia, vero e proprio capro espiatorio della vicenda, se analizzata dal punto di vista della teoria mimetica. La vocazione teatrale del romanzo riecheggia le coeve narrazioni orali a cavallo tra teatro e poesia dell'iracheno Yousif Latif Jaralla (Yūsuf Laṭīf Ġār Allāh) o dell'algerino Tahar Lamri (al-Ṭāhir La'amrī)⁵⁰. Anche se ne *Il profugo*, più che a un fine letterario, l'esigenza di riprodurre la realtà con riferimenti così precisi risponde al bisogno di produrre una testimonianza, di elaborare il trauma cercando di raccontarlo e condividerlo nella forma della catarsi che restituisce al lettore la sua dimensione di essere umano e la possibilità di empatizzare profondamente.

Al contempo, gli ampi sprazzi dedicati alla condizione del proprio Paese, presenti ne *Il profugo*, accostano quest'opera alla produzione saggistico-divulgatoria di Tawfik, attraverso l'innesto di un registro informativo, d'impegno politico, più simile a un articolo di giornale, d'attualità o a un saggio storico⁵¹. Tawfik, infatti, proprio in virtù della sua esperienza personale di migrazione e della sua conoscenza multilinguistica, che mette alla pro-

⁴⁹ Younis Tawfik, *Il profugo*, cit., p. 260.

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ A tal proposito, Thomsen sottolinea l'importanza dell'elemento saggistico nell'ibridazione delle forme narrative transnazionali: «a number of migrant novelists have integrated an essayistic element as an important part of their narratives, which allows for the use of multiple perspectives, both in time and in order to shift between specific stories and general observations». R. Thomsen, *Mapping World Literature*, cit., p. 98.

va quotidianamente con l'attività di traduttore, come altri autori translingui, con le sue opere assolve al difficile compito di evidenziare e tematizzare l'inadeguatezza dei generi letterari, «dando vita ad un nuovo connubio tra significativo eificante, tra temi trattati e le strutture narrative e linguistiche che li sostengono, potenziandone il messaggio»⁵².

La scelta della poesia, che è presente anche ne *L'Iraq di Saddam, La città di Iram, La straniera* ed è invece assente nel suo ultimo romanzo *La sponda oltre l'inferno*⁵³, giunge nelle opere narrative al termine di un processo di innalzamento graduale e altalenante, che si profila come un climax ascendente culminante con la rottura del rigo in versi. Questa possibilità espressiva, che Tawfik ha sperimentato già prima dell'esilio⁵⁴, genera un effetto di *rebound* che si interiorizza in una pausa lirica. L'intervallo meditativo contribuisce a rendere con coloriture poetiche le rievocazioni del paesaggio mediorientale e le descrizioni delle figure femminili, spesso presenti come secondi termini di paragone nelle similitudini che si riferiscono a immagini del mondo arabo. La lirica arriva dove la narrazione dimostra di non poter aggiungere niente a quanto già affermato. Diviene, cioè, al tempo stesso riflessione interiore e momento di interruzione narrativa, che approfondisce emozionalmente il racconto, lasciando sempre un vuoto che può essere arricchito da altre riflessioni in prosa o può concludere il capitolo.

A differenza de *La straniera*, però, dove la poesia forniva la possibilità dell'analessi e di un confronto tra diverse generazioni di immigrati, di uno sguardo appassionato e nostalgico rivolto sistematicamente al passato, ne *Il profugo*, che si svolge tra 1979 e 1998 e contiene venti componimenti al suo interno, questa rigida meccanicità si dissolve nella riflessione interiore dei personaggi, che può essere rivolta alla situazione attuale della società o al passato. Al contempo, contribuisce ad arricchire emotivamente i personaggi che affollano il romanzo, rendendo questi frammenti poetici, che compongono un intarsio omogeneo, «più vicini alla qualità magmatica del ricordo»⁵⁵.

L'autore incastra le parti in versi lungo tutto il romanzo, ma decide di non inserirle proprio quando il narratore è Walid⁵⁶, il fratello che uccide il povero Anis, diventando un pericoloso seguace di Saddam, e per questo motivo si dimostra distante dalla sensibilità dei versi, che invece sono molto più frequenti quando la narrazione esamina il punto di vista di Anis e del Padre, come se la possibilità di esprimersi in versi fosse una prerogativa esclusiva dei personaggi veramente positivi del romanzo, dei protagonisti più sensibili

⁵² R. Morace, *Un mare così ampio*, cit., p. 21.

⁵³ Younis Tawfik, *La sponda oltre l'inferno*, Oligo, Mantova 2021.

⁵⁴ Nel 1978 Tawfik ha vinto il Premio nazionale di poesia irachena. D. Comberiat, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 110.

⁵⁵ R. Morace, *Younis Tawfik*, cit., p. 213.

⁵⁶ È l'unica eccezione oltre a Karim, la cui vicenda appare marginale, rispetto alla linea conduttrice della trama.

e razionali. I versi, in genere brevi e franti, dotati di un'intensa drammaticità ritmica, quasi sempre privi di anafore e riprese, ma ricchi di similitudini, entrano al servizio della prosa, che assume una forma sempre più fagocitante, mescolando anche in questo caso modelli diversi: da un lato, l'esempio delle *maqāmāt*⁵⁷; dall'altro, il modello occidentale della *Vita Nova* e del *Convivio* di Dante, due prosimetri che Tawfik studia, insieme alla *Commedia*, già prima del suo arrivo in Italia. L'esempio dantesco appare evidente in questa poesia, che presenta una vistosa affinità con il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (con un'allusione a Inferno V, 100: «Amor, ch'al cor gentil»⁵⁸; e un richiamo palese al verso di Inferno III, 51: «guarda e passa»⁵⁹), contenuta in un capitolo de *Il profugo* in cui la voce narrante è il Padre:

*Amor dal cuor gentile
che passa e non guarda.
Dall'alto del ciel, in luna sorge;
e con la grazia del sorriso,
raggiante altrui saluta
e come il soffio del vento
leggero si congeda*⁶⁰.

Il legame con la poesia dantesca, e più in generale amorosa e stilnovistica, è suggerito anche dall'ossessiva presenza degli *occhi*⁶¹, cioè della contemplazione della bellezza della persona amata, come mezzo attraverso cui l'*amore* (otto ricorrenze) passa e si concretizza in un'immagine mentale che sveglia il soggetto narrante dalla propria vita angosciata come se fosse avvolta in un *sogno* (quattro ricorrenze). A queste riprese dalla tradizione italiana si aggiungono in una forma sempre più compatta e omogenea elementi biografici, come la lontananza dettata dalla migrazione, il deserto, il mare e il gelsomino, o tipici della letteratura araba. L'immagine della *luna*, che ricorre otto volte nelle poesie de *Il profugo* ed è costante in tutto il romanzo, discende dalla tradizione preislamica, in cui assurge a emblema di grandezza e di fertilità, e dalla poesia antica, come quella dei cantori del Ḥiḡāz, che l'hanno resa un'allegoria della bellezza femminile⁶², per giungere fino alla produzio-

⁵⁷ Si tratta di opere che amalgamano poesia e prosa, realtà e fantasia, a metà tra bozzetti e mimi in prosa rimata, tipiche della letteratura mediorientale tra i secoli X-XII. Comberiatì, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 113. In particolare, in questo caso, Tawfik fa riferimento alle *Maqāmāt* di al-Hamaḏānī e al-Ḥarīrī. N. Bellassai, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik*, cit.

⁵⁸ D. Alighieri, *Commedia. Inferno*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2016, p. 80.

⁵⁹ Ivi, p. 105.

⁶⁰ Younis Tawfik, *Il profugo*, cit., p. 49.

⁶¹ Con undici attestazioni su venti poesie, ne *Il profugo* è il termine più ricorrente nelle parti in versi.

⁶² M. Chebel, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, Arkeios, Roma 1997, p. 163.

ne contemporanea con Nizar Qabbani (Nizār Qabbānī). Rielaborando anche elementi della poetica di Leopardi⁶³, che è tra i primi autori italiani studiati dallo scrittore iracheno, la luna ne *Il profugo* assume le sembianze di una divinità impassibile. Allo stesso modo, nella raccolta *Nelle mani la luna*, questa presenza viene accostata a Dio e in Lui si identifica, assumendo un connotato sacro: «in questa notte rinasce, quando / Dio scende, plenilunio triste»⁶⁴. La luna diventa quindi un'entità metafisica in cui l'individuo cerca risposte ma anche una stabilità emotiva, un'affettività ancestrale in grado di colmare il vuoto familiare e amoroso:

Ho trascorso la notte
vegliando la *luna*,
e nell'attesa dell'alba
sto a conversare con la sua ombra,
e insieme cantiamo il nostro amore⁶⁵.

La sua visione candida apre la possibilità di uno spazio sconfinato che sfugge all'oscurità claustrofobica della guerra fratricida e alla frammentazione psicologica dell'esilio per Firas e il Fratello Maggiore. Inoltre, la luna è sottoposta al medesimo moto perpetuo che il profugo vive nella sua burrascosa fuga, sottolineando l'analogia che corre tra la monotonia irrequieta del corso lunare e il mesto peregrinare dei personaggi costretti a fuggire, che universalizzano la propria condizione instabile.

Rinunciando a seguire la rigidità della metrica araba che presenta una natura sillabico-quantitativa e prevede uno schema fisso di rime, Tawfik adotta la tecnica del verso libero e pratica frequentemente l'*enjambement*. È una scelta interessante, dal momento che l'uso dell'*enjambement* era fortemente sconsigliato nella metrica classica araba⁶⁶, per cui era previsto che l'unità versale dovesse coincidere con quella sintattica. Al contempo, spesso i componimenti di Tawfik, che poi confluiscono nei romanzi, presentano una struttura parallela⁶⁷. Anche il poeta siriano Adonis (Adūnīs) sfrutta il medesimo schema a doppio emistichio: in questo modo, la poesia può essere letta orizzontalmente, come se il secondo verso parallelo fosse la risposta di quanto affermato dal primo, o in senso verticale, come se l'emistichio a destra fosse il prosieguo di quello di sinistra. Altre volte ancora, alla struttura parallela si

⁶³ D. Bregola, *Il brusio generale del mondo*, cit., p. 19.

⁶⁴ Younis Tawfik, *Nelle mani la luna*, cit., p. 24.

⁶⁵ Younis Tawfik, *Il profugo*, cit., p. 44.

⁶⁶ D. Mascitelli, *L'arabo in epoca preislamica. Formazione di una lingua*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2006, p. 63.

⁶⁷ Sei poesie tra le venti presenti ne *Il profugo* hanno una costruzione parallela, anche se spesso i versi distribuiti in due colonne non si collocano sullo stesso rigo, ma uno dopo l'altro.

alternano versi disposti al centro che chiudono le strofe, rompendo la dicotomia speculare.

La polvere del tempo	come nube di locuste si spande violenta, trascina,
tra le onde del mare,	il lume del mio sogno.
	Con i suoni della sabbia, oscilla nel respiro del deserto.
I raggi della luna	come petali in perle cadono sull'orizzonte tingono d'argento il nero della sera.
La polvere del tempo	sommerge la mente e i volti mutano come dune nel vento.
Nello specchio della memoria figure del passato,	brillano stelle cadenti svaniscono nella sfera del ricordo ⁶⁸ .

*La creolizzazione stratificata:
il nuovo scenario tra lingua, stile e focalizzazione*

Se già attraverso la bifocalità e l'ibridismo di genere de *La straniera* Tawfik aveva dimostrato la necessità di superare ogni classificazione rigida, ogni canone nazionale, *Il profugo* trascende anche i nodi irrisolti del suo primo romanzo. *La straniera* lasciava emergere alcuni stereotipi culturali che non si assimilavano in una forma concretamente creolizzata, ma restavano sospesi, come «la contrapposizione convenzionale e binaria tra Oriente e Occidente»⁶⁹ e il determinismo culturale riscontrabile nelle azioni e nei pensieri dei personaggi. Tra questi, spiccava sicuramente l'esotismo, sottolineato anche dall'immagine di copertina, che è anche paradossalmente una delle ragioni del suo successo editoriale negli anni Duemila.

Il profugo, superando la polarizzazione culturale de *La straniera*, assume le sembianze di un'«opera mondo»⁷⁰ contemporanea. Da un lato, infatti, il

⁶⁸ Younis Tawfik, *Il profugo*, cit., p. 14.

⁶⁹ C. Mengozzi, «*What little I know of the world I assume*». *Cornici nazionali e mondiali per le scritture migranti e postcoloniali*, in «Modernità letteraria», 8 (2015), p. 36.

⁷⁰ Mi riferisco alla formula di «opera mondo» utilizzata da Franco Moretti per indicare un tipo di testo in grado di esprimere l'epica nella modernità, attraversando i generi letterari. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2022.

tono del romanzo passa dal mitico al leggendario, dal racconto storico al ricordo individuale dell'anziano padre⁷¹, alle riflessioni nostalgiche della madre, lasciando presagire un'epopea familiare o nazionale mediorientale, sul modello delle grandi saghe che si sono diffuse a partire da *Le mille e una notte*⁷². Dall'altro, la scelta del romanzo, seppur polifonico, riporta subito alla tradizione occidentale del *Bildungsroman*. In questo modo, Tawfik altera e riscrive il «canon of major and minor figures» tradizionali, che, secondo Damrosch, «with few exceptions would have written in the national language, contributing to its refinement and to the prestige of the nation itself»⁷³.

I sette narratori intradiegetici de *Il profugo* si alternano in sette capitoli narrati quasi tutti all'imperfetto dallo sguardo umano e appassionato di Firas. Le loro voci permettono di concentrarsi su episodi cruciali e rallentano la narrazione laddove la tensione diventa più palpabile, come in una scena teatrale costruita sull'azione di più personaggi. Tutti i capitoli caratterizzati da questa multifocalità sono «racconti-nel-romanzo» che svolgono una funzione caleidoscopica nell'elaborato intreccio che procede su più piani diegetici, temporali e persino linguistici. Questi focus, che si distinguono dal resto degli episodi per la loro intrinseca drammaticità e straziante irreversibilità, sono articolati «come i monologhi dell'epica cavalleresca e gli «a solo» del teatro, cui si aggiungono, nel corso dell'opera, altre digressioni su personaggi minori, con una tecnica ad intarsio tipica della letteratura araba»⁷⁴.

La focalizzazione multipla intradiegetica, per cui lo stesso evento è narrato da punti di vista differenti che proiettano le proprie emozioni e sentimenti sulla scena vissuta⁷⁵, rende impossibile ricostruire la verità se non come somma di soggettività spesso in contrasto tra loro. Il suo utilizzo è funzionale a sottolineare un passaggio drammatico che corrisponde anche a un innalzamento del linguaggio su un versante sempre più lirico. Lo stile di Tawfik si differenzia, rispetto alla linea portante del romanzo italiano postmoderno, per il suo linguaggio ampolloso, ricco di metafore e similitudini⁷⁶, a volte in-

⁷¹ R. Morace, *Younis Tawfik*, cit., p. 201.

⁷² Quello de *Le mille e una notte* è un modello importante, dal punto di vista formale e contenutistico, che Tawfik cita spesso. Nella raccolta *Nelle mani la luna* sono presenti i lunghi componimenti *L'ultima notte di Shahrazad* e *La nave di Sinbad*; inoltre, ne *La sponda oltre l'inferno* si legge: «Sembravi uscita da un racconto de *Le mille e una notte*». Younis Tawfik, *La sponda oltre l'inferno*, cit., p. 184.

⁷³ D. Damrosch, *Comparing the Literatures*, cit., p. 207.

⁷⁴ R. Morace, *Younis Tawfik*, cit., p. 206.

⁷⁵ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione italiana di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 237.

⁷⁶ «Il suo respiro sembrava il vento del deserto quando infuria sotto il sole. [...] Stessa sul pavimento sopra il suo mantello nero appariva come la luna sdraiata tra le mani della notte» (*La straniera*, cit., p. 29); «bruna con gli occhi neri come la notte del deserto» (Ivi, p. 11); «Seppellire mio figlio è stato come uccidere con le

farcito di parole arabe⁷⁷, che puntano a un'idea alta di letteratura intesa come evocazione, anche al di fuori della poesia vera e propria. In questo modo, la lingua utilizzata da Tawfik produce un effetto che tende a modificare la lingua italiana, aggiungendo elementi eterogenei che insieme realizzano quella stratificazione prima accennata, capace di piegare la lingua all'espressione di un sistema culturale, di rituali e usanze che le sono estranei⁷⁸. Questa tecnica narrativa spuria permette all'autore di spezzare la narrazione in piccoli racconti, digressioni come quella sull'amico curdo di Firas, Karim, ampi squarci di contestualizzazione storica⁷⁹, novelle a incastro che forniscono al lettore uno spaccato della civiltà irachena⁸⁰.

Partendo da uno dei punti che sintetizza la visione di Damrosch, secondo cui la letteratura mondiale si realizza come rifrazione ellittica delle letterature nazionali⁸¹, l'opera di Tawfik assume significato se prelevata e inserita nel contesto culturale e letterario italiano, che rilegge attraverso questo romanzo i nodi stereotipati che tengono stretta la letteratura araba all'immaginario collettivo occidentale. Come sottolinea Damrosch, la rifrazione agisce in modo che «works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers»⁸². Si tratta di uno spazio intermedio di decostruzione e al contempo di ricostruzione della complessità reticolare su cui si fonda ogni testo, in cui ogni singola opera della letteratura mondiale diventa luogo di negoziazione tra due culture diverse. In questo scenario di sintesi, in particolare, Tawfik supera il conflitto tra «vuoto identitario e identità 'multipla', tra il non-essere-più e l'essere-molti-insie-

mie mani una parte di me, come sotterrare il mio cuore e vaneggiare per il resto degli anni come non fossi mai nata» (*Il profugo*, cit., p. 115).

⁷⁷ Espressioni come *jellaba*, *naggafe*, *taqshita*, solo per citarne alcune presenti ne *Il profugo*. Ne *La sponda oltre l'inferno* l'autore inserisce ampie note a piè di pagina per spiegare alcune parole in arabo.

⁷⁸ A tal proposito, Tawfik ha dichiarato: «la lingua è terra. Una terra che comprende persone, tradizioni, voci. Un terreno fertile che ho scelto nel momento in cui sono arrivato qui in Italia, grazie a Dante all'inizio». N. Bellassai, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik*, cit.

⁷⁹ Ne *Il profugo* riguardano il colpo di Stato di Saddam Hussein in Iraq; ne *La sponda oltre l'inferno* viene descritta la situazione prima e dopo l'assassinio di Gheddafi (al-Qaddāfi) in Libia.

⁸⁰ Non a caso Tawfik, oltre che poeta, era autore di narrativa breve prima del 1979. Già a sedici anni aveva pubblicato il primo racconto su un quotidiano iracheno prestigioso. D. Bregola, *Il brusio generale del mondo*, cit., p. 15.

⁸¹ D. Damrosch, *What Is World Literature?*, cit., p. 281.

⁸² Ivi, p. 283.

me, tra l'io-non-sono e l'io siamo»⁸³, sintetizzato perfettamente dalle parole dell'Architetto de *La straniera*:

Questa volta la mia mente è prigioniera dei miei pensieri lacerati tra due prospettive. Una ragazza italiana mi spinge all'attaccamento a una terra, a un paese ed a una cultura acquisiti [...]. Dall'altro lato si presenta una donna araba, una che appartiene alla mia cultura, che cerca di rigettarmi nel mio mondo. Un mondo che rifiuto, che temo e che tengo il più lontano possibile. Ogni tanto mi assale il terrore di vedere svanire sotto la luce della realtà il mio cellofan mentale, dipinto con immagini e ricordi lontani. Il ritorno alla madre terra è proprio quello che mi spaventa più di ogni altra cosa, e lo so⁸⁴.

Il presupposto su cui Damrosch fonda questo complesso processo al contempo collettivo e individuale è che la cultura d'arrivo possa utilizzare il materiale pre-esistente in tutti i modi possibili: come un modello positivo «for the future development of its own tradition; as a negative case of a primitive, or decadent, strand that must be avoided or rooted out at home; or, more neutrally, as an image of radical otherness against which the home tradition can more clearly be defined»⁸⁵, stabilendo in ogni caso una relazione per cui la letteratura mondiale attribuisce uguale importanza tanto ai valori e ai bisogni della cultura ospitante quanto a quelli della cultura di origine di un'opera. In questa prospettiva, *Il profugo*, ponendosi già come testimonianza matura della produzione di Tawfik, con uno sguardo sovranazionale che supera, pur attingendovi, i rigidi sistemi culturali arabo e italiano, da un lato, sfugge a ogni classificazione canonica; dall'altro, rispon-

⁸³ L. Quaquarelli, *Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria*, in Ead. (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini, Milano 2010, p. 146.

⁸⁴ Younis Tawfik, *La straniera*, cit., p. 136. Vanvolsem osserva come gli autori che hanno subito il dispatrio spesso non riescono a tornare nella propria terra d'origine, ma conservano «una memoria acuta che li mette in una posizione privilegiata. Sono scrittori dal doppio sguardo perché, venuti come adulti in questo Paese, guardano la nostra società con gli occhi di chi ha già un'ampia esperienza nella vita, un'esperienza quasi sempre molto intensa, qualche volta addirittura drammatica». S. Vanvolsem, *Scrittori dal doppio sguardo*, in *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, Adnkronos, Roma 2002, p. 8. Il migrante, come il mitologico Giano bifronte, è dotato di un duplice sguardo, interno ed esterno, necessario per trovare il giusto distacco per osservare e raccontare. J. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in Id., *Dall'esilio*, traduzione italiana di G. Forti; G. Buttafava, Adelphi, Milano 1988. *Il profugo*, in quanto prodotto finale di questo processo, è «ainsi conditionné par le regard d'un non Italien, qui n'est plus tout à fait un étranger puisqu'il s'est déjà parfaitement moulé dans la société d'accueil». I. Felici, *Les Italiens et l'image du Maroc dans l'œuvre narrative de Younis Tawfik*, in «Cahiers d'études italiennes», 7 (2008), pp. 253-254.

⁸⁵ D. Damrosch, *What Is World Literature?*, cit., p. 283.

de al quesito iniziale sullo stretto legame che intercorre tra dispatrio, lingua e bisogno di raccontare, un conflitto permanente destinato a produrre letteratura⁸⁶. Tawfik, attraverso questo romanzo polifonico, mostra di aderire perfettamente a una prospettiva di letteratura-mondo all'insegna della creolizzazione e della complessità.

⁸⁶ Partendo dalla definizione di “letteratura multiculturale”, Parati osserva come il bisogno di raccontare nasca dal ruolo che la letteratura assume per lo scrittore-migrante, cioè «the location in which volition is enacted». Il trauma, derivante dall'esperienza individuale del dispatrio, agisce in modo che il prodotto narrativo sia «a story about himself/herself and it is the story of the encounters of different cultures that come together and hybridize». G. Parati, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2005, pp. 88-89.