

LA NARRAZIONE TRASPARENTE:
UNA LETTURA DELLE OPERE DI MUNTAŞIR AL-QAFFĀŞ

WAEEL FAROUQ*

The Egyptian writer Muntaşir al-Qaffāş is considered by Arab literary criticism as one of the most important representatives of the so-called Generation of the 1990s. The aesthetic consciousness of this generation took shape at the time of the fall of the great narratives and the break with the modern, so that it found full resonance with the lack of certainties and the doubting of what was defined as postmodernism. Muntaşir al-Qaffāş's work, on the other hand, appears to be a unique and original experience, not easily interpretable through the parameters and the features generally attributed to postmodern literature, even if the ambiguity of the term "postmodernism" is taken into account. After a brief discussion of what is commonly understood as postmodernism, the peculiarities of al-Qaffāş's work will be examined through the analysis of his two best-known novels, An tarā al-ān and Mas'alat waqt.

La generazione degli anni '90, fra l'inquietudine dello stare ai margini e il dubitare del postmodernismo

All'inizio degli anni '90 del secolo scorso, il mondo arabo ha assistito a profonde trasformazioni che hanno lasciato un segno indelebile nella coscienza di scrittori e intellettuali di quella generazione. La loro coscienza ha dovuto elaborare la caduta del muro di Berlino, con lo svelamento dei crimini perpetrati in nome dei poveri nel paradiso terrestre del comunismo; l'invasione irachena del Kuwait e l'operazione militare *Desert Storm* che ha messo fine per sempre ai sogni nazionalisti arabi; i fiumi di sangue versati in nome dell'Islam, in ondate terroristiche consecutive che hanno preso di mira molti artisti, scrittori e intellettuali; l'alleanza delle superpotenze liberali con quelle più reazionarie in nome del petrolio. Ha dovuto elaborare, insomma, il crollo di un mondo, la caduta fragorosa delle grandi narrazioni.

La maggior parte degli scrittori della generazione degli anni '90 ha perciò trovato, nel postmodernismo, risonanza con lo stato di incertezza in cui vivevano e che minava tutto ciò su cui la letteratura era basata, sul piano filosofico ed estetico. Le grandi narrazioni usate per legittimare i vari progetti politici o scientifici non erano più affidabili. Il paradigma del tempo teleologico, nel quale le conquiste della storia sono trasmesse da una generazione all'altra, non era più credibile. Il paradigma modernista ha dovuto arretrare

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

di fronte al concetto postmoderno di storia. Per Lyotard, un esempio classico di progetto modernista di emancipazione a lungo termine, incorporato nella storia stessa, è il marxismo¹: una grande narrazione preservatasi fin dai tempi dell'Illuminismo che più volte ha trasformato la filosofia in politica partitica. Ma ci sono altri esempi: l'emancipazione attraverso la creazione di ricchezza per Adam Smith, attraverso l'evoluzione delle specie per Darwin, attraverso il controllo dell'inconscio per Freud. Se si definisce il postmodernismo come «l'atteggiamento scettico verso le grandi narrazioni»², allora la storia non può che diventare una *ego histoire*³, cioè storia come autobiografia, in cui si passa dalla storiografia tradizionale dei dati e dei fatti alla storia postmoderna, nella quale non c'è nessuna verità da scoprire.

Di conseguenza, la storia si è frammentata in tante piccole narrazioni: «People, groups, and nations do not live stories with beginnings, middles, and ends; we tell stories about them»⁴. È questo il punto che distingue la storia tradizionale dall'approccio postmoderno alla storia. La prima persevera nel tentativo di allontanare ogni sospetto di finzione narrativa e letteraria al suo interno, mentre allo storico postmoderno «it seems obvious that some major fictions have always been part of history»⁵.

La decostruzione delle grandi narrazioni e il dedicarsi completamente alle piccole narrazioni hanno portato

alla scomparsa di qualsiasi senso della storia. In tal modo, il nostro intero sistema sociale contemporaneo ha cominciato a perdere la capacità di preservare il proprio passato, iniziando a vivere un eterno presente, in uno stato di eterna trasformazione che cancella l'eredità storico-culturale che tutte le precedenti entità sociali erano tenute, in un modo o nell'altro, a salvaguardare. [...] La problematica postmoderna non sta nella fine del mondo, ma nella scomparsa e dispersione del significato⁶.

Pertanto, ogni tentativo di definire il postmodernismo⁷ si trova di fronte al dilemma dell'onnipresenza del *designatum* e della totale ambiguità del nome

¹ J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Translation from the French by G. Bennington; B. Massumi, Foreword by F. Jameson, Manchester University Press, Manchester 1984.

² Şubhī Ḥadīdī, *al-Ḥadīṭ, al-ḥadāṭah, mā ba'd al-ḥadāṭah: mā dā fi 'l-"mā ba'd" min qabl wa min-ba'd?*, in "al-Karmil", 51 (1997), p. 80. Tutte le citazioni dell'articolo sono state tradotte in italiano dall'Autore, eccetto quelle del romanzo *An tarā al-ān* che sono state tratte da Montasser al-Qaffāsh, *Vedere adesso*, traduzione di E. Ferrero, Claudiana, Torino 2012.

³ R.A. Rosenstone, *Confessions of a Postmodern (?) Historian*, in "Rethinking History. The Journal of Theory and Practice", VIII, 1 (March 2004), p. 150.

⁴ Ivi, p. 165.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. Nīthāmīr (L. Niethammer), *Mā ba'd al-tārīḥ. Hal intahā al-tārīḥ?*, tarġamat Fāḍīl Ġitkar, Dār al-Madā li 'l-Ṭaqāfah wa 'l-Naṣr, Dimaşq 1995, p. 11.

usato per designarlo. Il termine “postmodernismo”, infatti, «is at once fashionable yet irritatingly elusive to define»⁸. «È un termine ricoperto di sapone. Ha un significato scivoloso che tradisce inganno»⁹. Il prefisso “post” non fa altro che sottolineare l’assenza del nome. Conosciamo, descriviamo e dettagliamo “quel che è venuto dopo”, in ogni campo del sapere umano, ma senza dargli un nome. Questa situazione ricorda la consuetudine popolare di parlare di temibili malattie e demoni usando il termine “innominato”. La cultura popolare non dà un nome a ciò che conosce quando ne ha paura, perché menzionarne il nome è un modo di evocarlo. Anche il termine “post” denuncia paura, ma paura di escludere, perché “ciò che è venuto dopo” non è “uno”, bensì molteplice, vario, conflittuale, contraddittorio, frammentato ed è tenuto insieme solo dal prefisso “post” che allude a una frattura con il moderno: «Yet the term ‘postmodernism’ is more strongly based on a negation of the modern, a perceived, abandonment, break with or shift away from the definitive features of the modern, [...]. This would make the postmodern a relatively ill-defined term»¹⁰. “Postmodernismo” non è un vero nome, ma il riconoscimento dell’incapacità di dare un giusto nome alle cose, perché farlo richiederebbe l’esistenza di un’autorità che lo scelga, o di un discorso che goda di consenso unanime. Ciò, tuttavia, contrasterebbe con la natura stessa di quel che si vuole nominare e che tutti coloro che non sono riusciti a dargli un nome si sono dilungati a descrivere.

Pertanto, si giunge alla conclusione che “postmodernismo” sia una parola priva di significato¹¹: «There is, as yet, no agreed meaning to the term postmodern – its derivatives, the family of terms which includes postmodernity, postmodernité, postmodernization and postmodernism are often used in confusing and interchangeable ways»¹². Jacques Derrida dichiara che il postmodernismo «is the experience of finiteness, an experience in which the doom of all plans conquest is reflected»¹³. Ogni definizione del postmodernismo, quindi, si trasforma in un’operazione descrittiva che non serve a distinguerlo dal resto, ma piuttosto a sgretolarlo in quanto struttura della coscienza e condizione dell’esistenza umana. Quando si tenta di spiegare i cambiamenti della vita quotidiana e della pratica culturale dei diversi gruppi sociali,

⁷ R. Barsky, *Postmodernity*, in *Encyclopedia of Postmodernism*, Edited by V.E. Taylor; C.E. Winquist, Routledge, London 2001, p. 304.

⁸ M. Featherstone, *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, in “Theory, Culture & Society”, V, 2 (June 1988), p. 195.

⁹ Muḥammad Sabīlā, *al-Ḥadāṭah wa mā ba’d al-ḥadāṭah*, Dār Tūbqāl li ’l-Naṣr, al-Dār al-Bayḍā’ 2007, p. 61.

¹⁰ M. Featherstone, *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, cit., p. 197.

¹¹ Ivi, p. 195.

¹² Ivi, p. 207.

¹³ Citato in I.N. Davydov, *The Pathological Nature of the “Postmodern Condition”*, in “Russian Social Science Review”, XLV, 2 (March-April 2004), p. 85.

«we face the problem of an adequate definition of postmodernism and find a good deal of loose conceptual confusion»¹⁴.

Ma come potrebbe essere esaustiva una definizione che adotta un meccanismo paragonabile al tentativo di definire l'umanità attraverso la descrizione di ciascun individuo che ne fa parte, possibile solo negando tutto ciò che questo individuo ha in comune con gli altri? Forse per questo non si è capaci di fare a meno del prefisso "post". Come si potrebbe, altrimenti, riunire insieme il contrastante, il conflittuale, il frammentato che fa parte del postmodernismo? Il "post" è l'unica generalizzazione possibile che non si trasformerà mai in assoluto o in una metanarrativa che eserciti la sua tirannia attraverso il riduzionismo e lo stereotipo forzato, inaccettabili nel mondo del postmodernismo che «by definition is nothing but man's final self-affirmation in his *inescapable finiteness* – before the (tightly closed to him) face of an absolute High, some sort of anonymous Supreme»¹⁵. Il termine postmodernismo si ritrova in tutte le cose, al punto da aver spinto Umberto Eco ad affermare:

Malauguratamente "post-moderno" è un termine buono *à tout faire*. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra che ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembra adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà a Omero¹⁶.

La profezia di Eco non pare esagerata, ma il risultato naturale del desiderio di non escludere che, secondo chi scrive, rappresenta la strategia epistemologica dominante della letteratura e dell'estetica postmoderna. Lo sforzo post-moderno di uscire dall'emarginazione non si ferma alla distruzione dell'egemonia del "centro", ma si estende alla distruzione di ogni possibilità che ne emerga uno nuovo. L'assenza totale di un centro è l'unica garanzia di non tornare ai margini.

Ci si può chiedere, a questo punto se esista un postmodernismo arabo. La domanda potrebbe suonare retorica, considerando l'ubiquità di questo termine nella cultura araba e il gran favore goduto da tutto ciò che è ritenuto essere una sua manifestazione. Molti scrittori credono che aderire alla corrente estetica del postmodernismo sia motivo di superiorità e vanto rispetto ai propri pari, ancora bloccati nei meandri del modernismo e delle sue false certezze. Molti hanno accolto le idee postmoderne come la salvezza dall'amaro conflitto con una tradizione stagnante che non accetta né cambiamento né dialogo, e da una subordinazione ancor più amara all'"altro" occidentale, ri-

¹⁴ M. Featherstone, *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, cit., p. 207.

¹⁵ I.N. Davydov, *The Pathological Nature of the "Postmodern Condition"*, cit., p. 86.

¹⁶ U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1983, p. 528.

tenuto superiore, che considera il resto del mondo marginale rispetto alla propria cultura e storia. Fadwà Mālī Dūglās sostiene che gli scrittori arabi non si limitino a subire l'influenza del postmodernismo, ma vi contribuiscono creativamente:

Nonostante la sua giovane età, che non raggiunge un secolo, il romanzo arabo ha assistito a molte trasformazioni da un decennio a questa parte. [...] La letteratura araba in prosa ha saputo non solo camminare fianco a fianco della letteratura mondiale nel suo evolversi, ma anche dare un importante contributo (sebbene spesso trascurato). Gli scrittori arabi ci sono riusciti attraverso innovazioni letterarie proprie che si differenziano culturalmente¹⁷.

Fayṣal Darrāğ, invece, afferma che «in tutti i casi, il postmodernismo è una problematica europea che non si può rimuovere dal suo contesto storico immanente e che i popoli non europei non possono ripetere, se non in forma subordinata e impoverita, o in forma ironica che invita alla pietà e alla compassione»¹⁸.

Questa ricerca parte dalla considerazione che, sebbene il postmodernismo rappresenti una condizione culturale, umana e storica generale in cui si inserisce anche la letteratura araba contemporanea, quest'ultima, al di là della sua appartenenza circostanziale a tale condizione generale, non può essere definita come postmoderna dal punto di vista estetico. Ciò è quanto si cercherà di mettere in luce e approfondire attraverso l'analisi delle opere di Muntaṣir al-Qaffāš.

Muntaṣir al-Qaffāš, scrittore sospeso fra due mondi

Muntaṣir al-Qaffāš¹⁹ è ritenuto dai critici arabi fra i più importanti scrittori appartenenti a quella generazione che ha visto la propria coscienza estetica formarsi all'ombra della «condizione postmoderna»²⁰. Il critico letterario egiziano Ġābir 'Aṣfūr lo descrive come «uno dei più eminenti scrittori di racconti della sua generazione»²¹, mentre 'Alā' al-Dīb scrive:

¹⁷ Fadwà Mālī Dūglās, *Min al-taqlīd ilà mā ba'd al-ḥadāṭah*, al-Mağlis al-A'lā li 'l-Ṭaqāfah, al-Qāhirah 2003, p. 363.

¹⁸ Fayṣal Darrāğ, *Mā ba'd al-ḥadāṭah fī 'ālam bi-lā ḥadāṭah*, in "al-Karmil", 51 (1997), p. 82.

¹⁹ Nato al Cairo nel 1964, è autore di quattro raccolte di racconti (*Nasīğ al-asmā'*, 1989; *al-Sarā'ir*, 1992; *Šaḥṣ ḡayr maqṣūd*, 1999; *Fī mustawā al-naẓar*, 2014) e tre romanzi (*Taṣrīḥ bi 'l-ḡiyāb*, 1996; *An tarā al-ān*, 2002; *Mas'alat waqt*, 2008).

²⁰ J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1981.

²¹ Ġābir 'Aṣfūr, *Mas'alat waqt*, in "al-Kitābah", 26 yanāyir 2010, <https://alketaba.com/2-مسألة-وقت/> (ultimo accesso 1° marzo 2021).

Ci troviamo di fronte a uno scrittore affermato, con una sua personalità e uno stile di scrittura proprio, che va chiaramente a collocarsi, nel suo ultimo romanzo, fra narrazione e sperimentazione, e fra la modernità di una scrittura fotografica, l'economia di linguaggio, l'efficacia di espressione e la capacità di incidere sulla memoria e sulle emozioni del lettore. Uno scrittore che penso costituisca un fenomeno unico nel suo genere, avviato su una strada letteraria tutta sua²².

Nonostante l'unicità dell'esperienza di al-Qaffāş, Ḥasan al-Mūdan afferma che «i suoi testi sono considerati fra le opere fondamentali del movimento di sperimentazione cui si assiste nella narrativa egiziana in particolare e nel mondo arabo in generale»²³. Niḍāl Ḥamārnah si spinge a descrivere al-Qaffāş come «una delle figure rappresentative del romanzo non convenzionale, aperto al rinnovamento e alla sperimentazione, apparso agli inizi degli anni '90 del secolo scorso»²⁴.

L'aspetto più importante di questo romanzo non convenzionale è forse la costruzione di personaggi che vivono, nello stesso momento, secondo i parametri di due mondi diversi, le cui incongruenze la narrazione cerca diligentemente di cancellare. Lo si riscontra nei testi di romanzi molto diversi fra loro dal punto di vista estetico, ma tutti accomunati dalla creazione di una breccia nel mondo dei personaggi che permette loro di liberarsi dalla prigionia dell'esistenza e alzarsi in volo nello spazio dell'essere. Lo si riscontra nel romanzo *An tarā al-ān* (Vedere adesso) di Muntaşir al-Qaffāş, dove l'amnesia di Ibrāhīm rappresenta una breccia che si apre sul sé; o in *al-Ḥawf ya 'kul al-rūh* (La paura mangia l'anima) di Muşţafā Dīkrī, dove l'incubo è la via più breve verso la verità; o in *Qānūn al-wirāyah* (La legge dell'ereditarietà) di Yāsir 'Abd al-Laţīf e *al-Ḥālah şifr* (Stato zero) di 'Imād Fu'ād, nei quali le droghe conducono i personaggi in quella «zona nella quale ci imbattiamo nei nostri sé»²⁵ e «al raccoglimento in se stessi in presenza dell'altro»²⁶.

Talvolta, questa breccia è rappresentata da una superstizione popolare come in *'Ayn al-qitt* (L'occhio del gatto) di Ḥasan 'Abd al-Mawġūd, o dal mausoleo di un santo dai poteri miracolosi come in *Ḍarīḥ abī* (Il mausoleo di mio padre) di Ṭāriq Imām, oppure è la copia originale di un testo onnipresente come *Le mille e una notte*, come in *Ġabal al-zumurrud* (La montagna

²² 'Alā' al-Dīb, Mas'alat waqt, *muwāġahat al-mumkin wa 'l-mustaḥīl*, in "Maġallat al-Ṭaqāfah al-Ġadīdah", 243 (disambir 2010), pp. 44-45.

²³ Ḥasan al-Mūdan, *Mā lā yumkin an taqūlahu illā al-riwāyah. Dirāsah fī riwāyat "Mas'alat waqt"*, in Id., *al-Riwāyah wa 'l-taḥlīl al-naşşī*, al-Dār al-'Arabiyyah li 'l-'Ulūm wa 'l-Naşr, Manşūrāt al-Iḥtilāf, al-Dār al-Bayḍā' 2009, p. 43.

²⁴ Niḍāl Ḥamārnah, Mas'alat waqt *ka-ḥulm qābil li 'l-taşḍīq*, in "al-Kitābah", 26 yanāyir 2010, <https://alketaba.com/مسألة-وقت-كحلم-قابل-للتصديق/> (ultimo accesso 1° marzo 2021).

²⁵ 'Imād Fu'ād, *al-Ḥālah şifr*, Dār Mīrīt, al-Qāhirah 2015, p. 126.

²⁶ Ivi, p. 142.

di smeraldo) di Maṣūrah ‘Izz al-Dīn o in *Madīnat al-ladḍah* (La città del piacere) di ‘Izzat al-Qamhāwī²⁷; oppure ancora è una sorta di insana mania come in *Qiṣrah zā’ilah* (Scorza evanescente) di Muḥammad Hāšim, o in *Laylā Anṭūn* di Nā’il al-Ṭūḥī.

Gli esempi sono molteplici e distribuiti su un lungo arco temporale. Non pare soddisfacente, allora, ridurre tutta questa varietà all’opposizione fra ordinario e fantastico, spesso presentata come uno dei tratti distintivi del postmodernismo²⁸. Non stupisce, perciò, che i sostenitori di questa tesi spesso preferiscano sorvolare sulla dimensione fantastica delle confraternite sufi e dei dervisci di Naḡīb Maḥfūz. Non si tratta, nel caso dei romanzi precedentemente citati, solo di un gioco «che trasforma la realtà in un mito capace di fondere insieme la nuda realtà e il mondo invisibile»²⁹, né di un istante nel quale i confini fra reale e immaginario si confondono, né certamente di un sogno verosimile³⁰. L’opposizione fra sogno/mito e realtà, reale e immaginario, visibile e occulto, ordinario e fantastico non appartiene alla presunta esperienza del postmodernismo e nemmeno all’esperienza di Muntaṣir al-Qaffāš. Queste dicotomie, in realtà, non sussistono. Non c’è che un “uno” che si è definitivamente perduto nel labirinto della propria molteplicità, perché il postmodernismo concepisce il sé in maniera non totalitaria, come disomogeneo. Il che significa che è un sé plurale e che al posto di un “io” che agisce ed è agito c’è un “noi”.

Dunque, non c’è opposizione fra due mondi, il mondo ordinario e un mondo fantastico, o il mondo reale e un mondo immaginario, perché i personaggi di Muntaṣir al-Qaffāš vivono in entrambi i mondi nello stesso identico momento, senza alcuna contraddizione. Ciò non vuol dire, tuttavia, che i romanzi di al-Qaffāš si collochino nel postmodernismo. La narrazione, nei suoi testi, segue una strada sottile quanto la lama di una spada che si snoda fra il mondo dicotomico del modernismo e quello privo di dicotomie del postmodernismo, giacché i personaggi dei romanzi di al-Qaffāš sfidano ogni lettura tradizionale che si possa inserire nel quadro di dicotomie quali esistenza/ine-

²⁷ Ezzat El Kamhawi, *La città del piacere*, traduzione di I. D’Aimmo, Il Sirente, Fagnano Alto 2015.

²⁸ Si vedano per esempio: Bahā’ b. Nawwār, *al-Wāqi’ wa ’l-mumkin. Dirāṣah fī ’l-’aḡā’ibiyah fī ’l-riwāyah al-’arabiyah al-mu’āširah*, Faḍā’at li ’l-Našr wa ’l-Tawzī’ wa ’l-Ṭibā’ah, ‘Ammān 2014; Muḥammad Aqḍād, *al-Ġarā’ibiyah fī ’l-riwāyah al-’arabiyah*, Faḍā’at li ’l-Našr wa ’l-Tawzī’ wa ’l-Ṭibā’ah, ‘Ammān 2018; Lu’ayy ‘Alī Ḥalīl, *Talaqqī ’l-’aḡā’ib fī ’l-naqd al-’arabī al-’hadī (al-muṣṭalah wa ’l-maḥmūm)*, Hay’at al-Mawsū’ al-’Arabiyah, Dimašq 2005.

²⁹ Asmā’ ‘Awwād, *‘An al-insān al-mu’āšir fī riwāyat “Mas’alat waqt” li-Muntaṣir al-Qaffāš*, in “al-Kitābah”, 28 abril 2009, <https://alketaba.com/-عن-الإنسان-المعاصر-في-رواية-مسألة-وقت> (ultimo accesso 1° marzo 2021).

³⁰ Lu’ayy Ḥamzah ‘Abbās, *al-Dākīrah al-muḍāddah fī riwāyat Muntaṣir al-Qaffāš wa Aḥmad Zayn*, in “Nizwā”, 1 yanāyir 2010, <https://www.nizwa.com/الذاكرة-الضادة-في-روايات-منتصر-القفا> (ultimo accesso 1° marzo 2021).

sistenza, presenza/assenza, io/altro, ordinario/fantastico, ecc. Sono personaggi che parlano di non esistenza nello stesso momento in cui sperimentano l'esistenza, o che proclamano il loro attaccamento all'esistenza proprio mentre si affannano a dimenticare. Non pretendono di possedere nessun sé, non ne cercano uno e nemmeno lo sfuggono. Il problema che attanaglia i personaggi non è più se il sé possa esistere, ma analizzare come l'esistenza di questo sé si estenda in più mondi diversi, senza frammentarsi e senza contraddizione fra tutti questi mondi. La situazione è totalmente diversa rispetto a quella del romanzo postmoderno, il quale:

takes the issue of the relationship of fiction and reality as a central concern. Postmodern novels are often thought as anti-realist. They construct fictional worlds only to expose them as artificial constructions. They like to thematise their own artificiality, often by constructing an internal boundary between fiction and reality, which allows for reflection on the relation between fiction and reality, as well as the irony that both the fiction and the reality are, in the end, fictional. They favour illusion-breaking devices, especially ones that highlight the presence of an author, such as the intrusive authorial narrator who steps in to declare the fictionality of a fiction, or the surrogate author: a figure within the fictional world who occupies the role of an author, or a role analogous to the author. For many, a postmodern novel is, above all, one that involves metalepsis, which is usually defined as frame-breaking, a crossing of some uncrossable boundary between different orders of reality or being, as when a character steps out of a fiction, or an author steps into it to interact with characters. Postmodern novels are metafiction: fictions about fictions; self-conscious fictions; fictions that incorporate critical and theoretical reflection into their fictional worlds. [...] fictions that raise questions for the philosophy of history, or problems for the reality or the knowability of the past; fictions that draw attention to the artificiality of historical representations, or to the narrative devices that give shape to historical material.

Postmodern novels are intertextual novels. They are highly aware of their condition in a world pervaded by representations, and of their place in a tradition, or a history of representations including other novels. They are citational, in the sense that they cite, allude to, refer to, borrow from or internalize other texts and representations, both real and fictional³¹.

Li Ma individua nell'indeterminatezza (*indeterminacy*) la caratteristica principale della narrativa postmoderna:

Compared with modern fiction, postmodern fiction challenges and disintegrates the form of fiction itself, rather than innovate it. Modern fiction emphasizes skills, structure and language, while postmodern works blur literary genres and break conventional narration. In contrast to the absurd meanings in modern fiction, postmodern fiction is meaningless with language games.

³¹ M. Currie, *Postmodern Narrative Theory*, Palgrave MacMillan, London 2010, pp. 66-69.

Unlike the modern writings skills such as interior monologue and stream-of-consciousness, postmodern skills include irony, pastiche and collage etc. [...] most postmodern works share some common features, such as plurality, centerlessness, language experiment and language game etc. These features generally fall into the principal character of indeterminacy³².

L'indeterminatezza è divenuta il fine della narrativa, perché i romanzieri postmoderni:

abandon themes in their literary creation, because there is no meaning, center, or essence in postmodern works. Everything in postmodern fiction is on the same level so that no theme or subheading or even a topic is needed, and writers' attention is paid to the randomness, extemporization and collage during the creative process of postmodern production. [...] As postmodern fictionists believe, the work created by a writer is half done, and the other half is to be finished through reading and imagination of the readers. [...] Themes designed by authors thus "die"³³ with them, and the meaning of fiction depends on the understanding of each reader³⁴.

Dall'indeterminatezza del tema narrativo si passa a quella della caratterizzazione dei personaggi, alla quale si deve la loro infinità varietà, piuttosto che alla fede postmoderna nella pluralità. Si tratta, tuttavia, di una pluralità di "morti":

Since postmodernists believe in the death of subject and author, characters in literary works naturally die with them; therefore in postmodern literary works characters are vague figures or even images. [...] Characters depicted by postmodernists are usually images or symbols that lack ontic determinacy despite their human characteristics. [...] Characters in postmodern models do not actually exist, but appear as ideas, so they are unknowable to readers³⁵.

Dall'indeterminatezza del tema narrativo e dei personaggi si passa poi a quella della trama. I romanzieri postmoderni cercano di distruggere qualsiasi logica, coerenza e interconnessione della sua struttura:

Postmodern writers abandon logic and coherence during the process of novel creation only to permute historical time, present time and future time. With past, present and future randomly reversed and space constantly divided and

³² L. Ma, *Indeterminacy in Postmodern Fiction*, in "Journal of Language Teaching and Research", IV, 6 (November 2013), p. 1340.

³³ Il riferimento, qui, è al breve saggio di Roland Barthes, uscito nel 1968 sulla rivista "Manteia", intitolato *La mort de l'auteur*, del quale si può trovare una traduzione in italiano in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, traduzione di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

³⁴ L. Ma, *Indeterminacy in Postmodern Fiction*, cit., p. 1340.

³⁵ Ivi, pp. 1340-1341.

severed, there arise various infinite possibilities in plot for postmodern literary works³⁶.

Infine, si passa all'indeterminatezza del linguaggio stesso:

Holding the notion of language as a game, postmodernists aim at dispelling reality and creating a new world with the sole tool of language. They do not take up the responsibility of reflecting a real world; instead, they regard novel creation itself as reality and construct a disordered world with words³⁷.

I personaggi dei romanzi postmoderni, nella maggior parte dei casi, si distinguono per la mancanza di radici. «Characters are not that overtly artificial, but they do lack a 'natural' background»³⁸, come se venissero «out of nowhere»³⁹. «In some postmodern texts they roll out of the typewriter and meet their author»⁴⁰, perché «they are not rooted in any other layer than in the language that generates them, a language that does not reveal their 'essence' and that neither contributes to the narrative action»⁴¹. Ecco perché:

The variety in postmodern characterization is amazing. Some characters are explicitly just a voice, others are emphatically body. Some characters are caught up in a game of intertextual reference, others refer to real-world experiences outside the text – and many do a bit of both. We have seen characters that seemed utterly rootless, without 'natural' parents, vaguely drifting in a nondescript society. But characters who are conventionally assigned a house, a job, and parents abound as well. Many characters are at some level incoherent or illogical, but quite a few do not fall apart at all⁴².

La novità del mondo narrativo di Muntaşir al-Qaffāş nulla ha a che fare con questi artifici narrativi ed estetici comunemente riscontrati nella letteratura postmoderna. Essa non nasce dalla consapevolezza postmoderna, bensì si scontra con essa. Il critico e scrittore marocchino Muḥammad Barrādah osserva una notevole ambizione di rinnovamento formale e tematico del romanzo *An tarà al-ān*, ma senza mai riferirla alle caratteristiche tipiche del postmodernismo:

Il testo si compone di quaranta capitoli scritti con parsimonia di linguaggio e cura della precisione, persino quando si tratta di lunghe digressioni esplicative. Ciononostante, le modalità di espressione narrativa e descrittiva restano vicine al linguaggio del parlato quotidiano, che è supportato, in tutto il testo,

³⁶ Ivi, p. 1341.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Fokkema, *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam 1991, p. 85.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 90.

⁴² Ivi, pp. 181-182.

dal ricorso a frasi che restano impresse nella memoria e dall'inserimento di spezzoni di dialoghi o conversazioni secondarie. Nella prima sezione, attraverso il pronome di terza persona, il narratore dischiude un certo numero di elementi di una presunta trama narrativa. Essa, infatti, non somiglia alle trame abituali dei romanzi tradizionali, né si basa sui caratteri stabili di personaggi soggetti alla logica di comportamenti comuni. È vero che la focalizzazione della narrazione resta vicina al personaggio di Ibrāhīm, il quale raccoglie i fili degli eventi e delle storie per riportarli tutti allo stato psicologico nascosto dietro a un malinteso fra lui e la moglie Samīrah. Tuttavia, il dualismo della struttura e il ruolo del linguaggio e del dialogo ci trasportano in un clima psicologico dietro il quale si celano i tratti dei personaggi e gli elementi della trama, sì da evidenziare l'altro volto della struttura narrativa, teso a svelare le trasformazioni invisibili che Ibrāhīm ha conosciuto dopo il suo matrimonio con Samīrah⁴³.

Queste trasformazioni invisibili, che Nathalie Sarraute chiama movimenti interiori, o tropismi⁴⁴,

si rendono visibili e si ingigantiscono in *An tarà al-ān*. Ci avvertono che il personaggio di Ibrāhīm e la maggior parte degli altri personaggi del romanzo non si propongono come "esemplari" di esseri umani, ma sono elementi di un montaggio romanzesco che si discosta dalla struttura abituale, poiché mira a seguire i movimenti e le trasformazioni interiori della psiche di Ibrāhīm, tentando di farci vivere gli stessi movimenti e le stesse emozioni attraverso il dialogo che compensa l'azione sospesa⁴⁵.

Le parole di Barrādah rivelano la difficoltà di descrivere il romanzo di al-Qaffāš come tradizionale o postmoderno. È questo, forse, ciò che intendeva anche Idwār al-Ḥarrāt, denominando la scrittura di al-Qaffāš e altri della sua generazione come «nuova sensibilità, o scrittura intergenere»⁴⁶, ed è ciò che Ġābir 'Aṣfūr invita a superare intraprendendo la lettura di un altro testo di al-Qaffāš, cioè *Mas'alat waqt* (Una questione di tempo):

Non è sufficiente dare a questo modo di raccontare il nome di "romanzo della nuova sensibilità" o di quanto s'intende con "scrittura intergenere", come potrebbe fare, per esempio, Idwār al-Ḥarrāt. La denominazione "nuova sensibilità" è ormai troppo vecchia e ristretta per includere questo modo di raccontare, soprattutto all'interno del complesso scenario romanzesco di oggi. Stesso discorso vale per il termine "scrittura intergenere", che le trasformazioni del

⁴³ Muḥammad Barrādah, *al-Riwāyah al-'arabiyyah wa rihān al-tağdīd*, in "Kitāb Dubay al-Ṭaqāfiyyah", 49 (2011), pp. 141-146.

⁴⁴ N. Sarraute, *Tropismi*, traduzione di O. Del Buono, Nonostante Edizioni, Trieste 2016.

⁴⁵ Muḥammad Barrādah, *al-Riwāyah al-'arabiyyah wa rihān al-tağdīd*, cit., pp. 141-146.

⁴⁶ Idwār al-Ḥarrāt, *al-Kitābah 'abr al-naw'iyah*, Dār Ṣarqiyyāt, al-Qāhirah 1994, pp. 71-105.

romanzo arabo contemporaneo hanno superato in senso più ampio, specialmente con l'accumularsi dei generi. Segno ne è che la narrativa di *Mas'alat waqt* è più vicina, per struttura e trasformazioni, alla natura della "città incantata" di cui parla il giovane nel testo de *Le mille e una notte* con il quale si apre il romanzo di Muntaşir. Ciò fa sì che il testo citato sia come una soglia che noi attraversiamo verso un altrove che ne è il risultato nel senso del flusso narrativo, nel quale il tempo si muove come un pendolo: andata e ritorno, avanti e indietro... Oppure la narrazione procede con movimenti sparpagliati, frammentati, in modo tale da eliminare le barriere fra sogno e veglia, mistero e chiarezza, che si scambiano di *status* e condizione. E infine, la domanda che si trasforma in risposta e la risposta che diviene domanda, nel vortice di una narrazione che procede a spintoni, dando corpo a una trama semplice all'apparenza, ma della quale non emerge altro che la punta dell'iceberg, con la parte più piccola bene in vista e la parte più grande sommersa dall'acqua o – il che è lo stesso – sotto la superficie della coscienza. La forma del linguaggio, dal canto suo, va dritta allo scopo, senza perifrasi o abbellimenti metaforici. L'intera narrazione tende alla concisione. I brani sono brevi, in sequenza, come luci intermittenti gettate sull'intreccio della coscienza, il quale non conosce altro che dialoghi semplici che alludono al non detto e all'indicibile, piuttosto che al detto e al dicibile⁴⁷.

Mayy al-Tilmisānī non si distanzia molto da Ġābir 'Aşfūr nel descrivere il movimento della narrazione, il linguaggio e la natura dei personaggi di *An tarā al-ān*:

Non siamo di fronte a un romanzo tradizionale, facilmente inseribile, dal punto di vista del genere letterario, fra i romanzi della cosiddetta letteratura classica, caratterizzata da un unico protagonista centrale, nella cui orbita ruotano personaggi più o meno presenti nel contesto della narrazione. Nonostante la centralità del protagonista del romanzo, è l'intreccio delle sue relazioni con i personaggi circostanti a concedergli un certo grado di libertà dalla centralità classica (per esempio sociale e psicologica, come nei romanzi del XIX secolo), sì da diventare al tempo stesso centro e margine. Muntaşir al-Qaffāş è attratto anche dal gioco degli specchi. Egli cerca, nei suoi scritti, di affermare questo gioco come l'unico mezzo possibile per decostruire il convenzionale unilateralismo del personaggio centrale. Il romanzo, dunque, ci inganna a più livelli, incluso quello dello stile di scrittura e del linguaggio, vicini alla scrittura e al linguaggio della quotidianità, anche se poi supera questo pensiero fisso inserendo vocaboli semplici in contesti e strutture complesse che innalzano il valore artistico del testo scritto. L'inganno è una delle caratteristiche distintive di questo testo che a prima vista appare ordinario, ma poi cattura facilmente il lettore in una fitta tela di ragno, fragile fuori e solida dentro, dalla quale la vittima difficilmente riuscirà a fuggire⁴⁸.

⁴⁷ Ġābir 'Aşfūr, *Mas'alat waqt*, cit.

⁴⁸ Mayy al-Tilmisānī, *Riwāyah turāwīḡunā fī mustawayāt muta'addidah. Qirā'ah fī "An tarā al-ān"*, in "al-Şarq al-Awsaţ", 21 sibtambir 2002, <https://alketaba.com/أن-القفاش-لمنتصر-الآن> (ultimo accesso 1° marzo 2021).

Siamo dunque di fronte a un progetto narrativo che ha goduto di attenzione straordinaria da parte di ricercatori e critici⁴⁹. La caratteristica che più lo contraddistingue è il non essere una narrazione su/per il mondo, bensì una parte del mondo stesso o, per usare le parole di Paul Ricoeur, una parte dell'identità narrativa del mondo⁵⁰. Quello di Muntaṣir al-Qaffāš non è un progetto narrativo postmoderno nel senso comunemente inteso, secondo il quale, cioè, l'unica reazione adeguata a un mondo governato dal caos è trasformare la propria vita privata in opera d'arte, impegnarsi a integrare l'insieme delle proprie esperienze in un tutto dotato di significato, in un mondo che ne è privo. Non c'è un correre dietro al significato, nelle storie narrate da al-Qaffāš, perché la sua è una "narrazione trasparente", priva di una superficie sotto la quale si possa nascondere una profondità dagli anfratti esplorabili solo con una vista penetrante. La narrazione di al-Qaffāš è trasparente come il vetro, perché usa un linguaggio che non necessita di interpretazione. La trasparenza non ha bisogno di vista penetrante, ma solo di occhi aperti che esaminino prolungamenti e fantasmi dell'esistenza umana.

Ciascuno dei tre romanzi di al-Qaffāš è un occhio che si apre improvvisamente, un momento di risveglio da un'esistenza letargica che si è lasciata andare alla corrente del tempo, fino ad avere la memoria indebolita o, più precisamente, fino a perdere il proprio tempo personale. I personaggi attorno al quale ruotano i tre romanzi sono estremamente ordinari: un soldato di leva, il contabile di un albergo, il supervisore dei rappresentanti di vendita di un uf-

⁴⁹ Fra gli studi più autorevoli che hanno trattato le opere di Muntaṣir al-Qaffāš si citano: Šākir 'Abd al-Ḥamīd, *al-Ḥulm wa 'l-ramz wa 'l-uṣṭūrah*, al-Hay'ah al-'Āmmah li 'l-Kitāb, al-Qāhirah 1998, pp. 257-272; Idwār al-Ḥarrāt, *al-Qiṣṣah wa 'l-ḥadāṭah*, Markaz al-Ḥadārah al-'Arabiyyah, al-Qāhirah 2002, pp. 181-200; Aḥmad al-Šarīf, *al-Riwā'iyūn al-miṣriyyūn al-ḡudud*, al-Maḡlis al-A'la li 'l-Ṭaqāfah, al-Qāhirah 2003; Maḡdī Tawfiq, *al-Dākīrah al-ḡadīdah. Maḡhūm al-dākīrah fī riwāyāt mu'āṣirah*, Dār al-Ṭaqāfah li 'l-Naṣr wa 'l-Tawzī', al-Qāhirah, 2004; Ḥasan al-Mūdan, *al-Riwāyah wa 'l-taḥlīl al-naṣṣī*, cit.; Muḥammad Barrādah, *al-Riwāyah al-'arabiyyah wa rihān al-taḡdīd*, cit.; Sayyid Muḥammad al-Sayyid Quṭb (ta'lif muṣṭarak), *Kitāb funūn al-naṭr. Dirāsāt fī 'l-uṭūr al-ta'bīriyyah wa 'l-āfāq al-ḡamāliyyah wa 'l-wazā'if al-luḡawiyah*, Maktabat Ūsūrīs, al-Qāhirah 2016, pp. 69-82; Ḥilmī Sālim, *Taṣrīḥ bi 'l-ḡiyāb: al-hay'ah al-taḥṭiyyah li 'l-ḡayṣ*, in "Adab wa naqd", abrīl 1996, pp. 144-145; Walīd al-Ḥaššāb, *Ḥuḍūr al-kitābah al-ṣarīḥ fī "Taṣrīḥ bi 'l-ḡiyāb"*, in "al-Hay'ah", 25 māyū 1996, p. 20; Šabrī Ḥāfiz, *"Taṣrīḥ bi 'l-ḡiyāb" wa riwāyat "al-Tarātubāt al-maḡlūbah"*, in "al-Muṣawwar", 20 dīsambir 1996, pp. 50-51; Mārī Tirīz 'Abd al-Maṣīḥ, *Qirā'ah fī "Taṣrīḥ bi 'l-ḡiyāb"*, in "Adab wa naqd", aḡuṣṭus 1999, pp. 93-99; Ḥayrī Šalabī, *al-Ruḡūlah fī munḥadar, qirā'ah fī "An tarā al-ān"*, in "al-Raḡul", abrīl 2002, p. 30; Šalāḥ Faḍl, *Muntaṣir al-Qaffāš fī "Mas'alat waqt"*, in "al-Ahrām", 3 mārs 2008.

⁵⁰ P. Ricoeur, *L'identité narrative*, in "Revue des sciences humaines", LXXXV, 221 (janvier-mars 1991), pp. 35-47.

ficio di *marketing*. Nonostante le differenze fra loro e i mestieri che svolgono, soffrono tutti quanti di problemi di memoria:

E se la memoria fosse come una macchina fotografica, che non appena tolto il rullino resta priva di ricordi, subito pronta a riceverne altri, senza serbare reminiscenza delle vecchie fotografie che potrebbero tornare in qualsiasi momento? [...] non conosce né un passato che la tormenti, né un futuro verso il quale sforzarsi. Ogni scatto è inizio e fine in se stesso, non si preoccupa di cosa c'è prima, né di cosa c'è dopo, né sa cosa provano gli altri di fronte a lei [...] ⁵¹.

Così commenta il narratore onnisciente scelto da al-Qaffāş per narrare i suoi romanzi. L'atto del ricordare pare un'altalena sospesa su un abisso di indifferenza senza fondo. L'indifferente non ha ombra, per questo i personaggi di al-Qaffāş somigliano al vetro che ricopre (o scopre) certi palazzi moderni di città: senza profondità, senza mistero; quel che sta dietro non ha segreti, né lo si può raggiungere attraversando il vetro. Nonostante la sua natura estremamente tradizionale, il narratore onnisciente trascina al-Qaffāş nel mondo del postmodernismo, poiché i testi postmoderni spesso prepongono, nei primi paragrafi, la loro tensione verso l'inizio, dichiarando che quello è o non è l'inizio della narrazione ⁵².

Il narratore onnisciente di al-Qaffāş parte sempre da un interrogativo sull'inizio: “Come è iniziata la storia?”, “Un inizio che ogni volta che ti accingevi a ricordarlo...”, “Forse tutto era iniziato...”. Tutte le opere di al-Qaffāş prendono le mosse da un istante in cui viene “ricordato” l'inizio, tutte le sue storie cominciano quando la memoria si mette al lavoro. Raccontare – come la memoria – non è forse l'arte di dar forma al proprio tempo personale?

In *Taşrîh bi 'l-giyāb* (Permesso di assentarsi), il soldato ritorna «al giorno in cui il suo calendario prese a scorrere su due fusi orari differenti» ⁵³, perché egli «non si attribuisce alcuna storia» ⁵⁴. Ibrāhīm, in *An tarā al-ān*, compie un passo oltre, quando «il proprio racconto lo sorprese con dettagli ai quali non aveva fatto attenzione» ⁵⁵ e si chiede: «E se la memoria fosse come la macchina fotografica, che non appena tolto il rullino resta priva di ricordi», poiché «ogni scatto è inizio e fine in se stesso» ⁵⁶. Ibrāhīm cerca di sfuggire alla distanza che separa l'inizio dalla fine, mentre Yaḥyā, in *Mas'alat waqt*, non vede nessuna via di uscita da questa distanza intermedia, perché si è lasciato coinvolgere in una storia che non ha fine: «La vedeva prolungarsi ed imitare

⁵¹ Montasser al-Qaffash, *Vedere adesso*, cit., p. 37.

⁵² B. Richardson (ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*, University of Nebraska Press, Lincoln 2009, p. 5.

⁵³ Muntaşir al-Qaffāş, *Taşrîh bi 'l-giyāb*, Dār Şarqiyāt, al-Qāhirah 1996, p. 6.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Montasser al-Qaffash, *Vedere adesso*, cit., p. 80.

⁵⁶ *Ivi*, p. 37.

gli accadimenti quotidiani, obbligandolo a seguirne i passi, uno dopo l'altro»⁵⁷. La memoria straordinaria di Yahyà, che lui immagina come «una fabbrica in cui lavorano migliaia di operai»⁵⁸, è spossante. E lui cosa fa? «Chiude gli occhi... ordinando alla sua memoria di smettere di funzionare»⁵⁹.

Il momento del risveglio, dunque, è il momento del ricordo. È il momento che fa sì che il desiderio impossibile di ridurre tutti i giorni della settimana al venerdì diventi possibile; desiderio che Yahyà ritiene essere «il miglior modo di raccontare la sua storia»⁶⁰. Il momento del risveglio è la storia, è il momento della scrittura.

Se ti sei addormentato... svegliati!

Muntaşir al-Qaffāş mette in esergo al romanzo *Mas'alat waqt* un paragrafo estratto da *Le mille e una notte*, nel quale un giovane chiede al re del tempo: «Lo sai quanto c'è fra te e la tua città?». Il re disse: «Due giorni e mezzo». Al che il giovane disse: «Oh re! Se ti sei addormentato... svegliati! Fra te e la tua città c'è un anno, per chi si mette d'impegno!»⁶¹.

Il giovane dice «Se ti sei addormentato... svegliati!». La congiunzione *se*, qui, nega sia il sonno sia la veglia (forse il re teneva soltanto gli occhi chiusi, come Yahyà). Il re si ritrova a metà strada fra il sonno e la veglia. L'esortazione a svegliarsi che gli rivolge il giovane è un invito a prendere coscienza della distanza fra questi due stati dell'esistenza. Così, la natura fantastica della città incantata si trasforma in ordinarietà, in quanto stato dell'esistenza fra tanti – questa distanza non è forse il racconto stesso? – e l'esergo diventa un'eco della crisi di Yahyà che risuona nel suo patrimonio narrativo, linguistico e anche religioso. Il mito dei dormienti della caverna non è anch'esso sonno e veglia insieme, accompagnato da una domanda? «Per quanto tempo siete rimasti qui? Risposero: siamo rimasti un giorno o parte di un giorno»⁶². Domanda che rimanda a un tempo ingannatore, a una distanza da percorrere di cui si ignora la lunghezza.

Il momento del risveglio in *Mas'alat waqt* svela un'altra peculiarità della scrittura di Muntaşir al-Qaffāş, cioè l'ordinarietà del fantastico. Yahyà, il protagonista del romanzo, era contabile in una fabbrica di plastica, ma dopo esser stato licenziato, uno dei vicini gli suggerisce di dare lezioni private. Incontra così Ranā, studentessa indisciplinata che lo destabilizza trattandolo alla pari. Poco tempo dopo, Yahyà rinuncia a questo lavoro per iniziarne un

⁵⁷ Muntaşir al-Qaffāş, *Mas'alat waqt*, Azminah li 'l-Naşr wa 'l-Tawzī', 'Ammān 2008, p. 32.

⁵⁸ Ivi, p. 15.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, p. 7.

⁶¹ Ivi, p. 5.

⁶² Cor. XVIII:19. *Il Corano*, a cura di A. Ventura, traduzione di I. Zilio-Grandi, Mondadori, Milano 2010.

altro come supervisore dei rappresentanti di vendita di un ufficio di *marketing* che vende prodotti cinesi. Ranā scompare, per ricomparire poi improvvisamente, un giorno, a casa sua, dove si toglie velocemente i vestiti, ha un rapporto sessuale con lui e scappa, ma solo dopo avergli lasciato il suo numero di telefono. Prima che Yaḥyà possa riprendersi dalla sorpresa di questa visita, lo raggiunge la notizia scioccante della morte per affogamento della ragazza. Il motivo dello shock di Yaḥyà, però, non è tanto la morte di una ragazza così giovane, bensì il fatto che lei sia annegata *prima* di avergli fatto visita e aver fatto l'amore con lui. Ranā, infatti, è annegata alle dieci del mattino, cioè tre ore prima di passare da casa sua e in seguito Yaḥyà viene a sapere che il ritrovamento del corpo della ragazza sul fondo del Nilo è avvenuto cinque ore dopo il suo annegamento. Dopodiché, Yaḥyà continua a condurre la sua vita ordinaria, ossessionato da queste tre ore intercorse fra la morte e la visita di Ranā, prigioniero di questa magica distanza fra la morte e la vita, assenza e presenza. Questa distanza è la prospettiva narrativa attraverso la quale scorre il mondo del romanzo, senza mai soddisfare la nostra curiosità con una spiegazione dell'accaduto. Nulla cambia nel mondo di Yaḥyà, eccetto lo spazio o, per meglio dire, il tempo dal quale Yaḥyà osserva il suo mondo.

Lentamente, la narrazione ci porta agilmente in questa magica distanza che si trova nel mondo di ogni personaggio, finché si inizia a percepire come la ricerca di una spiegazione diventi marginale, mentre al centro resta la "domanda". Ma l'interrogativo fondamentale del testo non riguarda tanto il ritorno di Ranā dalla morte, quanto la narrazione della storia. Yaḥyà «gradisce i miracoli, a patto però che si manifestino nella sua vita, non che lui debba tenerli nascosti e continuare a vivere come al solito»⁶³. Il ritorno dei morti per comunicare con i vivi è una faccenda normale. Ranā non è l'unica a tornare dalla morte. I morti, nel testo, hanno l'abitudine di far visita ai vivi nei sogni per portare loro dei messaggi. A preoccupare Yaḥyà non sono né la morte né il ritorno di Ranā, ma il messaggio che lei gli avrebbe portato. Pertanto, Ranā finisce sullo sfondo, perché il viaggio esteriore alla ricerca della ragazza non rivela molto su di lei, o non è importante. Yaḥyà esamina ogni più piccolo dettaglio della propria vita cercando un messaggio nascosto. Ci racconta la sua storia. E se Yaḥyà, allora, avesse fatto morire Ranā apposta per poterci raccontare la propria storia, seguendo il consiglio del libro *Mille e un modo per motivare se stessi*, citato nel romanzo? Non è lui a leggerci proprio da questo libro il consiglio su come comportarsi quando non si è capaci di raccontare una storia che ci è capitata? Possiamo dire che è successa a un amico e poi, se veniamo assillati dalle domande su di lui, basta dichiarare che è morto «lasciandoci depositari del segreto della sua storia. La morte dell'amico ti rende l'unico responsabile della sua storia»⁶⁴.

⁶³ Muntaşir al-Qaffāş, *Mas'alat waqt*, cit., p. 22.

⁶⁴ Ivi, p. 46.

Yahyà si pone tutte le domande possibili, eccetto una, cioè se Ranā abbia intenzionalmente voluto fargli incontrare la sua amica Nāhid. Lei è l'unica a condividere il segreto di Yahyà, perché Ranā ha fatto visita anche a lei dopo la sua morte, informandola della relazione con il ragazzo. Quando Nāhid entra nella stanza di Yahyà si comporta come se ogni cosa le fosse familiare, ma continua a chiedere di uno specchio che Ranā le aveva assicurato fosse presente. Potrebbe essere Nāhid stessa quello specchio che manca nel mondo di Yahyà?

Le domande occupano gran parte del testo, dal punto di vista stilistico. Nella seconda sezione [pp. 7-10], lunga due pagine e mezzo, le forme interrogative ricorrono venti volte e la situazione non cambia molto nelle altre sezioni, cosicché si verifica una situazione di parità fra centralità quantitativa e qualitativa della domanda. La domanda è una distanza da percorrere fra la non conoscenza e la conoscenza, ma in un momento di risveglio come quello di cui si sta parlando è solo un atto con cui ci si accerta di esistere.

Il movimento narrativo del testo non costruisce gli eventi, bensì crea distanze al loro interno. Non c'è nessun evento nel testo che scorra dall'inizio alla fine senza l'interposizione di una storia, un ricordo o un altro evento, per poi tornare alla narrazione iniziale e completarla. Per esempio, nella quarta sezione [pp. 12-17], la sequenza narrativa è la seguente:

La visita di Ranā il primo giorno di vacanza > (il successo professionale di Yahyà grazie alla sua memoria > l'ufficio in cui lavora > il suo principale 'Abd al-Mağīd > il maestro di geografia) > la visita di Ranā il primo giorno di vacanza.

Questa struttura si ripete per ogni evento nuovo della trama, finché ogni storia nel testo non diventa un particolare di tutte le altre storie. L'intero romanzo sembra una riproduzione di questa struttura: si apre con una citazione da *Le mille e una notte*, poi si svolgono tutti gli eventi e le storie del romanzo, e infine, nell'ultima scena, il narratore ritorna all'inizio per fondere insieme tutte le voci in quella narrante de *Le mille e una notte* e in quella di Ranā: «Lui gli raccontò – lei gli raccontò – dell'uomo che tornò al suo paese dopo che fu rotto l'incantesimo della strada. Il vissuto di un istante prese a durare un giorno intero. Quel che prima gli sfuggiva, perché troppo insignificante per soffermarsi su, gli divenne chiaro alla vista e degno di attenzione»⁶⁵.

Così finisce la storia del re stregato e di Yahyà, svegliatosi all'improvviso.

Il romanzo si propone come una chiassosa distanza racchiusa fra due silenzi, perché il testo si apre con la parola «tacque» e si chiude con «il loro silenzio». La relazione fra silenzio e narrazione è descritta da Yahyà nel seguente brano:

⁶⁵ Ivi, p. 109.

Una persona che non riesce a raccontare quel che ha vissuto e vive, nonostante il desiderio di farlo, finirà per accumulare le storie dentro di sé, finché non le racconterà tutte in una volta, senza pause né ordine. Sgorgheranno fuori di lui, ma neanche in quello stato troverà chi lo ascolti, perché le storie si accavalleranno l'una sull'altra, cercando ognuna di essere l'inizio⁶⁶.

«Le storie si accavalleranno l'una sull'altra» è una frase che suggerisce il caos, ma il caos non ha spazio nel mondo di Muntaşir al-Qaffāş. Questo accavallarsi non è spontaneo. Si prenda per esempio la già citata visita di Ranā, il primo giorno di vacanza di Yaḥyā. Ranā gli fa visita dopo che lui ha trovato un nuovo lavoro stabile o, più precisamente, dopo che «la sua memoria lo aveva sorpreso con la capacità di ricordare tutto ciò che riguardava i rappresentanti di commercio»⁶⁷. Yaḥyā è sorpreso da una memoria/identità nuova «sulla quale costruisce la sua esistenza»⁶⁸, in un mondo nuovo che gli dona anche un nuovo nome: il signor “come ben sai”⁶⁹. Questa memoria, legata allo spazio e alle mappe di ‘Abd al-Mağīd, entra in conflitto con la sua memoria personale che viene a galla nei lunghi momenti in cui lascia vagare la mente. In un'altra scena, Yaḥyā è seduto dietro una vetrata trasparente, armato della sua memoria “lavorativa”, a osservare i rappresentanti. In realtà, è lui che vive sotto la loro osservazione, con la paura che lo scoprano assorto nella sua memoria personale, mentre vaga con la mente nel luogo che dovrebbe “riempirlo” totalmente, come ama sottolineare il suo principale ‘Abd al-Mağīd. Il vetro trasparente pare allora essere una barriera fra due memorie, o due esistenze. Questa scena significativa riporta alla visita di Ranā che non è solo una storia/distanza, bensì un test scrupoloso delle scelte di Yaḥyā e di ciò che vuole essere. ‘Abd al-Mağīd non ha memoria, Yaḥyā non riesce a trovargli nessuna controparte, nessun luogo, nella propria memoria. Non somiglia al maestro di geografia, ma proprio come lui è solito immergersi in una mappa dalle linee ingarbugliate, per poi fermarsi improvvisamente e chiedersi: «Dov'è?»⁷⁰. Il mondo sfugge dalle dita che picchiettano sulla mappa, o che pigiano con il gesso sulle linee, solo perché non hanno memoria, non hanno ricevuto visite dall'altro mondo, come traspare dal breve dialogo che segue: «È morta.», «Bene.»⁷¹.

Questo breve dialogo rivela l'esistenza di un'altra distanza, questa volta a livello linguistico: la distanza fra il linguaggio della metafora e il linguaggio comune. Nessuno di coloro ai quali Yaḥyā racconta della morte di Ranā coglie il significato esplicito della parola “morte”. La metafora prende completamente il sopravvento sul linguaggio comune, così come il fantastico e lo

⁶⁶ Ivi, p. 28.

⁶⁷ Ivi, p. 13.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 15.

⁷¹ Ivi, p. 25.

straordinario prendono il sopravvento sull'ordinario. L'annullamento della distanza fra questi due poli crea un'illusione, o una nuova realtà della storia. Aḥmad, uno dei personaggi del romanzo, dice: «L'importante è che anche tu sia morto per lei»⁷².

Aḥmad intende dire che l'importante è che la storia fra Yaḥyà e Ranā sia finita per lei come è finita per lui. E Yaḥyà, che è appena uscito – o sarebbe meglio dire, entrato – in una relazione con una defunta, si interroga su come sia possibile che tutti quelli ai quali lo racconta trattino la morte come se non esistesse. È lui a essere sotto incantesimo o gli altri?⁷³ Alla fine, Yaḥyà preferisce la nuova realtà di Ranā: la realtà – o la storia – che nasce dalla confusione fra ordinario e metaforico. Attraverso il protrarsi delle conversazioni con l'amico Aḥmad su Ranā, la morta metaforica che lo insegue, Yaḥyà contempla l'altra Ranā, la morta reale che è lui a inseguire. Egli lascia che l'amico resti all'oscuro della distanza fra metafora e linguaggio comune, perché da quel momento lui inizierà a colmarla. Significativo è il seguente passaggio:

Una visita che l'avrebbe seguito come un'ombra. L'avrebbe notata, a volte, e avrebbe occupato la sua attenzione. Altre volte, invece, l'avrebbe dimenticata totalmente. Era come la fodera della giacca che indossava: non attirava l'attenzione di nessuno, ma sotto sotto c'era. Una volta, uno dei rappresentanti lo aveva avvertito che la fodera penzolava fuori dall'orlo inferiore della giacca. Gli aveva consigliato di tirarla su e ricucirla, la cosa migliore era staccarla del tutto e tagliare quella di troppo per adattarla alla misura della giacca. Sua madre si era incaricata della faccenda, aveva tirato su il pezzo che penzolava e l'aveva cucito all'interno della fodera stessa, consigliandogli di non infilare il braccio con troppa forza quando indossava la giacca, per evitare che si scucisse di nuovo⁷⁴.

Si può osservare come la similitudine fra la visita di Ranā e un'ombra, a sua volta paragonata alla fodera della giacca, si trasformi gradualmente in un evento al quale partecipano tutti i personaggi del romanzo, scivolando piano verso la mano della madre che taglia e cuce.

Yaḥyà inizia a colmare le distanze per non essere costretto ad attraversarle. Il traghetto, affondato insieme a Ranā, si reca da Yaḥyà, nella sua stanza, perché lui non vuole recarsi al traghetto. Yaḥyà, invece, va a visitare la casa di Ranā e il mondo della propria infanzia, quel mondo nel quale era solito cadere in un sonno profondo. Questa volta, però, non chiude gli occhi e vede la propria fotografia da piccolo, ritto sulla testa, con i piedi in alto. Cosa fare di fronte a questa posizione rovesciata del suo corpo, o delle sue origini? Sceglie degli orologi rotti come sfondo per la fotografia.

⁷² Ivi, p. 26.

⁷³ Ivi, p. 84.

⁷⁴ Ivi, p. 22.

È la distanza temporale che capovolge ogni cosa nel mondo di Yahyà, riducendo tutti i giorni della settimana al venerdì. È la decostruzione del tempo che lo libererà dalla prigione della distanza che lo separa dagli altri. Non è lui a dire che grazie a questo desiderio impossibile, «puoi prolungare il dialogo con chiunque»?⁷⁵ Il romanzo, dunque, non crea distanze, ma le accorcia. Rivela come l'ordinario si estenda nel fantastico, quanto siano fragili le barriere fra esplicito e metaforico e le diversità che il sovrapporsi di vita e racconto fa emergere.

Fra immagine e voce del reale o la retorica del vivere

Nel romanzo *An tarà al-ān*, Muntaşir al-Qaffāş somiglia a qualcuno ritto sopra la realtà che zappa la terra alla ricerca delle sue radici, o della sua memoria. A ogni colpo di vanga si accumula un istante di realtà: quaranta cumuli in tutto, cioè capitoli che hanno in comune solo la vanga che zappa (il narratore) e il fazzoletto di terra zappato (il presente). Questa operazione di scavo ben rappresenta il movimento del testo. Mentre i colpi di vanga polverizzano la realtà/il presente, si disegna una linea dritta che si dirige verso le radici o la memoria. Il mondo del romanzo si costruisce attraverso una linea narrativa ascendente. Essa ha inizio con Ibrāhīm che dimentica e perde la memoria, poi scopre la macchina fotografica e comincia a fotografare la moglie in maniera spontanea, in pose particolari. In seguito, quelle fotografie finiscono in mano di chi, dopo averle scarabocchiate e trasfigurate, le spedisce alla moglie di Ibrāhīm, la quale non sopporta questo affronto e lo lascia. Egli, allora, trascurando ogni altra cosa nella sua vita, parte alla scoperta dell'autore degli scarabocchi, immergendosi totalmente nella ricerca, finché le fotografie, alla fine, gli occupano l'intera casa, gli chiudono la porta in faccia e gli impediscono di entrare.

Il libro fa sì che questo mondo e questa linea narrativa tradizionale si smarriscano nel tempo. La prima frase del romanzo è: «Forse tutto era iniziato...», il che significa che quell'inizio potrebbe non essere tale, essendosi perso in qualche punto del tempo. Il primo evento del testo è il dimenticare che rende la persona incapace di determinare il punto temporale del proprio esistere. Anche questo è perduto nel tempo. Questo parallelismo si ripete spesso. Ogni nuovo movimento del testo è preceduto da espressioni quali «quel giorno», «un mese fa o più», «il giorno in cui...». In questo romanzo non c'è un riferimento fisso rispetto al quale misurare il movimento del tempo, il testo intero è un unico istante. L'unico elemento fisso è il lettore, il cui atto di leggere rappresenta l'*adesso*.

La linea narrativa stessa, nonostante la sua linearità, racchiude in sé una forma finemente frammentata, perché tutti gli eventi del romanzo paiono deflagrare da un momento presente che svela un ricordo del passato, un mo-

⁷⁵ Ivi, p. 7.

mento di “esistenza” nella memoria. Il presente non esiste se non attraverso il passato e il passato non si rende visibile se non nel presente. Nel momento in cui Ibrāhīm cammina, emerge il ricordo di suo padre che aveva tentato di buttare giù una parete dell’appartamento. Nel momento in cui Ibrāhīm arriva all’albergo, emergono i suoi problemi lavorativi dal giorno della sua laurea. Ogni punto di questa linea narrativa tende verso la sua memoria o la sua esistenza vera. Ogni colpo di vanga scopre quel che c’è al di sotto dell’*adesso* e, al tempo stesso, lo avvicina alle radici della sua esistenza nel tempo, alla sua memoria.

Un conflitto di toni

Se c’è un risultato che *An tarā al-ān* riesce a raggiungere sul piano estetico è senza dubbio il recupero della memoria e delle tradizioni orali dell’arte narrativa, fondendole insieme come una parte attiva del presente, con la quale affrontare lo stravolgimento che minaccia quest’arte nel mondo di oggi.

Non c’è bisogno di dimostrare lo stretto legame fra oralità e memoria. In assenza di scrittura non esiste conoscenza se non nella memoria e non si ottiene nessuna conoscenza dalla memoria se non attraverso una linea narrativa ben concatenata (si è visto come gli eventi nascano in maniera frammentaria all’interno di una linea narrativa smarrita nel tempo), la cui composizione rappresenta – tecnicamente parlando – la fusione coerente fra l’esistenza nel momento presente e la memoria di tale esistenza. Non è esagerato, forse, sostenere che il vero conflitto nel testo di al-Qaffāš sia fra la voce e l’immagine: un conflitto fra due percorsi dell’esistenza che lo scrittore cerca di fondere insieme⁷⁶.

Il secondo movimento del testo, dopo il dimenticare, è rappresentato da Ibrāhīm che vede la macchina fotografica, azione dalla quale erompe l’intero mondo del romanzo. L’autore presenta la macchina fotografica scrivendo: «I suoi occhi erano rimasti inchiodati su di lei: la macchina fotografica»⁷⁷. Che l’autore usi la catafora, riferendo il pronome “lei” a un elemento successivo della frase, per dire che la perdita della capacità visiva è causata dalla vista della macchina fotografica? L’autore utilizza infatti l’espressione «rimanere inchiodati» che implica la totale fissità degli occhi, la quale a sua volta implica la cecità, oppure la morte. Forse, ma tutto quel che sappiamo è che la macchina fotografica finisce per occupare l’intera vita di Ibrāhīm, facendosi trovare in qualsiasi luogo, cioè in *ogni* luogo, e prende il sopravvento sulla moglie Samīrah che «aveva cominciato ad abbandonarsi alla macchina foto-

⁷⁶ W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, traduzione di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 2007.

⁷⁷ Montasser al-Qaffash, *Vedere adesso*, cit., p. 7.

grafica»⁷⁸, strillando «“dai, dai”, come se desiderasse lui in persona»⁷⁹, non la macchina fotografica.

Ibrāhīm rinuncia alla capacità di vedere, alla *volontà* di vedere, a beneficio della macchina fotografica e dunque comincia a perdere il suo mondo. Segue l'intensa scena che incarna la vera cecità di Ibrāhīm, quella in cui gli oggetti si allontanano da lui. Tenta di afferrarli, ma non riesce a raggiungerli. L'allontanamento degli oggetti significa che la consapevolezza di Ibrāhīm è svanita. L'allontanamento del mondo, in realtà, è la perdita della capacità di percepirlo e comprenderlo.

È la trasformazione in immagini fotografiche dell'esistenza umana che abita nella memoria – e che, a sua volta, abita nel tempo sotto forma di parole, voci, movimento – o, in altre parole, la trasformazione dell'esistenza temporale in esistenza spaziale fissa e muta, a rendere possibile il suo stravolgimento e la sua perdita.

Ibrāhīm recupera la consapevolezza solo quando sente la voce dell'amante Samrā' o lo squillo del telefono, attraverso il quale Ibrāhīm definisce la sua relazione con il mondo. Quando il narratore introduce un nuovo personaggio, parte sempre dalla descrizione della sua voce, perché essa è il segno dell'esistenza. Lo fa, per esempio, con Salmā («Chi la sentiva parlare...»⁸⁰), 'Abd al-'Azīm e suo padre. In tutti i casi, il narratore lega il risveglio al suono (il telefono, la radio). Sempre afferma che il significato e l'argomento delle frasi non sono importanti, quel che conta è la voce, il tono. Quel tono di voce che Ibrāhīm faceva molta attenzione a mantenere abbassato, quando si svegliava assieme a sua moglie: «si mettevano a conversare sottovoce. Qualunque fosse l'argomento di conversazione, mantenevano sempre lo stesso tono di voce»⁸¹. Ogni volta che una persona parla, ne viene necessariamente descritta la voce: «La voce di Ibrahim era esile, mentre gli parlava»⁸². La presenza della voce è ancora più evidente nella passione per i proverbi che «riassumono l'esistenza in una frase»⁸³, citati dal padre di Ibrāhīm che «magari all'inizio balbettava un po', ma poi la voce si disciplinava subito e le parole fluivano docili»⁸⁴.

Tutti i personaggi del romanzo si muovono attraverso la voce, tranne il protagonista e sua moglie. Ibrāhīm non ha voce nel testo. Spesso, nei dialoghi con lui c'è solo la parte del suo interlocutore: «Dove sono? Nel cassetto della scrivania, in ufficio. Perché? Perché gli piaceva guardarle quando si

⁷⁸ Ivi, p. 8.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, p. 70.

⁸¹ Ivi, p. 57.

⁸² Ivi, p. 74.

⁸³ Ivi, p. 67.

⁸⁴ Ivi, p. 68.

sentiva angosciato dal lavoro»⁸⁵. La voce di Ibrāhīm si nasconde dietro quella del narratore e non riappare se non nei lunghi dialoghi con Samrā' che alla fine lo portano al recupero della memoria.

A questo punto, è necessario accennare alla contrapposizione fra Samrā' e Samīrah. Quest'ultima, che considera la macchina fotografica un simbolo della «loro [sua e del marito] vita futura»⁸⁶, si trasforma in immagine, viene trasfigurata e si perde. Samrā', invece, è una voce che «lo attraeva, attirandolo nelle sue intonazioni»⁸⁷, lo riporta alla consapevolezza e lo aiuta a recuperare la memoria. Per questo Ibrāhīm non riesce a fotografare l'indivisa Samrā' e non può nemmeno dimenticarla. Il testo stabilisce un'opposizione fra l'immagine/Samīrah e la voce/Samrā', pur cercando di fonderle insieme per mezzo dei pronomi di terza persona che talvolta non è chiaro se si riferiscano all'una o all'altra. Quando una persona perde la voce, le sue intonazioni particolari, perde la sua storia, la sua casa e la sua patria. Perdere tutto questo è perdere l'esistenza. Perciò, il testo appare come un istante di rievocazione e recupero esistenziale di un mondo che non può essere disconosciuto, perché il romanzo è un mondo che continuerà a raccontarne l'esistenza per l'eternità.

Perciò, mentre c'è chi dichiara che «noi vivremo ormai in un mondo senza memoria, in cui, come sulla superficie dell'acqua, l'immagine scaccia indefinitamente l'immagine»⁸⁸, c'è qualcun altro che, con la sua sensibilità estetica, afferra il telaio per tessere le cose invisibili della vita quotidiana, l'ordinario nella sua estrema ordinarità e lo straordinario nella sua estrema marginalità: un mondo familiare divenuto preda dell'alienazione.

Conclusioni

La narrativa araba odierna, nella maggior parte dei casi, non cerca di liberarsi del mondo, ma di catturarlo. Ciò non significa che, essendo il mondo sfuggente e i desideri che vi albergano ambigui, si sia persa ogni relazione con il mondo stesso, o che il mondo abbia perso la propria esistenza con l'ampliarsi dei suoi confini e la perdita di una fisionomia definita. La narrativa araba contemporanea non può essere descritta con il prefisso "post". Non rappresenta né una rottura con il passato, né una rottura con il futuro, sia esso quello promesso dalle grandi narrazioni moderniste o il futuro alternativo che il postmodernismo non ha saputo offrire. Al contrario del postmodernismo, non è nemmeno ostile ai confini, se non perché il mondo non ha abbastanza

⁸⁵ Ivi, p. 11.

⁸⁶ Ivi, p. 7.

⁸⁷ Ivi, p. 73.

⁸⁸ «Nous vivrons désormais dans un monde sans mémoire, où, comme sur la surface de l'eau, l'image chasse indéfiniment l'image», citato in G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard Folio, Paris 1988, p. 28.

spazio per accoglierla, data la sua ambizione estetica che non accetta limiti. A muovere questa ambizione, tuttavia, è la convinzione che esista “qualcosa di più” di ogni cosa: del mondo, del sé, dei confini. La narrativa araba contemporanea, allora, si potrebbe piuttosto definire “trans-moderna”, nel senso che va “oltre” il moderno, senza implicare una frattura con il passato, ma denotando, al contrario, un movimento continuo fra due punti, uno dei quali sconosciuto, che catalizza l’immaginazione e la volontà. La nuova narrativa araba rappresenta infatti la transizione dal “post” al “trans”, a un “oltre”; una transizione fra due estremi, dei quali uno è sconosciuto e assente, ma è raggiungibile solo grazie alla presenza del mondo in cui viviamo e al suo attraversamento. Questa nuova narrativa è un istmo fra due mondi, il prolungamento ignoto dell’esistenza verso la quale siamo sempre spinti a muoverci. Ne consegue un nuovo concetto di profondità, non più verticale ma orizzontale, perché la consapevolezza estetica contemporanea si rifiuta di riesumare tombe, accetta soltanto di librarsi in volo per aprirci più vasti orizzonti.