

## Introduzione

**Sommario** 1 Perché tradurre Darġūtī. – 2 L'autore e la sua produzione letteraria. – 3 La ricezione della produzione letteraria di Darġūtī. – 4. Prima della devastazione: *al-Naḥl* come primo esercizio creativo. – 4.1 L'ambientazione. – 4.2 Temi e personaggi. – 4.3 La fiaba e la favola sovvertite. – 4.4 Il realismo (magico). – 5 Il tempo e le tecniche narrative. – 6 Note sulla lingua di *al-Naḥl* e sulle scelte traduttive.

### 1 Perché tradurre Darġūtī

Il deserto, gli uomini, le palme: sono questi gli elementi essenziali, i tre colori primari della raccolta di racconti brevi *al-Naḥl yamūtu wāqifan* (Le palme muoiono in piedi), primo testo che lo scrittore tunisino Ibrāhīm Darġūtī pubblica a Sfax nel 1989. È attorno a questa triade che si dipana il testo letterario e attraverso di esso l'autore introduce le molteplici sfaccettature della realtà locale del Ġarīd, l'area geografica che circonda lo *Šaṭṭ al-Ġarīd*, il lago effimero che separa le due oasi di Douz e Tozeur nel sud della Tunisia. Si tratta di un testo letterario di grande valore e originalità, poiché si ambienta nella realtà locale del sud tunisino, ritratta nelle sue tradizioni, nei suoi caratteri più autentici, e a essa accosta talora l'immaginazione, creando un impasto unico e al contempo rappresentativo della letteratura di Darġūtī, autore ancora non tradotto in italiano e poco in altre lingue, pur essendo molto conosciuto nel mondo arabo.<sup>1</sup> Per queste ragioni riteniamo importante tradurre il testo e farlo conoscere, assieme al suo scrittore, ai lettori italofoeni.

---

<sup>1</sup> Per una rassegna dei testi letterari e delle traduzioni di Ibrāhīm Darġūtī si veda la bibliografia alla fine del volume. Quanto agli studi critici, anch'essi alla fine del libro, è doveroso rilevare che sono principalmente in arabo.

In una recente intervista televisiva,<sup>2</sup> lo scrittore descrive cos'è per lui la palma: un albero che dona la forza, senza il quale non si può vivere, una madre. Essa è presente nella vita di ogni abitante del Ġarīd, dal primo all'ultimo giorno: quando nasce viene svezato con i datteri, quando muore la sua tomba viene coperta con foglie e legno di palma. Questa visione dell'albero come fulcro della vita si ritrova anche nel racconto «I tarli», contenuto nel testo qui tradotto: «Nel nostro paese la palma è un albero familiare che amiamo sin da piccoli. Quell'albero alto e superbo ci dà tutto senza che noi facciamo nulla: i suoi frutti, i datteri, i rami, le sue foglie e anche il tronco che usiamo per coprire i tetti delle case». Esiste dunque una connessione tra la palma e l'uomo, che si evince in alcuni racconti che rappresentano il cuore del testo, di seguito abbreviato *al-Naḥl* per comodità. Essi sfruttano l'antica simbologia della palma, mettendo in relazione l'autore tunisino a una più vasta tradizione poetica e letteraria araba, come accade per esempio in romanzi arabi contemporanei quali *Šarq al-naḥīl* (A est del palmeto) di Bahā' Ṭāhir (1985), *Mudun bi-lā naḥīl* (Una città senza palme) di Ṭāriq al-Ṭayyib (2009), oppure in *Adīb* (Adīb: storia di un letterato) di Ṭāhā Ḥusayn, dove il poema «Su due palme di Ḥulwān» di Muṭī' b. Iyās (m. 85/704) viene rievocato (Paniconi 2017, 109). Tra i 19 racconti che compongono la raccolta, quelli centrali sono «'Azīz col sole in mano», «Zampa di leone» e «Le palme muoiono in piedi», che dà il nome al testo. Nel primo dei tre racconti, il protagonista 'Azīz è un ragazzino che lascia la scuola per andare a coltivare la terra col padre, il quale gli instilla l'amore per le palme e gli ulivi. Col passare del tempo, 'Azīz diventa grande e assieme a lui crescono gli alberi, che sembrano accompagnarne la crescita allo stesso ritmo; ma poi il protagonista è costretto a lasciare l'amato giardino e per questo la notte prima: «Si fermò sotto ogni albero del palmeto, strinse a sé i ramoscelli, si lavò il viso con quella terra, bevve l'acqua dei canali e pianse». Qualche riga più sotto, le palme gli fanno coro prima protestando, poi chinando le loro chiome e lamentandosi assieme ai piccioni nelle tristi sere d'estate a causa di una nuova realtà sconvolgente: l'azienda di un grande proprietario terriero ha preso possesso del palmeto, guastando la normalità quasi idilliaca alla quale l'uomo e gli alberi erano abituati. È in questo frangente che sembra essere svelato un intimo rapporto tra la natura (il palmeto) e gli abitanti del luogo; una sorta di tacito accordo per il quale l'uomo ha promesso di prendersi cura dell'altro sin dalla notte dei tempi. Ma questo accordo viene deteriorato dalla nuova realtà infetta, latrice di afflizione e sofferenza per chi la subisce. Tuttavia, non si

---

**2** Intervista realizzata per il programma *Qālat lī* (Mi ha detto), andata in onda sul canale televisivo egiziano al-Ghad nel 2020, <https://youtu.be/6INeE'LoKNwc>.

pensi con ciò che la letteratura di Darġūtī sia remissione o immobilismo inerme di fronte alle ingiustizie perpetrate dall'uomo sul suo prossimo; al contrario essa è pura ribellione.

Secondo lo studioso tunisino al-Ḥuwār (2000, 14), i testi dello scrittore derivano dal buio, da una notte che simboleggia tutti gli elementi repressivi del sistema come le ingiustizie sopracitate, le differenze di classe, la fame, l'umiliazione, la tirannia: in sintesi, la perdita dei diritti fondamentali. Nel mezzo di tanta oscurità, Darġūtī scrive per spazzare via le tenebre e infondere nei suoi componimenti rinnovata speranza e luce che ci conduce a nuovi inizi e che, secondo al-Ḥuwār (2000, 14), è per questo motivo 'la luce dei primi primordi' (*nūr al-bidāyāt al-ūlā*). Così, in «Azīz col sole in mano» si ritrova la forza instancabile degli uomini che combattono contro le ingiustizie. Gli abitanti dell'oasi protestano sotto il muro che cinge i loro frutteti, mangiano il filo spinato e poi corrono «verso le palme e immola[no] [...] i loro cuori come sacrificio per il sole». Anche in «Zampa di leone» e «Le palme muoiono in piedi» si ritrova questa forza, che sembra instillata nei personaggi dalla terra stessa. Nel primo dei due racconti, il giovane Zampa di leone scampa alla morte come suo nonno. Nel secondo, il protagonista Bulqāsīm è un uomo forte e coraggioso che spinge con la schiena i carri di fosfato riempiti di terra e sudore, e si addentra nei tetri cunicoli della miniera. Egli è l'allegoria della forza della terra natia, il sud tunisino e le sue genti, e come tale muore in piedi, come le palme:

Quando la dinamite esplose all'interno della montagna, caddero pietre ovunque, schiacciando la testa di Bulqāsīm, il quale si appoggiò alla parete del cunicolo e resistette in piedi. Come il cammello strappa la reseda, serrando il muso, anche Bulqāsīm strinse le labbra fino a farle sanguinare. In seguito, morì in piedi, come fanno le palme.

Alla dimensione evenemenziale, Darġūtī ne accosta una discorsiva e sovversiva, veicolata qui dal personaggio di zio Aḥmad che si rivolge al nipote. In particolare, le parole di Aḥmad umanizzano le palme: «Ho scavato un pozzo in un campo; vieni con me a dissetare le palme. Non è commovente che muoiano in piedi?», e rinverdiscono l'analogia tra le palme e gli uomini che corre nel testo. Lo scrittore invita il lettore a condividere quella compassione per la morte di un uomo forte e valoroso, per le palme della sua terra natia alla quale è indissolubilmente legato. Analogamente alla forza e alla tenacità degli uomini, quello dello scrittore è un impegno instancabile nella lotta alle iniquità.

Attraverso questa lotta Ibrāhīm Darġūtī invita il lettore a pensare ad alta voce, dando spazio all'interpretazione e all'immaginazione (Ḥufayyiz 1999, 8, 133). In questo modo lo scrittore fa approda-

re il lettore alla dura verità per mezzo di una scoperta dopo l'altra, e lo fa provocandoci e turbandoci. Ci mostra gli aspetti tremendi e terrificanti della vita, per esempio, in una fiaba popolata dai *ginn*, nella quale inserisce al contempo particolari realistici della quotidianità o della modernità, poiché vuole farci aprire gli occhi, attirando la nostra attenzione sui drammi dei tempi che corrono (Ḥufayyīz 1999, 110). È il caso dei racconti «La spada e il carnefice» o «L'anello», in cui l'autore esplora il mondo nauseabondo delle prigionie e l'iniqua condanna; oppure di «Dinamiche di un incidente», in cui compone le tessere di quella che sembra essere una fine ingiusta. In questo senso *al-Naḥl* custodisce i germi della letteratura di Darġūṭī che verrà, rappresentando un prodromico esercizio creativo scritto 'prima della devastazione', come si vedrà in seguito.

Non vi è dubbio che la tecnica narrativa di Darġūṭī sia cambiata molto negli anni: il paradigma dominante nei testi letterari degli inizi è infatti il realismo, poi affiancato dall'impiego dell'immaginazione, che ha dato vita al realismo magico e allo sperimentalismo. Sebbene Auerbach (2010, 15) affermi che il realismo non esclude l'immaginazione, sembra più pertinente guardare quello di Darġūṭī attraverso la lente di Hafez (1994, 102) che descrive il realismo del nuovo romanzo arabo come:

the end of the myth of the absolute reproduction of reality, and the belief that the narrated action represents the view of the narrator more than any actual reality.

La tesi è corroborata dal fatto che Darġūṭī, col tempo, si sia ribellato alle forme tradizionali della scrittura, creando un tipo di poetica nuova che al-'Uġaymī (2000, 45) chiama 'poetica del caos' (*inṣā'iyyat al-fawḍā*), con ciò non riferendosi tuttavia a un'assoluta arbitrarietà o al fatto che la scrittura sia lasciata al caso. Egli sostiene che, nonostante il caos apparente, la costruzione dei testi di Darġūṭī possa essere debitamente apprezzata solo svelando il sistema nascosto che rappresenta la struttura di senso soggiacente al testo (al-'Uġaymī 2000, 45). E a tal riguardo *al-Naḥl* non può essere escluso da questa riflessione.

Darġūṭī è un autore figlio del suo tempo, sia dal punto di vista della forma sia dei contenuti. In un'intervista raccolta da al-Ḍab' (2000, 34), lo scrittore racconta:

Quando scrivo, prendo spunto dal patrimonio (*turāt*) orale e scritto. Consulto i libri di storia, dove ritrovo antiche leggende, o i testi sacri e faccio un cocktail, mescolando il presente col passato, l'immaginazione (*ḥayāl*) con la realtà (*wāqi'*), lo straordinario con la quotidianità. Creo le mie storie ispirandomi a quelle degli altri, siano essi esempi del passato come al-Ġāḥiẓ e i suoi ani-

---

mali, oppure della modernità come 'Abd al-Raḥmān al-Munīf e il suo romanzo *Qui e ora, o all'est del Mediterraneo un'altra volta*.<sup>3</sup>

Questo miscuglio di componenti diverse fra loro fa della letteratura di Darġūtī un esempio di sincretismo, che si traduce a livello creativo in quello che si potrebbe definire 'effetto cocktail'. A mo' d'esempio, si cita il racconto «I tarli», in cui l'autore usa l'ironia per spiegare una sventura e in cui descrive i tarli come degli insettini che al posto della bocca hanno una sega elettrica che distrugge i soffitti lignei delle case. Nella storia esistono vari riferimenti a tradizioni differenti fra loro. Tra questi si trova un richiamo ellittico allo scisma e nello specifico alle *Epistole della saggezza* (*Rasā'il al-ḥikma*), i testi sacri della dottrina drusa; oppure l'appellativo *ḥakīm al-zamān* (signore dei tempi) che ricorda il *ṣāḥib* o il *qā'im al-zamān* (signore dell'era presente). Vi si aggiungono poi riferimenti a tradizioni popolari e usanze del sud tunisino, come quella di bruciare granelli di pepe e zolfo per scacciare i tarli. Si potrebbe continuare ancora citando gli altri numerosissimi esempi, dei quali il testo letterario qui tradotto è ricco, in cui Darġūtī fonde tradizione con modernità, passato con presente, ma lasciamo il piacere della scoperta al lettore. Basti aggiungere solo che, come afferma Šarqūš (2004, 10), lo scrittore vive nell'epoca del cocktail (*'aṣr al-kūktayl*), in cui si mescolano diversi generi letterari (la poesia, il racconto breve, il romanzo, la letteratura epica) e contenuti, e in questo senso ne è uno dei rappresentati. Del resto, cos'è *al-Naḥl* se non un vivido amalgama in cui molteplici tradizioni si fondono con la realtà e talvolta l'immaginazione? È un insieme di reminiscenze e frammenti di una fiaba araba, tunisina o di ambientazione sahariana, o del patrimonio culturale islamico. O ancora, le cicatrici lasciate dal colonialismo francese, o la sfida dell'uomo di fronte al cambiamento dei tempi. È una condanna di ogni tipo d'ingiustizia, un grido di angoscia e inquietudine per i crucci della vita di ogni giorno. Uno scorcio sul Ġarīd coi suoi misteri, sulla realtà del sud tunisino e sul deserto che reclama le vite degli uomini, sui paesaggi quasi metafisici di un lago effimero che una volta era un mare. Non è forse tutto ciò?

## 2 L'autore e la sua produzione letteraria

Ibrāhīm Darġūtī è uno degli scrittori illustri della letteratura tunisina contemporanea, voce della realtà sociale locale del grande sud tunisino e autore molto discusso per i temi trattati nei suoi testi. Nasce il 21 dicembre del 1955 a El-Mahassen, nel governatorato di Tozeur,

---

<sup>3</sup> Qui e altrove, salvo indicazione contraria, la traduzione è del curatore.

città che lui stesso definisce ‘crocevia del deserto’ (*ṣurrat al-ṣaḥrā*), poiché è stata da sempre punto d’incontro di popoli. A Tozeur Darġūtī cresce, immerso in una temperie culturale in cui i grandi esempi della letteratura come Abū al-Qāsim al-Šābbī o al-Bašīr Ḥurayyif si mescolano alle fiabe della tradizione popolare. Non a caso, per l’autore, la sua terra natia rappresenta ‘il paese delle fiabe’ (*bilād al-ḥurāfāt*), del quale Tozeur è la capitale per eccellenza, e le cui storie popolate da spiritelli e orchi influenzeranno la sua letteratura e in primis il testo letterario qui presentato.

Darġūtī appartiene alla generazione dei letterati degli anni Novanta, perché è in quel decennio – o poco prima – che inizia a comporre i suoi primi lavori, ma anche perché la sua letteratura scaturisce dal cambiamento in atto sul finire del decennio precedente, che dà origine a un nuovo ordine mondiale e nella letteratura araba all’emersione dell’avanguardia (Hafez 1994, 93). È il periodo della caduta del muro di Berlino, della perestrojka nell’Unione Sovietica, delle rivolte popolari in Romania, della guerra del Golfo, il periodo in cui anche in Tunisia regna un clima di forte instabilità, tanto da far ritenere ad alcuni che il paese fosse vicino a un intervento militare. È nel 1987 che si fa largo un nuovo paradigma, una nuova epoca, con l’insediamento al potere di Zine el-‘Abidine Ben ‘Ali nella notte tra il 6 e il 7 novembre, quando viene attuato il cosiddetto ‘colpo di stato medico’ che porta alla destituzione di Bourguiba, senza disordini e sventando un colpo di stato già programmato dalle forze islamiste (Torelli 2015, 66-7). Non c’è dunque da stupirsi se nella letteratura di Darġūtī si aprono squarci sugli aspetti terrificanti o terribili della vita di ogni giorno (Ḥufayyīz 1999, 6), che altro non sono se non il riflesso degli accadimenti che avvengono sul piano socio-politico a livello nazionale e internazionale.

Più in generale, c’è chi accosta Darġūtī agli autori che scrivono dopo la ‘sconfitta’ del 1967, ossia la Guerra dei sei giorni, quando Egitto, Siria e Giordania persero la guerra contro Israele, che estese il suo dominio su territori appartenenti a stati arabi. Prima del 1967, gli autori arabi si basavano infatti sulle tecniche e sul lascito culturale dell’altro, e cioè lo straniero, spesso il colonizzatore; mentre dopo la sconfitta, essi tornano a valutare il patrimonio letterario arabo da innumerevoli punti di vista, come quello creativo, religioso, storico o filosofico (Šarqūš 2004, 5). È in questo modo che viene a formarsi un ‘accumulo creativo’ (*tarākum ibdā’ī*), dal quale nasce una nuova corrente, che considera lo spirito e le tecniche letterarie delle origini (Šarqūš 2004). Questa variegata esperienza, nella quale la studiosa include Darġūtī, tiene presenti le radici e accosta la purezza delle origini (*aṣāla*) alla contemporaneità (*mu‘āṣara*), portando il letterato a fondere passato, presente e futuro nei suoi testi. Anche in questo caso, probabilmente per effetto della sconfitta, gli sviluppi drammatici a livello locale e internazionale sono echeggiati nel testo

letterario degli anni Novanta (Šarqūš 2004, 5). Darġūtī è a tutti gli effetti figlio del suo tempo, rappresentante di questa nuova esperienza letteraria, di cui i suoi testi sono rappresentativi, tant'è che – secondo al-Ḥuwār (2000, 7) – egli è uno scrittore dalla natura inquieta (*ḥinat al-qaliqīn*): la sua scrittura non nasce dalla tranquillità o dalla serenità, ma scaturisce dalle tenebre che si contrappongono alla luce, vista come sinonimo del bene (al-Ḥuwār 2000, 14). Darġūtī non sceglie una strada o una scuola di pensiero, ma è un trasformista; o meglio, la sua scrittura si trasforma passando dal realismo della prima produzione letteraria allo sperimentalismo e al realismo magico della maturità. Tuttavia, la differenza di base tra realismo degli albori e lo sperimentalismo successivo risiede nell'impegno dello scrittore stesso, e non nella sua natura o nell'essenza stessa della sua creatività. Questo impegno rigoroso (*iltizām šārim*), che accomuna Darġūtī ai letterati *engagé* (Cachia 1992, 436; Ruocco 1999, 70-84), ha lo scopo di liberare l'animo dell'uomo da tutti gli impedimenti che lo incatenano (al-Ḥuwār 2000, 15), ribellandosi contro la 'triade del male': religione, sesso e politica (Ḥufayyīz 1999, 8, 81), onnipresente nei suoi scritti.

È dunque in un periodo di grandi sconvolgimenti a livello sociale che Ibrāhīm Darġūtī inizia a scrivere e lo fa dapprima su giornali come *al-Šabāḥ*, *Šabāḥ al-ḥayr* e *al-Šadā* o riviste come *Qīṣaṣ*, per poi dare alla luce il suo primo lavoro: la raccolta di racconti brevi *al-Naḥl yamūtu wāqīfan* (Le palme muoiono in piedi) nel 1989. La sua produzione letteraria annovera sia romanzi sia raccolte di racconti brevi, peraltro insigniti da importanti premi letterari arabi, sia traduzioni e libri per l'infanzia, e si concentra nell'arco temporale che va dalla fine degli anni Ottanta sino a oggi.

Tra i lavori più rilevanti dell'autore, oltre alla raccolta che costituisce l'oggetto di questo volume, vi sono i romanzi *al-Darāwīš ya'ūdūna ilā al-manfā* (I dervisci ritornano in esilio) del 1992, *al-Qiyāma... al-āna* (E ora l'apocalisse) del 1994 e *Šabābīk muntaṣaf al-layl* (Finestre nel cuore della notte) del 1996, tutti testi rappresentativi sia dei temi cardine della letteratura di Darġūtī sia delle principali correnti letterarie nelle quali essa si inserisce. Darġūtī nasce come scrittore di racconti realistici, ma forse finisce come romanziere sperimentale (al-Ḥuwār 2000, 8), e di questa evoluzione i testi sopraccitati sono la testimonianza. Più nello specifico, Darġūtī viene considerato il rappresentante del realismo magico (sul quale si veda oltre) pur nella costante attenzione a temi e preoccupazioni reali che lo riguardano da vicino. Oggi, come nel suo primo lavoro, Darġūtī si rende portavoce della battaglia per le libertà e la dignità umana, e continua a condannare ogni tipo di sofferenza, discriminazione e ingiustizia sociale per mezzo della scrittura.

### 3 La ricezione della produzione letteraria di Darğūṭī

I testi di Ibrāhīm Darğūṭī hanno attirato l'attenzione dei lettori, dei giornalisti arabi e di numerosi critici e studiosi, grazie alla loro singolarità stilistica e letteraria (Kassab-Charfi, Khedher 2019), ma anche per la tipologia dei temi trattati. In molti dei suoi testi, infatti, Darğūṭī critica il cancro che affligge tutti i sistemi, i quali secondo lo scrittore alimentano essi stessi il 'focolaio dell'iniquità' (*bu'rat al-šarr*), ovvero la già citata triade del male (*al-mamnū'āt al-ṭalāṭa*): religione, sesso e politica. Secondo i critici (Ḥufayyīz 1999; al-Ḥuwār 2000; Ba'li 2015, 159), la sacra triade assume sembianze sempre diverse a seconda dei testi dell'autore. Essa è presente in forma di politica e religione nei suoi primi romanzi, per esempio *al-Darāwiš ya'ūdūna ilā al-manfā* e *al-Qiyāma... al-āna*, o in lavori successivi come *Asrār ṣāhib al-sitr* (I segreti del cerimoniere) del 2002; mentre è simboleggiata dal sesso in *Šabābīk muntaṣaf al-layl*. Nello specifico, quest'ultimo romanzo del 1996 ha rappresentato un test sulla tolleranza delle società arabe in materia di diversità e libertà, intesi come valori alla base della piramide dei diritti civili e dell'individuo (al-Ḥuwār 2000, 12). Come si vedrà, inoltre, i germi della sacra triade sono presenti anche in alcuni racconti di *al-Naḥl*, dove l'autore si esercita per la prima volta nel condannare, attraverso una narrazione inquietata, le diverse forme dell'ingiustizia, che raggiungono talvolta l'assurdo.

L'arditezza dei temi trattati, oltre alle altre ragioni che vedremo in quanto segue, hanno sollecitato l'attenzione dai critici, che talvolta – e a nostro avviso, a ragione – attribuiscono a questo autore l'appellativo di 'coraggioso' o 'audace' (Ḥufayyīz 1999). I suoi testi sono anche letti e studiati in ambito accademico sia in Tunisia, sia nel mondo arabo, e in alcuni casi anche in paesi non arabofoni (Ben Hassen 2015). Sempre in rapporto alle tematiche trattate, la critica si è poi chiesta se esista un'alternanza tra i romanzi di Darğūṭī e i suoi racconti brevi, ossia se queste varino secondo il genere letterario oppure sulla base di altre considerazioni. Ma anche, e forse è l'interrogativo più importante, quali siano i fulcri ideologici delle scelte compiute dall'autore, e se il suo eclettismo sia una risposta a sue necessità impellenti, anche connesse col suo vissuto, oppure il risultato di una maturazione e della presa di coscienza di questioni o preoccupazioni pressanti. Secondo alcuni (al-Ḥuwār 2000, 6-8), se le preoccupazioni iniziali di Darğūṭī riguardavano questioni sociali collegate alla realtà locale, col tempo queste si sono evolute in un'altra direzione, pur in linea di continuità con le precedenti: i romanzi dell'età matura mostrerebbero così il desiderio dell'autore di conoscere le ragioni profonde e complesse alla base della crisi culturale che scuote la società del suo tempo (al-Ḥuwār 2000, 8).

Tali riflessioni ci portano a un'altra questione di centrale importanza, molto discussa dai critici, e cioè quella che riguarda il filone



all'interno del quale collocare la letteratura stessa di Darġūtī. Sempre al-Ḥuwār (2000, 8) afferma che lo scrittore ha forse iniziato come autore di racconti brevi di stampo realistico, ma è finito per diventare romanziere e scrittore di racconti sperimentali. Ciò significherebbe che i suoi testi non possano essere annoverati nel loro complesso in una corrente letteraria piuttosto che nell'altra, bensì esisterebbero diverse fasi - non per forza consecutive - in cui l'autore è approdato, sperimentando, all'una o all'altra maniera. Anche altri studiosi identificano fasi diverse nella letteratura di Darġūtī, non volendola considerare tutta appartenente a una specifica corrente (Ḥufayyīz 1999; al-Ḍab' 2000; Šarqūš 2004; Kassab-Charfi, Khedher 2019, 205). Appare comunque evidente che i primi testi letterari seguono il filone realista (*wāqī'iyya*), al quale si sono poi frapposti lo sperimentalismo (*taġrībīyya*) e il realismo magico (*wāqī'iyya siḥriyya*), espressione che di sicuro trae ispirazione - dal punto di vista terminologico - da quello latino-americano rappresentato per antonomasia da Gabriel García Márquez (1927-2014), ma che - come si vedrà - nella sua sostanza se ne distingue.

Per meglio comprendere lo sperimentalismo che caratterizza i testi di Darġūtī, va precisato che la letteratura sperimentale, come sostiene al-Madanī, suo principale teorizzatore, si fonda sul rifiuto di quegli aspetti della cultura, della letteratura, dell'arte o delle tradizioni, che sono in contrasto con il progresso della società o la libertà dell'individuo (al-Madanī 1972, 28).<sup>4</sup> In questo senso sperimentare rappresenterebbe una delle possibili condizioni della vita culturale, letteraria o artistica; sarebbe uno dei tratti che contraddistinguono le società o le persone. Ḥufayyīz (1999, 10) afferma: chi sperimenta mette in pratica il binomio distruggere/costruire e partecipa alla scoperta di nuovi orizzonti. È una visione di una letteratura ancora in fieri, indaffarata nel processo creativo, il quale implica anche lo smantellamento di quella parte infetta della cultura o dell'arte e che farebbe eco alla definizione di sperimentalismo di 'Izz al-Dīn al-Madanī, citato dallo stesso Ḥufayyīz. Secondo al-Madanī (1972, 11) la letteratura sperimentale (*adab taġrībī*) sarebbe nient'altro che una fase di passaggio, che conduce a una forma più completa di letteratura (*adab kāmīl*). È proprio in quella transizione che la sperimentazione rinnoverebbe la forza vitale della scrittura, esplorando possibilità illimitate e tipologie infinite, e che Darġūtī sperimenta, in uno sforzo costante in cui crea esempi sempre nuovi e allo stesso tempo difende i valori umani (Ḥufayyīz 1999, 11). Lo scrittore, come altri che sperimentano, si pone tre domande: come distinguersi da ciò che è stato scritto in passato, come scrivere un testo che comunichi col lettore e come esprimere i valori umani (Ḥufayyīz 1999, 12).

<sup>4</sup> Sullo sperimentalismo di al-Madanī, si veda ciò che scrive Ghersetti (1991; 1997).

Nella letteratura di Darġūtī alcuni ravvisano delle ‘sequenze temporali circolari consecutive’, che spiegano la relazione tra il testo letterario di Darġūtī e gli aspetti della vita reale contenuti in esso. Tale teoria definisce tre momenti in cui il testo entra in contatto con le realtà del vissuto. Nel primo, pretestuale, accade che la realtà raggiunga il testo; nel secondo, testuale, essa coincide con la scrittura e nel terzo, post-testuale, con la lettura, quando il testo raggiunge di nuovo la realtà (al-Ḍab’ 2000, 33).

Secondo altri (Kassab-Charfi, Khedher 2019, 205) lo sperimentalismo di Ibrāhīm Darġūtī consiste nell’accostare mondi diversi all’interno dello stesso componimento, analogamente ad altri autori tunisini: per esempio, Muṣṭafā al-Fārisī (Fersi), ‘Abd al-Ġabbār al-Uṣṣ (El Euch), Muṣṭafā al-Kilānī, Kamāl al-Riyāhī o Ḥāfiẓ Maḥfūz. Sebbene *al-Nahl* contenga in nuce elementi dello sperimentalismo della produzione successiva di Darġūtī, il primo esempio di questa corrente nella letteratura tunisina contemporanea si colloca prima, nel 1978, ed è il romanzo *Ḥarakāt* (Movimenti) di Muṣṭafā al-Fārisī (1931-2008). Secondo al-Sa’adī (1988, 43), tale tendenza sperimentale è «un phénomène artistique qui n’est en vérité ni un roman, ni une pièce de théâtre, ni une nouvelle, mais tout cela en même temps». Per il critico tunisino, il testo di al-Fārisī «est parsemé d’indices historiques et de symboles linguistiques, [...] [et] est chargé de toutes les infinies contradictions du réel» (43). In questo sperimentalismo, i personaggi sembrano essere i punti focali attorno ai quali ruota la storia. Come rilevano Kassab-Charfi e Khedher (2019, 205), nel romanzo di al-Fārisī, Gahtour è al centro di una «diffraction polyphonique dont les composantes majeures sont le discours historique, métalinguistique et philosophique». Analogamente, in alcuni racconti brevi di *al-Nahl* come «La bella e il mercante di schiave» oppure «La spada e il carnefice», il fulcro delle storie sono i personaggi protagonisti stessi, i quali permettono di assemblare, appena prima del finale, le tessere del mosaico narrativo, volutamente sparpagliate dall’autore nel suo intento di sperimentare. L’effetto finale è quello di un insieme composito di più testi, che conducono a mondi diversi inseriti nello stesso tempo, o vice versa a momenti diversi nel tempo dello stesso mondo. I tratti salienti di questo sperimentalismo variano a seconda dei testi letterari e degli autori, e a detta di Kassab-Charfi e Khedher (2019) quelli di Darġūtī sono da ritrovarsi nell’alchimia della commistione di vari aspetti. Secondo gli studiosi, infatti, l’autore ha saputo

exploiter avec brio le patrimoine populaire locale du Sud-ouest tunisien, qu’il a talentueusement combiné avec le legs arabe classique, tout en explorant ces grands thèmes de prédilection de la littérature que sont le sexe, la politique et la religion. (205)

Al di là delle discussioni teoriche, il recupero delle tradizioni inserite in uno scenario realista rappresenta senza dubbio il tratto distintivo della produzione letteraria iniziale di Darġūṭī e in tal senso il testo *al-Naḥl*, tra tutti, costituisce l'esempio principe. Esso tuttavia custodisce il seme della tendenza che si svilupperà più marcatamente nella produzione letteraria successiva dell'autore e cioè l'accostamento di dettagli fantastici e magici al reale. Secondo al-Ḍab' (2000, 36), i titoli dei primi lavori di Darġūṭī lo testimonierebbero poiché passano da un dato reale a uno metaforico: *al-Naḥl yamūtu wāqifan* (Le palme | muoiono in piedi), *al-Ḥubz al-murr* (Pane | amaro) e *Kā'suka... yā maṭar* (Un bicchiere di | pioggia). Nel caso specifico di *al-Naḥl*, 'la palma' non significherebbe nulla senza il suo *ḥabar*, il quale tuttavia è metaforico. Allo stesso modo, 'un bicchiere' passa dal reale all'immaginario senza però allontanarsi troppo: il bicchiere è reale, lo è anche la pioggia, ma insieme le due parole rendono la frase poco reale (al-Ḍab' 2000, 36). In questo senso *al-Naḥl* può essere considerato un primo esercizio narrativo, intriso di realismo, ma nel quale affiorano i primi germi distintivi della letteratura sperimentale e fantastica di Darġūṭī, come si vedrà nel paragrafo successivo.

#### 4 Prima della devastazione: *al-Naḥl* come primo esercizio creativo

Esiste un momento preciso nel vissuto di Ibrāhīm Darġūṭī, che segna uno spartiacque nella sua produzione letteraria e che coincide con gli sconvolgimenti avvenuti a cavallo degli anni Ottanta e Novanta sul piano socio-politico, a livello locale e internazionale, dei quali si è già parlato sopra. È un momento di transizione che parte all'incirca dal novembre del 1989, con la caduta del muro di Berlino, e arriva fino all'estate del 1990, con lo scoppio della guerra del Golfo. Nell'intervista condotta da Kamāl al-Riyāḥī, l'autore chiarisce come quella congiuntura storica sia stata decisiva per il suo cambio di rotta dal punto di vista creativo:

Je suis directement passé de la nouvelle au roman après la chute du mur de Berlin et alors même que la deuxième Guerre du Golfe commençait. C'est à ce moment-là que j'ai ressenti un éreintement physique et mental que j'ai voulu transcrire. Mais j'avais le sentiment que la nouvelle, avec sa brièveté, ne pourrait pas contenir tout cet effondrement. J'ai alors composé *Les Derviches retournent en exil*, qui n'est rien moins qu'une dévastation de l'écriture traditionnelle, œuvre [...] tournant en dérision le goût du lecteur classique, et ce par le choix de récits enchâssés contraignant [...] [le]

lecteur à partir à la recherche de liens transgressant l'ordre et la logique.<sup>5</sup>

Il testo *al-Naḥl yamūtu wāqifan* (Le palme muoiono in piedi), del marzo del 1989, è il primo di Darġūṭī e precede lo sfinimento fisico e mentale dello scrittore, causato dalla tragica disgregazione del vecchio ordine mondiale e la conseguente devastazione della scrittura tradizionale, alla quale l'autore fa riferimento nell'intervista. È un testo che prende forma sin dal 1987, quando l'autore inizia a pubblicare alcuni racconti brevi su diversi giornali tunisini come *al-Ṣabāḥ*, *Ṣabāḥ al-ḥayr*, *al-Ṣadā* o la rivista *Qīṣaṣ*, per poi raccogliarli due anni più tardi in un unico lavoro, pubblicato dalla casa editrice Ṣāmid di Sfax. Si tratta, di fatto, del primo lavoro dello scrittore tunisino, incastonato in quel periodo di transizione, che – lo ricordiamo – in Tunisia prende avvio già sul finire del 1987, con la destituzione del vecchio presidente Bourguiba e l'insediamento al potere di Ben 'Alī. Non è però per la collocazione temporale del testo, che si debba considerare *al-Naḥl* privo degli aspetti caratteristici della produzione letteraria di Darġūṭī; piuttosto essa sembra un primo terreno in cui lo scrittore, attraverso l'esercizio creativo, si confronta con alcuni temi che percepisce come urgenti, ad esempio l'angoscia, l'inquietudine o l'ingiustizia perpetrata dall'uomo sul suo prossimo. È in racconti come «Šūma», «L'anello» o «'Azīz col sole in mano», per fare qualche esempio, che l'ingiustizia sembra rappresentare il frutto ancora acerbo della sacra triade del male, talvolta mescolata all'ironia come in «Dinamiche di un incidente». Il signor 'Alī è un morto che parla e, grazie anche alla testimonianza di persone a lui vicine che prendono le sue parti, racconta quella che sembra essere una storia di corruzione e favoritismi:

Il signor 'Alī teneva d'occhio il signor Šab'ān, il quale riceveva prima di lui la sua cospicua pensione; [...] lo seguiva mentre quello metteva i tagli da venti uno sopra l'altro a formare una pila che superava i cinquecento dinār. In seguito, chiamava uno che gli faceva una pernacchia ed esibiva il dito medio alle spalle di Šab'ān; e mentre si allontanava dallo sportello, borbottava che durante gli anni Cinquanta il signor Šab'ān faceva parte di quei giovani coloni, che poi era stato promosso ed era diventato un ruffiano dell'amministrazione.

È l'amarezza che gli intrighi della politica e del potere lasciano nella bocca dello scrittore, che emerge e poi scoppia in ironia tragicomica:

---

<sup>5</sup> L'intervista è apparsa sul numero 90 della *Mağallat 'Ammān* (Rivista di Amman), nel dicembre del 2002. La traduzione francese è quella fornita da Kassab-Charfi e Khedher (2019, 206).

Il signor 'Alī, figlio di 'Alī, dichiarò a quelli che lo stavano interpellando ai piedi della tomba che la causa del suo decesso fu un'esplosione nel cervello, poiché non era avvezzo a contare oltre settanta e quel giorno aveva osato arrivare fino a cinquecento.

Restituire protagonismo al signor 'Alī significa per Darġūṭī cercare di rispondere, come già accennato sopra, ad alcune necessità impellenti che lo riguardano e lo fa in maniera instancabile, in questo caso attraverso la vicina di casa Faṭṭūm, che «non sarebbe stata zitta, perché il reato d'omicidio era comprovato dalla premeditazione e dalle intercettazioni».

Tra i temi trattati in *al-Naḥl* si trovano inoltre la necessità di preservare la dignità umana, le libertà, oltre alla critica ad ogni tipo di sofferenza, l'appello alla giustizia sociale e all'abbattimento delle differenze tra gruppi di una comunità. I racconti, in sostanza, esprimono preoccupazioni vere, perlopiù sociali, che riguardano da vicino l'autore. I temi cardine della letteratura di Darġūṭī affiorano nel suo primo testo, anche se rimangono latenti, tanto che si potrebbe affermare che, per certi versi, la raccolta di racconti rappresenti una fase ancora embrionale della sua letteratura; una raccolta di storie ancora sospesa sul finire degli anni Ottanta. Nel testo il processo creativo che concretizza i grandi temi della letteratura di Darġūṭī è in via di definizione, sebbene porti già al suo interno il seme dei suoi testi più maturi, che germoglierà per effetto degli sconvolgimenti avvenuti sul piano socio-politico ai quali lo scrittore assiste. Tuttavia, come si vedrà, *al-Naḥl* non può essere considerato un mero prodotto iniziale della letteratura successiva dello scrittore, bensì - e con maggior rilevanza - primo testo del filone realista, nel quale l'autore prepara il terreno per l'avvenire dando voce alle tradizioni del grande sud tunisino.

La realtà descritta è quella della terra natia dello scrittore, che attraverso storie di vario tipo rivivifica l'eredità culturale e il sistema di tradizioni e valori che caratterizzano il sud tunisino. Come già detto, è l'impiego di questa eredità (*tawzīf al-turāt*) che accomunerebbe Darġūṭī ad altri autori arabi che dopo la *Naksa* del 1967 sono tornati a rivalutare la letteratura araba del passato. In tal senso *al-Naḥl* sarebbe dunque rappresentativo del lascito culturale e simboleggerebbe l'appartenenza dell'autore alla comunità (al-Ḥuwār 2000, 7; Šarqūš 2004), mettendo in scena un tipo di realismo non prettamente 'sociale' come invece è quello di al-Bašīr Ḥurayyif (1918-1983), conterraneo dell'autore, ma un realismo delle tradizioni, socialmente impegnato, che spazza via le tenebre e infonde umanità nell'animo dell'uomo.

## 4.1 L'ambientazione

Diversamente da quanto si potrebbe pensare, l'ambientazione dei racconti contenuti in *al-Nahl* è collegata in maniera implicita e indiretta al sud tunisino, è spesso mantenuta vaga dallo scrittore, il quale omette volutamente i toponimi. Le storie hanno luogo, di solito, in generiche città, paesini, talvolta in uno dei tanti wadi che si potrebbero trovare nell'Africa settentrionale; ed è solo attraverso i dettagli e numerosissimi espedienti narrativi, che Darġūtī riesce ad ancorare le sue storie alla Tunisia, e più nello specifico nella regione del Ġarīd.

È attraverso i realia, ossia parole denotanti elementi culturospecifici, o la descrizione di ambienti a lui familiari, che lo scrittore colloca le sue storie nello spazio e nel tempo; tanto che secondo Ḥufayyīz (1999, 9), la letteratura di Darġūtī proverrebbe dall'essenza della sua cultura. Realia tipici del Ġarīd sono per esempio il suono del *mizmār*, strumento a fiato diffuso nel sud tunisino e in altri paesi arabi, lo *zambīl* (paniere di foglie di palma), la *naffa* (tabacco da fiuto), oppure abiti come il burnus o celebri copricapi come la *šāšiyya* ecc. Tra i realia che denotano le caratteristiche uniche di Tozeur e della sua architettura, si trovano poi i *sagā'if* (sing. *sgīfa*), passaggi al coperto, spesso realizzati con soffitto ligneo, facenti parte dell'impianto della casa tradizionale della regione del Ġarīd e specialmente della città natale dell'autore. È così che Darġūtī racconta storie che ruotano, in maniera inequivocabile, attorno al Ġarīd e alle sue oasi, solo raramente precisando i toponimi e la specificità culturale di quei luoghi. Per esempio, nel racconto «Il ragno» si legge:

Quel giorno ricorreva una di quelle festività che si celebrano solo nei paesi del Ġarīd. Non ricordo più, di preciso, se fosse 'Āšūrā' o la festa del Faraone.

Tralasciando la ben nota 'Āšūrā', la seconda festa non lascia adito a dubbi: si tratta di una ricorrenza celebrata il quattordicesimo giorno del mese di maggio nel Ġarīd e per questo detta anche 'festa di maggio' ('*īd māyū*), della quale parla anche al-Bašīr Ḥurayyif (1917-1983) nell'incipit del libro di Ḥadīġa contenuto nella sua opera magna del 1959: *al-Digla fī 'arāġīnihā* (I datteri sul grappolo) (Ḥurayyif [1959] 1982). È la festa delle primizie della natura, dei bagni delle giovani ragazze al fiume, delle altalene appese alle palme (Battesti 2005, 287) e trasporta il lettore, inequivocabilmente, alle fonti di Rā's al-'ayn a Tozeur. Analogamente, nel racconto «Zampa di leone» si trova il riferimento al toponimo di Sidi Buhilal. Si tratta in questo caso di un promontorio montuoso del Ġarīd settentrionale, caratterizzato da gole strette, con rocce a picco sui wadi. Allo stesso tempo, però, è un luogo caro allo scrittore, poiché è da lì che proviene la sua famiglia da parte di padre (Kréfa 2019, 138).

Accanto a realia e tradizioni, per incorniciare i suoi racconti Darġūtī ricorre anche alla descrizione di luoghi che conosce bene. Nel primo racconto, «Un giorno all'inferno», lo scrittore presenta sin da subito la durezza della vita nel deserto. La visione infernale è introdotta dalla guardia di frontiera che scorge in lontananza un grumo nero formato da tre uomini, tra cui uno a pancia a terra che si stringe l'indice fra i denti (*ya'adḏu bi-l-nawāġiḏ sabbābat yadihi al-yumnā*). È da notare che il verbo *'adḏa* significa 'afferrare con i denti, addentare, mordere', ma se abbinato a *nawāġiḏ*, letteralmente 'denti molari' o 'del giudizio', significa anche 'tenere duro, non cedere, non abbandonare'. I tre uomini sono tre compagni di viaggio, che si addentrano in un luogo ostile, il grande ventre di un deserto che lo scrittore stesso chiama 'maledetto':

Il sole pesava sulle loro teste come piombo fuso.  
Bevvero acqua calda.  
Un sorso dopo l'altro.  
L'acqua bagnò le loro labbra senza arrivare alle pance.  
Evaporò quand'era ancora in gola.  
E camminarono per un'altra ora...  
Giravano in tondo per poi ritornare allo stesso punto da dove erano partiti.  
Ritornavano sui loro passi. I cumuli di sabbia sembravano assomigliarsi tutti e le dune più alte si ripetevano all'infinito.  
La sabbia scottava più del carbone ardente.  
Ora l'acqua non bagnava che le labbra.  
Sulaymān si fece cadere dalle mani la fiasca dopo essersi asciugato la bocca dall'ultimo goccio d'acqua. Osservò la fiasca mentre si allontanava.

È un territorio ostile, luogo di miraggi, nel quale corrono veloci i sogni e le aspirazioni di chi lo percorre, che fa affiorare ricordi che, quasi per contrasto, sembrano visioni idilliache e trasportano il lettore dall'arsura del deserto al Ġarīd, sul fondale argilloso del lago effimero, coperto da cristalli di sale. Nello stesso racconto si legge:

Quel giorno, mentre tu e i tuoi amici vi immergevate nel lago salato fino alle ascelle, dicevi di intravedere una fonte di acqua corrente oltre il sale. L'acqua della fonte era scintillante e ti arrivava il suo gorgoglio mentre sprofondavi sul fondale morbido. Alzavi un piede per poi affondare l'altro.

E quando la stanchezza vi aveva rapito, allora vedevate un miraggio che danzava dinanzi a voi e vi parlava:

«Venite qua. Ragazzi, qua c'è l'acqua di Salsabīl».

Il riferimento a Salsabīl, la sorgente del Paradiso citata nel Corano, non è casuale. In *al-Naḥl*, infatti, sono frequentissimi anche i riferimenti al libro sacro dell'Islam o agli *aḥādīṭ*, e di conseguenza a un generico immaginario islamico e al relativo sistema di valori. Ne è prova il racconto «Un uomo d'oro», di chiara ambientazione islamica, poiché la storia si svolge alla fine di Ramadan e più precisamente durante la Notte del destino, che per convenzione è quella che cade tra il ventiseiesimo e il ventisettesimo giorno del mese sacro. Non solo le parole, ma anche le immagini lo indicano:

Quando vidi la volta celeste squarciarsi a metà, mi trovavo nel dormiveglia, mentre Su'ūd era appisolato sul letto di foglie di palma, accanto a me. Dal mezzo del cielo uscì una luce abbagliante che fece cadere il mio cuore a terra per la paura e il terrore. A quel punto udii una voce che mi chiamava dall'alto: 'È la Notte del destino! Sei stata toccata dalla buona sorte, puoi chiedere ciò che ti pare. Le porte del cielo sono aperte e le tue preghiere saranno esaudite'.

Oltre ai realia e alle tradizioni, Darġūtī si serve di altri espedienti narrativi per collocare le sue storie nel tempo e nello spazio, talvolta anche al di fuori della Tunisia, come canzoni e racconti popolari (al-Ḍab' 2000), e in *al-Naḥl* vi sono alcuni esempi degni di nota. Nel racconto «Fiori tra le macerie», un motivetto ossessivo ritorna alla mente del protagonista, il signor Lazhārī: «In piedi, in piedi! Dello straniero sei il tirapiiedi!», evocando l'epoca del protettorato francese sulla Tunisia. Si tratta di voci del reale all'interno del testo, le quali interrompono qua e là la narrazione e permettono al lettore di costruire un nesso tra il racconto, i significati e i luoghi (al-Ḍab' 2000, 39). Per fare un altro esempio, all'inizio del testo, il racconto «Mio nonno» è caratterizzato da contorni poco definiti: non ci sono nomi propri, né luoghi se non quelli generici di un vissuto, di un conflitto e di un trasbordo in Egitto. Nel tempo presente della narrazione, attraverso la radio, echeggia una canzone: «*Bilādī, bilādī, bilādī, laki ḥubbī wa-murādī*» (Patria mia, a te va il mio amore e il mio desiderio), che ricollega il protagonista al suo passato rivoluzionario. Per assurdo, questo aspetto rende la narrazione ancora più verosimile, poiché i fatti descritti sarebbero potuti accadere a chiunque. Quella narrata è la storia di un viaggio dalla Tunisia ancora sotto il giogo coloniale francese, all'Egitto, viaggio che approda infine in terra di Palestina. Tuttavia, quella che sembra all'inizio un'ambientazione temporale vaga - nel racconto si legge «il sesto giorno» e «dopo vent'anni» -, si rivela un espediente narrativo ben escogitato. La dipartita del protagonista non avviene fortuitamente a distanza di vent'anni dalla sua prima battaglia combattuta nel 1948, né è un caso che avvenga il sesto giorno di guerra. Si tratta infatti della Guerra dei sei giorni, combattuta per l'appunto a distanza di circa vent'anni dal ricordo di quel-



la battaglia, e culminata con la *Naksa*.<sup>6</sup> Il protagonista, fedele alla causa palestinese, morirà proprio il 10 giugno 1967, giorno in cui gli eserciti arabi persero la battaglia e la storia decretò la sconfitta definitiva, nonostante l'annuncio radiofonico, ripreso nel racconto, che dichiarava: «Abbiamo perso una battaglia, ma non abbiamo perso la guerra». È questa una frase che, come i canti, interrompe la narrazione e invita il lettore a costruire un nesso tra il testo e il messaggio dell'autore. La frase, tratta da un manifesto firmato dal presidente francese Charles De Gaulle affisso sui muri di Londra e di altre città inglesi durante la Seconda guerra mondiale, nel 1940 - '*La France a perdu une bataille! Mais la France n'a pas perdu la guerre!*' - è divenuta uno slogan famoso<sup>7</sup> tradotto in molte lingue tra cui l'arabo (*la-qad ḥasirnā ma'raka wa-lam naḥsar al-ḥarb*). Essa è un invito a resistere, solidale alla causa palestinese, l'auspicio dell'autore che intende ribaltare la realtà, riscrivendola come la vorrebbe. Esistono infine altri racconti, come «Amico mio, il mio paese è bello» o «'Aziz col sole in mano», nei quali si trovano canzoncine che assomigliano a dialoghi inaspettati, che collocano le storie nel tempo e le eternano per mezzo della scrittura (al-Ḍab' 2000, 40). È così che la Tunisia e il Ġarid diventano una sorta di compendio del mondo (*iḥtizāl li-l-'ālam*), in un momento definito nel tempo (al-Ḍab' 2000, 39), con tutte le sue sfaccettature e il suo portato di interpretazioni possibili.

## 4.2 Temi e personaggi

Come già elucidato sopra, i temi ricorrenti in *al-Naḥl* sono, tra gli altri, l'inquietudine e la necessità di preservare la dignità umana, le libertà e, come conseguenza, la condanna di ogni tipo d'ingiustizia che provoca sofferenza, l'appello alla giustizia sociale e all'abbattimento delle differenze tra gruppi di una comunità. I racconti esprimono preoccupazioni sociali vere, che scuotono l'animo dell'autore nel profondo (al-Ḥuwār 2000, 7). Quella che si ritrova in *al-Naḥl* è un'angoscia che scaturisce dalla drammatica condizione di chi è costretto a emigrare e di cui il racconto che apre il testo rappresenta un primo esempio.<sup>8</sup> «Un giorno all'inferno» racconta la storia di tre amici che

<sup>6</sup> A tal riguardo, un'ottima fonte sulla storia del conflitto israelo-palestinese è quella di Gelvin (2005).

<sup>7</sup> Oggi è utilizzata nei campi più disparati, compreso quello calcistico.

<sup>8</sup> Sul tema dell'emigrazione forzata esiste una vasta letteratura, cosiddetta *ḥarraga* (Diana 2014). I personaggi di Darġūṭi sembrano assomigliare ad 'Adil di *Ḥufar dāfi'a* (Antri tiepidi) del tunisino al-Sālimī (1999): «quando [...] sono emigrato, ho capito cosa significasse veramente emigrare, ho cominciato a credere che l'uomo non emigra per andare in un luogo, ma per fuggire da un luogo, e che mio padre era fuggito dal Jerid, dalla sua povertà, dai padroni che lo assumevano ma si lamentavano del suo rendimen-

decidono di attraversare il deserto per cercare fortuna in Libia, spinti dalla disoccupazione e dal sogno di trovare un lavoro che permetta loro di guadagnare e costruirsi una vita. Quando Būhālī descrive ai suoi due compagni il bendidio che ha visto sugli autocarri provenienti dalla Libia, i due gli rispondono:

Abbi pazienza Būhālī. Porteremo molto di più di ciò che hai detto alle nostre famiglie e nei mercati quando raccoglieremo il frutto delle nostre fatiche nei cantieri e sui camion della spazzatura!

È una storia di sogni infranti, analoga a quella di altri quattro compagni – questa volta di gioco – nel racconto «I sogni della città», nel quale vanno in frantumi le aspirazioni di una generazione che si vede costretta ad arrabattarsi per sopravvivere: uno raccatta roba vecchia, l'altro vende dolci per strada, l'altro ancora è un presunto mezzano e l'ultimo non è neanche capace di far bene il mendicante. Il tema non è tuttavia la disoccupazione, poiché il nocciolo della questione sono piuttosto i sogni e le ambizioni che si sgretolano a causa dell'assenza di un futuro certo: un tema sempreverde nella Tunisia di ieri e di oggi, tanto da ricordare da vicino le recenti rivendicazioni del popolo tunisino durante la rivoluzione del 2011 e nella fase successiva. Darġūtī tratta questo tema con amara ironia; a proposito delle ambizioni di Sa'īd al-Kaḥlāwī, il mezzo mendicante, l'autore scrive: «...dedicarsi totalmente all'acquattonaggio e ottenere la tessera professionale». Tuttavia l'inquietudine di Darġūtī per le condizioni drammatiche non è un lamento fine a sé stesso, poiché essa è anche motivo che sprona a reagire, e lo scrittore lo fa infondendo bellezza e umanità nelle sue storie, rendendole piene di vita (al-Ḥuwār 2000, 14). È così che, per contrapposizione, una delle tante preoccupazioni reali come la disoccupazione permette di spiegare cosa sia la fraterna amicizia in «Un giorno all'inferno»; oppure una serie di ingiustizie inflitte a «Šūma» viene compensata dallo sconfinato amore e dalla compassione di una madre per sua figlia. In quest'ultimo racconto, il pianto a diretto della madre è comparato a un'atmosfera da fine dei tempi: «I suoi occhi si bagnarono di lacrime, che divennero rivoli, e poi un diluvio universale». Così, questi squarci aperti da Darġūtī sugli aspetti terribili della vita di ogni giorno, al contempo, svelano anche il lato umano, intimo e amichevole delle cose o delle persone (Ḥufayyīz 1999, 6).

L'angoscia di Darġūtī risuona anche in altre questioni, come quella della causa palestinese, o nelle occasioni in cui si odono frastuoni assordanti o i lamenti funebri delle prefiche (*nā'ihāt*), ad esempio

---

to perché era basso e esile, dalle persone che lo chiamavano “Umar la pecora’ in segno di scherno e derisione». La traduzione è di Salvioli 2014, 222.

nel racconto «Le palme muoiono in piedi». L'inquietudine sentita ed espressa dallo scrittore è insita nelle cose: nel denaro e nelle disuguaglianze sociali che esso crea, ovvero nell'abbondanza di cui godono alcuni e nella miseria in cui versano altri. Nel racconto «L'anello» viene da chiedersi se il denaro può tutto. Da un lato Suhayr, donna avvenente, è alla ricerca di un anello che ha perduto e vuole rimediare un malinteso comprando il perdono dell'indiziato per il presunto furto del suo gioiello; dall'altro l'indiziato, un uomo semplice, con i soldi vorrebbe comprare le cure mediche per la madre malata. L'angoscia di Dargūṭī prende così varie forme: è preoccupazione per condizioni drammatiche; è ansia di scrivere stessa (Kassab-Charfi, Khedher 2019, 207); è inquietudine del passato che ritorna, come nei racconti «Fiori tra le macerie», «Zampa di leone» e «Giorni bui», tutti una dura accusa al colonialismo francese: «Che la Francia crepi con tutte le sue città!» e poi «Caro fratello, la nostra guerra non è ancora cominciata!». Nel primo dei due racconti, l'angoscia è espressa da una frase che il protagonista, il misero signor Lazhārī, ripete ciclicamente a sé stesso in maniera ossessiva: «Al diavolo quei giorni!», come se volesse espiare le sue colpe della Seconda guerra mondiale, durante la quale era passato dalla parte degli oppressori. Il protagonista è perseguitato dal suo vissuto, che ritorna scomodo nella quotidianità del tempo presente con visioni realistiche, alle quali si aggiungono ricordi sonori tormentanti e retroscena allarmanti:

Vidi i figli di al-Burnī e nei loro occhi riconobbi il padre che i francesi avevano impiccato; vidi il cappio sospeso stretto attorno al suo collo e sentii il rumore sordo delle ossa che si spezzavano quando il militare rovesciò la sedia sulla quale al-Burnī si reggeva in piedi. Sentii anche le persone parlare di strani fiori rossi che erano cresciuti tra le macerie della sua casa distrutta dal bulldozer dell'esercito.

Quegli 'strani fiori rossi' sono il retroscena allarmante, che riprende in parte il titolo del racconto. Essi rappresentano un'allegoria per il sangue di al-Burnī, inutilmente versato, e rinnovano nel signor Lazhārī il senso di colpa che ha nei confronti del martire e dei suoi figli, che verso la fine del racconto egli stesso compara con i suoi 'fiori appena sbocciati, traboccanti di salute e vigore' e ai quali dice: «Amori miei, verrà a circondarvi un chirurgo. Ho paura che la lama del medico vi faccia male!».

È così che, attraverso la scrittura, Dargūṭī vuole spogliarci dell'ipocrisia e dell'arroganza menzognera che ci contraddistingue (Ḥufayyīz 1999, 8) e che talvolta caratterizza i suoi personaggi. Secondo Ḥufayyīz (6), inoltre, la scrittura e di conseguenza la lettura dei temi cardine dei testi di Dargūṭī rappresenterebbero uno dei modi di domare l'orco che alberga nascosto nell'animo dell'uomo; quell'a-

nimo che a volte brama la crudeltà e la violenza. Ancora una volta, si tratta della triade del male, o almeno dei suoi prodromi, che si manifesta in *al-Naḥl* sotto forma di varie ingiustizie, ad esempio attraverso la falsità della gente in «Zampa di leone», lo strapotere di alcuni in «Azīz col sole in mano» o il razzismo nel racconto «Il biglietto»:

Tu, ignobile volpe del deserto! Tu sei la causa delle disgrazie del nostro paese. [...] Perché non te ne torni a condurre cammelli da dove sei venuto?

A mo' d'esempio prendiamo «Zampa di leone», che è il terzultimo racconto della raccolta, ma data 17 ottobre 1987 ed è quindi il primo di quelli scritti dall'autore e inseriti nel testo. Il nonno del protagonista, il vecchio Zampa di leone (*Ḍirā' al-ṣīd*), ha un temperamento audace e genuinamente sfacciato, qualità caratteristiche della sua famiglia. Seppur sia parso capace di un omicidio efferato, egli stesso si ritrova a essere bersaglio della malignità dell'uomo a causa della sua inimicizia con il subdolo 'Alī al-Tūmī, il quale si è arricchito depredando le tasche dei martiri invece di scavare per loro la fossa. Quella raffigurata è la generazione che partecipa all'insurrezione del 1864, guidata dal marabutto 'Alī ibn Ghdahem (1814-1867) tra Kairouan e Le Kef, nella Tunisia centro-occidentale. È la generazione che assiste alle carestie e forse per questo assomiglia alla sua stessa terra, capace di dare allo stesso tempo frutti dolci e amari.

«Zampa di leone» assieme ad altri racconti tratta inoltre i temi dell'eredità culturale e del sistema di tradizioni e valori che caratterizzano il sud tunisino. In alcuni casi, l'impiego di questa eredità è accostato a un sincretismo sia sul piano linguistico, sia su quello delle immagini e dei personaggi. Si tratta, infatti, del già citato effetto cocktail, che caratterizza la letteratura di Darġūṭī ed è presente anche in *al-Naḥl*. Non c'è da stupirsi se nel racconto «Mabrūka», sullo sfondo di un wadi, si trovano oggetti della tradizione accostati a simboli della globalizzazione:

Maḥmūd si allontanò con il suo asino nero e macilento. Trasportava un sacco ricolmo di barattoli di pomodoro e di *harīsa* mezzi pieni e mezzi vuoti, al quale erano agganciate vettovaglie di ogni tipo: bottiglie d'olio d'oliva riempite a metà, pacchetti di zucchero, tè e semolino, bottiglie di Coca-Cola vuote, un otre d'acqua; poi uno *zambīl* con due bambini per lato.

A tanti oggetti della tradizione e dell'eredità culturale tunisina, Darġūṭī non accosta solamente le bottiglie di Coca-Cola. Infatti, si potrebbero enumerare altrettanti oggetti menzionati nel testo letterario, come i rossetti importati da Hong Kong, gli asciugacapelli coreani, le collane di smeraldi dal Giappone o le Peugeot 404 con il telo-

ne: tutti simboli dell'effetto della mondializzazione sulla letteratura. Ancora una volta, il tema è centrale nella produzione letteraria dello scrittore e sarà approfondito, qualche anno più tardi, nel romanzo *al-Darāwīš ya'ūdūna ilā al-manfā*, dove è esplorata la condizione dell'uomo arabo e musulmano di fronte alla globalizzazione (Kassab-Charfi, Khedher 2019, 206).

Non sono però solo gli oggetti a far trasparire il sincretismo pop e globalizzante di Dargūtī, ma anche i personaggi dei suoi racconti, estratti dal cilindro della storia globale, e non solo da quella araba. Sono le grandi personalità della storia come Lenin, Che Guevara, Hārūn al-Rašīd, Cleopatra, Hulagu Khan (Kassab-Charfi, Khedher 2019) oppure celebrità come Marilyn Monroe, Madonna ecc. Questi personaggi sono solitamente legati a una realtà cristallizzata nel passato o nel presente (al-Ḍab' 2000, 39) e talvolta ricordano le esperienze surrealiste del siriano Zakariyyā Tāmir (1994). Sebbene in *al-Naḥl* esistano pochi esempi di personaggi celebri, citati en passant, quindi non protagonisti, nel testo si notano due caratteristiche fondamentali dei personaggi, poi confermate nei lavori seguenti dell'autore. In primis la veridicità di alcuni personaggi non usciti dal 'mantello dell'immaginazione' (*'abā'at al-wahm*) (al-Ḍab' 2000), ma gente di ogni risma che si potrebbe incrociare in qualsiasi posto, e che racconta uno degli innumerevoli aspetti della vita reale. In secondo luogo, la trascendenza dei corpi: taluni personaggi dei testi di Dargūtī sono infatti abitanti di luoghi impossibili, non sono più prigionieri dei loro corpi, anzi sono liberi anche dopo la morte (Šarqūš 2004, 7). Il loro ruolo non è finito nell'ora del trapasso, come avviene nel romanzo *al-Qiyāma... al-āna* e in altri racconti, come «La tomba» e «Dinamiche di un incidente», dove i personaggi vivono e conversano anche dopo morti e fanno sì che la storia si possa svolgere:

Vidi lo scheletro ricoprirsi di carne e il sangue scorrergli nelle vene! [...] Vidi le palpebre e le labbra muoversi e poco dopo quello sbadigliò e prese coscienza come chi si sveglia dopo aver dormito!.

### 4.3 La fiaba e la favola sovvertite

Nei testi di Ibrāhīm Dargūtī, compreso *al-Naḥl*, si può notare un largo uso del patrimonio narrativo della tradizione araba, che include sia le fiabe sia le favole e il loro retaggio.<sup>9</sup> Per esempio, nella raccolta di racconti brevi *al-Ḥubz al-murr* (Pane amaro) del 1990, lo scrittore riprende la struttura e la cornice narrativa delle *Mille e una not-*

<sup>9</sup> I termini 'favola' e 'fiaba' sono utilizzati in base alla distinzione che comunemente se ne fa: la prima descrive un racconto, spesso realistico, con intento moraleggiante; la seconda è invece una storia popolata da esseri magici come i ginn o gli orchi.

te, sovvertendo tuttavia l'ordine delle cose (Hufayyiz 1999, 106). Di preciso, nel racconto «Hikāyat Sindbād: al-safra al-tāmina» (L'ottavo viaggio di Sindbad), contenuto nella suddetta raccolta (Darġūṭi 1990), si nota sin da subito che la storia narra qualcosa di insolito. Si tratta infatti di una nuova avventura del celebre marinaio delle *Mille e una notte*, che ha compiuto sette - non otto - viaggi, come è risaputo. Inoltre, come se non bastasse, Darġūṭi stravolge i ruoli dei personaggi all'interno della storia, facendola narrare al re Šahriyār invece che a Šahrazād. È così che lo scrittore opera un sovvertimento della favola tradizionale.<sup>10</sup>

Sebbene in *al-Naḥl* non sia ancora visibile tale rovesciamento dell'ordine tradizionale, esiste quello che Kassab-Charfi e Khedher (2019, 207) chiamano «exploitation du ressort narratif» riferendosi al romanzo *al-Darāwīš ya'ūdūna ilā al-manfā*. Questo utilizzo del patrimonio narrativo tradizionale è ascrivibile a diverse tradizioni: quella araba, come si diceva, nel senso più ampio del termine, ma nello specifico quella delle *Mille e una notte*, oppure della tradizione popolare del sud tunisino o delle fiabe di ambientazione sahariana. Esso tuttavia, non è mero utilizzo della fiaba fine a sé stesso, ma prende le forme di un vero e proprio 'riutilizzo' del genere letterario, che accosta agli elementi tradizionali anche aspetti della modernità, come spesso accade nella letteratura degli anni Novanta. Stumme (1994, vi) chiarisce che l'affiancamento di elementi inaspettatamente moderni - come, per esempio, un fotografo professionista - a quelli fantastici e magici, tipici delle fiabe, costituisce un procedimento proprio «di tutte le tradizioni narrative folkloriche che si siano conservate vive». Così, il reimpiego fiabesco di Darġūṭi è caratterizzato da quel sincretismo che si manifesta nell'accatastamento di elementi tipici dell'effetto cocktail già descritto sopra. Nel caso di *al-Naḥl* si tratta perlopiù di simboli della tradizione accostati a toponimi come l'Europa, la Germania oppure espressioni che rinviano a referenti tipici della modernità come un'impresa di import export, brucia essenze elettriche, radio-svegliie col richiamo alla preghiera, un marchingegno per pompare acqua nella campagna ecc.

Presenta una serie di commistioni assai significative in questo senso il racconto «Amico mio, il mio paese è bello» in cui Darġūṭi rievoca la fiaba della tradizione araba, oltre a quella sahariana (Brugnattelli 1995; 1996). La cornice narrativa ne è testimonianza:

<sup>10</sup> È uno sperimentalismo già noto nella letteratura tunisina, per esempio attraverso *Ḥurāfāt* (Fiabe), la prima raccolta di racconti di al-Madanī (1968). A tal proposito Ghergetti (1997, 110) rileva: «Mentre il riferimento al genere *ḥurāfah* [...] orienta il destinatario a un'interpretazione in termini di finzione, questa viene messa successivamente in crisi dalla spiccata dimensione referenziale di alcuni elementi dei racconti. [...] Il testo assolve in questo modo la funzione di stimolo alla riflessione che gli viene attribuita nella poetica della letteratura sperimentale».

---

Amico mio, il mio paese è bello. Di giorno balla col sole, di notte scherza con le stelle. Si sveglia con la stella del mattino e va a cacciarsi con i racconti di Abū Zayd al-Hilālī,

giacché riprende nominalmente la saga dei Banū Hilāl e della conquista dell’Africa settentrionale (Schleifer 1986). Ma allo stesso tempo assomiglia agli incipit delle fiabe sahariane, per esempio: «Che il mio racconto sia bello e si dipani come un lungo filo!» (Brugnatelli 1995, 203, 209), elementi narrativi tipici delle fiabe. L’ambientazione, invece, è quella del sud tunisino denunciata dai già citati passaggi al coperto, dagli oggetti realizzati con foglie di palma intrecciate venduti al mercato ecc. Il racconto è diviso in due storie, concatenate dall’epopea dello zio Aḥmad al-Ġādūr, e si svolge in un’atmosfera tipica della fiaba tradizionale. Il protagonista è un uomo alto e grosso che ispira soggezione:

Si diceva che da giovane fosse un brigante. Si allontanava con i suoi compagni, poi devastava le foreste e se ne tornava con gli altri, carico di pesi. Quando la strada era sbarrata da un ostacolo, il meliloto ad esempio, lo zio Aḥmad vi si stendeva sopra formando un ponte sul quale i suoi compagni passavano sani e salvi.

Tuttavia nella seconda parte del racconto, Darġūtī opera uno stravolgimento. Pur essendo la prosecuzione della prima, questa prende una piega diversa, trasformandosi nella narrazione di una tragedia moderna: nella Tunisia del protettorato francese un italiano, Paolo, ha eretto un marchingegno enorme che ha prosciugato la fonte di quel bel paese.

Nel racconto «I cani», analogamente, un’ambientazione moderna è accostata a una cornice narrativa tipica della favola tradizionale, all’inizio, in mezzo e alla fine del racconto. È infatti l’autore stesso a precisare che la cornice del racconto corrisponde all’eziologia del proverbio *Ġawwi’ kalbaka yatba’uka* (Affama il tuo cane, esso ti seguirà), nella quale sono citati il re e la regina di Ḥimyar. Darġūtī gioca con le tradizioni stravolgendole, e ci riporta velocemente al realismo dei nostri tempi, inserendo dettagli moderni nel racconto, come per esempio una sartoria che esporta le camicie in Europa. In aggiunta, attraverso il parallelismo tra i protagonisti, l’autore crea un’analogia tra la favola tradizionale e il racconto di ambientazione moderna. Così come un tempo il re di Ḥimyar non fece caso all’avvertimento degli indovini, anche il signor al-Ḥātīmī non bada a ciò che gli dicono la sua famiglia e i vicini, e finisce per strapparsi il vestito rotolandosi nella polvere. È questo un chiaro intento moralizzatore tipico del genere letterario della favola che viene abilmente ripreso da Darġūtī. Come nelle *Mille e una notte*, ogni immagine che compare

ne richiama a raccolta tante altre, in un gioco [...] di allusioni. Così d'incanto ecco nascere dal nulla un apologo, una chiosa moraleggiante, [...] un episodio anodino all'apparenza e invece ricco di arguzia e di saggezza. (Denaro 2006, ix)

Del tutto moderna è invece l'ambientazione del racconto «La spada e il carnefice», nel quale tuttavia si ritrova un impianto tipico della fiaba, con la ripetizione all'inizio e alla fine di una cornice narrativa quasi briosa che contrasta con l'asprezza delle vicende in essa racchiuse:

Il ruggito feroce delle turbine annunciò che l'aereo si stava muovendo sulla pista: dapprima iniziò a camminare con calma, poi piano piano accelerò fino a sollevarsi da terra come un pazzo scatenato. Poco dopo stava veleggiando come nelle fiabe in cui il cielo si fende all'improvviso. In seguito iniziò a prendere quota gradualmente, tanto che la città in basso sembrava composta da graziose casette di nani boscaioli.

Bisogna infine evidenziare come i diversi racconti di *al-Naḥl* pullulino di creature fantastiche come i ginn, i diavoletti o gli orchi (*ǧūl*), conosciuti attraverso svariati patrimoni folklorici: quello tunisino (Stumme 1893, 1994), berbero cabilo, sahariano (Brugnatelli 1995, 1996), islamico (Desparmet 1991), ma soprattutto le storie delle *Mille una notte* come ad esempio «Il figlio del re e la ghula» (Denaro 2006). Va precisato che Darǧūṭī non è il solo a servirsi di queste creature fantastiche nei suoi testi: altri racconti, come quelli degli autori palestinesi Imīl Ḥabībī e Ġamīl al-Salḥūt, sono dedicati agli orchi (Al-Rawi 2009, 57). La specificità di tale presenza in *al-Naḥl* è che tali creature non sono protagoniste come nelle fiabe o negli esempi di letteratura palestinese, ma restano sullo sfondo dell'ambientazione, pur rappresentandone una componente costitutiva essenziale ed essendo al contempo uno degli elementi fondanti del realismo magico di Darǧūṭī.

#### 4.4 Il realismo (magico)

La realtà raccontata nelle storie di Darǧūṭī è affollata da immagini del fantastico e dell'incredibile, una realtà deteriorata e infetta, nella quale i personaggi spesso svelano una quotidianità rivoltante (Šarqūš 2004, 6). L'autore sceglie di raccontarci la realtà nuda e cruda e lo fa sconvolgendoci con un trauma dopo l'altro, attraverso lo straniamento e lo stile sferzante. I testi di Darǧūṭī sono infatti come armi in una battaglia nella quale l'autore vuole farci prendere coscienza (*ma'rakat al-taw'iya*), e hanno lo scopo di mettere a nudo la verità, anche in malo modo, ribellandosi a ciò che c'è di sacro come la religione, la politica o la morale (Šarqūš 2004, 6). In una manie-



ra o nell'altra, Darġūtī colpisce il lettore, lo sconvolge e lo confonde; lo rende partecipe nella ricostruzione ex novo di quella realtà dete-riore, che non vede a causa del suo smarrimento (Šarqūš 2004, 6). L'autore mette la realtà tutta assieme davanti agli occhi del lettore, svelandogli la pura verità attraverso il 'tappeto volante della lingua' (*bisāṭ al-luġa al-siḥrī*), un sogno, o un fatto simbolico (Šarqūš 2004, 7).

Quella di Darġūtī è dunque una realtà simbolica che fonde la consapevolezza all'incoscienza, lo straordinario all'ordinario, dando vita a uno strano mosaico. In un'intervista, infatti, lo scrittore afferma che per lui la semplice realtà è fredda e morta. Così la scrittura diventa il mezzo, il punto di partenza per creare una realtà nuova che si basa sulla riformulazione e il rifacimento della realtà stessa (al-Dab' 2000, 35) che, in questa sua nuova forma, soddisfa lo scrittore poiché si basa sulla rappresentazione della sua personale visione del mondo, sulle cose così come vorrebbe che fossero. In questo modo Darġūtī colma quel vuoto che secondo lui esiste nel reale, per esempio facendo compiere un ottavo viaggio al celebre marinaio Sindbad (Darġūtī 1990), ed è proprio in questo quadro concettuale che nasce il realismo magico che ne caratterizza la produzione letteraria.

Così, talvolta, la realtà si mescola al sogno. Ciò accade ad esempio in *al-Darāwīš ya'ūdūna ilā al-manfā*, dove «la réalité se mêle au rêve, le réel à l'illusion, la sincérité au mensonge, le familier à l'étrange» destabilizzando il lettore (Kassab-Charfi, Khedher 2019, 207). E così anche in *al-Naḥl*, per esempio nel racconto «La bella e il mercante di schiave», a tutti gli effetti una *rêverie* sospesa nel tempo della Baghdad degli abbasidi, ma di fatto ambientato in un bordello di Casablanca, cosa che si capisce bene solo alla fine - nel tipico stile di Darġūtī -, anche se il lettore attento potrebbe carpire qualche indizio già dall'inizio. Ma è nel racconto stesso che il lettore si perde e si chiede cosa stia accadendo veramente, quale sia il sogno e quale la realtà:

Se passavi avanti e non ti voltavi a guardarle, loro ti lanciavano qualche sassetto e sussurravano qualche parola alle tue spalle. 'Ehi, mio signore. Una ragazza per dieci dirham. Solo dieci dirham, signore!'.

Tu allora ti fermi per un istante a contemplarle e una di loro approfitta dell'occasione per abbordarti. Ti sfilta dalle mani le chiavi dell'auto e ti dice ad esempio: 'Se le vuoi indietro, vieni in camera con me'.

Il realismo di Darġūtī, contraddistinto dalla presenza simultanea di aspetti reali e immaginari nello stesso testo (Ḥufayyīz 1999, 115), nel caso specifico di *al-Naḥl* si manifesta in situazioni inverosimili, come improbabili esplosioni del corpo in «Un giorno all'inferno» o il già citato ritorno del redivivo nel racconto «La tomba». In quest'ultimo,

il naturale corso della vita del protagonista è interrotto da un avvenimento, dapprima immaginifico, ma poi reale, o meglio surreale. Il redivivo si sveglia dal suo eterno riposo e inizia a parlare col protagonista, poi però scomparendo dalla vista e facendo così ripiombare il protagonista nella realtà di ogni giorno:

Quando scomparve dalla mia vista, mi voltai verso la tomba e vidi una delle pietre puntare l'ovest e l'altra di fronte guardare l'est. Sorrisi tra me e me, poi ripresi il passo.

Questo espediente narrativo ritorna spesso nel testo letterario e, si potrebbe dire, caratterizza il realismo magico di Darġūṭī, almeno quello degli albori, che non è sua unica prerogativa ma anche quella di altri autori arabi (Hafez 2002; Suyoufie 2009; Cooke 2010). Ciò succede anche nel racconto «Il biglietto», dove Mabruk proprio nel finale della storia scompare in un miraggio, fenomeno ottico peraltro oggetto di un altro lavoro dell'autore: *Warā' al-sarāb... qalīlan* (Un po' più in là... oltre il miraggio), pubblicata a Tunisi nel 2002. Esso è al contempo sia espediente narrativo del realismo magico, sia elemento magico esso stesso, caratteristico del sud tunisino e delle regioni desertiche in generale; e a volte è proprio in ambientazioni di questo tipo, quasi metafisiche, che viene da chiedersi se il racconto non sia un miraggio esso stesso. È in questo spazio che di tanto in tanto si perdono i confini della narrazione, come avviene per esempio in «Un giorno all'inferno». Nel racconto, a un certo punto, la voce del narratore si confonde con quella della madre di Sulaymān, nell'anafora *iṣrab* (bevi!), ripetuta varie volte. Viene da chiedersi: chi parla, il narratore o la madre? E se è il primo, lo fa per compassione nei confronti della madre? Smarrendo, così, i confini della narrazione neanche a farlo apposta, il lettore si trova subito immerso in un lago salato, dove l'unico punto di riferimento è la linea sottile dell'orizzonte. Lo spazio quasi metafisico del luogo, unito alla dimensione onirica reiterata dalle frequenti anafore, favorisce lo smarrimento del lettore, perso in circonvoluzioni del pensiero o nei ricordi che affiorano.

Soprattutto in *Asrār ṣāhib al-sitr* (2002), Darġūṭī avrebbe operato scelte simili a quelle di Gabriel García Márquez, rappresentante per eccellenza del realismo magico latino-americano (al-Ḥuwār 2000, 11), ma non per questo, il realismo magico dell'autore tunisino sarebbe perfettamente comparabile a quello del colombiano.<sup>11</sup>

**11** Dal punto di vista terminologico, gli studiosi sono oggi concordi nello stabilire che fu il critico d'arte tedesco Franz Roh (1890-1965) a coniare per la prima volta il termine 'realismo magico' (*Magischer Realismus*), volendosi riferire alle novità pittoriche dei dipinti post-espressionisti realizzati durante il periodo della repubblica di Weimar (Roh 1925; Bowers 2004, 8). In seguito, il realismo magico è passato a designare «fiction that juxtaposes the fantastic and the mythic with ordinary activities of daily life»

Il realismo di García Márquez incorpora «the mythical elements of oral tradition [...] into an otherwise realistic fiction», impregnata da problemi sociali ed economici (Pelayo 2001, 20), mentre quello di Ibrāhīm Darġūtī attinge gli elementi magici costituenti altrove, prendendoli direttamente dalla tradizione fiabesca araba, tunisina, o di ambientazione sahariana che sia, oltre che da quell'insieme di commistioni che caratterizzano il milieu culturale nel quale lo scrittore è cresciuto. In questo senso si potrebbe dire che si tratta di un realismo magico delle origini, delle radici o delle tradizioni. Il deserto, le palme, un lago salato o i numerosi realia culturospecifici del grande sud tunisino sono immersi in situazioni immaginarie o accostati a creature fantastiche come i ginn o gli orchii, conosciuti, come in «Šūma», «attraverso le storie che raccontavano i nonni». È lo stesso Darġūtī a citare gli elementi costitutivi del suo realismo magico e a descriverne i tratti salienti: egli descrive la regione del Ġarīd, dove ha vissuto la sua infanzia, come per antonomasia il mondo delle fiabe, delle leggende, degli spiritelli, dell'illusione (*ša'waḡda*), nel quale si mescolano innumerevoli tradizioni (Darġūtī 2013, 7). La temperie culturale nella quale si forma, infatti, è quella dei cantastorie delle *Mille e una notte*, della leggendaria vita di 'Antara, di quella della principessa Dāt al-Himma o delle imprese belliche di Sayf ibn Dī Yazan, di Diyāb dei Banū Hilāl e di al-Zanātī Ḥalīfa, ma anche quella degli eroi anticolonialisti, della poesia popolare o dei mangiatori di serpenti (Darġūtī 2013, 7). E questa è un'eredità culturale che lo scrittore coltiva assieme a quella della fede islamica nelle zāwiya dei dervisci, come per esempio quella di famiglia: la tomba di Sīdī Ḥmed al-Ġūt nel paese di El-Mahassen, dove è nato lo scrittore (Krēfa 2019, 138). Tale temperie culturale plasma la letteratura di Darġūtī, il quale si serve della scrittura sperimentale con consapevolezza, mescolando - come in un cocktail - le forme della letteratura moderna con quella antica, così rivivificandola (Ḥufayyīz 1999, 110-1).

## 5 Il tempo e le tecniche narrative

La prosa di Ibrāhīm Darġūtī è ricca di sfaccettature, poiché mette assieme situazioni realistiche con episodi mitici e leggendari, o ancora con immagini strane e meravigliose, in una tipologia di testo sincretico che accosta elementi dialoganti fra loro a livello sia intertestuale sia intratestuale (Ḥufayyīz 1999, 7).

In questo senso, tra le caratteristiche più evidenti nei testi di Darġūtī si trova il cosiddetto 'accostamento dei tempi' (*al-muġāwara*

---

(Pelayo 2001, 16), un po' in tutte le letterature, ma soprattutto in quella latino-americana con i testi di Isabel Allende, Jorge Amado, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier e per l'appunto Gabriel García Márquez (Mills 1989, 114-15).

*bayna al-azmina*) della narrazione (Ḥufayyiz 1999, 7), giustapposti alla rinfusa o in un ordine inaspettato, con chiaro intento sperimentale. Proprio *al-Nahl* è pervaso di questo particolare accostamento, è dedicato al tempo non tanto come concetto filosofico, ma come espediente narrativo. È infatti attraverso un peculiare impiego dei tempi della narrazione che l'autore riesce a creare immagini sospese nel fluire del tempo, quadri immaginifici che si interrompono tutto a un tratto e riprendono poche righe dopo. Esempio è il racconto «Il biglietto», un viaggio nel tempo del sogno in cui, nel fantasticare del protagonista Mabrūk, il lettore si perde e non capisce più quale sia il confine tra la realtà e il sogno che scaturisce da un oggetto emblematico: il biglietto dell'aereo ricevuto in regalo dalla sua amata Suzanne, una turista. È proprio da questo evento chiave che Mabrūk inizia a sognare ad occhi aperti, vedendo la sua futura vita in Francia scorrergli davanti al naso. Ma poi è richiamato bruscamente alla realtà dalla voce della madre, più reale che mai, la quale annuncia un imminente matrimonio con la cugina Faṭṭūm: «Mi ha implorato di potersi fidanzare con te prima che partissi e lo zio ha accettato». Il lettore si chiede allora se tutto ciò sia successo veramente, e il mistero si infittisce ancora di più quando poche righe dopo le due turiste - una reminiscenza dell'infanzia del protagonista e l'amata dell'età adulta - sembrano fondersi, accomunate dallo stesso epiteto che non è altro che l'apparizione immaginifica di una principessa ottomana. Dove inizia la finzione? Dove finisce la realtà? In quale tempo ci troviamo? Cosa è successo a Mabrūk? È quello che si chiede il lettore che si trova sospeso nel tempo a risolvere una serie di dubbi.

L'impiego di tecniche narrative che alterano i tempi della narrazione è chiara espressione del carattere sperimentale della letteratura di Darġūṭi. In «Un giorno all'inferno» si nota un uso singolare dei puntini di sospensione,<sup>12</sup> intesi a sollecitare la riflessione del lettore sul susseguirsi degli eventi, separati da una o dall'altra immagine e accaduti nell'uno e nell'altro luogo:

Quando la guardia di frontiera si avvicinò ai tre uomini, le mosche volarono via per andarsi a posare sulla sua uniforme. Quello ribollì di rabbia e scrollò i corpi dei tre uomini, li ispezionò e tirò fuori i loro documenti .....  
.....  
..... Quando il postino bussò alla porta, uscì una bambinetta correndo. Lui le diede un foglietto azzurro ripiegato.

**12** Da non confondersi con il largo uso dei puntini di sospensione in tutta la raccolta, che è stato alleggerito nella traduzione italiana.

Come si vedrà, si tratta di uno degli esperimenti grafici presenti nel testo, un uso sperimentale dei caratteri tipografici e della punteggiatura funzionale all'accostamento dei diversi tempi della narrazione, ma anche alla particolare resa finale del testo narrativo. Essi, tuttavia, non sono gli unici escamotage che lo scrittore adotta nel suo esercizio creativo sperimentale. Esistono infatti procedimenti narrativi come quelli dell'analepsi (*flashback*) o della prolessi (*flashforward*), in alcuni casi molto accelerati o affastellati.<sup>13</sup> Nel racconto «La bicicletta», per esempio, Darġūtī gioca col tempo: e, attraverso il protagonista, ricorda un avvenimento di trent'anni prima. Una bicicletta rappresenta il mezzo che fa affiorare ricordi tanto vividi da sembrare reali e da confondere il lettore. Solo alla fine ci si accorgerà della profonda ambiguità temporale, ma allo stesso tempo aleggia un mistero: il protagonista è pazzo o dice il vero? Non potrebbe essere che quella bicicletta sia andata veramente persa trent'anni prima, e ora il suo proprietario sia un altro?

Più ci si addentra in questa tecnica narrativa, più essa sembra funzionale a confondere il lettore, a ricreare anche dal punto di vista stilistico quella strana atmosfera da sogno sospeso che il realismo magico forgia attraverso le immagini. Così, l'impiego dell'analepsi dà vita a quelli che si potrebbero definire 'racconti capovolti' o 'al contrario' e cioè storie che si possono leggere a partire dal finale. È il caso, di nuovo, di «Un giorno all'inferno»; o di «Šūma», in cui la *fabula* potrebbe esser letta al contrario, dato che alla narrazione degli avvenimenti al presente segue il paragrafo «Prima» e poi quello «Ancor prima», creando così un intreccio perfettamente ribaltato. Un effetto simile è ottenuto anche in «Un giorno all'inferno», dove le diverse prospettive dei protagonisti si ricongiungono con quella della guardia di frontiera, attraverso un impiego ben studiato dell'analepsi o di una velocissima prolessi. Tramite lo svelamento graduale degli antefatti e delle conseguenze, la storia prende forma verso la fine, garantendo alla narrazione di realizzarsi per quello che è nel suo insieme: una tragedia moderna raccontata attraverso l'accostamento di una serie di istantanee impresse nel tempo.

L'impiego di tecniche narrative sperimentali si nota inoltre in alcuni racconti di *al-Nahl*, che sono spezzati in paragrafi numerati o semplicemente separati da asterischi. Questa specifica scelta dell'autore, che interviene sulla struttura del testo, dà origine a storie con molteplici momenti narrativi, riconducibili a tempi e luoghi diversi, i quali mutano in base agli accadimenti. Si tratta molto spesso di quello che si potrebbe denominare un 'accostamento alla rinfusa' dei tempi della narrazione, ma che di fatto ha una logica ben precisa. A tal

**13** Si tratta di procedimenti molto comuni in letteratura. Per quella tunisina si veda per esempio al-Sālīmī 1999.

riguardo, sono esemplificativi i racconti «La bella e il mercante di schiave» e «La spada e il carnefice», in cui Dargūṭī utilizza una tecnica narrativa che Ḥufayyīz (1999, 123) chiama ‘infilatura’ (*tanḍīd*) o *enfilage*, poiché ricorda la disposizione ordinata delle perle di una collana.<sup>14</sup> Il racconto è suddiviso in otto paragrafi il cui fulcro è il narratore, attorno al quale ruotano i personaggi che incontra in momenti e luoghi diversi. Secondo Ḥufayyīz (131), l’alternanza tra narrazione e descrizione conferisce veridicità al racconto, il quale tuttavia è privo di riferimenti che inquadrano la storia, come date, toponimi, nomi propri ecc. La generica frase «fu come se mi stessi addentrando nel dedalo dell’inferno» enunciata dal narratore sembra comunque voler convincere il lettore del fatto che ciò che è narrato è accaduto veramente. Inoltre, in questo specifico racconto, si fa uso di un altro espediente grafico che distingue la narrazione al presente da quella al passato: l’impiego del carattere tondo, in cui il narratore descrive un evento passato, pur rimanendo nel presente (*ḥādir al-sārid*), alternato al grassetto (in corsivo nella nostra traduzione italiana), che racconta di un evento ancora più remoto. Ciò si intuisce nel passaggio tra il primo e il secondo paragrafo: il protagonista si trova ancora a bordo dell’aereo, che è appena atterrato ed è fermo, quasi in equilibrio, in mezzo alla pista d’atterraggio, e guardando fuori dal finestrino pensa:

Come scomparivano i fari dell’aereo nel bagliore delle luci dell’aeroporto e com’erano simili ai lampeggianti dell’auto della polizia! Quell’auto che stava ferma nel bel mezzo della strada, come l’aereo.

La similitudine tra le luci dell’aeroporto e i lampeggianti dell’auto, ma anche la stasi dei due veicoli, entrambi ‘immobili’ (*ḡāṭim*) nello spazio, fa affiorare un ricordo impresso nella mente del narratore, che conduce il lettore a un passato più remoto (Ḥufayyīz 1999, 126). Prende così forma un racconto che alterna analessi e prolessi, e quello che sembra un accostamento alla rinfusa di tempi diversi della narrazione, in realtà si rivela un’ordinata alternanza di antefatti ed eventi successivi, disposti in fila come perle di una collana. Esistono dunque tre tempi: il momento del viaggio narrato al passato (tempo della storia) durante un presente effettivo in cui il narratore scrive la storia (tempo della narrazione) e un passato di soprusi che riaffiora dal ricordo dei lampeggianti. Quel passato in grassetto potrebbe rappresentare le indelebili cicatrici che il protagonista, forse, vuol dimenticare viaggiando, senza tuttavia riuscirci (Ḥufayyīz 1999, 126).

<sup>14</sup> È la tecnica che Viktor B. Šklovskij chiama ‘a infilzamento’ o ‘schidionata’ (1966, 72).

Il richiamo di ricordi del passato attraverso le similitudini è presente in altri racconti del testo letterario. In «Mio nonno», un racconto che incuriosisce e dove le abitudini di un tempo si intrecciano con i ricordi, quella che Darġūṭī tesse è la storia di una Tunisia solidale con la causa palestinese. Il nonno protagonista del racconto sposta «l'ago indicatore della radio a destra e a sinistra per captare i notiziari» e, come le lancette dell'orologio, la radio porta avanti e indietro nel tempo il protagonista, il nipote alla guida dell'auto, ma anche lo stesso lettore che si trova immerso nel ricordo del ricordo. Esistono poi altri espedienti narrativi, come le voci fuori campo o le canzoni, che permettono al narratore di turno di introdurre una memoria del passato attraverso la tecnica dell'analessi. Questa scelta si ritrova in racconti come per esempio «Amico mio, il mio paese è bello», «Fiori tra le macerie», ma anche «Rizq Allāh», dove oltretutto le voci o i pensieri del protagonista spostano i punti di vista dai quali la storia è narrata che, in tutto il racconto, oscilla tra la terza persona e l'io narrante. Si veda il passaggio seguente a mo' d'esempio:

In quel momento si ricordò di suo padre. Lo vide in tutta la sua altezza e stazza enorme che gli sorrideva nell'oscurità della cella: 'Figlio mio, stanotte dormirò a casa vostra e tu dovrai stare di guardia'.

Ero piccolo. Avevo circa sei anni e non conoscevo il sapore della paura.

La scelta della voce narrante è anch'essa, assieme al particolare accostamento dei tempi della narrazione descritto sopra, espressione del carattere sperimentale della letteratura di Darġūṭī e si ritrova in altri suoi testi, o presso altri autori tunisini come per esempio 'Abd al-Ġabbār al-'Ušš (Kassab-Charfi, Khedher 2019, 211). A tal riguardo, in alcuni racconti di *al-Naḥl* si nota un rapportarsi diretto del narratore con il lettore. Nei «Cani» si legge: «Scusate se mi sono dilungato a raccontarvi del vicino, ma mi ero dimenticato dei cani». Ma non è l'unico caso: in «Un uomo d'oro» una moglie disperata per ciò che è successo al marito si rivolge a quello che sembra a tutti gli effetti il pubblico di un teatro: «Cosa? Come dite? Avete trovato una soluzione al mio problema? Davvero? Che fortuna, amici miei!». La combinazione di generi letterari diversi, nel caso specifico di Darġūṭī e *al-Naḥl* il racconto breve, la pièce teatrale, la fiaba, la favola e la poesia in prosa, ricorda quello che il critico tunisino al-Sa'adī (1988, 43) sottolineava a proposito di altri testi letterari, come il romanzo *Ḥarakāt* di Muṣṭafā al-Fārisī (1931-2008).

Un'ultima questione legata allo sperimentalismo riguarda infine la lingua. Come afferma Ḥufayyīz (1999, 7-8) nei suoi lavori lo scrittore giustappone registri di lingua molto diversi fra loro. Oltre al binomio tradizione/modernità, l'arabo standard è accostato rare volte al

dialetto tunisino, oppure a un versetto del Corano, o ancora alla lingua di al-Mutanabbī e tanti altri autori della letteratura araba classica. È il caso del racconto «La bella e il mercante di schiave», nel quale è evocato uno sfruttatore con grosse labbra forate (*al-maṭqūb mišfaruhu*) nel bel mezzo della *rêverie* sulla Baghdad degli abbasidi. È così che l'epiteto richiama alla mente un verso di un'invettiva che al-Mutanabbī lanciò contro Abū al-Misk Kāfūr, ex-schiavo reggente ikhshidita d'Egitto. In questo modo Darġūtī invita il lettore a scoprire le tradizioni, rivivificate attraverso la modernità del testo narrativo e del suo esperimento creativo.

## 6 Note sulla lingua di *al-Naḥl* e sulle scelte traduttive

La varietà di lingua utilizzata nel testo è l'arabo standard, mentre l'impiego del colloquiale tunisino è rarissimo e perlopiù confinato alle già citate canzoni, che l'autore mette nella bocca dei suoi personaggi e che si è deciso di tradurre il più delle volte in nota, riportando l'arabo traslitterato nel testo. Per esempio, nel racconto «Amico mio, il mio paese è bello» si trova nel corpo del testo una canzoncina in dialetto, intonata dai bambini che giocano a nascondino: «*Ḥill! lā lā, qālat firr! Wa-tlammū yā ḡirr!*», tradotta sotto: «Apri gli occhi! No, no, [non li aprire!] Scappa! Ora riunitevi bambini!». Così come per la canzoncina, altri motivetti, brevi frasi o annunci che echeggiano nei racconti di *al-Naḥl* sono stati tradotti a piè di pagina, mantenendo l'arabo traslitterato nel testo, come la già citata canzone contenuta nel racconto «Mio nonno», oppure l'annuncio dall'altoparlante installato sul minareto in «Dinamiche di un incidente»: «*Allah akbar... Allah akbar... Dio è grande!*». Questa particolare scelta traduttiva è motivata col fatto che le brevi frasi sono - come già spiegato - voci del reale all'interno del testo che interrompono la narrazione (al-Ḍab' 2000, 39); ossia espedienti letterari che Darġūtī utilizza per trasportare il lettore verso altri mondi, e che spesso coincidono con il procedimento narrativo dell'analessi. Per questa ragione, si è voluto lasciare tali voci così come si ritrovano nei racconti, riproducendole per quello che in realtà sono: parole spuntate da qualche dove, che guidano la narrazione in direzioni talvolta inaspettate.

Da un punto di vista puramente traduttologico, va sottolineato sin da subito che questa scelta specifica potrebbe ricordare il 'metodo estraniante' (*foreignizing method*) del filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher (1768-1834), poi ripreso da Venuti, che lo definisce «an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad» (Venuti 1995, 20), e secondo il quale, in questi casi, «the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him» (Venuti 1995, 19). A rigor di logica, pe-



rò, tale scelta traduttiva si rivela nel nostro caso ‘iperestraniante’, poiché non solo pone il lettore di fronte a elementi culturali sconosciuti, ma lo costringe ad ‘ascoltare’ quel continuum linguistico della canzone o dell’annuncio che lo trasporta in altri mondi e lo stimola a ricercarne i significati.

In altri casi, si è scelto di adottare una strategia traduttiva agli antipodi da quella appena descritta. I testi di *al-Naḥl* sono ricchi di riferimenti alle sure del Corano o agli *aḥādīṭ* del Profeta, dunque a una tipologia testuale e a un lessico religiosi. Come si è già spiegato, tali riferimenti rappresentano l’eredità islamica che lo scrittore inserisce all’interno dei suoi testi, alla quale è, per forza di cose, indissolubilmente legato. Nel caso specifico dei riferimenti religiosi, si è dunque adottata una strategia traduttiva diversa. Un esempio interessante è quello tratto dal racconto «Matilda», nel quale la madre di Samīr è preoccupata per il figlio, che ha trovato disteso a terra in casa, in stato confusionale. È così che Umm Samīr

si affidò a Dio recitando le ultime due sure del Corano e aggiunse anche un *Nel nome di Dio, il Clemente, il Compassionevole e un Non c’è forza se non attraverso Dio.*

In questo frangente, si è voluto spiegare in nota un implicito culturale che altrimenti sarebbe andato perso nella traduzione e cioè perché la madre reciti proprio le ultime due sure del Corano. La sura dell’Alba (*al-Falaq*) e quella degli Uomini (*al-Nās*), infatti, sono pronunciate dai fedeli musulmani per cercare rifugio o protezione di solito in situazioni sfavorevoli o che sfuggono al controllo dell’uomo. Tale implicito è chiarito perché l’assenza di una spiegazione ne avrebbe compromesso la comprensione per il lettore non familiare con la cultura islamica, e si è scelto di farlo attraverso la ‘strategia addomesticante’ (*domestication*) di Schleiermacher, che la definisce «an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values» (Venuti 1995, 20). Il procedimento è quindi opposto a quello del metodo estraniante: la traduzione viene ‘addomesticata’ ai fini della comprensione e, parafrasando Venuti, il traduttore va incontro al lettore.

Così come per i riferimenti religiosi, anche quelli relativi alla letteratura araba classica sono stati esplicitati in nota: in *al-Naḥl* se ne trovano numerosi esempi in ordine sparso. È il caso delle donne di Bannānī nel racconto «I sogni della città», le quali hanno ‘occhi d’antilope’ (*uyūn al-mahā*) come nel componimento di ‘Alī b. al-Ġahm (m. 249/863), oppure ‘colli longilinei’ (*ba’īdāt marmā al-qurṭ*) come nei versi del poeta ‘Umar b. Abī Rabī’a (m. 93/714). Per quel che riguarda invece i realia culturospecifici, dei quali il testo letterario è ricco, si è scelto di riportarli adottando un criterio misto in cui si combinano la strategia estraniante e quella addomesticante. In alcuni casi si è lasciato il nome dell’oggetto in arabo traslitterato: *burnus*, *šāšiyya*,

*tabūna, zanbīl* ecc., aggiungendo una nota esplicativa a piè di pagina e preferendo quindi una letteralità anche didascalica, come appare chiaro nell'incipit di «Mabrūka», in consonanza con la tendenza, riscontrabile nello stesso autore, di menzionare alcuni oggetti-simbolo della sua cultura, che spesso inquadrano le storie nel Ġarīd. In altri casi i realia sono stati 'addomesticati' traducendoli in italiano al fine di non appesantire la traduzione o per ragioni intrinseche al testo stesso del racconto. Nella «Bicicletta», per esempio, la *quffa* (cesta) è stata resa con il regionalismo siculo 'coffa', per altro di derivazione araba; mentre la *zurbiyya* (tappetino fatto a mano) che copre il sellino della bici è diventato «lana intrecciata di ottima qualità». Nel racconto «Il biglietto», invece, l'epiteto delle rondini (*ṭuyūr al-ġanna*) è stato reso letteralmente 'uccelli del paradiso' non per motivi stilistici, ma per trasferire fedelmente l'atmosfera paradisiaca nella quale il protagonista si trova nel giorno in cui conosce la sua amata. Va aggiunto inoltre che, al fine di rendere la lettura più accessibile, i realia più frequenti sono stati raccolti nel Glossario dei termini arabi in fondo al volume.

Come spesso accade nei lavori di traduzione, la preoccupazione principale è stata dunque quella di rimanere il più fedele possibile al testo di partenza, di certo per significati e sintassi, ma anche rispettando il suo andamento talvolta sperimentale. Si prenda a mo' d'esempio «Un giorno all'inferno» o «'Azīz col sole in mano», che contengono passaggi di poesia in prosa che andrebbero a confermare la lettura critica di al-Sa'adī, già ampiamente discussa. Nel secondo dei due racconti si trova quella che sembra un'ode alla bellezza femminile:

Era il giorno in cui le ragazze del villaggio si facevano belle.  
I loro occhi scintillavano come cristallina zampilla l'acqua delle  
fonti nel nostro arido deserto.  
Sui loro volti risplendeva il sole.  
Sui loro seni prosperosi correvano le gazzelle.  
Sui loro capelli pazzi, la notte corteggiava l'amore alla  
finestra.  
Erano come un dono per il cavaliere ferito,  
come una nuvola di pioggia per i campi assetati,  
come un alito di vento nell'estate incandescente.  
Erano la bellezza della primavera.

Alla commistione sperimentale di generi letterari, i racconti di *al-Nahl* aggiungono un'ulteriore sfida traduttiva: quella di trasferire correttamente l'accostamento dei diversi tempi della narrazione, dunque dei luoghi e delle voci dei protagonisti dei racconti. In linea generale, per distinguere i vari momenti della narrazione e ricomporre i frammenti del testo, si è fatto ricorso all'alternanza tra carattere tondo e corsivo, per esempio nel caso del ricordo nel ricordo in «Mio

nonno» o della storia nella storia nel «Biglietto». Per contro, in «Fiori tra le macerie» le voci del signor Lazhārī, degli spettri del suo passato, quelle degli abitanti del paesino o del narratore sono state lasciate inalterate, poiché fatalmente intrecciate fra loro. In questo modo, il lettore è costretto a saggiare lo sperimentalismo di Darġūtī, che si rivela anche nella sintassi ardita di «Dinamiche di un incidente», dove lo scrittore pare non arrivare mai al dunque, creando attesa per la notizia dell'incidente e tutti i suoi risvolti. Nel racconto si legge:

Mercoledì 30 dicembre, alle dieci della mattina, a seguito di un investimento stradale causato da un camioncino che trasportava vitelli.

E molte righe sotto, quando la frase non potrebbe più reggere grammaticalmente, e il lettore è stato scaraventato nel turbinio di informazioni secondarie - ma pur sempre indizi rilevanti - sull'accaduto: «Dicevo, un camioncino che trasportava vitelli ha investito 'Alī, figlio di 'Alī».

Quella di Darġūtī è una scrittura che talvolta procede per immagini. Si tratta di 'messe a fuoco' gradualmente di una lente fotografica tramite la quale lo scrittore svela a poco a poco la realtà. Nel primo dei «Racconti del cuore trafitto» ci si capacita gradualmente, assieme all'autore, di stare sopra una tomba, per giunta diversa dalle altre:

Quando mi avvicinai a quel cumulo, quel cumulo di terra sopra al quale erano piantate due pietre sporgenti, una che puntava l'est e l'altra verso ovest, capii di stare in piedi sopra una tomba. Una tomba diversa dalle altre, che non si trovava in un cimitero o nelle sue immediate vicinanze, né poteva essere la prima di molte in futuro, poiché svettava in alto sulla cima del monte, ben lontana dal centro abitato.

In linea di principio, nel caso sopraccitato o in altri analoghi, si è cercato di rimanere aderenti all'ordine delle immagini del testo originale, anche rispettando sequenze apparentemente illogiche, nell'intento di rendere lo sperimentalismo dei testi. Nel racconto «La spada e il carnefice», per esempio, il direttore è descritto come un uomo basso, smodatamente panciuto e con un muso allungato da cavallo. Come sostiene Ḥufayyīz (1999, 127), la descrizione di un uomo brutto sarebbe motivata dal commento di cattivo gusto sulle donne che quello fa dopo, poche righe sotto.

Un'altra importante sfida traduttiva ha riguardato il trasferimento semantico di immagini o similitudini. In «'Azīz col sole in mano», l'espressione *awlād ka-l-budūr* è stata resa con 'figli belli come pleniluni', senza andare a ricercare metafore in uso nell'italiano (per esempio 'belli come il sole'). Questa scelta estraniante è stata opera-

ta per trasferire l'essenza della metafora araba, dove la luna piena è epiteto di bellezza. Diversa sorte hanno avuto invece le numerosissime espressioni idiomatiche che sono state il più delle volte 'addomesticare' per rendere la traduzione italiana maggiormente scorrevole. Per esempio, il modo di dire *ramā al-mandīl*, letteralmente 'gettare il fazzoletto', è stato reso con 'gettare la spugna'. La coppia di verbi sinonimici *hāġa* e *māġa* ('essere agitato' e 'essere in subbuglio') assieme formano una locuzione idiomatica (*hāġa wa-māġa*), tradotta qui con 'essere nella massima frenesia' o ancora il finale di tutte le storie che finiscono bene '*āšū fī ṭabāt wa-nabāt* è stato trasferito con 'e vissero felici e contenti' senza esplicitarne il significato letterale ecc.

Nonostante la produzione di Darġūtī abbia attirato l'attenzione di molti tra lettori e giornalisti nel mondo arabo e sia studiata in diversi saggi di critica letteraria, oggi giorno i suoi romanzi e le sue raccolte di racconti brevi restano ancora poco tradotti e poco conosciuti al di fuori dei paesi arabi. Ad eccezione dei lavori più famosi come *al-Darāwīš ya'ūdūna ilā al-manfā*, *al-Qiyāma... al-āna* e *Šabābik muntašaf al-layl*, tradotti in francese presso case editrici tunisine (Hizem Labidi 1999; Remadi 1999; Toumi Abbasi 2014), o le sporadiche traduzioni verso l'inglese (Johnson-Davies 2000), non si contano ancora traduzioni in italiano. In tal senso questo mio lavoro intende colmare un vuoto editoriale, permettendo nel contempo al lettore italofono di conoscere Ibrāhīm Darġūtī e il suo primo testo letterario, nel quale si condensano i germi della sua letteratura successiva.