

*AL-DIGLAH FĪ ‘ARĀĠĪNIHĀ:*  
PALME E LIBERTÀ NEL SUD DELLA TUNISIA

ALDO NICOSIA\*

*al-Diglah<sup>1</sup> fī ‘arāġīnihā (Dates in its Branches, 1969), by al-Bašīr Ḥurayyif (1917-1983), set in the south-western region of Tunisia, spans over two decades, till around 1930. All the novel’s characters, living in a backward social environment, have to fight hard to get their own spaces of freedom. Makkī and al-‘Aṭrā’, the protagonists, after spending a quiet childhood in their oasis, are separated, then marry each other but only for a short time, to end up defeated by a cruel destiny. The former, after the failure of miners’ struggle against colonizers, goes back to his village and dies there. The latter, after suffering long-time unjust decisions taken by her uncle, spends an unforgettable night of freedom, before passing away. Dialogues in the local dialect (dāriġah), throughout the novel, help create a sort of mimetic realism. Detailed descriptions of spaces, objects and social dynamics aim at a passionate reworking of a by-gone world.*

### *1. Introduzione*

La regione del Ġarīd (Djerid)<sup>2</sup> si trova all’estremo sud-ovest della Tunisia, come una casa in un vicolo cieco, dove può arrivare solo chi la cerca. L’unica sua risorsa è la palma. Questo albero benedetto, che è così diverso da qualsiasi altro, quanto somiglia all’essere umano [...]. Si slancia dal suolo, dritto, potente, per aprirsi verso il cielo e la luce. Dal suo cuore sgorgano i rami, tutti cesellati e simmetrici, verdi, lunghi, a cerchio, come in una fontana [...]. Le foglie sono tenere e gracili, morbide quasi come una piuma. Ma quando

---

\* Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

<sup>1</sup> Il fonema “g” (velare sonora) di questo termine, tipico di molte varianti di arabo colloquiale, è una realizzazione dell’originario suono uvulare della *qāf*. In Tunisia è stato standardizzato con l’aggiunta di un terzo punto diacritico sulla stessa lettera. Lo stesso fonema si ritrova anche nel termine *barg*, dal classico *barq* (bagliore), del titolo di un suo romanzo, *Barg al-layl*. Cfr. G. Mion, *Réflexions sur la catégorie des “parlers villageois” en arabe tunisien*, in “Romano-Arabica”, 15 (2015), pp. 269-277.

<sup>2</sup> Non è affatto casuale che il termine *ġarīd* indichi in arabo il gambo di foglie di palma. La traslitterazione dei nomi di luogo, cose o personaggi segue la *fušḥā*, in osservanza delle norme redazionali, sebbene vada segnalato che la pronuncia effettiva in tunisino si avvicina di più alla trascrizione francofona che viene qui riportata tra parentesi, e solo per la prima volta in cui il termine compare.

l'albero sta per donare i suoi frutti, esse diventano secche e dure, come spine dalla punta nera, per proteggere i datteri maturi<sup>3</sup>.

La palma è muta testimone di tutti gli eventi del romanzo *al-Diglah fī 'arāġīnihā* (Datteri nei loro grappoli, 1969)<sup>4</sup>, dello scrittore tunisino al-Bašīr Ḥurayyif (Bécher Khraïef, 1917-1983)<sup>5</sup>, che è unanimemente annoverato tra i capolavori della letteratura araba del Ventesimo secolo<sup>6</sup>. La simbologia legata alla palma viene già annunciata dal titolo. Il termine *diglah* in arabo designa un dattero «dans l'acme de sa beauté pulpeuse»<sup>7</sup>, come suggerisce Āsiyā Ġabbār (Assia Djebar) che ha curato l'unica traduzione esistente del romanzo. Esso stridebbe col secondo termine del titolo, *'arāġīn*, che indica i grappoli secchi dopo il taglio, per cui, ad avviso della scrittrice algerina, il senso globale sarebbe «le fruit tranché juste avant d'être goûté, et, sur un plan allusif encore, l'espoir juvénile qui voit son désir fauché au moment même où la réalisation se présentait»<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diglah fī 'arāġīnihā*, Taqđīm al-Ṭayyib Šāliḥ, Dār al-Ġanūb, Tūnis 2000, p. 24. Questa è l'edizione cui si fa sempre riferimento in questo articolo. La traduzione di questo e successivi passi è mia.

<sup>4</sup> La prima edizione è della casa editrice al-Dār al-Tūnisiyyah li 'l-Našr, Tūnis 1969. L'unica traduzione finora disponibile è quella francese, Bécher Khraïef, *La terre des passions brûlées*, Traduit de l'arabe par Hedi Djebnon et Assia Djebar, J.C. Lattès, Paris 1986. A questo proposito, lo storico della letteratura tunisina Jean Fontaine sottolinea come tale traduzione abbia ommesso non meno di 1037 righe, cioè il 10% del romanzo. I passaggi censurati riguarderebbero, a suo avviso, il sesso e la politica: «Ces omissions laissent penser à une manipulation, fut-elle inconsciente». J. Fontaine, *Sur la traduction de «La Terre des passions brûlées» de Bécher Khraïef, par Hédi Djebnoun et Assia Djebar*, in "Ibla", 160 (1987), pp. 395-396.

<sup>5</sup> Nato nell'oasi di Nefta, nel Sud-Ovest della Tunisia, da una nota famiglia di letterati, si trasferisce a Tunisi, sin dalla tenera età. Oltre ad insegnare in varie zone della Tunisia, esercita il mestiere di commerciante nella Medina della capitale. Dopo i primi racconti pubblicati a fine anni Trenta sulla rivista "al-Dustūr", accantona l'attività letteraria per due decenni, finché viene incoraggiato a pubblicare il romanzo breve *Hubbak darbānī* (L'amore per te mi ha fatto impazzire, 1980), sulla rivista letteraria "al-Fikr", in modo seriale, tra il 1958 e il 1959. Nel 1961 esce il romanzo storico *Barg al-layl* (*Barg el-lil*, Fulmine di notte), ambientato nel XVI secolo. Alcuni dei suoi primi racconti saranno poi riuniti nel volume *Mašmūm al-full* (Bouquet di gelsomini, 1971). Postumo esce *Billāra* (Bellara, 1992), nuovamente sullo sfondo dell'alleanza turco-tunisina contro gli Spagnoli. Tutte le sue opere sono state raccolte da Fawzī al-Zamarlī, *al-Bašīr Ḥurayyif; al-A'māl al-kāmilah*, Dār al-Ġanūb, Tūnis 2005-2007.

<sup>6</sup> La rivista inglese "Banipal" lo inserisce tra i cento migliori romanzi arabi, in un sondaggio di critici e scrittori. Si veda S. Shimon, *The 100 Best Arabic Novels*, in "Banipal", 63 (2018), pp. 106-150. Nello stesso numero si trova la recensione del romanzo: A. Nicosia, *Of Men, Mines and Dates*, pp. 210-212.

<sup>7</sup> Assia Djebar, *Introduction*, in Bécher Khraïef, *La terre des passions brûlées*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Il rimando metaforico alla palma si trova anche nella peculiare divisione del romanzo in tre parti, letteralmente chiamate *'arāġīn*, i grappoli dei datteri menzionati nel titolo. Ciascuna di esse porta il nome del rispettivo protagonista ed è a sua volta suddivisa in vari *šamārīh* (gambi), i cui titoli sono nomi di città, luoghi, eventi speciali, feste o personaggi secondari. I palmeti dove l'autore ambienta il romanzo ombreggiano l'oasi che gli ha dato i natali, Naftah (Nefta), e quelle di altri villaggi vicini. In essi si svolgono le vicende della prima parte. Nella seconda l'azione si sposta nella vicina città di al-Mutalawwī (Metlaoui), importante centro minerario della regione. Infine, nella terza, alcuni personaggi si spostano nella città costiera di Sfax, per poi fare ritorno nella regione del Ġarīd.

Quest'ultima si è sempre caratterizzata come l'avanguardia nella lotta di resistenza contro i colonizzatori francesi. La memoria collettiva dei suoi abitanti celebra ancora personaggi mitici di capi di rivolte del XIX secolo, come 'Alī Bin Ġidāhum, le cui gesta sono state immortalate dalla poesia orale tunisina. Senza esagerazione si può condividere l'affermazione di un insegnante originario del Sud della Tunisia, secondo cui «nous avons eu la part du lion dans toutes les révolutions de l'histoire du pays, et ceci n'est point étranger à nos courageux et téméraires enfants, descendants des tribus hilaïennes venues de la Haute-Egypte et dont nos hommes gardent jusqu'à aujourd'hui le sens de l'orgueil et de la fierté»<sup>9</sup>. È altresì un dato storico il fatto che anche dopo la conquista dell'indipendenza tutti i governi abbiano ignorato le legittime rivendicazioni dei suoi abitanti, scatenando così profonda rabbia e malcontento.

Gli eventi di *al-Diglah fī 'arāġīnihā* attraversano due decenni, fino al volgere degli anni Venti del Ventesimo secolo, periodo cruciale sul versante del nascente nazionalismo e sindacalismo, nonché per le pionieristiche posizioni di intellettuali sui diritti delle donne, in particolare quella di al-Ṭāhir al-Ḥaddād<sup>10</sup>. Sembra quindi utile riflettere su come la *fiction* romanzesca abbia mostrato le dinamiche socio-culturali della regione di origine dell'autore, intersecandole con quelle dell'intera nazione tunisina, ad un decennio dalla conquista dell'indipendenza.

## 2. L'epopea dei vinti

Lo storico della letteratura tunisina al-'Ādil Ḥiḍr (Adel Khedher) rintraccia nel romanzo due obiettivi principali: primo, identificare le stimate del sottosviluppo ereditate dall'epoca coloniale; secondo, preservare e repertoriare

<sup>9</sup> Houcine Ben Brahim, *La Tunisie oubliée*, in Vivianne Bettaieb (éd.), *Dégage, la Révolution Tunisienne*, Editions du Lateur, Paris 2011, p. 18.

<sup>10</sup> al-Ḥaddād (1899-1935) si occupò anche di questioni cruciali per l'emancipazione della donna nell'Islam, come l'eredità, il divorzio e la poligamia. Le sue opere sono ancora oggi considerate di profonda attualità.

le tradizioni, tappa preliminare per riformare la società. Individua questo sforzo anche in altre opere tunisine dello stesso periodo, «comme si l'écrivain de cette époque, tout en étant heureux des promesses de modernisation qui se dessinent à l'horizon du pays, craignait en même temps que ne s'efface une image chère à son cœur, celle de l'ancienne Tunisie»<sup>11</sup>.

Lo stesso Khedher ha visto in *al-Diglah fī 'arāġīnihā* un manifesto di realismo mimetico, per lo sforzo di fedeltà alla realtà della regione, e di documentazione di luoghi, eventi e oggetti, nei loro minimi dettagli. Lì si muovono ed interagiscono i personaggi del romanzo, marginali sopraffatti dalle forze della natura, della Storia e delle rigide tradizioni sociali. Una sorta di vinti di verghiana memoria, senza alcuna possibilità di realizzare i propri sogni ed ambizioni. L'unica differenza è che almeno qui trapela un barlume di speranza nel futuro, appena sussurrata, e qualche ricordo che consola un'intera esistenza d'infelicità. Nell'atmosfera tragica che permea tutto il romanzo, fanno capolino qua e là scene di un umorismo a volte farsesco e grottesco. È la dimostrazione che l'autore riesce a sondare in profondità l'anima delle genti del Ġarīd, mettendone a nudo debolezze, ipocrisie e peccati, con intelligente ironia non disgiunta da un compiaciuto sorriso di benevolenza.

I tre personaggi principali, Ḥadīġah (Khadija), Makkī (Mekki) e al-'Atrā' (Atra') hanno in comune il fatto di scomparire di scena alla fine delle rispettive parti del romanzo.

Nella prima, Ḥadīġah viene cacciata dal marito e cerca rifugio a casa dell'affettuoso fratello Mawlidī (Mouldi), mentre il figlio Makkī passa un'infanzia spensierata con i cuginetti al-'Arabī (Larbi) e al-'Atrā'. Il fratello maggiore di lei, Ḥaffah (Haffa), ossessionato dall'accumulo di palmeti e denaro, riesce a ottenere mandato dalla sorella per occuparsi dell'amministrazione dei suoi beni, per strapparli all'odiato cognato. Lei soffre perché vorrebbe ritornare dal marito, ma non osa opporsi alla volontà del fratello. Colpita da emiplegia, muore.

La seconda parte si focalizza sul percorso di crescita ed emancipazione personale di Makkī. Non appena comincia a provare attrazione per la cugina, ne viene allontanato da zio Ḥaffah. Decide di scappare dal villaggio per andare a cercare fortuna ad al-Mutalawwī, che da qualche anno i colonizzatori francesi hanno trasformato in un importante polo industriale. Grazie alla sua cultura e conoscenza delle lingue, ottiene un posto come magazziniere in una miniera della città.

Insieme ad un leader sindacalista venuto dalla capitale, Dabanġaq, cerca di mobilitare i lavoratori contro lo sfruttamento dei colonizzatori. Lo sciopero generale viene represso con l'intervento pesante dell'esercito. Molti manifestanti vengono arrestati o uccisi. Makkī si ammala di tubercolosi e mestamente ritorna al suo villaggio.

<sup>11</sup> Adel Khedher; Samia Kassab-Charfi, *Un siècle de littérature en Tunisie. 1900-2017*, Champion, Paris 2019, p. 226.

Nella terza parte, zio Ḥaffah, convinto che il nipote Makkī sia ormai prossimo alla morte, lo fa sposare con al-‘Aṭrā’, allo scopo di accaparrarsi i suoi beni. La previsione si avvera. La donna viene allora data in sposa al cugino Ḥafnāwī (Hafnaoui). Al ritorno da una visita dentistica a Sfax, accompagnata dal marito, per pura coincidenza si ritrova da sola a Gaṣṣah (Gafsa) e passa una notte di follia con un amante sconosciuto. Nel frattempo l’ignaro marito decide di sposare una seconda moglie. al-‘Aṭrā’ muore di emorragia.

### 3. *La lotta per la dignità*

Si è detto poc’anzi che i protagonisti del romanzo falliscono nei loro progetti di vita. Il loro forte desiderio di ottenere uno spazio di libertà, in vari ambiti, dal privato e intimo fino al sogno di emancipazione nazionale, viene frustrato da forze superiori, locali o straniere. Gli eventi del romanzo si svolgono in un periodo in cui la Tunisia è sotto protettorato francese, in una regione poco permeabile agli aspetti della modernità.

Makkī non senza difficoltà riesce a conquistarsi fiducia e spazi di espressione nel mondo del lavoro, perché ostacolato dall’invidia dei suoi conterranei e anche dal razzismo dei colonizzatori o degli europei. Già dall’inizio del Ventesimo secolo, la città di al-Mutalawwī è un microcosmo della Tunisia coloniale. Se fino alla scoperta dei giacimenti di fosfati era abitata solo da tribù autoctone, in seguito a tale evento vede l’afflusso massiccio di lavoratori algerini, tripolini, marocchini, sudanesi, oltre che italiani, greci, maltesi. Mentre gli europei sono impiegati come quadri intermedi, gli africani sono sfruttati dai colonizzatori francesi, che raccolgono i proventi delle miniere e si servono di truppe senegalesi per tenere a bada la rabbia dei lavoratori. Tra le dune delle miniere di fosfati si gioca anche la partita col mondo occidentale. Memorabili e di scottante attualità sono i dialoghi tra Makkī e Dabanḡaq sulle ragioni dell’arretratezza araba. Quest’ultimo vanta un’esperienza di formazione politica in Francia e ha le idee chiare. Quando il giovane gli chiede: «Perché le invenzioni arrivano dall’estero, perché noi ci limitiamo solo ad ammirarle, e non inventiamo mai niente? [...]. Forse gli europei sono una razza superiore alla nostra?»<sup>12</sup>, lui risponde, laconicamente, con forte senso di autocritica: «Loro guardano le cose così come sono, mentre noi le rivestiamo di altri elementi che non hanno niente a che vedere con esse»<sup>13</sup>. A suo avviso, la loro forza starebbe nell’esser uniti, mentre gli arabi sarebbero «deboli, ignoranti e divisi tra di loro»<sup>14</sup>. L’opera di sensibilizzazione della classe operaia passa per l’organizzazione di corsi di alfabetizzazione, primo tassello per arrivare ad una coscienza di classe<sup>15</sup>. Quando Dabanḡaq tenta di unire i lavoratori per spingerli alla ribellione, si scontra con la loro inerzia e rasse-

<sup>12</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diḡlah fī ‘arāḡīnihā*, cit., p. 203.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

gnazione. Amareggiato, definisce così i suoi connazionali: «O arabi, o tristezza, omericchi, razza di umiliati!»<sup>16</sup>. Poco dopo, in preda alla collera comincia a declamare dei versi che esprimono la sua dignità e il suo coraggio: «Andrò in esilio là dove lo struzzo depone le sue uova / Non resterò nel paese dell'umiliazione / Trabocca di collera, il mio cuore»<sup>17</sup>.

A suo avviso, i tempi non sono ancora maturi per una reale presa di coscienza dei propri diritti. Alla stazione di al-Mutalawwī, da dove partono i treni che portano i lavoratori arrestati verso le prigioni della capitale, Makkī incontra per l'ultima volta Dabanġaq. Quest'ultimo lo rincuora, con parole di speranza: «Non esser triste, Makkī! La prossima volta l'avremo vinta»<sup>18</sup>.

Il giovane ha finalmente acquisito consapevolezza che è un dovere di qualsiasi intellettuale tramandare la memoria di figure come Dabanġaq. A suo avviso, la sola differenza tra il popolo arabo e gli altri, è che gli eroi della sua civiltà sono stati ignorati dalla Storia. Il messaggio lanciato dal romanziere è valido anche per le giovani generazioni tunisine, in una fase difficile del post-indipendenza. I leader sindacali non vengono però sistematicamente mitizzati: se ne evidenziano anche ombre e contraddizioni, a dimostrazione di una visione lucida delle dinamiche dei fenomeni storici. La repressione della rivolta del novembre 1928 da parte dell'esercito francese diventa lo sfondo su cui Ḥurayyif riesce a tessere una fitta trama di eventi, raccontati anche con ironia e humour. Una delle scene più dissacranti vede come protagonista un leader dello sciopero, 'Umayr. Quando i lavoratori riescono finalmente a sfondare le porte di un magazzino di pertinenza della fabbrica, nel quartiere europeo di al-Mutalawwī, lancia loro un monito: «“Non saccheggiate, non saccheggiate. No alla corruzione, no alla corruzione”. Ma nessuno di loro gli dà ascolto. Arrabbiato per la loro insubordinazione, afferra una piccola torcia elettrica e se la infila in tasca»<sup>19</sup>.

Dopo il fallimento delle proteste, Makkī si ripiega su se stesso: comincia a frequentare bordelli, si ammala e infine torna nel suo villaggio natio, nell'indifferenza dei suoi familiari. La sorte si fa beffe di lui, non facendogli

<sup>15</sup> Nella costruzione del mitico personaggio di Dabanġaq, il romanziere sembra essersi ispirato al leader sindacale Muḥammad 'Alī al-Hāmmī (1890-1928), che fonda il primo sindacato arabo nel 1924. Invece, ad avviso del critico Greenberg, ci sarebbe l'ombra di un altro leader, Farḥāt Ḥaṣād, ucciso in circostanze ancora oscure nel 1952. Si veda N. Greenberg, *Notes on the Arab Boom: Stasis and Dynamism in the Post-Revolutionary Arabic Novel*, in "Studies in the Novel", 51 (2019), pp. 260-275. In questo articolo l'autore analizza anche i passaggi in cui il romanziere racconta alcuni comportamenti di Dabanġaq, che sono in contraddizione col suo ruolo di leader illuminato.

<sup>16</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diglah fī 'arāġīnihā*, cit., p. 240.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 256.

<sup>19</sup> Ivi, p. 249.

neanche godere il matrimonio con la cugina e amica di giochi d'infanzia, al-'Aṭrā'.

#### 4. La notte di al-'Aṭrā'

La protagonista della terza ed ultima parte è vessata da un destino crudele: diventa subito orfana di ambedue i genitori<sup>20</sup>, viene oppressa dall'avidio fratello maggiore, contrae un matrimonio brevissimo col cugino Makkī, e poi un altro, ma estremamente infelice, con Ḥafnāwī. Esattamente come il primo marito, finisce triturata dagli ingranaggi spietati di un mondo dove gli animi sono induriti come quei rami di palma che mettono fuori le spine, descritti all'inizio del romanzo. Eppure nel finale, in modo abbastanza imprevedibile, al-'Aṭrā' riesce a ritagliarsi il suo spazio di libertà dall'asfissiante controllo del marito, in una magica notte che vale quanto un'intera esistenza.

Viene accompagnata a Sfax dal marito, per farsi estrarre un dente che le duole parecchio. Al ritorno, l'uomo perde il treno e lei si ritrova sola alla stazione di Gafṣah. Ġarsah (Garsa), una prostituta che viaggia sullo stesso treno, l'accoglie e la invita a casa sua, tra uomini. L'ironia della sorte è che si tratta della stessa donna che Makkī aveva frequentato dopo il fallimento dello sciopero generale.

Le scene dei preparativi del viaggio e della visita dal dentista, di forte effetto comico, hanno la funzione di evidenziare la chiusura mentale del marito, che a Tunisi aveva tra l'altro seguito dei corsi alla Zaytūnah<sup>21</sup>, e di farsi beffe del suo maschilismo. Prima di partire al-'Aṭrā' viene fatta vestire dal marito come un uomo, con *ḡubbah*, *burnus*<sup>22</sup>, vecchie scarpe, mantellina, occhiali con lenti scure e *ṭarbūš*<sup>23</sup> in testa. A chi li incontra sulla strada per la stazione ferroviaria, lui dice che sono in compagnia di un servo<sup>24</sup> cieco. Poi, appena giunti nella camera dell'albergo di Sfax, Ḥafnāwī chiude dentro la moglie, mentre lui esce, portandosi la chiave. Bloccato dal proprietario, si infuria, prende la moglie con sé e va alla ricerca di un altro albergo. Nella scena successiva si tocca l'apice della farsa caricaturale quando il marito si reca, da solo, da un anziano dentista italiano<sup>25</sup>, chiedendogli:

<sup>20</sup> Mawlidī e Tibr, padre e madre, sono protagonisti di una tenera storia d'amore che sfida le convenzioni sociali. Prima del loro matrimonio, riescono anche ad incontrarsi in intimità, costituendo un caso unico in tutto il loro villaggio.

<sup>21</sup> Massima istituzione religiosa della Tunisia, sorta di centro accademico che ha formato generazioni di intellettuali e leader religiosi. È collegata all'omonima moschea della Medina di Tunisi.

<sup>22</sup> Tipici abiti tradizionali, ancora oggi usati da uomini adulti e anziani, soprattutto in occasioni speciali, cerimonie religiose o eventi ufficiali.

<sup>23</sup> Copricapo tipico arabo, altrove chiamato fez.

<sup>24</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diḡlah fī 'arāḡīnihā*, cit., p. 301.

<sup>25</sup> La scelta di inserire in questo preciso contesto un personaggio italiano non è casuale. Va detto che nella Tunisia dei primi decenni del Novecento la presenza di

«Lei ha moglie?».

Era da vent'anni che il medico non provava una tale meraviglia, convinto ormai che niente potesse più stupirlo. A sua volta gli chiese:

«Sì, perché?».

«È per mia moglie, dovrebbe toglierle un molare. Sa, le nostre donne non possono vedere uomini. Glielo chiedo per favore, se magari potesse farlo sua moglie».

Gli rispose che sua moglie non era dentista.

«E lei non può mostrarle come si fa?».

«No, signore. Però io *ha*<sup>26</sup> una figlia, che tra due anni verrà dall'Italia. Potrebbe *aspettarlo*».

«Lei mi vuole prendere in giro!».

«Signore, cosa vuole che le dica? Sono io il medico che visita tutti. Conosce madame Ġallūlī, di una famiglia importante di Sfax, viene tutti i giorni per *metterlo* un dente d'oro. Moglie *di lei* è migliore?».

«Non è questione di essere migliori o meno. Una donna non può incontrare estranei».

«Allora prenda lei la pinza e glielo tolga lei».

«Certo, se lei mi mostra come si fa».

«No, signore. Mi *pertoni*».

«Bene, c'è un modo per evitare di trovare tanta gente?».

«E che ne *zo*, signore, che faccio, attacco alla porta un cartello con scritto "Ingresso Vietato", perché la moglie *di tu* è qui? No, signore».

«Ah ah! Ci saranno dei momenti in cui non c'è gente».

«La *pordi* di mattina presto, alle otto».

---

medici italiani, spesso di origine ebraica, è preponderante. Anche lo scrittore, vignettista ed intellettuale tunisino 'Alī al-Dū'āġī (1909-1949), in una novella della raccolta *Sahirtu minhu al-layālī* (Notti insonni, 1946), pubblicata postuma solo nel 1969, inserisce la figura di un medico italiano come protagonista e narratore. Considerato uno dei personaggi letterari più influenti della scena culturale tunisina dei primi decenni del Novecento, per il suo contributo al genere della novella e al teatro, 'Alī al-Dū'āġī è stato anche uno degli animatori del gruppo di intellettuali, conosciuto come *Taht al-sūr* (Sotto le mura), che si riuniva in un caffè della Medina di Tunisi. È noto ai lettori italiani per due opere: un resoconto autobiografico di un viaggio, 'Ali al-Du'agi, *In giro per i caffè del Mediterraneo*, traduzione e introduzione a cura di I. Camera d'Afflitto, Abramo, Catanzaro 1996; e *Notti in bianco*, a cura di G. Mion, Hoepli, Milano 2012 (in questo testo viene proposta un'analisi linguistica e una sinossi, ad uso didattico, per ciascuno di cinque racconti della citata raccolta).

<sup>26</sup> Qui e altrove nella scena si è tentato di riprodurre le storpiature dell'arabo tunisino parlato dal medico italiano, cercando un'equivalenza con l'originale, obiettivamente assai difficile da realizzare. Tali storpiature sono segnalate nella mia traduzione in corsivo, e nell'originale riguardano per lo più l'assenza di consonanti interdentali o faringali. Ad esempio talvolta manca la 'ayn o si verifica la sostituzione della *ḥā'* con la laringale *hā'*, o dalla *lā'* con la *tā'*. Spesso si rilevano pronomi suffissi di genere errato, o addirittura sostituiti con pronomi personali. Alcune forme verbali, invece che al passato, sono rese in altri tempi e modi.



«Posso venire anche alle sette. Va bene, arrivederci, allora a domani, *demain à sept. Merci*, lei è un uomo gentile»

«Anche lei».

«Se la cosa andrà a buon fine, le manderò una scatola di datteri».

«Grazie, signore».

L'indomani, alle cinque, lui e la moglie erano accovacciati sotto il muro di fronte allo studio del dentista. Questi li vide dalla finestra e in un moto di compassione li fece accomodare. Chiese al marito, col sorriso sotto i baffi:

«*Guesta* è moglie di *tu?*».

«Mia moglie, sì».

«Ma si è *sposito* con un uomo?».

«Ma a lei cosa importa?».

«Forza, le faccia *tugliere* tutto ciò che ha in *sua* faccia»<sup>27</sup>.

Questa scena precede quella dell'altrettanto eclatante beffa del marito: lui e la moglie stanno tornando da Sfax al villaggio natio, in treno, vagone di terza classe. Infastidito dalla presenza di gente, si lamenta col controllore, poi scende dal treno, per comprare due biglietti di prima classe. Il treno riparte e lui rimane a terra: da quel momento, perde le tracce della moglie.

Il montaggio delle scene della serata, in compagnia di Ġarsah e dei suoi amici, corre parallelo a quello dei preparativi per il secondo matrimonio del marito. È la prima volta in cui lo scrittore si cimenta in una tecnica presa in prestito dal cinema.

al-‘Atrā’ viene avvicinata da un giovane di bell’aspetto, di bocca tenera e occhi accesi. Lei dapprima si ritrae, «allunga le dita per cavargli gli occhi, lui si scansa e cerca la sua bocca...»<sup>28</sup>. I tre punti di sospensione racchiudono l’essenza della notte. L’indomani mattina la donna non riesce neanche a credere che quella esperienza sia capitata proprio a lei. Chiede all’amante di dimenticarla, mentre lei la chiuderà con sette chiavi, da portare con sé nella tomba.

Sembra il preludio alla commovente scena finale, in cui la malattia la divora: consapevole che le rimane poco da vivere, chiede di esser vestita, profumata, truccata, come se dovesse prepararsi ad una cerimonia nuziale. Guarda verso l’angolo della casa dove si era incontrata l’ultima volta con Makkī. Chiede a chi la assiste sul letto di morte di farle ascoltare una canzone del grande cantante egiziano Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb: *Cammino, gemendo, e la notte mi stregava*<sup>29</sup>. Era lo stesso brano ascoltato insieme a quel giovane: «Il silenzio regnava. Una brezza di vento venne dalla strada, portando il canto degli ubriachi. Esattamente come l’altra notte»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diglah fī ‘arāġīnihā*, cit., pp. 306-307.

<sup>28</sup> Ivi, p. 334.

<sup>29</sup> Ivi, p. 346.

<sup>30</sup> Ivi, p. 348.

## 5. La lingua dei dialoghi

*al-Diglah fī 'arāġīnihā* rappresenta un vivido affresco di un mondo che sembra ormai tramontato, con le sue atmosfere rilassate, un quotidiano scandito da giochi, lavoro agreste, preghiere in moschea, gare di poesia e di recitazione coranica, barzellette salaci: tutto il mondo delle oasi del Ġarīd, con le sue miserie, ipocrisie, vizi e virtù<sup>31</sup>, e un patrimonio culturale che il romanziere cerca di assicurare alle generazioni future. Nonostante la tragica forza del destino, lo scrittore al-Ṭayyib Ṣāliḥ, nella summenzionata introduzione, sottolinea come il romanzo abbia il potere shakespeariano di «mischiare serio e faceto»<sup>32</sup>. Nelle lunghe digressioni documentaristiche, non sporcate dal gusto dell'esotico, si parla di un vissuto che appartiene al passato non solo di un angolo remoto del Sud tunisino, ma anche di altri lontani luoghi del mondo arabo. Uno dei pregi di questo romanzo, sottolinea ancora Ṣāliḥ, è quello di riesumare un legame che si è quasi del tutto dimenticato: quello che esisterebbe tra il mondo del Sud della Tunisia e quello della sua patria, riunendo «cugini che sono emigrati, si sono stabiliti lontano e non si sono mai più rivisti»<sup>33</sup>.

Lo stile della narrazione (*sard*) è classico ed elegante, anche nei monologhi interiori dei personaggi, dove ci saremmo aspettati un registro più colloquiale. Lì gli unici elementi della *dāriġah*, l'arabo tunisino, in particolare la varietà del Ġarīd, riguardano solo pochi elementi lessicali (verbi, sostantivi<sup>34</sup>), ma non la struttura o la sintassi. Invece, in tutti i dialoghi del romanzo, Ḥurayyif utilizza la *dāriġah*. Tale peculiarità, che riguarda anche le altre sue opere, già a suo tempo non mancò di suscitare polemiche nell'arena culturale tunisina e fu la ragione principale che lo scoraggiò dal pubblicare i suoi racconti. Senza dubbio tale scelta sottolinea la volontà di comunicare al lettore una dimensione di veridicità ed empatia rispetto agli ambienti e personaggi narrati<sup>35</sup>. Già da solo l'elemento linguistico<sup>36</sup> permetterebbe di collocare il

<sup>31</sup> Tra le opere tunisine più importanti che hanno mostrato la dura realtà dei lavoratori delle miniere citiamo anche il romanzo di Muḥammad Ṣāliḥ al-Ġābirī, *Yawm min ayyām Zamrā* (Un giorno a Zamra, 1968). Zamrā è il nome di una località del bacino minerario della regione.

<sup>32</sup> al-Ṭayyib Ṣāliḥ, *Taqdīm*, in al-Bašīr Ḥurayyif, *al-Diglah fī 'arāġīnihā*, cit., p. 20.

<sup>33</sup> Ivi, p. 7.

<sup>34</sup> Sulle caratteristiche linguistiche del romanzo si veda 'Abd al-Maġīd al-Nafzī, *Ḥaṣā' is al-'āmmiyah fī adab al-Bašīr Ḥurayyif*, in "al-Fikr", 8 (māyū 1984), pp. 35-40.

<sup>35</sup> La sua filosofia è espressa chiaramente nel famoso articolo *Ḥaṭar al-fuṣḥā 'alā 'l-'arabiyyah*, apparso per la prima volta sulla rivista "al-Fikr", 10 (1959), e ripubblicato in "al-Ḥayāh al-Ṭaqāfiyyah", 287 (yanāyir 2018), pp. 123-126.

<sup>36</sup> I personaggi non arabi vengono, per così dire, "doppiati" in arabo classico, perché parlano in francese. Al contrario, il personaggio dell'anziano dentista italiano, nella scena riportata, si esprime in un arabo tunisino storpiato, con errori di pronuncia e morfologia.

romanzo nel solco del realismo sociale, o meglio, del mimetismo alla Pasolini, più che in quello del verismo. Se le etichette possono esser utili a inquadrare un'opera, a proporre valutazioni comparative o a ravvisarvi rapporti intertestuali transnazionali, d'altro canto, però, rimandano a contesti socio-culturali diversi da quelli tunisini. Nella citata introduzione alla traduzione, Djebar propone un parallelismo tra il romanzo di Ḥurayyif e quelli del genere naturalista alla Zola<sup>37</sup>, che tra l'altro si caratterizzava per l'uso di un registro linguistico non popolare. Ad ogni modo, pur volendo accettare la congruità di tali comparazioni, bisogna tener presente che la situazione linguistica di fine Diciannovesimo e inizio Ventesimo secolo in Francia è molto diversa da quella della Tunisia.

A livello stilistico, del verismo italiano *al-Diglah fī 'arāğīnihā* condividerebbe poco, per via dell'uso rivoluzionario e sistematico che l'autore fa della *dāriğah* nei dialoghi. Inoltre, nei romanzi veristi il racconto è dialogato e filtrato dai personaggi per creare un effetto impressionistico, mentre nel discorso indiretto del romanzo di Ḥurayyif si avverte a mala pena la voce dei personaggi. Domina su tutto quella del narratore onnisciente che interviene con note critiche e ironiche, talvolta anticipa gli eventi, talaltra li prepara, "a fuoco lento", per far risaltare la beffa subita dai personaggi, come si è visto nella scena dal dentista. Non si limita solo a fornire descrizioni dettagliate di interni (abitazioni), di paesaggi esterni (oasi, palmeti, stabilimenti industriali, bordelli), di oggetti e utensili del mondo agreste, e di caratteristiche fisiche dei vari personaggi. Le sue pennellate liriche e nostalgiche accompagnano spesso il destino dei personaggi, testimoniando una maestria nello scolpire quadri di vita quasi tridimensionali.

#### 6. L'eredità di *al-Bašīr Ḥurayyif*

Per la scelta dei dialoghi in dialetto Ḥurayyif sembra essersi ispirato al principe della novella tunisina 'Alī al-Dū'āğī<sup>38</sup>, che non ha comunque avuto la libertà di poterlo utilizzare in modo sistematico. Il nostro scrittore era invece entrato da completo *outsider* nel campo letterario, e non dipendeva, né economicamente né ideologicamente, dall'*establishment* culturale tunisino. L'esempio rivoluzionario di Ḥurayyif deve aver sicuramente influenzato i tentativi di qualche romanziere e novelliere di utilizzare la *dāriğah* nei dialoghi delle loro opere. Un decennio dopo lo imita Muṣṭafā al-Fārisī (Moustaḥfa Fersi, 1931-2008) con *Ḥarakāt* (Vocali, 1978), mentre 'Alyā' al-Tābi'ī

<sup>37</sup> Si veda Assia Djebar, *Introduction*, cit., p. 9.

<sup>38</sup> Un riferimento intertestuale ad una metafora creata da questo autore si trova nel nostro romanzo a p. 198. Ḥurayyif era un grande estimatore di al-Dū'āğī. Racconta che quest'ultimo desiderava scrivere in *dāriğah*, ma affermava di non poterlo fare, per ragioni di pura sopravvivenza. Si veda Muḥammad Hādī Bin Sālīh, *Liqā' ma'a 'l-Bašīr Ḥurayyif*, in "Qīṣaṣ", 63 (yanāyir 1984), p. 139.

(1962), nel suo unico romanzo, *Zahrat al-ṣubbār* (Fiore di cactus, 1991), la usa in una lunga lettera di un personaggio femminile, una sorta di confessione o monologo interiore. Per restringere il campo al genere narrativo, tralasciando la poesia o il teatro, si può affermare che Ḥurayyif abbia anche interagito con 'Abd al-'Azīz al-'Arwī (Abdelaziz Laroui, 1898-1971), una delle voci più note del panorama radiofonico nazionale, grazie al repertorio vastissimo di racconti popolari tunisini.

Negli stessi anni in cui Pasolini rigettava il paradigma che voleva il dialetto divisore dell'unità nazionale, Ḥurayyif scriveva senza preoccuparsi delle ricadute delle sue opere al di fuori dei confini nazionali. Per aiutare il lettore a comprendere i termini più ostici di *al-Diglah fī 'arāġīnihā*, sconosciuti anche ai tunisini della capitale o di altre zone, ha inserito molte note esplicative a piè di pagina. La sua opera ha costituito una seria sfida al piatto e asettico discorso diretto in arabo standard, tipico di tutta la letteratura tunisina ed araba (con eccezioni in quella egiziana, libanese e irachena<sup>39</sup>) fino all'inizio degli anni Ottanta.

Durante tutta la sua carriera di scrittore è rimasto fedele al suo credo: «Mio conterraneo, a te parlo; mio conterraneo, a te scrivo»<sup>40</sup>, rispetto alla stragrande maggioranza degli scrittori del mondo arabo, che con una lingua standard indirizzerebbero le loro opere genericamente a tutti. Ḥurayyif ha dimostrato con l'esperienza che la propria visione estetica non va sacrificata per un possibile pubblico panarabo. Ha inoltre mostrato le capacità espressive della lingua madre del popolo tunisino: «Si dice che la *dāriġah* non permetta di esprimere affetti profondi. Spero che vi venga data l'occasione di assistere a qualche diverbio tra due anziane. Solo allora scoprirete le più alte espressioni del sentire popolare [...] che i maggiori esperti di arabo classico non riusciranno mai a usare nelle loro opere. Il cuore di ogni lingua è il popolo e se aspiriamo ad esprimere i suoi sentimenti, allora dobbiamo farlo solo con la sua lingua, altrimenti lo tradiamo»<sup>41</sup>.

Rispondendo alle accuse dei suoi detrattori per via dell'uso sistematico della *dāriġah*, afferma che lo scopo della letteratura e di tutte le arti è immortalare i sentimenti, i battiti accelerati del cuore, e non la lingua. Tali detrattori, secondo lui, sarebbero i sostenitori di idee nazionaliste e panarabiste che lottano per riportare la lingua araba al prestigio dei tempi di Imru' al-Qays e 'Antarah, ma non avrebbero niente a che vedere con la letteratura: «Noi

<sup>39</sup> Si veda l'esperienza pionieristica degli egiziani Muḥammad e Maḥmūd Taymūr, Bayram al-Tūnisī, Yūsuf Idrīs, Yaḥyā Ḥaqqī, Tawfiq al-Ḥakīm, Laṭīfah al-Zayyāt, 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, Luwīs 'Awaḍ, e di qualche scrittore iracheno e libanese.

<sup>40</sup> al-Nāšir al-Tūmī, *al-Bašīr Ḥurayyif, al-adīb al-fannān*, in "Qīṣaṣ", 63 (yanāyir 1984), p. 21.

<sup>41</sup> al-Bašīr Ḥurayyif, *Mā'idah mustadīrah ḥawla tunā'iyat al-luġah wa 'l-mu'ġam al-laḫzī. Tadahḥlulāt al-Bašīr Ḥurayyif*, in "Qīṣaṣ", 63 (yanāyir 1984), p. 156.

abbiamo bisogno di vivere nella nostra epoca, seguendo la sua evoluzione naturale, scrollandoci di dosso fantasie e illusioni»<sup>42</sup>.

In tempi recenti altri scrittori hanno adoperato in misura molto limitata qualche espressione colorita di *dāriġah* tunisina nei dialoghi. Addirittura qualcuno, come al-Ḥabīb al-Sālimī (Habib Selmi), le ha mescolate anche ad altre di origine mediorientale, che non hanno niente a che vedere con il tunisino, per personaggi e contesti locali<sup>43</sup>. Dopo il 2011, nell'atmosfera di libertà di espressione che il popolo tunisino si è conquistato, dopo la cacciata del dittatore Ben Ali, il testimone di Ḥurayyif è stato raccolto da giovani scrittori che in *dāriġah* non solo hanno mantenuto i dialoghi, ma vi hanno anche aggiunto il discorso indiretto. Tra costoro si segnalano il noto oppositore dell'ex regime Tawfīq Bin Brīk (Taoufik Ben Brik), e i giovani Fātin al-Fāzi' (Faten Fazaa), Anīs al-Zayn (Anis Ezzine) e Amīrah Šaraf al-Dīn (Amira Charfeddine). I loro romanzi hanno ottenuto un inaspettato successo di pubblico, per aver trattato con stile incisivo tematiche scottanti come l'omosessualità, il jihadismo e la questione femminile. Una parte della critica locale li ha accolti con un sarcasmo che rasenta anche il disprezzo, mentre chi dall'Occidente sostiene e pubblicizza tali opere ed autori viene ancora tacciato di essere orientalista e neocolonialista che cospira contro la *Ummah* arabo-islamica e la sua lingua sacra.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Si veda ad esempio Habib Selmi, *Le donne di al-Basatin*, traduzione e postfazione a cura di F. Pistono, Atmosphere, Roma 2020. L'originale, *Nisā' al-Basātīn*, è del 2010.