UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
DOTTORATO IN LETTERATURE FRANCOFONE
XIX CICLO

IL MAGHREB RACCONTA: LA FORMA BREVE NELLA NARRATIVA FEMMINILE CONTEMPORANEA

TESI PRESENTATA DA: PAOLA MARTINI

RELATORE: CHIAR.MA PROF.SSA CARMEN LICARI
COORDINATORE: CHIAR.MA PROF.SSA CARMINELLA BIONDI

Esame finale anno 2007

L-LIN/03
Maintenant que je suis sortie,
j'ne rentrerai pas
Maintenant que j’ai parlé,
j’ne me tairai pas.

Fawzia Zouari,  *Pour en finir avec Shahrazad*
INDICE……………………………………………………………………………..…1

INTRODUZIONE……………………………………………………………………1

CAPITOLO 1: IL MAROCCO……………………………………………………….12

1.1 Panorama della letteratura femminile marocchina…………………………14
1.1.1 Gli anni ’80…………………………………………………………………….14
1.1.2 Dagli anni ’90 ai giorni nostri……………………………………………….21
1.1.3 L’insolito e la favola nei Sept jardins di Ghita El Khayat…………………29
1.1.4 Elle di Fadéla Sebti: ‘la femme battante’ tra emancipazione e alienazione…..34
1.1.5 La donna tra essere e appariere: La rencontre di Bahaa Trabelsi………38
1.1.6 Le dannate di Houria Boussejra: Femmes inachevées……………………….40

1.2. L’estetica del seuil nella narrativa di Rajae Benchemi…………………….44
1.2.1 Le attività e le opere…………………………………………………………….44
1.2.2 Paroles de nuit: una poesia di luci e ombre…………………………………….46
1.2.3 Le donne ricordano: Marrakech lumière d’exil…………………………….49
1.2.4 Gli indugi filosofici della Controverse des temps…………………………..60

1.3. Le soglie di Fracture du désir (1999)…………………………………………69
1.3.1 I luoghi della soglia……………………………………………………………..70
1.3.2 Il tempo della frattura……………………………………………………………82
1.3.3 I personaggi ir/reali di Fracture du désir…………………………………….87

CAPITOLO 2: LA TUNISIA…………………………………………………………94

2.1 Panorama della letteratura femminile tunisina………………………………96
2.1.1 Dal 1975 al 1990……………………………………………………………….96
2.1.2 Dagli anni ’90 ai giorni nostri………………………………………………...100
2.1.3 Noura Bensaad: il racconto come micro-romanzo…………………………107
   L’immeuble de la rue du Caire……………………………………………………107
   Mon cousin est revenu……………………………………………………………..111
2.1.4 La profanation di Dorra Chammam: una prosa poetica…………………115
2.1.5 Il racconto allegorico…………………………………………………………...119
   Le prince du Ciel et le prince de la Terre di Souad Guellouz……………….119
   La vague et le rocher di Hélé Béji………………………………………………121
CAPITOLO 3: L’ALGERIA

3.1 Panorama della letteratura femminile algerina
3.1.1 Il periodo coloniale
3.1.2 Dall’Indipendenza agli anni ’90
3.1.3 Dagli anni ’90 ai giorni nostri
3.1.4 Un ciel trop bleu di Rachida Titah: il racconto sociale
3.1.5 Famille nombreuse di Nora Merniz: il micro racconto
3.1.6 Sept filles di Leïla Sebbar: il racconto engagé

3.2 Potere e strategie del raccontarsi nella narrativa di Maïssa Bey
3.2.1 Le attività e le opere
3.2.2 Au commencement était la mer: il coraggio della rivolta
3.2.3 Nouvelles d’Algérie: ‘éclats de voix’
3.2.4 Cette fille-là: raccontarsi per ritrovarsi
3.2.5 Dire l’indicibile: Entendez vous dans les montagnes...
3.2.6 Surtout ne te retourne pas o come re-inventarsi una storia

3.3 Tra il desiderio di dire e la tentazione del silenzio: Sous le jasmin la nuit (2004)
3.3.1 La parola in scena
3.3.2 Il silenzio, fra rischio e tentazione

CONCLUSIONI
INTRODUZIONE
Lo spoglio di manuali bibliografici, testi critici e antologie di letteratura maghrebina ha evidenziato come la presenza femminile sia stata a lungo, e in parte sia ancora, relegata a fenomeno marginale. Il nostro percorso di ricerca sulla prosa femminile contemporanea ha preso le mosse da tale constatazione e ha tentato di colmare, almeno in parte, una grave lacuna in seno alla critica, dando conto dell’intensa attività di pubblicazione ad opera delle scrittrici nordafricane.

Abbiamo inoltre rilevato che i contributi sulla letteratura prodotta da scrittrici hanno fatto registrare un sensibile aumento negli ultimi dieci anni, complice la creazione nelle sedi universitarie europee, ma soprattutto statunitensi, del settore disciplinare degli Women Studies. È tuttavia necessario precisare che nel nostro lavoro abbiamo evitato di applicare gli schemi interpretativi desunti dai Gender Studies o dagli Women Studies, nonostante questi abbiano fatto parte di un iniziale background critico. È stata infatti nostra intenzione non ricorrere ai criteri interpretativi della “diversità” e alle classificazioni che relegano le letterature di recente formazione nel rigido comparto delle “culture emergenti”. Crediamo di aver così assecondato anche la volontà della maggior parte delle scrittrici contemporanee, le quali da tempo affermano di voler farsi conoscere per se stesse e per ciò che producono, piuttosto che per una scrittura che oppone il dato maschile a quello femminile. Citiamo in proposito la dichiarazione della scrittrice marocchina Siham Benchekroun, la quale con queste parole rifiuta la classificazione sessuata della scrittura: “il serait ridicule, n’est-ce pas, de demander à un homme écrivain […] l’impact de son sexe dans la gestation de son écriture? Mais si l’écriture est celle d’une femme, alors cette écriture devient sexuée.”

Ciò non di meno è innegabile che nel Maghreb l’affermazione della donna come individuo e ancor di più come scrittrice è stata, ed è tuttora, un confronto continuo

---

con l’universo maschile retto da leggi patriarcali che per secoli le hanno negato la parola, se non nello spazio privato della casa o nell’ombra del patio, riservandole unicamente il ruolo di custode della memoria e della tradizione. La narrazione, inizialmente concepita come “art de parler dans la nuit”, ovvero timido mormorio pronunciato nascostamente all’interno delle mura domestiche, è diventata per la donna, col tempo e a prezzo di dure lotte per l’auto-affermazione, un’arma per spezzare il silenzio impostole e affrancarsi dallo spazio della reclusione.

La nostra ricerca ha seguito inizialmente un criterio di selezione diatopico in virtù del quale abbiamo deciso di suddividere il nostro lavoro in tre parti, tre ampi capitoli, corrispondenti ai tre paesi del Maghreb oggetto della nostra indagine, tutti strutturati secondo la stessa modalità. L’ordine dei tre capitoli è stato deciso in base alla data di pubblicazione della raccolta di racconti scelta all’interno della produzione di ciascuna scrittrice sulla quale si focalizzerà il nostro studio. In base a tale principio il percorso attraverso la letteratura femminile maghrebina è iniziato col Marocco, seguito dalla Tunisia e dall’Algeria.

Ogni capitolo presenta una prima parte nella quale è tracciata una panoramica sulla letteratura femminile dagli esordi ai giorni nostri, ove si è avuto cura di evidenziare le condizioni che hanno favorito la presa di parola da parte delle scrittrici, segnalando le figure di spicco e le opere con le quali si sono fatte conoscere. È stato dato rilievo principalmente alla prosa, sia romanzo che racconto, e in minima parte alla saggistica, ma solo qualora vi siano state pubblicazioni particolarmente significative che hanno segnato una svolta per la lettura di fenomeni sociali e sociologici: pensiamo ad esempio a Chahrazad n’est pas marocaine di Fatima

---

3 Precisiamo che la presenza del luogo e della data di nascita di ogni scrittrice è stata segnalata solo nel caso in cui tali dati siano stati reperibili.
4 F. Mernissi, Chahrazad n’est pas marocaine, Casablanca, Le Fennec, 1988.
Mernissi, oppure a *Au delà de toute pudeur*\(^5\) di Soumaya Naamane Guessous. All’interno della panoramica sono state operate ulteriori suddivisioni cronologiche, volte a evidenziare in primo luogo le peculiarità delle opere pubblicate prima e dopo l’Indipendenza dalla Francia; successivamente sono state scelte alcune raccolte di racconti brevi, pubblicate dagli anni ’90 ai giorni nostri, delle quali sono state analizzate la struttura e le tematiche ricorrenti. Talvolta abbiamo optato per inserire l’analisi di uno o più racconti non facenti parte di una raccolta, ma ai fini della nostra ricerca ugualmente significativi perché hanno dimostrato come la prosa breve, presto o tardi nella carriera di molte scrittrici, abbia rappresentato una vera e propria tentazione: un momento di riflessione su un’antica leggenda come nel caso di *Le prince du Ciel et le prince de la Terre*\(^6\) della tunisina Souad Guellouz, o su una tematica di scottante attualità quale il difficile cammino della donna per l’emancipazione personale in *Elle*\(^7\) di Fadéla Sebti.

È opportuno specificare che nel capitolo dedicato alla panoramica generale sulla prosa femminile dei singoli paesi del Maghreb compaiono quasi esclusivamente autrici di origine nordafricana; solo nella sezione algerina abbiamo allargato la prospettiva su scrittrici franco-algerine. È il caso di Leïla Sebbar, figlia di madre francese e padre algerino, emigrata in giovane età dal Nord Africa, e di Nora Merniz, nata in Francia da genitori algerini emigrati negli anni ’60. Nei loro contributi letterari si ritrovano le tracce che hanno interessato anche la loro vicenda autobiografica in prima persona, come il meticciato culturale, l’emancipazione femminile, il fenomeno dell’immigrazione e il problema dell’integrazione nell’altra riva del Mediterraneo. Parimenti, si è dovuto accennare al pregnante ruolo nel contesto culturale algerino, e non solo, di Hélène Cixous, figura al limite di ogni classificazione, nata in Algeria da


genitori ebrei e da qui partita molto giovane per trovare, prima in Francia e poi altrove, una cittadinanza erratica.

Il secondo sottocapitolo, in una prospettiva di avvicinamento progressivo alla prosa breve, è incentrato sulla figura di una singola scrittrice: Rajae Benchemsi per il Marocco, Azza Filali per la Tunisia, Maïssa Bey per l’Algeria. A ognuna di loro viene dedicato un percorso bio-bibliografico che giunge, nel terzo e ultimo sottocapitolo, alla focalizzazione di una singola raccolta di racconti. Le tre autrici sono state selezionate in base ad alcuni fattori comuni: tutte e tre sono nate nel Maghreb e tuttora vi risiedono, hanno iniziato a scrivere intorno agli anni ’90 cimentandosi in vari generi letterari e, fra quelli sperimentati, la prosa breve ha rappresentato il raggiungimento di una piena maturità letteraria. Attraverso tale iter abbiamo portato alla conoscenza autrici in Italia ancora poco o affatto conosciute, ad oggi mai tradotte – fatta eccezione per Maïssa Bey la cui ultima raccolta è stata tradotta nel 2005 – e le cui opere non sono tutte di facile reperibilità.

Lo studio dei testi di Rajae Benchems ha evidenziato la predilezione della scrittrice marocchina per la tematica della soglia. Nei suoi romanzi, come nella sua raccolta di racconti pubblicata nel 1999 cui è dedicato un approfondimento, Fracture du désir, la parola si compiace nel descrivere spettacolari visioni o atmosfere inquietanti, delineando paesaggi umani ai confini del mondo sensibile, sospesi tra realtà e fantasia. Rajae Benchems coinvolge il lettore e lo trasforma da destinatario passivo a parte integrante di un’esperienza estetica, attore di un gioco crittografico che vede nella declinazione della carnalità il riflesso di una sfida ai tabù e al pregiudizio. Corpi senza testa, teste senza corpo, voci misteriose come il canto di una sirena, evanescenti personaggi senza nome messaggeri di una dimensione surreale:

8 M. Bey, La notte sotto il gelsomino, (traduzione a cura di D. M. Panigada e S. Pirotta) Lecce, Besa, 2005.
9 Ricordiamo in proposito che tutte le opere di Azza Filali sono state pubblicate da case editrici tunisine.
sono queste le creature che popolano i racconti di Rajae Benchemsi, ove il fantastico diventa strumento conoscitivo dell’altro da sé e del rimosso. La componente fantastica diventa anche una sfida alla rappresentazione della realtà, un simbolo della forza di mutamento, nonché la modalità forse più propizia per rimettere in discussione l’ordine costituito. Una particolare attenzione verrà riservata all’analisi delle coordinate spazio-temporali dei racconti nei quali si profila la soglia e ai personaggi ir/reali che vi si muovono, eternamente sospesi tra sogno e realtà, lucidità e follia.

È invece l’attesa il *leitmotiv* che abbiamo individuato nelle opere di Azza Filali. Definita, sulla base delle osservazioni di Remo Ceserani, come una tematica postmoderna, l’attesa è presente già nella prima raccolta di racconti *Le jardin écarlate*, torna nel suo romanzo *Les vallées de lumière*, per diventare poi, nell’ultima raccolta del 2003, *Propos changeants sur l’amour*, analizzata più in dettaglio nel terzo sottocapitolo della sezione dedicata alla Tunisia, non solo un tema ricorrente ma anche un elemento fondante a livello strutturale. L’attesa, come avremo modo di osservare, sgretola il perimetro della narrativa tradizionale. È ciò che succede anche nei racconti della scrittrice tunisina, ove il senso della fine pare irreparabilmente dissolto, lasciando le trame in sospeso, aperte, avvolte dal silenzio e dal dubbio, un dubbio che contagia il lettore, forse deluso circa la mancata soluzione dei piccoli drammi quotidiani al centro dei testi. L’attendere schiaccia il tempo minore della *routine* in una malinconica stagnazione senza progressione. All’eterno presente è possibile sfuggire ormai solo col ricordo, attraverso fugaci tuffi nel passato, o con ingannevoli proiezioni nel futuro. Nei brevi racconti di Azza Filali verrà dato risalto anche ai luoghi dell’attesa. Ecco allora che la sala d’aspetto di un

---

ambulatorio medico o di un aeroporto, la strada, l’ufficio e la camera da letto diventano i luoghi dell’attendere vano per eccellenza: attesa di un dialogo sincero, di un altrove di prosperità, di un magico incontro, di un misterioso messaggio o di una parola che comunichi ancora desiderio e passione.

Per Maïssa Bey la scrittura è impegno, scandaglio nella memoria individuale e collettiva. L’intento della scrittrice algerina è quello di dire, attraverso la scrittura, la travagliata storia dell’Algeria, martoriata dalla guerra di Liberazione e dalla più recente guerra civile: una storia spesso occultata o misconosciuta dai libri e dai mezzi d’informazione, filtrata da una sensibilità provata – il padre è stato ucciso dalle milizie francesi durante la guerra d’Indipendenza – ma con uno sguardo sempre lucido e attento. Diventa allora fondamentale prendere la parola ed esser consapevoli del potere e delle strategie del raccontarsi. Gli undici racconti di *Sous le jasmin la nuit*, raccolta pubblicata nel 2004 e oggetto di un approfondimento nel terzo sottocapitolo della sezione algerina, mettono in scena coraggiose figure di donna che attraverso la parola tentano di sfidare il silenzio – quello imposto o quello scelto, alla fine, per rassegnazione – per raccontare le problematiche più varie: la discriminazione, il peso schiacciante delle tradizioni, il ripudio e l’abiezione che frantumano i rapporti familiari, la tragedia degli stupri perpetrati durante la guerra civile ingaggiata dagli integralisti del FIS. L’analisi di *Sous le jasmin la nuit* ha tentato di mettere in luce le strategie della presa di parola da parte del personaggio e al contempo le dinamiche narrative in grado di veicolare il senso del silenzio.

La nostra disamina delle raccolte, effettuata nell’ultima parte di ogni capitolo, si è fondata in primo luogo su un’analisi di tipo strutturale-narratologico, seguendo alcuni schemi interpretativi desunti dalle teorie di Genette, Prince e Todorov. Sulla base delle loro riflessioni è stato elaborato un approccio al testo in grado di rilevare, fra i

vari aspetti, la voce narrante, la focalizzazione e l’asse cronologico, per evidenziare il potere della parole contée e dunque del narrare.

In seguito, come direbbe Toni Morrison, ci siamo affidati alle scrittrici per tentare di “vedere nel buio”, decidendo pertanto di interrogare i testi e rintracciare la tematica che per la sua più frequente occorrenza poteva avere un rilievo concettuale e strutturale. L’attesa, la soglia e il raccontar/si diventano dunque i temi attorno ai quali ruotano e si strutturano rispettivamente i racconti di Azza Filali, Rajae Benchemsi e Maïssa Bey, ma anche potenti metafore in grado di sollevare complesse problematiche e scardinare un discorso ancora oggi prigioniero della censura e dei tabù.

Ogni volta che ci siamo riferiti ai testi contenuti nelle raccolte oggetto della nostra ricerca, lo abbiamo fatto usando la parola “racconto”, evitando di addentrarci nell’annosa e mai risolta querelle che in francese s’innesca quando si tratta di definire conte, récit e nouvelle. Da tempo l’antica diatriba che opponeva conte e nouvelle è ormai sopita, poiché, come osserva anche Valeria Gianolio, si è preferito aggirare il problema con la definizione di “narrativa breve”, mutuata dall’espressione inglese short story. D’altra parte in virtù del proliferare di generi ibridi, sperimentali, sempre più sfuggenti ad ogni rigida classificazione, anche la critica contemporanea ha optato per abbandonare gli impervi percorsi definitori.

L’uso della forma breve è antichissimo e coincide forse con le origini stesse della narrazione orale. Non dimentichiamo che la nostalgia dell’oralità è presente anche nell’arte del novellare di due capolavori letterari: l’uno della cultura araba, Le Mille e una Notte, e l’altro della cultura italiana, il Decamerone di Giovanni Boccaccio.

Eppure, nonostante tali illustri antenati abbiano potuto favorirne il riconoscimento e

la fama, il racconto ha conosciuto nei secoli fortune alterne. Non di rado esso viene infatti giudicato un genere minore, marginale, momento di passaggio al romanzo del quale è stato mero laboratorio. Così anche l’autore di racconti è stato spesso considerato scrittore di corto respiro, incapace di tracciare un ampio affresco. Tuttavia, come ci conforta Pellizzi,\(^{18}\) il racconto non ha affatto niente da invidiare agli altri generi, tanto meno al romanzo, in quanto forma, espressione delle aporie e dei modi di sentire e vivere la modernità.

La narrazione contemporanea, infatti, sembra non ambire più all’esauritività, a colmare lo spazio del narrabile. Essa, al contrario, rifugge dalla completezza, dalla totalità e dall’ordine. Ecco allora che la forma breve si configura come sguardo parziale, visione di scorcio, frammento, episodio, al centro del quale gravitano campi di forze non meno potenti rispetto ad altri generi letterari. Anzi, in virtù della sua brevità e della sua concisione, il racconto ha sul romanzo – come illustra Baudelaire nel suo saggio introduttivo ai racconti fantastici di Poe\(^ {19} \) – il vantaggio di una maggiore intensità. La sua lettura può essere compiuta tutta d’un fiato ed è in grado di lasciare nella mente del lettore “une unité d’impression”,\(^ {20} \) un ricordo ben più forte e nitido, rispetto alla lettura più volte interrotta e ripresa di una lunga narrazione.

La forma breve sembra essere allora il genere più adeguato per raccontare l’istante, l’impalpabile, gli stadi sotterranei dell’inconscio, la presa di coscienza. Per l’effetto lente del quale fa uso, il racconto diventa quello che Aubrit definisce “une invitation à décripter la surface trop lisse des choses.”\(^ {21} \)


La presente ricerca è stata svolta in Italia consultando le biblioteche del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Bologna, della Facoltà di Lettere dell’Università di Firenze, Nazionale di Firenze, dell’Institut Français di Firenze, della sezione multiculturale presso la Biblioteca Lazzerini di Prato.

All’estero la nostra ricerca è stata condotta a Parigi presso l’Institut du Monde Arabe e la Bibliothèque Nationale Mitterand; a Tunisi presso la biblioteca della Facoltà di Lettere dell’Università La Manouba; a Casablanca l’Università Hassan II.

Tali attività sono state possibili anche grazie al contributo del CNR nell’ambito del Progetto Promozione Ricerca (Settore Progetto Giovani).
CAPITOLO I

IL MAROCCO
1.1 Panorama della letteratura femminile marocchina

1.1.1 Gli anni ‘80

Le scrittrici marocchine approdano tardivamente sulla scena letteraria maghrebina di lingua francese. Le romanziere tanto attese compaiono infatti solo agli inizi degli anni ’80, mostrando una propensione per schemi narrativi tradizionali che privilegiano il ritratto, all’interno di una dinamica creativa che Rachida Saïgh Bousta definisce ancora “bousculante”.¹

La critica fa generalmente coincidere il debutto delle donne² sulla scena letteraria marocchina con la pubblicazione di Aïcha la rebelle³ di Halima Ben Haddou.

---

² Alcune antologie di letteratura maghrebina, come La littérature féminine de langue française au Maghreb di Jean Déjeux, attribuiscono a Elisa Chimenti (Napoli 1883- Tangeri 1969) il merito di aver inaugurato la stagione femminile del romanzo in Marocco con la pubblicazione nel 1958 di Au cœur du harem. Questa esule, viaggiatrice e scrittrice poliglotta e eclettica può essere definita una mediatrice interculturale ante litteram, annoverabile nell’esiguo gruppo di coloro che, nella prima metà del ‘900, hanno saputo leggere l’Oriente con intelligenza. Dopo aver viaggiato dalla Tunisia al Marocco attraversando il Rif, Elisa Chimenti giunge a Tangeri dove decide di stabilirsi adottando una formula di convivenza multiculturalmente matura e consapevole. Tuttavia, benché sia stata la prima donna ad aver preso la penna in Marocco poco dopo l’Indipendenza, vogliamo privilegiare un percorso storiografico che dia risalto alle scrittrici di origine marocchina.
Tuttavia dovremmo anche tener conto del fatto che Farida Elhany Mourad ha dovuto conservare a lungo in un cassetto i suoi testi prima di poterli pubblicare a proprie spese intorno alla metà degli anni ’90,\(^4\) fatta eccezione per il romanzo *La fille aux pieds nus*\(^5\) pubblicato nel 1985.

Paralizzata dall’età di nove anni, Ben Haddou intese fare del suo primo romanzo una sfida per tentare di superare i limiti della propria invalidità fisica\(^6\) e della propria inesperienza in fatto di scrittura. *Aïcha la rebelle* racconta, attraverso una trama perfettamente lineare, la storia di una ragazza nata in una fattoria del Rif, sotto l’occupazione spagnola, alla quale verrà rivelata la verità sulle proprie origini dal proprietario della tenuta. Costui la metterà a parte di un passato doloroso fitto di misteri svelandole che i genitori avevano dovuto vivere il loro amore segretemente, perché ostacolato dalle rispettive famiglie. L’inaspettata gravidanza li aveva in seguito spinti a dare la neonata in affidamento ai loro ricchi padroni per poi rivendicarne, dopo alcuni anni, la paternità. Il romanzo si complica con peripezie rocambolesche fra le quali l’ossessivo corteggiamiento dell’ex patrigno di Aïcha, il quale, rimasto vedovo, per non perdere l’amore della figliastra le propone di sposarla. La protagonista si dimostra ribelle e vendicativa e gli preferirà il contadino Ahmed, il quale verrà sfidato a duello dal nobile spagnolo, duello nel quale entrambi perderanno la vita. L’intreccio è un susseguirsi di colpi di scena che sfidano la verosimiglianza e, come sostiene Rachida Saïgh Bousta, “cultive l’énigme comme un moyen de créer des motivations de lecture.”\(^7\)

I romanzi de *La fille aux pieds nus* di Farida Elhany Mourad, cui abbiamo già fatto riferimento, e de *L’enfant endormi*\(^8\) di Noufissa Sbaï sono anch’essi incentrati su

\(^6\) L’intento, peraltro esplicitato nella quarta di copertina, è quello di “prouver aux autres ce qu’une fille infirme, dans l’incapacité même de s’asseoir, est capable de faire.” H. Ben Haddou, *op. cit.*
\(^7\) R. Saïgh Bousta, *op. cit.*, p. 74.
figure di donne, vittime di abusi, che sperimentano sulla propria pelle la sofferenza fisica e morale. La scrittura diventa allora messinscena delle ferite, confermando il disagio del corpo nello spazio inteso come territorio di auto-affermazione.

Le scelte delle scrittrici che hanno esordito negli anni ’80, quali Halima Ben Haddou, Noufissa Sbaï e Farida Elhany Mourad, sono segnate da una netta predilezione per il romanzo lineare e didattico a sfondo sociologico con incursioni nell’autobiografia. Tali aspetti sono particolarmente evidenti nelle opere prime di queste giovani autrici, ove raccontare inaugura “une certaine quête initiatique et célèbre le baptême de l’écriture.”

La linearità e l’effetto di realtà ricercati costantemente nascono dal desiderio di testimoniare, preoccupazione che inizialmente accomuna pressoché tutte le romanziere. Infatti, all’interno dei testi prodotti in questo periodo sono ancora totalmente assenti l’adozione di strategie narrative complesse e una riflessione sulla scrittura in senso metaletterario, a vantaggio di contenuti a sfondo sociale, antropologico e psicologico che vanno oltre il campo della pura finzione letteraria. Acquista inoltre rilievo notare che, se le trame dei primi romanzi sono imbastite su uno sfondo più o meno palesemente autobiografico, molte scrittrici, spesso, sembrano smentire tale aspetto per mezzo di vigorose prese di distanza dai contenuti trattati. Con queste parole, ad esempio, Farida Elhany Mourad ammonisce i suoi lettori nell’introduzione de La fille aux pieds nus:

Le caractère de cet ouvrage étant d’actualité, je tiens à préciser que toute similitude entre les personnages présentés ici et des personnes vivantes ou ayant vécu, ne pourrait être que le fait d’une coïncidence et ne relève donc que d’une pure imagination.

Di uguale tenore è l’avvertenza che compare nella premessa di Vivre dans la dignité ou Mourir di Farida Diouri:

---

9 R. Saïgh Bousta, op. cit., p. 12.
En raison de son actualité, l’auteur tient à préciser que ce roman est une œuvre de pure fiction. Les noms, personnages, lieux et événements n’existent que dans son imagination...

A fronte di certe puntualizzazioni, Fadéla Sebti, come si legge nell’introduzione di Moi, Mireille lorsque j’étais Yasmina, non esclude invece un rapporto tra finzione e realtà:

Toute ressemblance ou similitude avec des personnages existant n’est pas nécessairement fortuite. Ce livre est dédié à toutes les Mireille devenues Yasmina.¹²

Una delle autrici più originali e la cui scrittura mostra maturità e ricchezza sia nelle scelte stilistiche che contenutistiche è Leïla Houari (Casablanca, 1958). Il suo romanzo d’esordio, Zeïda de nulle part,¹³ le verrà il premio Lawrence Trân a Bruxelles, città nella quale si è trasferita giovanissima. L’opera, in parte autobiografica, è incentrata sulle problematiche identitarie della seconda generazione d’immigrati maghrebini, i cosiddetti beurs, e ne focalizza la frattura fra cultura d’origine e cultura d’accoglienza. Zeïda, la protagonista, vive con angoscia tale conflitto senza sapervi trovare una soluzione. Lo scarto tra il codice comportamentale dei genitori e il proprio si acuisce allorché ella si confronta con la madre, portavoce dei valori ancestrali del paese natale:

J’ai honte de moi, à force de me révolter j’en arrive à ne plus savoir ce que je veux. Tu me racontes ta nuit de noces, simplement parce que c’est comme cela et moi je me fâche, pourtant je ne trouve rien à répondre, tu me dis: «L’honneur c’est la pureté de la femme [...] » et

moi, je veux justement déchirer ce voile d’interdits, je veux connaître
l’amour et une ombre me poursuit, me bloque, et je crois que toute ma
vie sera tatouée, j’ai voulu rejeter mon histoire et voilà qu’elle me
poursuit, me harcèle, me rit au visage et me laisse perdue. 14

L’itinéraire que conduce alla consapevolezza della propria individualità, al di là di
ogni codice prestabilito, passa dunque attraverso il dévoilement del proprio corpo e
delle proprie emozioni, così come, a livello metatestuale, attraverso l’affermazione di
un je che ribadisce la propria soggettività contro ogni alienazione e sradicamento.

A distanza di tre anni Leïla Houari pubblica Quand tu verras la mer, 15 una
raccolta di quattro racconti preceduti da un lungo frammento iniziale ove la voce del
narratore si confonde con quella dell’autore. Colei che narra è infatti una donna
maghrebina residente a Bruxelles, la quale manifesta il suo desiderio di combattere il
disagio identitario della propria vita entre-deux raccontando storie, dando così luogo a
due livelli narrativi. La struttura del testo è resa più complessa, ma al contempo
maggiormente coesa, grazie alla ricorrenza di tematiche ed elementi simbolici – quali
l’immigrazione, il mare, lo sguardo, l’acqua in tutte le sue forme – che percorrono
l’intera raccolta conferendole unità.

Un posto speciale nella panoramica della letteratura marocchina, nonché nella
nostra ricerca, è da attribuire senza dubbio a Fatima Mernissi (Fes, 1940) che
collochiamo alla fine di questo paragrafo, tra due decenni – gli anni ’80 e gli anni ’90
– che l’hanno vista protagonista indiscussa della scena letteraria maghrebina.
Considerata una fra le più autorevoli e originali intellettuali dei paesi arabi, Fatima
Mernissi è anche docente di sociologia presso l’Università Mohamed V di Rabat,
saggista, consulente dell’Unesco e membro del Consiglio universitario delle Nazioni

14 Ibid., p. 39.
Unite, oltre che coordinatrice dell’Association des femmes tunisiennes pour la recherche et le développement.

La questione femminile appare chiaramente come il filo conduttore del suo percorso di scrittrice fin dalla sua prima opera Sexe, Idéologie, Islam.\textsuperscript{16} Tuttavia non renderebbe giustizia al suo vasto lavoro ridurre la complessità della sua riflessione al solo interesse per le donne, poiché il suo pensiero si è dimostrato sensibile a tutti i profondi mutamenti storico-sociali della contemporaneità. Le sue opere si caratterizzano infatti per una visione del mondo che ingloba passato, presente e futuro e per la continua ricerca del dialogo fra le epoche e le culture. Il suo secondo saggio, Harem politique,\textsuperscript{17} rappresenta una delle indagini più lucide e acute sulla relazione fra la donna e la politica in Marocco. L’autrice è risalita alle origini islamiche delle società musulmane, dimostrando come biografie e storici abbiano costruito un muro di silenzio sulla presenza politica della donna negli stati musulmani. Ne è un esempio Aïcha, una delle mogli favorite del Profeta, il cui nome è quasi sempre tacito dalle cronache storiche.

Fatima Mernissi ha quindi deciso di continuare la propria riflessione nell’ambito delle donne dimenticate con Sultanes oubliées,\textsuperscript{18} un’opera volta a testimoniare l’odissea delle donne musulmane che, fra il 700 e il 1500, hanno regnato da sole o condividendo il potere con un uomo. Avvalendosi dei risultati di una ricerca molto accurata e delle proprie doti di narratrice, la scrittrice è riuscita a togliere il velo a queste figure fondamentali, seppur totalmente misconosciute, della storia marocchina.

Il breve saggio Chahrazad n’est pas marocaine\textsuperscript{19} cerca di spiegare il rapporto tra le donne e la cultura e, conseguentemente, il potere, sottolineando la forza del mutamento dei valori: Chahrazad, donna colta e astuta per antonomasia, assurge a

\textsuperscript{18} F. Mernissi, Sultanes oubliées, Paris, Albin Michel, 1990.
\textsuperscript{19} F. Mernissi, Chahrazad n’est pas marocaine cit.
simbolo di questa continua mutazione, di un sapere sempre cangiante. Essere in grado di gestirlo e di dotarne un intero popolo, lascia intendere la scrittrice, costituisce la condizione primaria per ogni paese che voglia partecipare attivamente alla scena internazionale. Chahrazad, come mito, pone il problema del rapporto ineguale, delle strategie di sopravvivenza del più debole e dell’emarginato di fronte alla forza violenta e brutale del superpotente. Il suo trionfo intellettuale al cospetto di un marito sanguinaro risiede nella sua abilità nel saper trasformare ogni racconto in una forma di erudizione e conoscenza. L’autrice preconizza dunque l’avvento di una nuova èra in cui le potenzialità femminili saranno valorizzate e non più oscurate a causa di una mentalità maschilista e medievale.

In *Rêves de femmes*\(^20\) una giovane fanciulla narra in ventidue capitoli un racconto che evoca il Marocco degli anni ’40, nel contesto della colonizzazione francese e spagnola. Il contributo storico è di notevole spessore, poiché vi si conserva la memoria di eventi significativi quali il manifesto dell’indipendenza del 1944, lo sbarco degli Americani a Casablanca, fino a risalire all’epoca degli Andalusi e delle diaspre dei musulmani e degli ebrei. Su tale ricco e documentato scenario s’interseca un testo di straordinaria ricchezza antropologica in cui vengono descritte le relazioni fra donne all’interno dello spazio chiuso e anonimo dell’*harem* domestico. Narrare, per queste donne, diventa esistere, uscire fuori dall’angusto perimetro della casa-prigione e, come sostiene anche Zohra Mezgueldi, “la prise de parole est ici au service de l’expression de l’histoire collective des femmes mais aussi de la construction d’une identité individuelle.”\(^21\) La cifra didascalico-pedagogica è evidente ed è rafforzata dalla presenza di una vasta gamma di argomenti inerenti l’universo femminile che vanno da una vigorosa denuncia della condizione della


donna, alla fabbricazione del ghassoul.\textsuperscript{22} Il finale si focalizza sulla presa di coscienza della giovane protagonista, la quale comprende che per creare una rivoluzione è necessario, prima di tutto, trasgredire le regole e affermare i propri diritti.

Come consulente di organismi internazionali, Fatima Mernissi è impegnata su molteplici fronti e oggi rappresenta, al cospetto di un pubblico sempre più internazionale, la voce della donna marocchina. Grazie alla sua attività l’immagine della donna musulmana si sta affrancando da molti pregiudizi e ha così contribuito a rafforzare la credibilità femminile, incoraggiando le donne a produrre e a occupare lo spazio del sapere.

1.1.2 Dagli anni ’90 ai giorni nostri

Agli inizi degli anni ’90 sono ancora poche le donne che si sono avventurate nella creazione letteraria e la narrativa femminile in lingua francese non supera la decina di titoli.

Inaugura il nuovo decennio Le ressac\textsuperscript{23} di Nouzha Fassi, un romanzo incentrato sul personaggio di Soraya, una donna colta e illuminata, originaria della borghesia di Fès, la quale scopre con orrore e impotenza i limiti della propria condizione femminile. Malgrado la sua emancipazione e la sua profonda avversione contro i matrimoni combinati, un giorno Soraya si trova a dover sposare un uomo scelto dalla propria famiglia. Nonostante la forte determinazione, la sua rivolta rimane interiore e lascerà che la sua identità, così come le sue aspirazioni, abbiano una realizzazione solo in una dimensione onirica, divenendo “l’image terne d’une esclave entre deux

\textsuperscript{22} Il ghassoul o rassoul (letteralmente ‘terra che lava’) è un’argilla saponina estratta dalle montagne dell’Atlante, usata generalmente per la cura del corpo e nella cosmesi.

\textsuperscript{23} N. Fassi, Le ressac, Paris, L’Harmattan, 1990.
îges.”

All’annuncio del matrimonio con Hicham, la donna diventa fragile e, commiserandosì, decide di abdicare alla propria volontà: “Je ne peux aller à l’encontre d’une société ancrée dans la misogynie. Pauvre fille que je suis! Que peut peser mon opinion dans le monde des adultes?” Invece di ribellarsi contro la società, Soraya preferisce riversare ogni suo rancore contro il marito, additato come l’unico responsabile dell’alienazione della sua libertà. La risacca si profila dunque come metafora degli ostacoli sociali, ma anche dei sentimenti contraddittori che animano il cuore di una donna in balìa delle decisioni di una collettività incurante dei sentimenti, attenta solo alle convenienze sociali.

Appartiene allo stesso milieu borghese la protagonista di Anissa captive che Fatiha Boucetta pubblica nel 1991. La narratrice ripercorre con humour e disincanto l’itinerario di una giovane e benestante marocchina, Anissa, afflitta da un profondo mal de vivre, in cerca della propria felicità, pur senza mai raggiungerla. La narrazione inizia nel giorno stesso in cui la protagonista viene al mondo facendo irruzione dal ventre materno. Curiosa e piena di vita, la donna si scontrerà fin da giovanissima con l’incomprensione dei genitori che vorranno far di lei una figlia modello, affidandola ai migliori istituti per curarne l’educazione. Vittima di una cultura i cui tabù frustrano ogni suo desiderio e ogni sua emozione, Anissa giunge fino a detestare il proprio corpo.

Col tempo, solo la fuga nel sogno le permette di ricrearsi un universo a misura delle proprie aspettative. In seguito, prigioniera in due ruoli che sente di non aver scelto liberamente – quello di moglie e quello di madre –, pertanto nuovamente ostaggio del proprio corpo, medita il suicidio e accusa la società di aver deciso il suo destino al proprio posto:

24 Ibid., p. 57.
25 Ibid., p. 62.
27 “Elle avait la nette impression d’être une chose enfermée dans une enveloppe trop large ou trop petite.” Ibid., pp. 139-140.
La società, ce monstre sacro-saint sans l’approbation duquel personne ne peut faire un pas, pour lequel je suis arrivée là où je suis: malheureuse, mariée avec un homme que je n’ai jamais aimé et surtout avec lequel je ne m’entends pas. […] Je suis toujours captive.  

L’intento che anima la composizione del testo, esplicitato, come vedremo, fin dal prologo, è la ricerca di sé:

C’est pour tenter de cerner ce personnage, pour mettre à jour, pour traquer, pour démasquer, pour arrêter, pour emprisonner, pour rééduquer enfin tout ce caractère bizarroïde, que l’envie lancinante d’écrire ce livre s’est installée en moi.

E anche la scrittura diventa a tal fine “une sorte de méthode thérapeutique” al servizio di un costante esercizio d’introspezione, d’osservazione della coscienza e dei sentimenti, retta sempre dal desiderio di raccontare il vero: “Ceci est l’histoire d’une petite fille que j’ai connue, parfois aimée, parfois plainte, parfois haïe, au point de souhaiter sa mort.” Il dubbio che l’identità della narratrice e dell’autrice coincidano viene fugato, solamente in parte, da quest’affermazione contenuta nel prologo: “Je tiens aussi à préciser que toute ressemblance avec ces personnes existant ou ayant existé ne saurait être que la preuve d’un cas fortuit ou l’effet d’une imagination débordante.” Il je del romanzo di Fatiha Boucetta è l’espressione, il grido di una vita minacciata nella sua stessa esistenza di donna e la scrittura diviene dunque l’unico mezzo col quale lottare per auto-affermarsi.

---

28 Ibid., p. 297.  
29 Ibid., p. 7.  
30 Ibid., p. 6.  
31 Ibid., p. 9.  
32 Ibid.
È a partire dal 1995 che le donne entrano in modo dirompente sulla scena letteraria, incoraggiate da una dinamica attività associativa e da un effettivo miglioramento delle loro condizioni sociali, grazie anche alla modifica del codice sulla famiglia, la *moudawana*, la quale sancisce, fra gli altri principi, l’uguaglianza di diritti e doveri all’interno della coppia. È rilevante ricordare che proprio in questi anni prendono la parola anche le studiose e le docenti universitarie, i cui saggi, soprattutto nell’ambito delle scienze umane, sono a poco a poco riusciti a conquistare il consenso dell’editoria. Fra le più celebri ricordiamo, oltre alla già citata Fatima Mernissi, Soumia Naamane Guessous, autrice di *Au-delà de toute pudeur*, un’opera che tratta di argomenti come il ripudio, la sessualità, il velo, sui quali pesa troppo spesso il pudore, quella *hchouma* invalicabile che confina la donna in uno spazio di reclusione sociale e mentale.

Nel 1995 è ancora la casa editrice marocchina Eddif a proporre un altro *récit de vie* con *Ma vie, mon cri* di Rachida Yacoubi. È la commovente testimonianza di una donna, madre di quattro figli, cacciata di casa e ripudiata dal marito. Senza denaro e privata di ogni agio cui la vita borghese l’aveva abituata, Rachida, la protagonista, vaga per strada sperimentando il biasimo nello sguardo degli altri e il ludibrio di una società ottusa che giudica con disprezzo il suo *status* di donna divorziata.

Il testo è in larga parte autobiografico – come d’altronde anche la scelta del nome della protagonista lascia intendere – e tenta di stabilire a più riprese un legame di

---

34 Nell’introduzione al volume, Soumaya Naamane Guessous spiega in questi termini la *hchouma*: “Hchouma est délicat à traduire: tantôt c’est la honte, honte d’avoir commis tel ou tel acte, tantôt c’est la pudeur et la hchouma interdit de se conduire de telle ou telle manière. Mais hchouma n’est en fait ni l’une ni l’autre: plus que la honte, plus que la pudeur elle est présente constamment en tout lieu, en toute circonstance. Le mot n’a pas besoin d’être prononcé, la hchouma dicte, contrôle, interdit, elle se profile derrière bien des actes. […] C’est un code auquel on se conforme sans réfléchir, et qui légifère toutes les situations de l’existence.” *Ibid.*, p. 5.
complicità col lettore, affinché si realizzi una sorta di missione educativa che l’opera è chiamata a compiere:

Aujourd’hui, je te demande à toi mon cher lecteur, d’être mon confidant et de bien vouloir transmettre mon message à toutes ces femmes que tu connais de près ou de loin, et qui comme moi ont vécu l’humiliation du divorce, puisque dans de nombreux pays encore, ces deux mots sont liés.36

Nonostante la vita di Rachida si presenti come una lunga sequela di delusioni e di soprusi, l’affrancamento dai legami familiari e la scoperta del senso di libertà sono percepiti come una forza salvifica. Ecco le sue parole in un significativo soliloquio in cui sfoga la propria gioia per la ritrovata identità e indipendenza:

Ce jour-là je fus envahie par une sensation extraordinaire; cela faisait tellement longtemps que je ne m’étais pas sentie aussi libre, aussi légère, aussi confiante. J’étais maîtresse de mon corps et de mon âme. C’est beau, très beau de prendre conscience de soi-même, de pouvoir communiquer avec les infimes parties de son être. [...] Je goûtais mon indépendance et jurais de défendre mon monde avec une extrême serénité. [...] Être libre, c’est se découvrir avant de saisir ce qui nous entoure, parcourir les chemins, respirer, comprendre, et aller jusqu’au fond des choses.37

La storia si conclude con l’imprigionamento di Rachida per il mancato pagamento di un debito. Alla fine la libertà le recherà solo ulteriori sofferenze, poiché la società non è mai stata in grado di tutelarla, né prima dal giogo di un marito tiranno, né dopo dall’ostilità degli altri uomini:

J’avais quitté un homme pour me retrouver face à mille autres. Je n’étais qu’une proie qu’ils dévoraient des yeux. Leurs regards me

36 Ibid., p. 55.
37 Ibid., p. 28.
Il tono dell’opera è quello della requisitoria e della critica sociale che spesso schiacciano la carratterizzazione dei personaggi relegandoli a piatti portavoce di un’ideologia. La stessa protagonista Rachida, come osserva anche Rajaa Nadifi, mostra alcune zone d’ombra: “peu d’éléments transparaissent sur son for intérieur, sa psychologie. […] Elle n’a d’existence que par les agressions qu’elle subit. Le personnage n’a aucune réelle profondeur hormis celle qui réside dans le cumul de ses souffrances.”

Diventa inoltre facile giudicare eccessivamente semplificata la dicotomia che si stabilisce tra Rachida, archetipo della donna martire e virtuosa, e la maggior parte delle altre donne tratteggiate nel romanzo, quasi tutte delle prostitute.

Si collocano invece nella seconda metà degli anni ’90 i romanzi di Nadia Chafik (Casablanca, 1962): Filles du vent, Le secret des djinns e À l’ombre de Jugurtha. Al centro delle tre opere vi sono personaggi incompresi e emarginati dalla società che riscoprono se stessi e le proprie origini grazie al viaggio. Faïza, protagonista di Filles du vent, è considerata folle dalla propria comunità perché ha dato alla luce una figlia illegittima e per questo è rinchiusa in un ospedale psichiatrico. Solo l’erranza, reale e immaginaria, nei luoghi dell’infanzia le consentirà di riappropriarsi della propria identità dileggiata da una società trincerata dietro il pregiudizio e i tabù. Si pone all’attenzione del lettore l’uso di una lingua che mima, nelle pause e nella frammentarietà, il disagio e il delirio di una donna lacerata nell’intimo. Souad Hadji-Malki coglie in proposito l’aderenza della lingua al

---

38 Ibid., p. 10.
personaggio e alle sue vicende e definisce con queste parole la scrittura di Nadia Chafik: “une écriture qui ne va pas jusqu’au bout, qui ne donne pas l’échappatoire et où le style fragmenté et éclaté se présente aussi sous forme de blancs, de mélange de genres, d’arabisations voire d’oralité.”

Le opere di Bahaa Trabelsi, pubblicate tra 1995 e il 2000, hanno la loro centralità nel rapporto di coppia, preso in esame anche in contesti quali l’adulterio e l’omosessualità. I protagonisti di Une femme tout simplement e di Une vie à trois, divisi tra essere e sembrare, lottano per affermare le proprie aspirazioni e la propria libertà d’amare in una società, quella marocchina, non ancora pronta ad accettare la diversità e le unioni libere. Rim, la protagonista di Une vie à trois, dopo aver scoperto la relazione amorosa tra il marito e l’amico Jamal, decide di non vivere nella dissimulazione e nella menzogna e di intraprendere un cammino di ricerca personale. Si delinea in filigrana l’irrisolto conflitto fra tradizione e modernità, tematica sempre più ricorrente nei testi delle autrici contemporanee.

Alle soglie del nuovo millennio emergono nuove scrittrici le cui opere riscuotono un notevole successo di pubblico, nonché incoraggianti apprezzamenti dalla critica accademica. È il caso del romanzo Oser vivre del medico e giornalista Siham Benchekroun (Fes, 1959), pubblicato nel 1999. Anch’esso si situa nella nutrita schiera di opere di denuncia della condizione femminile e di lotta per l’emancipazione. La vicenda ripercorre la storia di Nadia, una donna che, dopo dieci anni di matrimonio con un uomo collerico e possessivo, non sopporta più di lasciarsi schiacciare sotto il peso delle rigide convenienze sociali e decide di ribellarsi. Un potente richiamo interiore, che non potrà più fingere di non udire, le ricorda il dovere di esistere come donna. L’originalità dell’opera risiede nella sua struttura articolata su assi narrative

45 B. Trabelsi, Une vie à trois, Casablanca, Eddif, 2000.
che alternano je/elle, le cui oscillazioni determinano rispettivamente l’andirivieni di presente/passato. Gli eventi del proprio vissuto, ricordati nel corso del viaggio in treno da Casablanca a Fes, innescano una dinamica di identificazione/rifiuto e danno luogo ad un primo recupero identitario, poiché, come sostiene anche Marta Segarra, “la remémoration a pour but de donner un sens aux souvenirs épars, de se constituer, grâce à eux, une identité personnelle.”

Chiude la panoramica sugli anni ’90 il romanzo di Yasmine Chami Kettani, *Cérémonie*. L’opera prima, e a tutt’oggi l’unica, dell’antropologa e scrittrice originaria di Casablanca si distingue per esser riuscita a delineare un affresco della vita marocchina dal punto di vista delle donne, senza nondimeno incorrere negli stereotipi sulla società nord-africana, nei pregiudizi sulla religione islamica, né sui cliché che relegano la donna nel ruolo di soggetto passivo.

L’intreccio esalta la forza e il valore delle donne all’interno della casa e nelle relazioni familiari, così come la loro sagacia nell’esercitare il ruolo di cerimoniere delle tradizioni e depositarie della memoria. Il breve romanzo ruota attorno a Khadija, architetto di successo che, in seguito a un divorzio ritorna con le figlie alla casa paterna – “vieille reine déchu demandant asile” – dove si sta preparando una festa per il matrimonio del fratello. Questa è anche l’occasione per la donna d’incontrare, dopo tanti anni, la cugina Malika, la quale, dopo aver studiato a Parigi vi si è trasferita e ha avuto un matrimonio felice, seppur senza la possibilità di avere figli. Le due cugine, benché realizzate professionalmente, soffrono ognuna di un’anomalia che affligge la loro vita privata – il divorzio per una, la sterilità per l’altra – e per tale motivo si sentono ai margini di quel tessuto femminile che dà forza alle loro parenti. Entrambe si confrontano nel presente e rievocano il passato attraverso monologhi e racconti nel racconto, rifugiandosi nei ricordi del tempo vissuto nella grande casa di

Fès, all’ombra del nespolo. Il pensiero va alla bella zia Aïcha, mai sposata e morta per un cancro al seno, simbolo della privazione, del sacrificio e della difficile identità femminile in un mondo che affronta i grandi cambiamenti della modernità. La presa di parola delle donne dà luogo a una molteplicità di racconti – quali la leggenda sulla mula bianca e quella sulla fanciulla cresciuta su un albero da un’aquila – che evocano i destini di altre donne, ostacolati, dolorosi e sui quali aleggia minaccioso lo spettro della morte.

La cerimonia non si riferisce dunque solo al matrimonio, ma anche al funerale, al rito della memoria e a quello della scrittura. Attraverso la cerimonia è possibile ritrovare un tempo circolare, spirituale, profondo, conforme alla sensibilità femminile sul quale incalza, inesorabile, il tempo rettilineo della modernità, ancora privo di nuovi significativi riti.

La memoria come tempo interiore e la riflessione sui cambiamenti sociali di un Marocco che s’interroga sulla propria storia sono alcune delle tematiche al centro delle opere di Rajae Benchemsi, autrice di romanzi, racconti e poesie che fa il suo esordio alla fine degli anni ’90 e alla quale dedicheremo un approfondimento nei capitoli successivi, soffermandoci con maggiore attenzione sulla raccolta di racconti del 1999, *Fracture du désir*.

### 1.1.3 L’insolito e la favola ne *Les Sept Jardins* di Ghita El Khayat

Ghita El Khayat (Casablanca, 1949), medico psichiatra, psicanalista, antropologa, scrittrice, è anche autrice di numerosi saggi che riflettono sulla condizione della donna nella società nord-africana. Fra i più celebri ricordiamo *Le monde arabe au*
féminin\textsuperscript{50}, Le Maghreb des femmes\textsuperscript{51} e Le somptueux Maroc des femmes.\textsuperscript{52} Con Les sept jardins, pubblicati da L’Harmattan nel 1995, approda alla prosa breve, esperienza che ritenta nel 2002 con la pubblicazione di Le sein.\textsuperscript{53} Più recentemente, nel 2003, pubblica Le Désenfancement, quindici textes e contrextextes dettati dall’urgenza di poter sfogare il proprio dolore per la perdita della figlia, “un mal qu’on ne partage pas”,\textsuperscript{54} e nel tentativo di “coucher sur le papier sa souffrance pour mieux la sublimer.”\textsuperscript{55}

Les sept jardins\textsuperscript{56} sono una raccolta di dodici racconti, tra loro molto diversi sia per le tematiche affrontate – la gelosia, l’amore, la morte –, che per il genere, il quale scivola dal ritratto alla leggenda, passando attraverso riflessioni metatestuali sulla voce e sulla creazione letteraria. Anche la lingua visita una gamma molto ampia di registri che vanno dalla raffinatezza barocca nella pittura dei decori e delle peripezie di creature da favola delle Mille e una notte, al gergo volgare e truce negli spaccati della quotidianità.

Ne La barmaid de Victoria, Ghita El Khayat traccia il ritratto di Georgette, barista di un sordido locale delle Seychelles. La donna, descritta come un “déchet humain”\textsuperscript{57} dall’età indefinibile, è reduce da una vita segnata da delusioni e dall’abiezione. Quasi tutta la trama della vicenda è contenuta nella corposa analessi che racconta alcuni episodi della squallida vita della protagonista.

Juju, come la chiamano i più intimi, è giunta nella ridente isola del Pacifico dopo aver viaggiato a lungo, dalla Francia al resto del mondo, compiendo una vera e
propria “descente aux enfers”. Gli aborti, la prostituzione, gli abusi subiti dal compagno di turno e infine la morte di quell’unico figlio, malato, affidato a una nutrice per non doverlo amare, svuotano la donna d’ogni sensibilità e consapevolezza. Citiamo di seguito due passi che ne evidenziano la passività e l’incoscienza nel prostituirsi, così come davanti alla prematura morte del figlio di cinque anni:

Son pauvre corps servant de serpillère à un tas de malotrus et d’objet privilégié des coups de son protecteur, elle passa encore huit ans sur le trottoir, sans même savoir ce qui lui arrivait.\(^59\)

Il <son fils> mourut à cinq ans d’infections diverses, de maigreur et d’hébétude. Georgette pleura par convention. Elle l’enterra et le lendemain retournà à ses activités.\(^60\)

Il *flashback* si chiude sull’immagine di Georgette dietro al bancone del bar, “minable estaminet”\(^61\) che alla fine è riuscita a comprare. L’ultima digressione descrittiva sulla protagonista restituisce l’immagine di una donna sfatta, squallida, quasi un monumento alla sua stessa miseria e al suo inesorabile decadimento:

Sans être gaie, ni même sereine, Juju est derrière son comptoir qui sert de reposeoir à ses gros seins pleins de graisse et lacérés de vergetures, dès la tombée de la nuit. […] À près de cinquante ans, complètement réamisée entre l’homme et la femme, c’est-à-dire une virago de foire ou une dérive à elle toute seule.\(^62\)

Sullo sfondo di una città che assume i contorni ora di Hong Kong ora di Parigi, avviene il folgorante incontro tra Bhumika e Ishtar, due creature estremamente sensibili, protagoniste di *Une vie brève*. Fra i due, entrambi delusi dalla banalità dei

\(^{58}\) Ibid., p. 16.  
\(^{59}\) Ibid., p. 18.  
\(^{60}\) Ibid., p. 18.  
\(^{61}\) Ibid., p. 21.  
\(^{62}\) Ibid., p. 22.
rapporti umani, nasce subito un’affinità speciale, sublime, tanto che “ils allèrent facilement en deux heures dans un ventre de mots doux et agréables.”

63 Alcune funeste premonizioni lasciano tuttavia presagire a Bhumica che un’orrenda minaccia incombe sul suo destino e che la morte le sopraggiungerà imminente:

Bhumica savait exactement l’effroyable passage de toute chose et très légèrement elle prévoyait qu’elle devait mourir ce jour là ou le lendemain. Elle avait soupesé à l’éternité près la gravité de ce qu’elle allait éprouver, comme ces vierges se sachant dévolues aux sacrifices des autels aztèques, à des dieux aveugles et immobiles. [...] Bhumika vit son cœur, pauvre chose violacée, veinulée, battre encore hors de sa poitrine, animé de très vieux mouvements appris à la source de la vie dans un petit magma de chair encore insignifiante.  

64 La narrazione si compie per lampi d’immagini, visioni e suggestioni dettate da sensi esasperati. Su un amore presagito fin dall’inizio breve, fugace come generalmente viene rappresentata ogni grande felicità, aleggia la morte ma, al contempo, anche l’intuizione di una rinascita nella possibilità di un futuro ricongiungimento.

Le présent si configura come una tipica favola delle Mille et Une Nuits per l’ambientazione esotica dei fatti situata tra l’India e la Cina, per una cronologia narrativa imprecisata e per l’uso ricorrente delle iperboli volte a sottolineare il carattere straordinario delle azioni. La narrazione si realizza alla terza persona da parte di un narratore onnisciente la cui voce intrusiva introduce i fatti e si concede ulteriori intromissioni nel corso della storia, quasi a dettarne il ritmo, a suggerirne le focalizzazioni nel velato compiacimento di chi sa o decide come la vicenda andrà a finire:

64 Ibid., p. 27.
65 “La jalousie est un sentiment ontologique : il nous précède et il nous suit [...]. Chez nous, les femmes qui connaissent intuitivement toute sa force tuent la jalousie magiquement. Dans un brasero elles font brûler sur des braises ardentes des graines de harmel et des morceaux d’alun, gros cristaux d’un beau verre opaque... ”, Ibid., p. 33.
Pour en revenir à Hawa et à son mari, l’absence ne faisait qu’aiguiser leurs sentiments et un Amour qui avait résisté à une union déjà fort longue.  

Il faut bien ici ajouter quelques précisions culturelles d’habitudes très ancrées chez les Arabes: ils comparent souvent la beauté d’une femme à l’astre de la nuit quand il y a pleine lune, visage irradiant de blancheur garant d’une qualité de race très pure !

Rappelons alors pour des précisions passionnées que les Arabes comptent les années en mois lunaires plus courts que les mois solaires et qu’ils ont une véritable adoration pour la lune et pour sa magie...

È la storia di Hawa e del marito Achour, ricco mercante: un giorno, sei mesi prima dell’inizio del Ramadan, Achour decide di partire per i suoi commerci in cerca di prosperità in Oriente, con la promessa che al ritorno avrebbe recato nuovi doni all’amata. Con molto ritardo, dopo mille traversie, ostacoli e deviazioni, Achour torna a casa carico di regali straordinari, alcuni dei quali sfortunatamente rovinati dal lungo viaggio. Fra tutti è rimasto integro uno specchio, oggetto ancora sconosciuto per Hawa e la cui vista getta in una profonda disperazione: “Une inconnue souverainement belle la regardait au fond de l’eau lisse du miroir et de grands yeux bruns étaient figés au fond du cercle brillant et la regardaient avec une étrange intensité.”

Il racconto si chiude sulla battuta umoristica della madre di Hawa la quale, dopo aver cercato nello specchio l’immagine della presunta amante di Achour, esclama: “Mais que t’importe, ma fille que ton mari ait rapporté une autre femme, elle est si vieille!…” Alla conclusione è affidata una sorta di morale che mette in evidenza

66 G. El Khayat, Le présent, in Les sept jardins cit., p. 35.
67 Ibid., p. 36.
68 Ibid., p. 37.
69 Ibid., p. 47.
70 Ibid., p. 48.
come l’’altro’ sia sempre fonte di turbamento e diffidenza, anche quando si presenta straordinariamente simile a noi stessi.

La voix è una lunga digressione sulla voce e sulle sue varie forme d’espressione. L’evocazione della voce del mare, del soprano, del condannato a morte, di Aretha Franklin, o il gorgoglio del neonato sono un modo per affermare che la parola, il grido sono vita: “Mais sans ce cri on n’est jamais sûr qu’ils soient vivants. Le cri est la vie. Pourquoi faut-il crier pour vivre?”71 In appendice a questa lunga parentesi digressiva s’inserisce una microstoria: un uomo e una donna, abbracciati sull’orlo di un abisso, cercano il ricordo delle loro emozioni giovanili. Infine un “je t’aime” sussurrato all’orecchio ricorda che il silenzio è morte, palese riferimento metatestuale alla necessità di prendere la parola.

1.1.4 Elle di Fadéla Sebti: la “femme battante” tra emancipazione e alienazione

Dopo un’esperienza significativa come responsabile delle pubbliche relazioni presso l’emittente radiofonica parigina Europe 1, Fadéla Sebti (Fès, 1949) nel 1975 ritorna in Marocco dove intraprende gli studi giuridici e sociali presso la facoltà di giurisprudenza di Casablanca. Dal 1983 inizia la professione di avvocato, dedicandosi parallelamente all’attività di saggista e di scrittrice. A chi le chiede se la scelta di aver intrapreso la carriera nell’ambito del diritto abbia a che fare con l’impegno sociale per la difesa dell’altro, l’autrice risponde:

Je crois qu’il y a une interaction évidente entre ces deux activités, surtout si l’on considère le genre d’écrits que j’ai produit jusqu’à

71 G. El Khayat, La voix, in Les sept jardins cit., p. 93.
présent. Avant de publier mon premier roman, *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, j'avais écrit deux ouvrages de droit. Mon désir était de rendre la recherche de ces textes accessible et de faire profiter de mes investigations tous les juristes qui s'étaient heurtés au même vide que moi. Je souhaitais donc, déjà, rendre l’information accessible à tous.  

72

Specializzata in diritto della famiglia, esperta in questioni matrimoniali, soprattutto concernenti i matrimoni misti, Fadéla Sebti ha continuato ad approfondire tali tematiche non solo nella saggistica di ambito giuridico73 ma anche nel campo della finzione letteraria. Il già menzionato *Moi, Mireille, lorsque j’étais Yasmina*,74 pubblicato dalla casa editrice marocchina Le Fennec nel 1995, è infatti un romanzo sul dramma del ripudio75 vissuto da una giovane donna francese abbandonata dal marito marocchino.

Ci soffermiamo ora sul racconto *Elle*, pubblicato nell’*Anthologie de la nouvelle maghrébine* curata da James Gaasch. Il testo ruota attorno alla figura di una donna, designata col solo pronome personale ‘elle’, e a un suo appuntamento libertino con un uomo misterioso. La vicenda è raccontata alla terza persona da un narratore che gioca sull’indugio e sulla sospensione della trama. All’inizio il lettore segue smarrito il

72 J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine* cit., p. 182.  
75 Da un punto di vista giuridico il ripudio è la dissoluzione dei vincoli matrimoniali ad opera della sola volontà del marito. Si tratta di un potere discrezionale. A differenza del divorzio giudiziario, limitatamente previsto dalla legge, la cui domanda può essere avanzata anche dalla donna, allo sposo non è richiesto nessun motivo a suffragio della richiesta di ripudio. Fino al 29 settembre 1993 per un marocchino che avesse desiderato ripudiare sua moglie era sufficiente dichiarare la propria volontà davanti a due *adul*, due notai tradizionali. La presenza della donna non era prevista in tale circostanza, poiché la sua opinione in merito alla questione non era richiesta. Un decreto entrato in vigore il 29 settembre 1993 prevede che il ripudio venga dichiarato davanti alle due parti e solo dopo l’autorizzazione del giudice per gli affari matrimoniali. È compito di quest’ultimo tentare, almeno formalmente, una conciliazione fra le due parti. Cfr. J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine* cit., pp. 185-186.
Il tête-à-tête con colui che diventerà l’amante di un solo giorno avviene in un luogo sordido, maleodorante e immerso nell’oscurità, preludio di un’esperienza deludente. Il narratore onnisciente dà voce alle perplessità che assalgono la donna attraverso alcuni interrogativi che insinuano nel lettore il dubbio di un pericolo imminente: “E se il la brutalisait? Si elle avait affaire à un déséquilibré?” A poco a poco si delinea il profilo psicologico di una donna alla ricerca di un’emancipazione personale attraverso la sfida, condotta con qualche timore e molta curiosità, ai costumi e alle convenienze della società marocchina. Un’ampia digressione analettica fa luce sul rapporto di sottomissione, segnato dalla mancanza di desiderio, che la protagonista ha da anni col marito e svela infine che l’uomo con cui sta per avere un’avventura è un collega di lavoro col quale aveva deciso di “poursuivre le jeu au-delà des frontières de...
la bienséance”\textsuperscript{80} Giocare a “les femmes légères”\textsuperscript{81} diventa per la protagonista un modo per sperimentare il ruolo dell’odalisca nell’harem, ridotta a “jolie chose”.\textsuperscript{82} Ma la sua vita reale, fuori dalle pareti di quella stanza, è ben diversa: direttrice di un’agenzia pubblicitaria di successo, da anni si è conquistata una ragguardevole posizione economica persuasa che quella fosse la strada per la libertà e per l’indipendenza. Il narratore, dalla sua posizione di commentatore extradiegetico, mette invece in discussione tale utopia, lasciando intendere che dietro a tale emancipazione si nasconde la minaccia di una pericolosa alienazione:

Elle avait contribué, comme partie prenante, à cette vaste duperie de pseudo-émancipation de la femme qui n’était en fait rien d’autre qu’une aliénation supplémentaire. Le surcroît de travail de son agence ne l’avait nullement déchargée de ses tâches domestiques. Au contraire, si elle avait failli à l’une de ses obligations d’épouse et de mère, elle aurait été mise à l’index comme être assoiffé d’ambition qui privilégiait sa réussite personnelle au détriment de ses devoirs naturels et biologiques.\textsuperscript{83}

Il racconto si conclude con una repentina presa di coscienza da parte della protagonista, la quale si rende conto che da tale esperienza non trarrà nessun tipo di soddisfazione: \textsuperscript{84} “Je vais partir, maintenant. C’était une erreur.”\textsuperscript{85} Il suo tentativo di emancipazione sessuale si conclude in una “aliénation supplémentaire”,\textsuperscript{86} poiché la parità tra uomo e donna, come si evince dal testo, è una meta ancora lontana da raggiungere.

\textsuperscript{80} Ibid.
\textsuperscript{81} Ibid., p. 191.
\textsuperscript{82} Ibid.
\textsuperscript{83} Ibid., p. 192.
\textsuperscript{84} “Elle n’en retirait aucun plaisir. Juste de l’ennui et le désir que cela se termine vite.” Ibid.
\textsuperscript{85} Ibid.
\textsuperscript{86} Ibid.
1.1.5 La donna tra essere e apparire: *La rencontre* di Bahaa Trabelsi

Bahaa Trabelsi (Rabat, 1961) ha compiuto il proprio percorso accademico in Francia, laureandosi in Economia a Grenoble. Prima di rientrare definitivamente in Marocco, ha conseguito un dottorato in scienze economiche a Aix-en-Provence. Nel suo paese natale ha lavorato sia nel settore pubblico che privato, con un impegno sempre rivolto alla lotta contro l’aids, alla causa della donna marocchina e alla sua emancipazione. Come nei romanzi cui abbiamo fatto riferimento precedentemente, nel racconto che prenderemo in esame, anch’esso contenuto nell’*Anthologie de la nouvelle maghrébine* curata da James Gaasch, l’interesse dell’autrice ruota attorno alle tematiche della coppia e della ricerca identitaria. In proposito la stessa Bahaa Trabelsi afferma: “Le thème de la quête d’identité m’est très cher. Parce que derrière la quête il y a les découvertes, les incertitudes, les doutes, les tentatives de réponses. Et la quête ne finit jamais.”

La vicenda di *La rencontre*, strutturata in tre parti, è incentrata sull’incontro tra Nawal, madre, casalinga e moglie frustrata di Driss, e Houria, cugina di quest’ultimo, donna emancipata che lavora e coltiva “des passions tempérées.” Nella prima parte si annuncia la latente crisi esistenziale di Nawal a causa del proprio matrimonio e delle proprie scelte di vita che l’hanno ridotta “claquemurée dans sa routine” e

---

88 Ibid., p. 216.
89 Ibid., p. 211.
“engourdie, comme légèrement anesthésiée”.\textsuperscript{90} Un’analgesia fa luce sulle ragioni del suo disagio a partire dall’ambiente familiare in cui vive, retto da convenzioni, falsi rituali e forti condizionamenti sociali: “En eux, il n’y a rien de vrai. Tout est clinquant, tape-à-l’oeil. Pas un mot de trop, pas un geste inconsideré […]. Les femmes vivent dans l’ombre de leurs maris. Cela me fait peur.”\textsuperscript{91}

Nella seconda parte si situano l’incontro con Houria e la scoperta che un altro modo di vivere il proprio ruolo di donna è possibile. Inizia qui la rivolta della protagonista, la quale capisce di non essere affatto disposta a vivere nell’ombra come sua madre: “Elle n’est pas sa mère. Elle n’a pas le goût du sacrifice. Elle a envie de vivre. Elle ne comprend plus tout à coup qu’on puisse le faire dans l’étouf du mariage. Doux foyer qui burine les visages et les cœurs.”\textsuperscript{92}

La rimessa in discussione di sé culmina nella terza e ultima parte, allorché Nawal, durante un nuovo tête-à-tête con Houria, giudica la propria vita “triste et désenchantée”\textsuperscript{93} e ammette che il matrimonio con Driss altro non è stato che “son visa pour valider son statut de femme honorable dans la société et sa barrière à la vie.”\textsuperscript{94}

All’interno della narrazione, oltre alla voce di Nawal e del narratore, o meglio della narratrice\textsuperscript{95} di terza persona, si distingue una terza voce, sdoppiamento o velata propaggine narratoriale, che pare assumere una focalizzazione interna e commentare le situazioni esprimendosi attraverso il \textit{je}:

\begin{quote}
C’est à moi qu’elle se confie: Ce soir nous sommes invités chez les parents de Driss.\textsuperscript{96}
\end{quote}

\textsuperscript{90} Ibid.
\textsuperscript{91} Ibid., p. 212.
\textsuperscript{92} Ibid., p. 215.
\textsuperscript{93} Ibid., p. 216.
\textsuperscript{94} Ibid.
\textsuperscript{95} “[…] et moi, je suis seule à l’entendre”, ibid., p. 213.
\textsuperscript{96} Ibid., p. 211.
Je la regarde avec tendresse. Je le sais moi. Elle ne fera qu’à sa tête. 97

Je l’avais entendue avouer un jour qu’elle se souvenait avoir été fascinée par la famille de Driss. 98

Je la devine. Elle se sent ridicule dans sa petite robe sexy. 99

Driss dort déjà. Les yeux fermés, elle réinvente sa vie, et moi, je suis seule à l’entendre...

Il racconto si conclude con la presa di coscienza da parte di Nawal circa la necessità di prendere in mano il proprio destino e riconquistare la propria libertà perduta nel claustrofobico ménage familiare. Adesso sa finalmente di voler intraprendere lo stesso cammino di Houria con la quale giunge quasi ad identificarsi, come si evince anche da queste parole pronunciate dal narratore interno:

Mais moi, je le sais moi qui la connais bien, je sais que c’est à sa propre rencontre qu’elle va, vers cette partie d’elle-même si longtemps contenue et étouffée. Cette partie d’elle-même qui la ronge, la dérange, l’interpelle et qui ressemble tant à Houria. 107

L’ultima battuta – “Aujourd’hui, je suis toutes les femmes” 102 – suggella la svolta e nel suo impeto ci sembra plausibile leggere la fusione delle tre voci della narrazione e l’avvenuta riappropriazione da parte della protagonista della propria identità.

1.1.6 Le dannate di Houria Boussejra: Femmes inachevées

---

97 Ibid., p. 212.
98 Ibid.
99 Ibid., p. 213.
100 Ibid.
101 Ibid., p. 215.
102 Ibid., p. 216.
Dopo il primo romanzo, *Le corps dérobé*, che racconta le complesse relazioni fra madre e figlia e tra le donne in generale, Houria Boussejra (Rabat, 1961-2001), conosciuta in Marocco come scrittrice anticonformista, pubblica *Femmes inachevées*, una raccolta di sei racconti, sei ritratti, ognuno intitolato con un nome di donna e incentrati sulla controversa figura della serva.

Nel primo racconto, intitolato *Tamou*, alla voce della protagonista Ghita e a quella della sua serva Tamou, si alterna la voce narrante a fornire degli approfondimenti sulla condizione delle serve in Marocco. Attraverso le sue digressioni di carattere didattico-sociologico sappiamo infatti che “une bonne dans la société est moins que rien, capable des pires atrocités et facilement transformable en bouc émissaire.”

Tamou è dipinta come una donna in profondo conflitto con la propria identità, a tal punto da odiare perfino il proprio nome, e capace di nutrire solo sentimenti di odio e competizione. In segreto sogna una rivincita sulla società e su tutte le donne che hanno la fortuna di vivere una condizione socio-economica migliore della sua, a fianco di un uomo ricco e generoso. È eloquente questo commento in proposito: “Elle abhorrait les femmes car chacune d’entre elles singeait une favorite imaginaire chérie par un seul maître...”

Per mettere in atto la propria rivalsa, la serva trama una vendetta spietata contro Ghita, somministrandole ogni giorno un veleno che la condurrà all’ospedale, alle soglie della morte. In tal modo spera di poter recuperare uno spazio di autorevolezza e di auto-affermazione, nonché un posto nel cuore del marito di Ghita cercando di circuirla in ogni modo possibile.

---

106 Ibid., p. 33.
107 “Tamou conquérait l’espace de l’autre chaque jour un peu plus. Elle adorait ce rôle. Désormais chacun aurait besoin de sa bénédiction pour réaliser le moindre de ses désirs.” Ibid., p. 15
riesce a veicolare il progressivo tentativo di conquista di autonomia e l’usurpazione del ruolo di padrona da parte di Tamou, conferrendo progressivamente un maggior spazio alla sua voce.

La storia si conclude in maniera rocambolesca: il potente veleno avrebbe dovuto eliminare una volta per sempre Ghita, ma la pozione fatale viene bevuta da Tamou. Il finale ribadisce, come una sorte d’ineluttabile predestinazione, la mancanza di salvezza per una donna segnata fin dalla nascita dalla miseria e dall’emarginazione.

Non è meno infelice la condizione di Aïcha, protagonista del racconto omonimo, del quale è anche la voce narrante. La donna si racconta a partire dal matrimonio che ha avuto luogo quando aveva solo quindici anni. In seguito si dilunga, in una lunga analissi che giunge fino all’epilogo, sul periodo passato a servizio nella casa di Lalla Ghita, un’esperienza della quale riferisce l’abuso e l’alienazione in questi termini:

Elle <Lalla Ghita> espérait nous faire vivre dans la terreur de la domination afin de resserrer les griffes de l’esclavage sur notre gorge.108

Je n’étais qu’un semblant d’être humain, qui ne devait jamais rien entreprendre mais toujours subir. Le verbe se faisait violence dans l’univers glacé de mes désirs. J’avais abandonné le rêve, depuis mon éveil au monde.109

Je flottais dans l’espace espérant l’oubli et l’exil de tous ces inconnus autour de moi. […] Étrangère à moi-même, j’habitais un corps, j’avais une parole qui ne ressemblait à rien.110

E saranno l’alienazione e il desiderio di affrancarsi, seguendo tuttavia modalità discutibili, che la condurranno all’aberrazione, invece che all’auspicata libertà: “le vol, l’adultère font de moi une femme libre.”111

108 H. Boussejra, Aïcha, in Femmes inachevées cit., p. 41.
109 Ibid., pp. 45-46.
110 Ibid., pp. 50-51.
L’epilogo lascia la trama in sospeso, poiché il racconto finisce con l’immagine di Aïcha, desiderosa di lasciarsi alle spalle il proprio passato, seduta in un autobus in partenza per una meta imprecisata.

Le altre storie della raccolta sono una variazione sullo stesso tema: in un ambiente in cui regnano l’abuso e la sopraffazione le serve di Houria Boussejra denunciano lo sradicamento e la crisi identitaria – “je ne me reconnaisais nulle part”,¹¹² afferma Mira –, ravvisando solo nel raggiungimento di una ricchezza materiale la possibilità di una promozione sociale.¹¹³ La dialettica monocorde schiavo-padrone si ripete, forse troppo spesso, seguendo gli stessi schemi narrativi e contenutistici.

¹¹¹ Ibid., p. 55.
¹¹² Ibid., p. 109.
¹¹³ “C’est grâce à cela que l’on devient respectable et que l’on prend une place élevée dans la société”, sentenzia Mira, protagonista dell’omonimo racconto. Ibid., p. 121.
1.2 L’estetica del *seuil* nella narrativa di Rajae Benchemsi

1.2.1 Le attività e le opere

Rajae Benchemsi nasce nel 1957 a Meknès. Ha vissuto a lungo a Parigi dove ha compiuto studi letterari, culminati nel 1984 con una tesi di dottorato sulla scrittura frammentaria nell’opera di Maurice Blanchot. L’esperienza parigina sarà di fondamentale rilievo nella formazione letteraria della scrittrice, la quale nelle sue opere torna spesso, attraverso ampie digressioni, a ripercorrere i luoghi, gli incontri e le suggestioni culturali offerte dalla capitale francese. Così commenta per la rivista «Magazine Littéraire» i suoi dieci anni trascorsi a Parigi:

Je ne me suis jamais sentie aussi proche de la littérature. Une sorte de déambulation à travers un imaginaire qui n’appartient qu’aux livres et
Ma la sua scrittura è debitrice anche della cultura marocchina, come ha modo di commentare nello stesso articolo: “Écrire à partir du Maroc est pour moi une manière de fluidifier des atmosphères, des choses que j’ai vécues et qui font partie intégrante de ma personnalité.”


L’avventura con la scrittura inizia nell’aprile del 1999 con la pubblicazione della raccolta di racconti Fracture du désir presso la casa editrice francese Actes Sud. Due anni dopo si cimenta con lo stesso successo nella poesia e riesce a pubblicare presso la casa editrice marocchina Marsam Paroles de nuit, lungo poema accompagnato dagli acquarelli di Farid Belkahia.

Il primo romanzo della scrittrice, Marrakech, lumière d’exil, viene pubblicato nel 2003 a Parigi presso le edizioni Sabine Wespieser, le quali le rinnovano la fiducia tre anni dopo sostenendo la pubblicazione del secondo romanzo, La controverse des temps.

115 Ibid.
Sia nei racconti che nei romanzi la lingua delle scrittrice è raffinata, attenta a restituire con nitidezza atmosfere e ambienti. Talvolta essa tocca la semantica dell’eros con barocca esuberanza e le lacerazioni dell’animo umano con struggenti accenti poetici. L’immaginazione, il sogno, il delirio offrono lo spunto per sondare le potenzialità della mente umana, le sue riflessioni e i suoi aneliti; da un punto di vista metatestuale questi sono anche i mezzi che consentono alla scrittrice di meditare sull’immaginario e sulle risorse della creazione letteraria. La letteratura diventa dunque una sorta di “empiètement de l’imaginaire sur la pensée.”  

A livello tematico le opere dell’autrice marocchina ruotano attorno a coppie antinomiche o complementari come amore e morte, lucidità e follia, luce e ombra, realtà e finzione, che interagiscono nella trama mosse dalle imprevedibili e dirompenti forze del desiderio.

1.2.2 Paroles de nuit: una poesia di luci e ombre

La lunga poesia pubblicata da Marsam nel 2001 è, come già accennato, arricchita dagli acquarelli di Farid Belkahia (Marrakech, 1934) e consacra un sodalizio che non è solo sentimentale, ma anche poetico e artistico. Il progetto di affiancare arte e poesia nasce da una visione comune dell’immaginario creativo: “Il existe une attraction mutuelle entre l’art et la poésie. Mais un dessin ne naît pas d’un poème, ni l’inverse; il faut laisser à l’image sa liberté”, sostiene l’artista. Il tratto grafico di Belkahia, come si nota nelle pagine del prezioso volume, insiste su segni come la freccia, la spirale, il cerchio o il triangolo, una sorta di alfabeto personale che, facendo riferimento sia ad una simbologia universale che a un sostrato berbero,

---

116 Ibid., p. 103.
solleva costanti interrogativi sulle questioni di identità, origine e memoria, peraltro care anche a Rajae Benchmsi. Entrambi sostengono la pregnanza della pulsione vitalistica legata all’eros nella creazione artistica; citiamo in proposito le eloquenti parole di Belkahia:

Il est évident que je suis nourri par ma terre, ses couleurs, ses odeurs, sa sensualité inouïe, et que mes racines y sont profondément plongées. J’aime en particulier l’érotisme qui est très important pour moi, car il est l’essence même de la joie et de la tristesse. Le regard aussi est une sensualité.\(^{118}\)

L’eros è da intendersi come attrazione per la carne celebrata nella sua irresistibile sensualità, nella sua sublime sacralità o nella sua deperibile decadenza.\(^{119}\)

La lunga poesia in versi sciolti *Paroles de Nuit* si sviluppa attorno a figure che evocano alternativamente la luce e l’oscurità, il giorno e la notte. Il componimento si apre con un’immagine del sole scarlatto e solo, una sorta divinità decaduta che con i suoi raggi lacera un cielo spento, senza orizzonte e che incombe sulla terra:

Le soleil
Feu inapaisé et décisif
Lacère de ses ailes
Tronquées et inconsolées
Un ciel éteint
Proche et sans horizon.\(^{120}\)

\(^{118}\) [www.imarabe.org/temp/expo/belkahia.html], 13/04/06.

\(^{119}\) Muove da queste riflessioni la scelta dell’artista visivo di lavorare su supporti di pelle di capra:

“Au plus près du corps mais aussi du sacré. La peau du bélier s’étire pour laisser percevoir à travers ses veines taries le geste ultime d’Abraham, qui dans sa suspension crut au salut de l’homme. […] Frontière entre l’intériorité et l’extériorité, la peau, lavée, devient étendue symbolique où s’insigne et se désigne l’espoir. Libérée de la putréfaction, elle nous éloigne de la mort et éloigne notre regard de l’aliénation au passé.” *Ibid*.

Nel paesaggio di desolazione le luci degradano verso la penombra e a poco a poco si delineano i contorni di un cimitero, i cui muri trasudano antichi sospiri e i morti riprendono una parvenza di vita:

Les morts au regard haletant  
Soulèvent de leurs lourdes paupières  
La ténébreuse épaisseur

La memoria dei morti è definita attraverso una similitudine – “plus vorace que des thoniers en chasse” – che ne sottolinea l’irraggiungibile requie. La loro sete di ricordi li conduce a inabissarsi nell’oceano per ritrovare i resti di vecchie speranze naufragate.

Dalle ombre dei precedenti versi si giunge ad un paesaggio estivo animato da fanciulli, consumati dalla canicola fino ai loro sogni. Torna nuovamente l’immagine di un’estate dominata da un sole opprimente, immobile, abbandonata da dio:

L’été pas un dieu qui soit en éveil  
Pas un ange qui se souvienne  
Pas un arbre qui frémisse  
Pour apaiser l’âme folle des enfants

La sintassi, costruita sulla triplice iterazione del sintagma negativo, rafforza nei versi appena citati il senso di claustrazione e di paralisi che il testo comunica.

Di notte – “à l’heure où les arbres se retirent” – la campagna ritrova la propria quiete nel sonno: il grano dorme e protegge un suolo incolto, “qui ne rêve plus/ qui ne

\[\text{121} \text{ Ibid.}, \text{ p. 2.} \]
\[\text{122} \text{ Ibid.}, \text{ p. 3.} \]
\[\text{123} \text{ Ibid.}, \text{ p. 5.} \]
\[\text{124} \text{ Ibid.}, \text{ p. 7.} \]
s’éveille plus”. Seguono immagini di lugubre inquietudine potenziate da una semantica del terrore che insiste su parole come “nuit ténèbreuse”, “souffle de la mort”, “voix rauque des dieux”, “cri opaque de l’homme.”

Nel regno della nera notte anche l’acqua e gli uccelli tacciono, mentre le rose piangono e le stelle trattengono il respiro.

La poesia, seguendo un perfetto movimento circolare, torna alle luci dell’alba, zebrate dalle bianche ossa dei defunti. La morte percorre anche le ultime pagine del componimento:

Les morts jamais ne meurent,
Au bord de leur sombre pupille, ils retiennent
L’image claire et indélébile
Du premier cri de l’enfant
[...]
Les morts demeurent inertes
Dans l’intervalle du crépuscule
Où flambe – irrécupérable – la mort.

Le tinte fosche che l’accompagnavano all’inizio non sono affatto sbiadite, ma si delinea adesso l’idea confortante dell’immortalità e dei morti come custodi della memoria.

Le luci ora di un cielo brumoso e cieco, ora di un cielo di carne e punteggiato di stelle si succedono senza più seguire il naturale ciclo del giorno e della notte e ispirano il canto del poeta che, ostinato, avanza nel mistero della notte per cercare di assaporare l’insondabile passione che vi si cela, il fuoco ardente della creazione.

---

125 Ibid.
126 Ibid., p. 8.
127 Ibid., p. 11.
1.2.3 Le donne ricordano: *Marrakech, lumière d’exil*

Il romanzo narra, lungo diciotto capitoli e un epilogo, il ritorno a Marrakech di una donna, la voce narrante, decisa a far uscire da un ospedale psichiatrico la cugina autistica Zahia. Il soggiorno nella città marocchina le consentirà d’incontrare, di persona o attraverso alcuni racconti, le proprie zie, donne dalla straordinaria forza e determinazione: Bahia, madre di Zahia, Lalla Tata e Bradia. Nell’ottica di Rajae Benchemsi le figure femminili tratteggiate nella finzione non cercano l’affermazione di se stesse come un atto d’affermazione delle differenze strappato al silenzio, né come un’identità oppositiva uomo/donna. La loro esigenza risiede piuttosto nella possibilità di esprimere una speciale solidarietà all’interno della società delle donne, una ricerca che Hassan Wahbi definisce in questi termini:

> la quête de sens à partir d’un univers féminin comme déjà construit révélant la continuité existentielle, la conscience – et non la prise de conscience – d’être dont les différences sont déployées à même la nature des destins des personnes dans leurs rapports au corps, à l’espace, à la loi, au silence, au langage et à la mémoire; en tant que traversées modulées dans le temps social et biographique.\(^\text{128}\)

Il romanzo si apre con Bahia, *tatoueuse* in Place Jemaa-el-Fna, intenta a tatuare con l’*henné* le mani delle turiste. La scrittura si profila dunque fin dall’inizio come recupero di uno spazio corporeo e mistico, attraverso la creazione sulla pelle di un magico alfabeto fatto di segni e disegni dalla sacralità ancestrale:


La diegesi descrittiva iniziale si compie alla terza persona e solo dopo ben quattro pagine compare la voce narrante, la cui irruzione non avviene per mezzo del pronome di prima persona je, ma attraverso il complemento oggetto me: “Bahia m’aperçut enfin.”¹³⁰ Tale espediente funge da depistaggio, da “dénarratvisation du récit”¹³¹ e smorza l’invadenza narratoriale, effetto ottenuto anche grazie al carattere polifonico dell’opera e alle analessi nelle quali viene data voce ai ricordi di Lalla Tata.

Nel secondo capitolo, il percorso che la narratrice compie assieme a Bahia nella medina e nei souk per raggiungere la casa della zia e la madre di lei, Lalla Tata, si preannuncia come un ritorno all’infanzia e al ricordo di Zahia. Analessi e prolessi s’incrociano mimando la complessità e la non linearità del raccontare la memoria. Ecco allora affiorare l’immagine di una Bahia serena, prima della malattia di Zahia: “Elle <Bahia> venait, disait-on, pour «aider sa mère au linge. L’aider au blé.» Elle me souriait. Mais elle souriait à tout le monde autrefois. Zahia n’existait pas encore. Zahia n’était pas encore folle.”¹³² Segue poi la digressione sull’amore giovanile, non corrisposto, di Bahia per un muratore dal quale nacque nell’illegittimità la figlia. La voce onnisciente commenta perentoria il fatto con un secco “et tout se compliqua”,¹³³ lasciando intuire proletticamente le gravi conseguenze che oggi, a causa di ciò, l’intera famiglia deve subire.

¹³⁰ Ibid., p. 12.
¹³¹ M. Segarra, Tradition, modernité et postmodernité chez Rajae Benchemsi et Hélé Béji, in M. Gontard, Le récit féminin au Maroc cit., p. 163.
¹³² R. Benchemsi, Marrakech, lumière d’exil cit., p. 23.
¹³³ Ibid., p. 25.
L’incontro con Lalla Tata segna il passaggio di consegna nella rievocazione del passato cui ella riesce mirabilmente a ridar vita grazie a una parola “si généreuse”\textsuperscript{134} capace di riportare alla luce le storie e i personaggi che vi hanno fatto parte per mezzo del solo movimento delle labbra:

Chaque fois qu’elle parlait de Bradia et de Dada M’Barka, sa belle esclave noir, le jour brûlait de tous ses feux la nuit froide de la mort. [...] Elles renaissaient du mouvement même de ses lèvres. Résuscitées et altières.\textsuperscript{135}

L’arte di raccontare si configura come una pratica misteriosa in grado di dar corpo, con la forza dell’illusione, a volti, ma anche a suggestioni e sentimenti appartenenti a un altro tempo e a un altro luogo. La narratrice sembra infatti avvinta dal rifluire di certi aneddoti, giungendo fino a percepire fisicamente certe emozioni e a farle proprie:

J’étais, par moments, persuadée d’avoir physiquement palpé l’extravagance de leur histoire, que la perversité de mon imagination m’avait finalement autorisée à faire mienne.\textsuperscript{136}

La voce diventa fondamentale non solo nella trasmissione orale delle storie del passato, ma anche nella comunicazione dei sentimenti. Vi s’insiste soprattutto nel terzo capitolo, allorché la narratrice, decisa a recarsi all’ospedale psichiatrico per prelevare Zahia e portarla al santuario di Bouya Omar, riesce a cogliere nel tono di Bahia tutta la disperazione che l’affligge:

C’était cette voix qui, à l’insu même de Bahia, me renseignait sur ses pensées véritables. Sa voix se voulait autonome pour ne pas signifier

\textsuperscript{134} Ibid., p. 28.  
\textsuperscript{135} Ibid.  
\textsuperscript{136} Ibid., pp. 28-29.
Il quarto e il quinto capitolo sono costituiti quasi interamente da ampie analessi nelle quali confluiscono i racconti di Lalla Tata sulle nozze di Bradia con Hammad, sugli audaci costumi della giovane sposa e sulla straordinaria complicità che legava quest’ultima alla schiava M’Barka. Ne emerge un quadro di donne fiere, disinibite, libere nel proprio corpo. Bradia osava infatti fumare e bere, nonostante ciò non fosse tollerato nell’ambiente tradizionale del quale era entrata a far parte; altre donne, nel corso della cerimonia nuziale conducono la festa così come – lascia intendere la voce narrante – il corso della storia:


Lalla Tata, la cui voce è descritta come “douce et habitée”, dopo aver descritto il rito della prima notte di nozze legato alla verginità, interrompe la narrazione. Il sopraggiungere della notte favorisce un momento di intimità e di raccoglimento fra le donne. L’appuntamento con le storie del passato è pertanto rimandato all’indomani,
con la promessa che maggiori dettagli sulla relazione tra Bradia e la sua schiava saranno svelati. Ad una ellisi implicita fa seguito la digressione su Dada M’Barka ad opera di una voce non immediatamente identificata che si confonde con quella della narratrice onnisciente. D’altra parte le storie tramandate oralmente diventano poi patrimonio di tutti: ognuno ha la possibilità di riannodare il filo del discorso e tessere la trama del ricordo, nonché l’obbligo di reiterare la narrazione affinché la memoria non ceda il passo all’oblìo.141

Alla voce narrante si sovrappongono qua e là brevi frasi, bisbigli, commenti e pettegolezzi dell’entourage di Bradia, riferiti sottoforma di discorso riportato, i quali dilatano la parole conteuse:

“Elle a le charme envoûtant des pécheresses”, avançaient certaines d’entre elles.142

Tout de même, chuchota l’une d’entre elles, imposer à ce pauvre Hammad de la laisser boire et fumer. C’est inadmissible. Le jour même de son mariage ! Non. Nous ne sommes plus en terre d’Islam!143

Il paraît que c’est un rite hannafite ou quelque chose comme ça qui autorise ce genre de blasphème. C’est mon mari qui m’a dit ça. D’ailleurs il est furieux et n’a accepté de venir que par égard pour le pauvre Hammad. Il paraît qu’il est fou amoureux d’elle.144

Vous verrez, conclut sa fille qui n’était pas mariée et qui était transie de jalousie, cela finira sûrement par un divorce.145

È significativo notare nei passi appena citati come Bradia si rivolti pacificamente alla reclusione dell’harem, affermando la propria personalità attraverso la trasgressione e

141 Infatti, come ha modo di precisare la narratrice nel quarto capitolo, quella non è la prima volta che ascolta la storia delle nozze di Bradia: “Lalla Tata m’attira à elle et se proposa de me raconter pour la énième fois les noces de Bradia.” Ibid., p. 45.
142 Ibid., p. 61
143 Ibid., p. 63.
144 Ibid.
145 Ibid., pp. 63-64.
Il settimo e l’ottavo capitolo contengono lunghe digressioni analettiche su Zahia compiute dalla narratrice. Per mezzo di una scrittura costruita sull’indugio e sul rinvio della conclusione, scopriremo che la donna da giovane è stata violentata da Allal, un giovane quasi cieco e emarginato con il quale, di nascosto da tutti, aveva stretto

---

146 Ibid. p. 69.
147 Ibid., pp. 67-68.
148 Ibid., pp. 71-72.
amicizia. L’incontro con la figlia di Bahia, avvenuto all’ospedale psichiatrico, consente alla voce narrante di riflettere sull’alienazione mentale e d’interrogarsi sulla sottile linea di confine che la separa dalla follia:

Zahia était bien plus qu’une simple malade mentale pour moi. Elle était bien la limite même de ma propre folie. Ce terrain glissant d’où se détachent des bribes de réalité extérieure et qui, avec une grande violence, viennent insidieusement refléter l’incommensurable peur que l’on ressent face à tout déraillement du cerveau. [...] Et si je n’étais pas tout à fait normale ? me disais-je. Et si je portais en moi les germes de la folie?149

La pazzia di Zahia non è solo un modo per denunciare le conseguenze degli abusi perpetrati sul corpo femminile. Essa diventa anche metafora dell’esclusione sociale, del silenzio dell’emarginato, dell’impossibilità della propria auto-affermazione.150

Ricordiamo che la ragazza aveva dovuto abbandonare la scuola molto presto, perché considerata da tutti una “batârde”:151 da qui ha inizio una lenta fase di alienazione che la condurrà fino all’esilio della parola, in una dimensione fuori dalla realtà, ridotta a misera “chose défaite”.152 In fondo anche Allal è stato a sua volta vittima della società: povero, senza una famiglia e affetto da una miopia progressiva, è relegato ai margini della società, al punto che la gente nemmeno più si accorge di lui, se non per il rumore del bastone che lo aiuta a camminare.153

L’ingenua speranza riposta nella visita al santuario di Bouya Omar per la guarigione di Zahia, che ha luogo nell’ultimo capitolo, si muta presto in

---

149 Ibid., p. 79.
150 Acquista pertanto rilievo l’affermazione della narratrice, affranta, davanti al silenzio della cugina: “Je pouvais tout lui offrir, tout lui donner sauf cette part inaccessible de mon existence et qui fait que moi je peux dire « je » et qu’elle ne peut pas dire « je ». “ Ibid., p. 189.
151 Ibid., p. 89.
152 Ibid., p. 127.
153 “Les gens eux-mêmes avaient cessé de le voir. Seul le bruit de sa canne en bois lisse et dur, parmi ceux nombreux et stridents du quartier des ferroniers, lui conférait encore un droit strictement sonore à la vie, bien que d’une sonorité sourde et opaque. Il ne parlait à personne et personne ne lui parlait.” Ibid., p. 86.
rassegna
divino nel quotidiano e di dar rilievo a un misticismo che diventa qui una realtà
unificante. Reinserita in famiglia, la giovane donna sembra dunque riconquistare a
poco a poco “le chemin de l’humanité”, grazie anche all’impegno di Lalla Tata nel
farle recuperare il passato raccontandole le storie delle loro antenate. Ecco allora
profilarsi una narrazione ancor più densa, attraverso la coesistenza di tempi multipli
all’interno di quello che Hassan Wahbi definisce “espace anthropologique”.
Altri episodi della vita di Bradia e del suo coraggio nello sfidare le leggi patriarcali
vengono ripercorsi con minuzia dalla memoria dell’anziana donna. La storia del
poulet madfoun, classico esempio di racconto incastonato, getta una luce ancor più
sensuale su Bradia, testimonianza della straordinaria sintesi tra amore carnale e
religiosità che la donna era riuscita a compiere. Alla sua morte, in seguito a una forte
ubriacatura di aceto alla quale si abbandona durante una prolungata assenza del
marito, si giunge dopo un sommario che accelera notevolmente il ritmo della
narrazione: “Elle prit une louche et, malgré l’acidité extrême du vinaigre, privée de
vin et furieuse de sa situation, elle en but jusqu’à, réellement, en mourir.”
Concluso il tempo del racconto, che con le vicende di Bradia ha assunto ormai i contorni del
mito, il lettore ritrova poi il tempo della quotidianità.
Il penultimo capitolo attua un altro tuffo nel passato a partire dalla realtà presente,
così com’era successo nel capitolo della ferronerie. Rientrata a Casablanca, la
narratrice si reca all’hammam, luogo della solidarietà femminile per eccellenza o,
come sostiene Assia Djébar, della “sororité féminine”.

---

154 Ibid., p. 134.
155 H. Wahbi, Tropismes féminins cit., p. 97.
156 Si tratta di una pietanza cucinata da M’Barka per il banchetto che aveva accompagnato la notte in
cui Bradia aveva deciso di varcare col marito le soglie dell’erotismo.
157 R. Benchemsi, Marrakech, lumière d’exil cit., p. 165.
159 M. Segarra, Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb cit., p. 69.
“arène obscure”\textsuperscript{160} simile a un caldo ventre materno,\textsuperscript{161} permette una profonda purificazione, una sorta di rinascita:

À l’image de l’asphalte chaud après un doux orage, ma peau fumait, emportant dans ses volutes entortillées les restes de mon être abîmé. Je renaissais enfin, vierge de tout mauvais souvenir.\textsuperscript{162}

Esso consente inoltre di varcare la soglia della civiltà moderna e di accedere al tempo delle tradizioni millenarie, quando anche gli oggetti avevano una loro sacralità e la plasticà non si era sostituita a tutti i metalli massificando gli usi e i costumi della gente. Tale ‘metamorfosi’ – come osserva la narratrice – è toccata ad esempio al secchiello d’argento\textsuperscript{163} utilizzato per le abluzioni:

Les seaux du hammam, hélas, n’étaient plus en bois comme autrefois, également bagués avec des lanières de cuivre, au nom qui forçait cette part si étrangement et si merveilleusement motivée de la langue, unissant l’eau et le bois en un seul unique vocable, q\textsuperscript{bab}. Ils avaient franchi le pas extrême de la modernité et semblaient tout droit sortis de l’exposition \textit{Objets désorientés} qui sacralisait le plastique dans son usage le plus quotidien.\textsuperscript{164}

Sotto il peso della modernizzazione hanno subito la stessa sorte i \textit{qraqab}, una varietà di zoccoli in legno e cuoio sostituita da ciabatte anch’esse in plastica; perfino

\textsuperscript{160} R. Benchensmi, \textit{Marrakech, lumière d’exil} cit., p. 169.
\textsuperscript{161} Marta Segarra afferma infatti che l’\textit{hammam} stesso può essere considerato come “un corps métaphorique qui rend sensibles les moments heureux de ce corps réprimé et meurtri qui se laisse aller dans l’eau, élément féminin par excellence.” M. Segarra, \textit{Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb} cit., p. 69.
\textsuperscript{162} R. Benchensmi, \textit{Marrakech, lumière d’exil} cit., p. 169.
\textsuperscript{163} La narratrice è particolarmente legata al secchiello d’argento, dono di M’Barka, e afferma che “loin des agressions tenaces de la modernité, <il> conservait, pour moi et avec moi, quelques-uns des doux secrets de ma tradition.” \textit{Ibid.}
\textsuperscript{164} \textit{Ibid.}, pp. 170-171.
l’atteggiamento delle donne che si recano all’hammam è mutato poiché hanno dimenticato la dimensione rituale legata a tale luogo:

Tous ces bruits avaient aujourd’hui disparu et ne demeuraient plus, pour rythmer le silence solennel de ces salles, pour une fois si justement dites d’eau, que des voix monocordes de femmes épuisées venues pour se laver seulement et non pour jouir également des mystères divins du hammam.  

La celebrazione dei luoghi e degli oggetti della tradizione arabo-musulmana si compie in stanze concomitanti rispetto alla rievocazione dei ricordi, dando vita a un tempo culturale protetto dalla comunità delle donne che le protagoniste del romanzo rappresentano. Acquista in proposito rilievo osservare che Rajae Benchemsì adotta una lingua ibridata, capace di integrare nel testo francese parole arabe riferentesi all’architettura delle case, alle ricette di cucina e agli utensili del quotidiano ormai in via d’estinzione.

L’epilogo introduce una nuova temporalità, quella della riflessione nel presente alla quale si giunge presumibilmente in virtù di un’ampia ellissi spazio-temporale. È questa l’occasione per l’autrice di ribadire la pregnanza del patrimonio orale, l’unico mezzo in grado di riconciliare l’uomo col sogno e di scongiurare l’oblio. L’immagine di un conteur nel cuore di una Marrakech eterna, sospesa tra tradizione e modernità, sancisce il magico potere della parola orale che “à elle seule devenait le monde.”

Con la formula “Kan ya makan”, c’era una volta in arabo, ha inizio il suo racconto e ciò consente a Rajae Benchemsì di ricondurre l’intera narrazione nel meraviglioso mondo delle favole e delle leggende.

---

165 Ibid., pp. 172-173.
166 Ibid., p. 193.
167 Ibid., p. 192.
1.2.4 Gli indugi filosofici della *Controverse des temps*

Il conflitto tra modernità e tradizione, tra passione e amore spirituale, il confronto tra le epoche, le culture e le religioni sono i cardini dialettici attorno ai quali si struttura *La controverse des temps*. Parallelamente a tali dibattiti storico-filosofici si profila al centro del romanzo un nucleo narrativo imperniato sull’impossibile storia d’amore fra Ilyas, maestro *soufi*, e la giovane filosofa Houda.

Il primo degli undici capitoli che compongono il romanzo si apre su un interrogativo cruciale – “est-il bon de perpétuer l’amitié éternelle entre le silence et la mort?”[168] – che mette l’accento sulla necessità di sollevare il velo di pregiudizi che occultano e inquinano la storia. Tenterà di trovarvi una risposta un gruppo di amici che, di ritorno dal festival di musiche sacre di Fès, si concede una sosta a Meknès per visitare le prigioni sotterranee del sultano Moulay Ismaïl, controversa figura della storia marocchina.

L’ingresso nelle segrete è preceduto dall’incontro con un *conteur*, affascinante personaggio dalla soggiogante eloquenza la cui presenza agevola la creazione di uno spazio mistico, preparatorio all’esperienza delle prigioni e alla rivisitazione del passato:

Il clama ces vers du grand maître et vizir d’Al-Andalus comme pour s’autoriser de lui. Il s’inscrivait de ce fait dans un double héritage, celui du conte mais aussi celui de la grande littérature bien évidemment écrite. Ces vers [...] rendaient soudain à Meknès un peu de sa gloire d’antan. Peut-être un peu de celle du temps où elle était capitale du royaume. Les gens, jeunes et vieux, qui l’écoutaient,

semblaient réconciliés avec leur passé. Leurs cœurs paraissaient apaisés. De nouveau présents à leur être, ils étaient érigés au rang d’hommes de lettres et d’histoire par le pouvoir magique de l’écoute.\textsuperscript{169}

Sotto la guida di Mustapha, orgoglioso discendente del sovrano alawita, ha inizio la “descente dans l’histoire”,\textsuperscript{170} che darà luogo ad un’accesa controversia\textsuperscript{171} in seno alla comitiva riguardo alla lettura degli eventi storici cui far affidamento: invece di considerare, sulla falsa riga delle cronache tramandate dai monaci cristiani, il sultano Ismaïl un barbaro, non sarebbe opportuno riconoscere nella sua figura colui che seppe tener testa alle mire espansionistiche di Luigi XIV e conquistare un ruolo fondamentale nella storia del Marocco? Najia, storica interessata alla monarchia, nonché voce narrante, contrariamente all’opinione nella maggior parte dei membri del gruppo, è persuasa della grandezza del Moulay Ismaïl e sostiene che sia stato troppo a lungo vittima di un’impostura storica che ha nuociuto alla ricostruzione di un passato basata su un’osservazione razionale e imparziale dei fatti: “J’étais à présent persuadée de sa grandeur et n’éprouvais nul besoin de subterfuges pour éloigner la vérité.”\textsuperscript{172} Di opinione contraria Yasmina,\textsuperscript{173} pubblicitaria, e suo marito il dottor Jalil, poiché “<ils> étaient convaincus de son despotisme et de sa monstruosité.”\textsuperscript{174}

La visita in quell’oscuro antro sotterraneo diventa dunque un cammino verso la verità, un percorso a ritroso all’interno della matrice primordiale della terra alla

\textsuperscript{169} Ibid., p. 12.
\textsuperscript{170} Ibid., p. 24.
\textsuperscript{171} “La descente au centre de ce magma nous semblait un véritable combat. Pour eux une confrontation avec un passé qu’ils avaient toujours occulté, pour moi un cheminement vers la vérité.” Ibid., p. 23.
\textsuperscript{172} Ibid.
\textsuperscript{173} “Mais Najia, comment peux-tu parler comme ça? Tu oublies que ce sont des prisons. Elle est terrible, notre histoire! J’ai du mal à croire que nous sommes issus d’une telle barbarie! Je comprends enfin pourquoi nous ne serons jamais libres comme en Occident; eux ils ont eu la révolution de 1789 et nous ne l’avons pas eue! [...] Terreur pour terreur, la leur a eu au moins le mérite de faire avancer la justice sociale et la démocratie!” Ibid., p. 25.
\textsuperscript{174} Ibid.
riscoperta delle proprie radici. Per Najia diventa anche “une traversée vers moi même”, l’occasione di una crescita personale arricchita da nuove consapevolezze:

J’eus soudain le sentiment d’une illumination à rebours. Le passé s’ouvrait et dévoilait quelques-uns de ses malentendus. L’histoire s’éclairait […]. L’histoire, des hommes comme celle du monde, n’est en fait qu’un rapport à l’âme des lieux, des êtres et des choses.176

Tuttavia l’argomento del contendere non giungerà ad una soluzione in quella sede, anche perché l’attenzione della comitiva viene calamitata dal canto struggente di una donna del gruppo, Nathalia, cantante lirica di origine francese, la cui voce inonda lo spazio circostante e gli animi dei visitatori:

Surgie d’un passé immémorial, sa voix nimbée d’amour et de foi allégea l’atmosphère. L’obscurité elle-même se détacha de la terre et s’éleva vers la voûte axiale. Tout s’illumina.

Que chacun pleure amèrement la mort du Christ !177

Al canto gregoriano di Nathalie alla soglia dell’estasi risponde Najia178 intonando dei versetti coranici, ai quali fanno a loro volta eco altri versetti della stessa sourate pronunciati da Ilyas:

Il croisa ses jambes, baissa la tête et, plongeant au plus profond de lui même, il se laissa envelopper de sa voix, aérienne et pure.

175 Ibid., p. 60.
176 Ibid., pp. 56-57.
177 Ibid., p. 49.
178 “Ma voix, comme en retour, égrena quelques versets de la sourate de Marie dans le Coran. Je ne les chantai pas mais les psalmodiai en silence. Je pensai soudain que si les voix grégoriennes exaltent la souffrance du Christ et la tragédie de la crucifixion, les voix arabes dans la tradition musulmane du sama’, quand elles louangent le Prophète ou récitent des verset du Coran, célèbrent l’infinité du mystère divin mais aussi une allégresse toute particulière à l’Islam, due en partie probablement au pardon que Dieu accorda à Adam pour la faute originelle.” Ibid., p. 53.
Les anges disaient: Marie, Dieu t’a choisie et purifiée, il t’a choisie entre les femmes des mondes [...].
Sa voix s’estompa peu à peu et bientôt nous n’entendîmes que le souffle de la terre célébrant ses colonnades en dépit des hommes et des siècles. 179

La voce si conferma nuovamente una componente fondamentale dei testi di Rajae Benchemsî 180 e in questo romanzo ciò viene ribadito più volte sia per la presenza del conteur, “mémoire ambulante faite d’oralité”, 181 che apre il processo di escavazione nella memoria collettiva, sia per il rilievo accordato alla voce come discorso e come canto. Citiamo di seguito un passo che ben esemplifica l’attenzione prestata alle parole pronunciate da Mustapha, le quali sembrano addirittura vivere di vita propria:

Sa voix se fit de plus en plus claire. Les mots, de mieux en mieux articulés, paraissaient libres et autonomes. Ils étaient solides parmi les uns des autres et bouleversants de justesse [...]. Les mots tels des perles de culture qui s’allient pour forger une parure, creusaient de manière indélébile les sentiers d’un plaidoyer inébranlable en faveur de Moulay Ismaïl. Comme un souffle, sa parole continuait de se répandre et bientôt inonda les galeries qui, sous l’impulsion du vrai, retrouvèrent et leur mystère et leur grandeur d’autrefois. 182

Sarà Najia, in seguito, a fornire una definizione della voce come “l’organe humain où se loge [...] la part de divinité de chacun d’entre nous.” 183 La diegesi s’inscrive in modo ancor più evidente all’interno del codice dell’oralità quando il gruppo, uscito dalle prigioni, si reca in visita alla tomba del santo Shaykh al Kamil. Qui Ilyas racconta i miracoli attribuiti al virtuoso defunto iniziando la sua digressione con “On

179 Ibid., pp. 53-54.
180 Ricordiamo che la voce e la parola sono anche al centro di alcuni racconti di Fracture du désir, e più precisamente de La Boutique russe e di L’Homme qui ne mourut pas, ma anche del romanzo Marrakech, lumière d’exil, ove il raccontare e l’ascollare diventa un rito fondamentale per il recupero del passato e per esorcizzare il timore dell’oblìo.
181 Ibid., p. 19.
182 Ibid., p. 35.
183 Ibid., p. 52.
raconte”,\(^{184}\) e invitando successivamente a prestare attenzione con l’imperativo “Écoute”.\(^{185}\) Il racconto incastonato\(^{186}\) che ne scaturisce è reso ancor più vivido dall’uso di una mimesi che si avvale del discorso riportato con tanto di clausole di contrassegno:

Il n’y a d’autre divinité qu’Allah.\(^{187}\)

On dit que tu es un saint. Va donc porter ces lettres au Prophète!\(^{188}\)

Va donc prendre ces lettres, nous les porterons ensemble au Prophète!\(^{189}\)

Il primo capitolo è prevalentemente imperniato sulla riflessione filosofica; non vi sono azioni di rilievo a scandire la trama il cui tempo è quello del discorso, con il conseguente effetto di creare una strategia testuale che, se da un lato attira l’attenzione su ciò che la voce narrante sta raccontando, dall’altro interagisce pure con la sua risposta imponendogli un tempo di lettura.\(^{190}\) L’indugio su questioni storico-filosofiche viene abilmente gestito da un narratore omodiegetico onnisciente che nella finzione veste i panni di Najia, la quale rappresenta il nerbo dell’orientamento interpretativo. Attraverso la sua voce, infatti, il lettore fruisce un contenuto la cui chiave di lettura è fortemente filtrata dal punto di vista narratoriale e sembra talvolta non concedere spazi di libertà interpretativa. Nel corso del testo, soprattutto nella prima parte, sono molteplici i riferimenti a un’auspicata rilettura dei fatti storici capace di superare la soglia dei preconcetti tipici della cultura occidentale:

\(^{184}\) Ibid., p. 63.
\(^{185}\) Ibid.
\(^{187}\) R. Benchemsi, *La controverse des temps* cit., p. 64.
\(^{188}\) Ibid.
\(^{189}\) Ibid.
Plus ces galeries s’enfonçaient et plus il me semblait pénétrer dans les dédales infinis de l’histoire de ce sultan, si soigneusement gauchie d’abord par des moines chrétiens puis par de nombreux orientalistes.  

Moulay Ismaïl n’était plus le despote sanguinaire et barbare mais bien un continuateur d’un certain Ibn Tumert pour qui le savoir, la foi et le pouvoir avaient, ou du moins devaient avoir, le même destin. […] «Il est tellement plus sage d’apprendre à observer sans juger!» me dis-je.

“Mon intuition de l’histoire, ou de ce qu’on pourrait appeler sa vision intérieure, prenait naissance ici. Je devenais, de par mes origines, à la fois enfant et disciple d’un sultan profondément trahi par la mémoire.

Il gruppo si dà in seguito appuntamento a Casablanca, nella villa di Hiba e Zakaria, per continuare a discettare sulla storia del Marocco che tanto aveva acceso i loro animi. In quello che la narratrice definisce “l’un des théâtres les plus huppés de cette société”, l’atmosfera è rarefatta e le conversazioni degli invitati, principalmente appartenenti all’alta borghesia, seguono il frivolo gioco della mondanità. Per Rajae Benchemsi questa è l’occasione per delineare l’affresco di una società marocchina divisa tra la propria eredità culturale millenaria e il desiderio sfrenato di modernità che anima l’élite occidentalizzata. Le dinamiche sociali di un Marocco in pieno mutamento sono infatti una tematica sempre presente nelle riflessioni dell’autrice, la quale in un’intervista afferma:

Je crois que ce qui anime dans mon écriture le fait d’aborder ces problématiques, c’est qu’il y a de plus en plus une méconnaissance de ces choses-là: la force de la tradition, de l’Islam, de la manière dont tout cela a évolué historiquement, dont ces sociétés abordent la modernité. Il y a toute une série de malentendus qui sont regrettables. J’interpelle donc les lecteurs pour qu’ils aillent revisiter cette histoire.

---

191 R. Benchemsi, La controverse des temps cit., p. 28.
192 Ibid., p. 57.
193 Ibid., p. 58.
194 Ibid., p. 68.
de manière à mieux comprendre toute la violence qu’il y a entre les gens partout dans le monde.  

Il giudizio della voce narrante sui convitati non è tuttavia privo di ambiguità, perché se talvolta ne critica il loro carattere effimero e la loro cultura “si peu sûre et aux repères si confus”, altre volte i toni diventano particolarmente condiscendenti nei confronti di un chiuso elitarismo che tale assemblea esprime:

Sullo sfondo di questa fumosa accolita s’incornicia l’incontro fra la giovane Houda e l’affascinante Ilyas. La complicità fra i due è immediata e reciproca, ma è soprattutto la donna a rimanere folgorata dalla personalità dello studioso di filosofia araba:

L’uso di una focalizzazione variabile, che permette l’adozione di un punto di vista interno al personaggio, consente all’autrice di dar voce al tormento di Houda, un
tormento che trova la sua espressione più eloquente in alcuni soliloqui costituiti principalmente da frasi interrogative, con le quali la donna giunge fino a rimettere in discussione il proprio ateismo:

Ilyas est un homme de foi ! pensa-t-elle. Est-ce que je sais seulement ce que cela signifie ? Ai-je la foi moi-même ? Mais il n'y a pas d'explication au fait de ne pas avoir la foi. Ou bien l'ai-je sans le savoir ? Alors peut-être est-ce véritablement une grâce ? Jamais je ne me suis vraiment posé la question. En fait cet univers m'est tout à fait étranger. D'où vient que ce nom m'impressionne tant ?

Je sais qu’il m’aime, pensa-t-elle, mais il ne me dira rien. C’est moi qui lui avouerai mes sentiments pour lui. Mais reconnaîtra-t-il les siens propres ? Osera-t-il franchir le pas de l’aveu ?

La focalizzazione variabile fa sì che anche i sentimenti di Ilyas vengano messi a nudo allorché egli s’interroga sulla volontà di Dio:

Elle est belle, pensa-t-il. Elle doit avoir une trentaine d’années. Peut-être un peu plus. [...] En tout cas elle est vive ! Si sincère ! Si entière ! Nous avons sûrement beaucoup de choses à partager.

Pourquoi, mon Dieu, rétrécir davantage mon chemin vers Vous ? Aurai-je la force, à mon âge de renoncer ? Mon abstinence n’est-elle pas l’expression d’un déshonneur ? D’une lâcheté à l’égard de sa personne?

Il desiderio diventa dunque il motivo dell’intreccio, il motore della narrazione e il lettore non può fare a meno di partecipare alle attese e alle spinte in avanti create dalla forza di tale amore. Tuttavia la passione non verrà mai consumata perché Ilyas, che peraltro è già sposato, non si permetterebbe mai di trasgredire al proprio impegno.

199 Ibid., p. 104.
200 Ibid., p. 199.
201 Ibid., p. 119.
202 Ibid., p. 191.
spirituale. Il narratore crea allora uno spazio dilatorio, ovvero uno spazio del differimento, dell’errore, della rivelazione parziale, dove i problemi che il desiderio iniziale pone e si pone vengono rielaborati via via fino alla conclusione. Ed è attraverso una parentesi di onniciscienza che l’io narrante svela con queste parole il pericolo dell’indugiare sulla soglia tra amore carnale e amore spirituale: “Il la vénérait littéralement et seule la sacralité qu’elle lui inspirait le protégeait, mais pour combien de temps? du précipice de la chair.” La storia del loro amore irrealizzabile diventa così metafora del difficile dialogo tra un mondo ancora saldamente legato alla tradizione e alla religiosità arabo-islamica e un altro che invece tende verso l’ateismo e il disinteresse della propria eredità culturale, perché vede nella fede il pericolo dell’integralismo.

La vicenda amorosa di Ilyas e Houda è inframezzata, per mezzo di ellissi, dall’episodio della morte di Lla Bathoul, madre di Hiba, la cui cerimonia è descritta con minuzia barocca. Con la morte, tematica che percorre sottilmente l’intero testo, si afferma metatestualmente il destino che il romanzo deve subire, quello di giungere a una conclusione. Thanatos, contraltare di Eros, oltre ad accompagnare la narrazione al suo epilogo, sanziona anche la fine di una storia d’amore mai pienamente vissuta.

---

204 R. Benchemsi, La controverse des temps cit., p. 191.
206 In apertura del primo capitolo Ilyas associa la morte a Place Jemaa-el-Fna, ovvero alla “mosquée de l’anéantissement” (p. 7), il cui nome ricorda che la morte si aggira per le città con un denso passato storico. In seguito, nel terzo capitolo, la voce d’Ilyas restituisce a Houda la suggestione di “ces voix d’outre-tombe” (p. 111). Nel quinto capitolo Najia, la voce narrante, afferma di non amare Meknès, perché nei suoi ricordi la città è indissolubilmente legata alla morte del padre e pertanto “elle est de ces villes dont le destin est indissociable de la mort” (p. 143).
Rêver, c’est, comme il est dit, parler le désir de l’autre. L’être rêvant est le mouvement même de ce partage, de cette fissure.

Abdelkader Khatibi, *La blessure du nom propre*

1.3 Le soglie di *Fracture du désir* (1999)

*Fracture du désir* è una raccolta di sei racconti, ambientati tra Parigi e il Marocco, che evocano la prostituzione, la solitudine, l’omicidio e la crisi mistica attraverso una lingua profondamente carnale, in cui anche l’uso degli aggettivi diventa un compiacimento barocco dell’erotismo ai limiti della trasgressione. I racconti di Rajae Benchemsi trovano dunque il loro epicentro nella carne, sia essa colta nella sua esuberante floridezza o nella sua marcescente deperibilità, e nell’allucinazione, provocata dalla memoria o dalla fantasia.

*Fracture du désir* è anche un continuo interrogarsi intorno alla questione dell’*autre* e dell’*étrangeté* attraverso l’esplorazione di scenari che mettono a confronto il protagonista della finzione – quasi sempre una donna contraddistinta da una “féminité pensive et tourmentée” – con creature evanescenti emerse dal ricordo o dal delirio, in spazi liminari situati tra lucidità e follia e in un tempo in cui la

---

quotidianità si sdoppia e si lascia penetrare dalla dimensione dell’illusione e del sogno.

Alla trama soggiace un sostrato mistico che insiste sulla spiritualità e sulla morte come aspirazioni a un altrove, a una realtà pacificata in cui i personaggi in bilico tra être e non-être si salvano da una vacuità minacciosa. Ed è dunque vero, come sostiene Rachida Saïgh Bousta, che “l’incapacité à maîtriser la démesure de la vie et de la mort est certes abordée ici comme un problème ontologique essentiel.”

Ogni racconto sollecita pertanto una lettura attenta, partecipata e talvolta, come vedremo, perfino voyeuristica.

1.3.1 I luoghi della soglia

Il racconto Kira et Slima ruota attorno alla figura di una giovane donna, Slima, che per provvedere economicamente alla madre malata e ripudiata dal marito, abbandona gli studi e inizia a prostituirsi in un sordido locale notturno con la compiacenza del tenutario nonché amante maître A. Accanto a una quotidianità vissuta in un’umile dimora di Meknès, connotata dalla miseria e dalla malattia, si profila lo spazio licenzioso e trasgressivo del lupanare in cui ogni notte la giovane vende il proprio corpo. Il bordello è descritto a tinte forti, senza veli, con una sfrontatezza che sembra voler sfidare il lettore, destar in lui turbamento e attirarlo nelle spire della sua corruzione:

Peuplées de sexes en érection et de bouches violacées par le mauvais vin, ses <de Slima> soirées étaient in véritable cumul de gouffres.\(^\text{210}\)

\(^{209}\) Ibid., p. 211.
\(^{210}\) R. Benchemsi, Kira et Slima, in Fracture du désir cit., p. 9.
Chambres rouges. C’est ainsi qu’elle <Slima> les désignait. À cause de la lumière rouge qui les rendaient sanguinolentes et obscures.211
Lo spazio del postribolo pare a poco a poco dilatarsi, deformarsi, dando luogo a un impasto lutulento di cose e persone ove, in un climax iperbolico, anche le percezioni sensoriali risultano distorte:

La pièce silencieuse à l’ordinaire, semblait prise dans un spasme infini. Tout s’emmêlait et devenait sans limites propres. Les objets comme les êtres n’étaient plus que rire effroyablement saccadé et sonore.212

Le frequenti ellissi, implicite e ipotetiche, consentono il cambiamento di prospettiva su luoghi e tempi diversi della narrazione. È possibile così seguire Slima nel suo vagare attraverso la città, allorché ella si abbandona a una lettura simbolica del tessuto urbano e dell’architettura islamica:

Les remparts sont terriblement dressés tout autour de la ville. Ils veillent implacables sur le sommeil de milliers de gens. Tout est fermé. Les fenêtres. Les portes. Les cafés. Les boutiques. Une ville de seuils inaccessibles. [...] La médina vide de ses habitants est la chose la plus austère au monde, car il n’y a pas de vie. Pas de fleurs. Pas d’arbres. Pas de plantes. L’architecture islamique a tout enterré, sauf l’homme voué à une dévotion passive. Le ciel lui-même n’est visible que de temps en temps, à travers une interminable toiture. Une voûte arrogante et sans fin.213

Dal passo appena citato emerge una medina sonnolenta e desolata, schiacciata da un’architettura islamica che, invece di sollevare l’animo umano verso il cielo, ha piuttosto l’infausto potere di annientarlo. La sintassi, come possiamo notare, è costituita per lo più dal ripetersi di frasi nominali anaforiche, alcune delle quali in

212 Ibid., p. 18.
213 Ibid., pp. 22-23.

La vendetta a lungo covata da Slima nei confronti del padre si compie nell’epilogo con l’omicidio di quest’ultimo. Il lettore vi giunge attraverso allusioni con funzione prolettica che anticipano la catastrofe finale. L’ultimo abbraccio alla madre, i corridoi del municipio straordinariamente somiglianti a un obitorio\footnote{“Elle embrassa sa mère pour la dernière fois et se rendit à l’hôtel de ville. [...] Les couloirs de l’hôtel de ville étaient vides et faisaient étrangement penser à une morgue.” R. Benchmsi, \textit{Kira et Slima} cit., p. 29.} conducono ellitticamente all’immagine della giovane in un’aut o diretta in prigione, laddove, benché liberatasi del padre, perderà definitivamente la ragione, abbandonata a “les affres de la folie.”\footnote{\textit{Ibid.}, p. 30.}

E la follia sembra essere la molla che crea i paesaggi del racconto che segue, \textit{Foire des Zaërs}, ambientata proprio in una fiera nei dintorni di Rabat, come tiene a specificare la voce narrante femminile che, a un certo punto, attraverso il pronome plurale \textit{nous}, intende prendere per mano e coinvolgere il lettore: “car nous sommes dans une foire qui a lieu une fois l’an non loin de Rabat.”\footnote{\textit{Ibid.}, p. 33.} Non si deve dimenticare che il fantastico, genere al quale questo racconto appartiene, osserva schemi retorici ben precisi, uno dei quali è, appunto, la relazione col lettore virtuale con il quale diventa necessario stabilire un rapporto quasi perverso. Infatti, come osserva Michel Viegnes, “celui-ci, pour son plus grand plaisir, est manipulé, choqué, suggestionné, conduit de fausse piste en fausse-trappe à travers un parcours miné de bout en bout.”\footnote{M. Viegnes, \textit{Le fantastique}, Paris, Flammarion, 2006, p. 49.} Il narratore diventa dunque una sorta di fantasmagore che agita sulla pagina
bianca affascinanti o sconcertanti ombre cinesi davanti agli occhi sbalorditi del suo pubblico.

La narrazione inizia in *medias res*, nel momento in cui la protagonista osserva straordinarie forme di vita: una testa sorridente senza corpo appoggiata su un tavolo e, poco più lontano adagiato su una poltrona, un corpo decapitato. Sul loro carattere spettacolare, inteso in senso stretto, gioca Rajae Benchemsi poiché il fantastico scaturisce dalla “monstration de l’inexplicable et de l’inacceptable.” Il suo godimento non è pertanto “une jubilation intellectuelle et herméneutique”, ma al contrario uno stato temporaneo di possessione, “la jouissance ambiguë d’un sujet vaincu, ravi, par une puissance de suggestion quasi hypnotique.”

La narrativizzazione della sineddoche che ne consegue, ovvero la costruzione della diegesi sulla parte per il tutto, ha una lunga tradizione in letteratura. Essa è all’origine di una nutrita serie di racconti fantastici già a partire dalla prima metà dell’ ‘800 e vede in atto un meccanismo secondo il quale una parte del corpo è dotata di vita propria, sia che essa si trovi staccata dalla superficie corporea o che ne faccia ancora parte ma come un elemento estraneo. Ricordiamo, solo per menzionare alcuni esempi, *Il naso* di Gogol, dove appunto un naso abbandonerà il volto del suo legittimo proprietario per condurre una vita autonoma, o *Jettatura* di Gautier, ove gli occhi del protagonista gettano, suo malgrado, un maleficio su chiunque essi vedano. Mentre ne *La Chevelure* di Maupassant sono invece i capelli di una donna a godere di una vita segreta.

La protagonista viene guidata nella visita di quella che è definita “antichambre du désir” da un uomo, probabilmente un mago, secondo quanto viene suggerito.
L’atmosfera si tinge di surreale, con dettagli che rimandano ancora una volta a uno spazio duplice, regno della fantasia, ma anche della perversione e del male:

Tout cela me fait l’impression d’une porte à deux battants ouvrant, d’un côté, sur l’enfer déserté et, de l’autre, sur une étendue vierge de toute humanité.\textsuperscript{224}

Il senso di stupore misto a inquietudine è acuito da una diegesi espressa al presente in grado di avvicinare e rendere pressoché tangibili le vicende narrate da una voce onnisciente, la quale insiste nel giudicare incredibile la scena che le si para innanzi:

“Le spectacle est réfractaire non seulement à toute complicité mais à tout compromis. Un spectacle qui ne prend sens que dans la force de l’illusion.”\textsuperscript{225}

La presenza di specchi all’interno della tenda, ai quali si fa più volte riferimento, rafforza il paradigma del fantastico:

Il <le magicien> me dirige lentement vers un miroir où je connais tout de suite le visage aperçu en entrant dans la tente mais qui – cette fois – se prolonge naturellement d’un corps de jeune femme nue à la chair ferme.\textsuperscript{226}

Le magicien accourt très vite et, m’orientant de nouveau vers le miroir, me dit: ce corps n’existe que là. Touchez-le ne craignez rien.\textsuperscript{227}

In origine simbolo di conoscenza, lo specchio diventa qui invece simulacro del dubbio e del doppio, una soglia fra la dimensione della realtà e quella dell’illusione\textsuperscript{228}

\textsuperscript{223} “Un homme d’une quarantaine d’années – probablement le magicien [...] – me prend par la main et m’invite à le suivre”, \textit{ibid.} p. 33.
\textsuperscript{224} \textit{Ibid.}, p. 35.
\textsuperscript{225} \textit{Ibid.}
\textsuperscript{226} \textit{Ibid.}, p. 34.
\textsuperscript{227} \textit{Ibid.}, p. 35.
\textsuperscript{228} Ricordiamo \textit{Alice nel paese delle meraviglie} di Lewis Carroll: uno fra i più favolosi viaggi nel mondo del meraviglioso e del fantastico inizia proprio varcando la soglia di uno specchio.
che dà luogo a quelle che Khalid Idouss definisce “épiphanies périlleuses du miroir”, in grado di rimettere in discussione l’efficacia percettiva della protagonista, nonché il giudizio del lettore circa la verosimiglianza dei fatti narrati.

In seguito, la testa senza corpo si offre alla curiosità dei visitatori della fiera come un piatto da consumare con avidità; al contempo il corpo decapitato mostra un sesso appena velato che consente agli astanti smarriti, giunti fin lì per festeggiare la mietitura, di “jouir du sentiment pervers d’une frustration, volontaire et secrètement désirée.” L’unione delle due parti avviene solo per mezzo di un’illusione al secondo grado, ovvero attraverso uno specchio, dove la narratrice vi riconosce il volto scoperto poco prima sul tavolo, stavolta congiunto a un attraente corpo femminile nudo. Tale incontro non è che un inganno perché, come sostiene Rachida Saïgh Bousta, si tratta di una “rencontre entre le corps et son spectateur médusé, mais rencontre également entre la narratrice et le corps offert à sa curiosité interrogative.” La scissione rimanda ad una sorta di gesto simbolico, un grido muto che denuncia quello che Bousta definisce “le mépris de son corps, objet de désir, et signifiant de sa fracture.” Per Marta Segarra, invece, la frammentazione corporea implica “la perception du corps comme quelque chose de mouvant, d’instable, sans unité, correspondant à un stade premier de la psyché, d’avant la formation du moi individuel”, una feticizzazione che minaccia l’integrità psico-fisica della donna.

230 Lo specchio è spesso stato strumento di rivelazione, omettendo ad esempio di riflettere il corpo soprannaturale dei vampiri o segnalando presenze invisibili a occhio nudo. Come dimenticare la scena de Le Horla quando il narratore vede scomparire il proprio riflesso dallo specchio, capendo così che l’altro, le Horla, si è frapposto tra lui e la superficie riflettente, che è al contempo il dentro e il fuori della realtà ordinaria.
231 R. Benchemsi, Foire des Zaërs cit., p. 36.
233 Ibid., p. 195.
234 M. Segarra, Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb cit., p. 61.
La scena raggiunge il suo parossismo se l’esibizione della nudità del corpo privo di testa viene letta come la volontà di deridere da un lato il voyeurismo del pubblico della fiera prostrato in attesa della performance “comme à l’entrée d’un sexy shop”, dall’altro la morbosità di un desiderio rivolto a un corpo femminile concepito come oggetto.  

Il fantastico costituisce quindi uno spazio di libertà in cui lo scrittore, ricorrendo all’illusione e all’irrazionale, riesce a esprimere ciò che censura la morale ufficiale di un’epoca o di una cultura. Inoltre, secondo quanto afferma anche Viegnes, “la mise en scène – ou mise en texte – d’un cauchemar offre un exutoire à la charge d’angoisse qu’il représente à la psyché.” Nessuna soluzione è data e l’enigma è totale, sospeso tra un’interpretazione naturale degli eventi e un’altra che contraddice la logica razionale.

La violenza delle immagini della fiera di Zaërs alle quali assiste la protagonista hanno l’effetto d’innescare una sorta di traslazione spaziale che la catapulta, con l’immaginazione, al cimitero parigino di Père Lachaise, il quale, come la fiera, rappresenta un altrove in cui avviene un’altra separazione: quella del corpo dallo spirito. Il cimitero si anima sotto lo sguardo contemplativo della narratrice “en quête d’intellect”, diventando “un théâtre dépourvu d’acte et de scène où les poètes – sans limites de nom ou d’identité – défilent avec des masques.” In una sorta di profonda transe s’innesca virtualmente una comunicazione intensa con le anime dei

---

235 R. Benchemsi, Foire des Zaërs cit., p. 36.
237 M. Viegnes, op. cit., p. 108.
239 R. Benchemsi, Foire des Zaërs cit., p. 37.
poeti, in uno spazio che si delinea sempre più nettamente come un “immense nulle part où tout s’abolit.”

Di traslazione in traslazione, la scena ritorna alla fiera dell’incipit che si profila, ora più che mai, come il regno del caos, una cacofonia di odori e di suoni in una realtà violenta “ou les images – ne répondant plus à aucun ordre ou nécessité – se succèdent dans l’irrespect absolu de la mémoire et de la pensée.”

_La Boutique russe_ è interamente ambientata a Parigi e ruota attorno all’attrazione che la protagonista prova per una voce udita all’interno di un bazar russo. È lo stesso proprietario, Nate, ad esercitare su di lei una misteriosa fascinazione tanto da attirarla dentro col solo potere dello sguardo: “Soudain, loin devant moi, derrière une vitrine orientale, deux yeux noirs perçants une obscurité m enaçante, m’attirent vers l’intérieur d’une boutique sombre.” La voce melodiosa che di lì a poco si leva da qualche angolo recondito del locale invade e inebria la donna e contribuisce a creare una sorta di spazio mistico: “Quelque chose de plus lancinant, de plus tragiquement divin me parvient et cependant me bouleverse. C’est un chant arabe de Syrie. Un chant religieux d’une confrérie d’Alep.”

Il bazar proietta la protagonista in una sorta di esaltazione irreale e avvolgente che non la abbandonerà nemmeno alla sua uscita, quando le sue percezioni sensoriali risulteranno completamente alterate:

Je quitte la boutique avec la peur effroyable que, quelque part dans la rue, un morceau de réalité ne m’arrache mon euphorie. Tout alentour me semble ralenti. Ni les objets ni les façades n’ont leur consistance habituelle. Tout est cotonneux, presque flasque. Je me sens l’âme ivre et dilatée comme après l’amour.

---

240 _Ibid._, p. 38.
242 R. Benchemsi, _La Boutique russe_, in _Fracture du désir_ cit., p. 50.
243 _Ibid._
244 _Ibid._, pp. 52-53.
La voce narrante giunge a ridurre la distanza col suo lettore ipotetico includendolo nella narrazione e designandolo col pronome vous, così com’è in uso nella pratica dell’oralità, al fine di rendere maggiormente intelligibili le sensazioni provate: “comme à la sortie d’un film qui vous propulse dans le rêve et l’irréalité à votre insu.” Segue un lungo vagabondare senza meta della donna per le vie di Parigi, allucinata dal pensiero ossessivo del canto udito nel bazar e dai fumi dell’assenzio che le fanno percepire quella sottile linea di confine che la separano dalla follia, “à la frontière flexible d’une texture charnelle de papier brut et de sang ivre.” Rientrata nel proprio appartamento dopo una lunga assenza, anche gli spazi privati le sembrano aver subito un’insolita trasformazione, come se fossero stati penetrati dalla morte: “tout, absolument tout, semble atteint d’une perfection maladive et irrémédiable”. Gli stessi oggetti diventano illusori e inafferrabili e tutto pare diventato fatalmente estraneo.

L’esperienza dell’assenza e dell’estraneità da sé è al centro de L’Homme qui ne mourut pas. Il racconto inaugura un’altra tappa del percorso che muove fra una realtà illusoria e l’imaginario dell’intangibile e ricorda i racconti fantastici di Poe e di Hoffmann, per quel carattere di mistero e d’irrealtà che avvolge i personaggi e la trama. La vicenda ruota attorno a un uomo, Hector Germain, creduto morto per un tumore al cervello. Anch’egli tuttavia si crede morto: “je suis mort mais mon âme ne m’a pas abandonné”. In realtà vi è stato un errore di diagnosi: non è mai morto, né è mai stato sepolto. La malattia lo ha però mentalmente perturbato e una grave afasia gli rende insormontabile qualsiasi tipo di comunicazione, tanto da rendere la sua vita un vero e proprio “gouffre”. Il difficile confronto con l’esterno e con l’altro
sancisce la sua assenza o non-esistenza: “Le seuil de sa porte s’était substitué à cet autre seuil: celui abstrait et inaccessibile qui sépare la vie de la mort.”

Un’ellisse spazio temporale trasla la vicenda a Casablanca, ove Hector si reca alla ricerca dell’amata Keltoum, l’unica in grado di poterlo salvare dal baratro dell’oblio in cui è confinato. Qui l’uomo viene colpito da una sorta di vertigine percettiva che gli offuscherà la consapevolezza dei suoi movimenti nello spazio: “Hector ignore si c’est lui qui avance dans Casablanca ou si c’est Casablanca qui avance vers lui.”

L’impressione, o forse la speranza, è quella che la città possa strapparlo dall’anonimato e riesca a conferirgli identità e legittimazione. L’agnizione finale da parte di Keltoum e il ricongiungimento della coppia è preceduto da sequenze narrative nelle quali le ellissi contribuiscono a rendere il ritmo incalzante e le dinamiche incerte e rocambolesche. Riacquisita un’identità grazie al riconoscimento da parte dell’ “altro”, tra i due si consuma un momento di intensa intimità che trasforma la stanza in un décor sensibile e il soggetto giunge a integrarsi con lo spazio che lo accoglie: “<Hector> embrassa avec elle tout l’espace de la pièce, comme pour ne rien perdre de cet air devenu clair et limpide.” Ancora una volta il racconto mette in scena i contorni fluidi ed enigmatici del confine tra vita e morte inenetrando la vicenda sul “’être scindé”.

Elle, oltre ad essere il titolo del racconto omonimo, è il modo in cui viene designata una misteriosa donna della quale la narratrice ignora il nome e con la quale stabilisce una bizzarra relazione segnata da piccole ossessioni. ‘Elle’ rappresenta l’immagine di un altrove imperscrutabile, l’ignoto inafferrabile, “un lieu peuplé du

---

250 Ibid., p. 87.
251 Ibid., p. 94.
252 “Le silence s’interrompit comme pour laisser à tous les objets alentour la possibilité d’écouter le bruissement de leurs peaux”, ibid., p. 99.
253 Ibid.
254 Ibid., p. 201.
silence et d’une présence-absence.”255 Come notiamo da alcuni passi significativi che riportiamo di seguito, l’enigmatica donna infesta lo spazio della protagonista giungendo a penetrare, con la voce, lo sguardo e perfino con i soli abiti che indossa, la mente e il corpo:

Sa voix neutre et lointaine s’insinue dans mon corps et coule lentement, très lentement, le long de mes veines glacées.256

L’impression de vide qui émane de ses yeux noirs contamine très vite toute la pièce.257

Elle entre et le noir de sa robe se répand de nouveau dans la pièce.258

Le noir de sa robe jaillit de partout et vient souiller mon corps. Il descend dans cette pièce un peu comme un nuage sur une ville, au lendemain d’une fête, d’un bombardement, d’un désastre. 259

Ed il suo potere soggiogante si manifesta anche durante la sua assenza condizionando la vita della narratrice:

Le souvenir de son corps sculptural hante ma vision tout autant que la pièce.260

Pourant une sensation de proximité inexplicable continue de m’étouffer. A croire qu’elle est là, diluée dans les murs.261

Le sue apparizioni nello spazio privato della protagonista avvengono varcando la porta di casa, vera e propria materializzazione del seuil, invisibile linea di confine che

---

255 R. Saïgh Bousta, op. cit., p. 201.
256 R. Benchemsi, Œlle, in Fracture du désir cit., p. 111.
257 Ibid., p. 104.
258 Ibid., p. 109.
259 Ibid., p. 112.
260 Ibid., p. 108.
261 Ibid.
segna il limite tra il razionale, l’ordinaria quotidianità, il mondo della realtà sensibile e l’irrazionale, il regno del fantastico e del meraviglioso:

La porte. Quelle chose étrange que cette porte ! La limite extrême entre moi et la réalité matérielle de la rue. De la vie. Un objet qui en tournant sur ses gonds me livre la vie ou me la retranche.\textsuperscript{262}

L’ultima tappa del percorso di una scrittura che, come afferma Bousta, si presenta “réflexive et tournée vers les béances de la pensée”,\textsuperscript{263} è ambientata nella casa d’infanzia della protagonista – “Une petite maison blanche”\textsuperscript{264} – dove i ricordi sembrano sopravvivere nitidi al riparo dell’usura del tempo. Il passato è rivisitato dalla memoria, sollecitata dalla visione della tomba che custodisce le spoglie dello zio, ubicata al centro della casa. Tutto, in tale spazio, rimanda all’immagine della morte, poiché “tout y est blanc. Le sol. La fenêtre. La porte. Un deuil éternel”\textsuperscript{265} e, come sottolinea la voce narrante, il bianco è il colore del lutto, dell’assenza e del silenzio secondo la tradizione marocchina. Ed è grazie alla presenza del sepolcro che avviene l’incontro virtuale e spirituale con lo zio, un fervido seguace della mistica di Hallaj, e che nuovamente viene varcata quella magica porta che separa il mondo sensibile dal regno dello spirituale e dell’irreale: “J’ouvre une porte de mort pour cheminer jusqu’à la folie de mon oncle.”\textsuperscript{266} La donna che narra i fatti giunge a percepire, per uno straordinario effetto d’immedesimazione, le sensazioni provate dallo zio al momento del trapasso, restituite con una scrittura il cui ritmo mima l’affanno iniziale del morente e la sua successiva rassegnazione: “Trou noir. Lumière

\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{262} \textit{Ibid.}, p. 104.
  \item \textsuperscript{263} R. Saïgh Bousta, \textit{op. cit.}, p. 203.
  \item \textsuperscript{264} R. Benchemsi, \textit{Au bord de ma mémoire}, in \textit{Fracture du désir} cit., p. 126.
  \item \textsuperscript{265} \textit{Ibid.}, p. 129.
  \item \textsuperscript{266} \textit{Ibid.}, p. 130.
\end{itemize}
noire. Peur effroyable de la chute dans le vide, suivi de l’ultime cri, avant de s’affaisser dans le silence du néant.”

Si profila dunque uno spazio mistico in cui viene rievocata la veglia funebre del parente defunto, dove i recitanti del Corano creano un’atmosfera di *transe* e di oblio in grado di agevolare l’ingresso dell’uomo nelle tenebre e l’esilio dell’anima, finalmente risanata dai turbamenti della follia.

**1.3.2 Il tempo della frattura**

I racconti di Rajae Benchemsì sono generalmente privi di indicazioni temporali precise o particolarmente rilevanti. L’autrice dà risalto al tempo interiore, quello della memoria o dell’attesa, o quello totalmente ellittico e frammentato dalle anacronie della follia e dell’allucinazione.

In *Kira et Slima* prevale il tempo dell’attesa. La madre di Slima, malata e deperita, ogni mattina aspetta che la figlia rientri dal lavoro “sans conscience aucune ni de l’attente, ni du temps lui-même.”

Un’attesa ben più angosciosa affligge Slima, la quale nel locale notturno attende invano la fine del suo “enfer quotidien”:

> Elle se laissait déshabiller machinalement, écartait ses jambes et attendait que la fin se prononçât. Mais les fins se multipliaient durant la nuit. Toute l’intensité de sa concentration ne suffisait pas à lui procurer le sentiment d’une fin définitive.

---

La giovane vive, suo malgrado, una vita all’ingegna dell’eccesso in un “temps flasque et sans espace”, tormentata dal sentimento di rancore verso il padre, peraltro frequentatore assieme agli amici di case di tolleranza. L’uccisione del genitore pare tuttavia metter fine al supplizio della prostituzione alla quale ella si abbandona dando luogo ad un “miroir ulcéré, réfléchissant au père ses actes immatures et inconstants à travers sa propre prostitution.”

L’esecuzione messa segretamente in atto un venerdì, giorno sacro per la cultura musulmana, rafforza il valore simbolico del gesto. La lettura di tale sequenza narrativa può infatti anche esser interpretata come una polemica rimessa in discussione dell’ordine paterno tipico della società islamica.

L’ambientazione surreale di *Foire des Zaërs* ha luogo in un tempo sospeso, schizofrenico, in cui gli eventi si susseguono senza una logica sequenzialità. Nella prima parte prevale l’uso del tempo presente, un presente che potremmo definire ‘di cronaca’, poiché usato dalla narratrice per dar conto delle straordinarie visioni che la coinvolgono in tempo reale. La suspense e il brivido ne risultano così enormemente potenziati. Attraverso ellissi temporali e glissements si giunge ad una seconda parte del racconto ambientata sempre a Rabat, nell’appartamento dell’amica Hannae, descritta come “une ombre aux prises avec l’immobilité du temps.” L’incontro con la donna, prigioniera di dolorosi ricordi e ormai svuotata della sua carnalità, innesca un’ampia analessi sul passato delle due amiche e fa luce sulla delusione amorosa che ha condotto Hannae a vivere un’esistenza ritirata. Il pensiero alla fiera continua a osessionare la protagonista e la vicenda si chiude ciclicamente negli stessi luoghi che all’inizio erano stati teatro di mirabolanti illusioni in grado di svelare il mistero della fuga dalla realtà. La narrazione volge all’epilogo lanciando al lettore un

---


inquietante interrogativo: “perversion ou illusion?”

Rajae Benchemsi pare invitarcì, attraverso le parole della voce narrante, a leggere la storia come una “transgression du temps et de son indigente linéarité”, un modo per tentare di incidere sul tempo e per esplorare le potenzialità della creazione artistica.

Le ossessioni e il delirio sono spesso all’origine di categorie hors temps e hors espace che contraddistinguono i racconti della scrittrice marocchina. Ne La Boutique russe il flâner della protagonista per le vie di Parigi, accompagnato dal persistente ricordo del canto udito nel bazar, la conduce in una dimensione parallela, in diretto contatto con le proprie pulsioni ed emozioni, fino a raggiungere la propria follia e viverla. La topografia urbana esercita sulla donna una sorta d’incanto, grazie al quale riesce a rivivere emozioni e suggestioni di un passato non vissuto, come quello della gioia popolare del dopoguerra, o a percepire la presenza di personaggi celebri come Antonin Artaud o Edith Piaf. Alcuni luoghi in particolare, come il café Lutèlia, hanno l’eccezionale potere di far vivere alla protagonista il presente e al contempo una dimensione contigua, fuori dal tempo e dallo spazio. La vicenda si conclude con l’incontro amoroso tra la donna e il giovane cantante udito nel negozio dell’amica Nate e sposta il discorso sull’impossibilità di appagare completamente un desiderio di natura astratta – nella fattispecie quello della voce – che ritorna ciclicamente a sottolineare l’ossessività di certe fantasie che congelano il tempo in un eterno anelito.

L’attesa ritorna come leitmotiv nel già evocato L’Homme qui ne mourut pas. Hector Germain, afflitto da una deficitante afasia e per molti creduto morto, vive in un tempo indefinito, un eterno presente, che lo sprofonda in una totale vertigine:

---

275 Ibid., p. 45.
276 Ibid.
277 “Une longue errance imaginaire à travers le temps et l’histoire me mène vers moi. Vers ma propre existence, mon propre mystère, mon propre délire. Je peux enfin me rejoindre, coller à ma follie, l’admettre et la vivre.” R. Benchensì. La Boutique russe cit., p. 49.
Seduto ogni mattina nello stesso caffè, Hector si sfoga in lunghi soliloqui interrogandosi sulla sua condizione con la speranza di trovare una risposta plausibile al suo stato di sospensione tra la vita e la morte. Tuttavia, il dubbio che in realtà sia realmente vivo viene sollevato dalla voce narrante onnisciente che, avvicinandosi al lettore con una domanda retorica, mette provocatoriamente in discussione lo stato dei fatti: “Il ne comprenait pas: se pouvait-il que des choses qui appartenaient à la vie lui soient à ce point perceptibles?”279 La funzione prolettica di tale quesito avvicina allo scioglimento dell’intreccio: grazie al ritrovamento dell’amata Keltoum l’uomo può finalmente recuperare il senso della propria fisicità e della propria esistenza.

Anche l’asse temporale del racconto Elle è contraddistinta dalla tematica dell’attesa di una misteriosa donna senza nome da parte della protagonista, motivo che percorre l’intera trama: “Mon temps est à présent réparti en deux phases: celle de l’attente de sa visite et celle de la visite elle-même.”280 Le visite della sconosciuta scandiscono la vita della protagonista e rappresentano una vera e propria irruzione dell’insolito nella quotidianità. Come in Foire des Zaërs, l’uso del presente indicativo e la presenza di una voce narrante alla prima persona rafforzano l’impatto del brivido e dell’angoscia nel lettore, poiché gli eventi vengono filtrati da un personaggio estremamente vicino alla scena teatro delle singolari apparizioni. L’attesa paralizza l’azione in un copione di gesti che si ripetono sempre uguali a se stessi,281 come una

278 R. Benchemsi, L’Homme qui ne mourut pas cit., p. 80.
279 Ibid., p. 88.
280 R. Benchemsi, Elle cit., p. 104.
sorta di rito propiziatorio che agevola la comparsa della fantomatica Elle.\textsuperscript{282} Rinunciare all’attesa, vera e propria dimensione esistenziale significativamente descritta per mezzo di similitudini dal sapore surrealista,\textsuperscript{283} è impossibile, anche se si profila la possibilità di piombare in un “délire sans borne”.\textsuperscript{284} Il racconto si chiude con un ritorno ciclico sull’immagine della sconosciuta:

Trois coups, fermes et espacés m’arrachent à mon acte ultime.  
Le noir de sa robe me coupe le souffle. Elle est là, identique à elle-même et son chignon est légèrement décoiffé. 
- Vous êtes belle, lui dis-je...\textsuperscript{285}

La conclusione non scioglie l’enigma che aleggia intorno all’arcana entità di Elle, anche se dai molti indizi disseminati nella trama è facile supporre che si tratti di un’allucinazione scaturita da una distorta percezione spazio-temporale:

Je ne suis plus là mais en elle. Retranchée en elle, en son dehors. Un dehors sans lieu ni temps, sans être ni odeur [...] Elle est là, close sur elle-même, indéchiffrable et inaccessible.\textsuperscript{286}

Al centro di \textit{Au bord de ma mémoire} vi è il tempo del ricordo. La protagonista del racconto rivisita per mezzo della memoria la casa dell’infanzia e ritorna all’episodio della morte dello zio, rivissuta quasi in uno stato di \textit{transe}. A differenza di quanto è accaduto al personaggio de \textit{L’Homme qui ne mourut pas}, Hector, qui la morte è desiderata, restituita alla sua spiritualità, percepita come riconciliazione col sublime.

\begin{thebibliography}{99}
\bibitem{282} “Mes journées interminables se disséminent dans l’organisation éventuelle d’un éventuel accueil.” \textit{Ibid.}, p. 118.
\bibitem{283} “Le café fait partie du cérémonial et la crainte d’en manquer ne m’abandonne jamais”, \textit{ibid.}, p. 115.
\bibitem{284} “[...] l’attendre comme on attend l’apparition soudaine et définitive d’un membre amputé, comme on attend une mort que l’on désire surprendre en flagrant délit.” \textit{Ibid.}, p. 118.
\bibitem{285} \textit{Ibid.}, p. 118.
\bibitem{286} \textit{Ibid.}, p. 121.
\end{thebibliography}
L’ultima tappa di un percorso che oscilla costantemente tra materialità e spiritualità, illusione e realtà, si chiude con l’immagine del vecchio parente inghiottito dalle tenebre. Ma il decesso non dà luogo a una totale scomparsa, poiché il ricordo dell’uomo rivive fra le righe della Passion de Hallâj. L’arte, la letteratura e in particolare la mistica sembrano dunque godere di uno straordinario potere eternizzante.

1.3.3 I personaggi ir/reali di Fracture du désir

I personaggi di Fracture du désir sono delle entità, delle silhouettes dai profili sfuggenti “chacun à la lisière de l’essence et de l’apparence.” Essi entrano in scena destando stupore e talvolta smarrimento ed escono in punta di piedi passando il testimone ad altre figure che proseguono, per associazione o per contrapposizione, sullo stesso filo di pensiero, dando vita a delle “fables racontant la mémoire de figures déchirées.”

Slima, la protagonista del primo racconto, è descritta come una “femme-enfant”, energica e determinata, fragile e vulnerabile. Fin dall’inizio si accenna, attraverso un’anticipazione del narratore onnisciente, ai prodromi di una sua sospetta follia: “Mais se lisait aussi derrière ce cri le spectre lointain et tenace de la folie.” Così come il padre della giovane incarna il disprezzo per la donna ridotta a mero oggetto sessuale, Slima diventa, a causa della prostituzione, il simbolo dell’abnegazione votandosi a una mortificazione del proprio corpo, a un vero e

288 Ibid.
289 R. Benchemsi, Kira et Slima cit., p. 17.
290 Ibid.
proprio “esclavage charnel à vie” che la lascia svuotata e lacerata nell’intimo. La narrazione alla terza persona sembra negare ogni possibile identificazione con un ipotetico “je” destinatario del racconto: l’autodistruzione del corpo verginale di Slima passa infatti attraverso descrizioni spietate e truculente che mettono in atto una sorta di effetto straniante, tale da indurre il lettore a interrogarsi sull’uso che Rajae Benchemsi fa del linguaggio. Ecco dunque qualche esempio che evidenzia come la parola diventi ‘sfida’ al tabù culturale intorno al corpo e riesca a dipingere un universo privo di grazia, immerso in un’oscura bestialità:

sexes en érection. 

Ses jambes, béantes la nuit, passaient toute une partie de la journée, recroquevillées, comme pour se défendre des violations successives.

[...] chaque pénétration contribuait à enfoncer davantage le peu de désir qui lui restait au fond de son antre.

Un monde d’air et de lumière, loin des odeurs fétides de sperme et de mauvais alcool.

La nervosité de Slima avait submergé la pièce d’un rire ininterrompu et bestial.

Slima, annullata nella propria volontà, si isola, perde la percezione di se stessa e solo la redazione di un’interminabile lettera al padre su un vecchio taccuino riesce a

291 Ibid., p. 22.
292 “Vidée. Je suis vidée de toute quintessence, et définitivement séparée de moi-même et de mon être.”
293 Ibid., p. 23.
294 Ibid., p. 9.
295 Ibid.
296 Ibid., p. 10.
297 Ibid., p. 11.
298 Ibid., pp. 18-19.
299 “Elle ne se percevait plus, pas plus qu’elle ne percevait la limite entre une réalité qui lui échappait totalement et un monde intérieur animé seulement par la souffrance et la haine.” Ibid., p. 27.
colmare il vuoto affettivo e comunicativo che l’affligge: “Elle sortait alors un vieux cahier vert et écrivait une éternelle lettre à son père. Personne ne sut jamais ce qu’inlassablement elle inscrivait sur ses feuilles d’écolier [...] son contenu se devait d’appartenir à l’obscurité du secret.”

La scrittura diventa dunque, secondo una prospettiva metaletteraria, il mezzo privilegiato per la riconquista di sé e di uno spazio comunicativo individuale.

Sono invece totalmente surreali le creature che in *Foire des Zaërs* fanno mostra di sé all’interno di una tenda, tanto da lasciare la protagonista esitante alla loro visione: “Je reviens sur mes pas dans l’espoir de comprendre quelque chose à une situation qui, je l’avoue, me laisse perplexe.”

Le bizzarre figure della fiera, una testa senza corpo e un corpo decapitato, contribuiscono a delineare il fantastico come il regno del dubbio. Davanti all’incongruità dei fenomeni in questione la voce narrante è un’attenta osservatrice, un “halluciné raisonnant” che, malgrado la situazione, riesce a mantenere abbastanza lucidità per scorgere la frattura che si profila tra reale e irreale. L’entrata in scena dell’amica Hannae, in una sequenza che si distacca ellitticamente dalla precedente, fa luce su un personaggio che echeggia le figure pallide ed emaciate di Edgar Allan Poe per la sua evanescenza e per quel senso di sospensione che ne paralizzano l’esistenza in bilico tra la vita e la morte, tra il materiale e lo spirituale. Lo sguardo della donna è descritto come “infiniment bleu et sans fond”, un “regard d’abîme”.

Il ricordo di certi volti femminili tratteggiati in alcuni racconti dello scrittore statunitense appare qui evidente:

---

300 R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 34.
301 M. Viegnes, *op. cit.*, p. 27.
Gli occhi <di Berenice> erano senza vita, senza splendore, in apparenza privi di pupille.304

L’espressione degli occhi di Ligeia! Come e per quante lunghe ore vi ho meditato sopra! […] Che cosa era quel certo che di più fondo del pozzo di Democrito, che si adombrava nel profondo delle pupille della mia amata?305

I passi appena riportati richiamano alla memoria anche la descrizione di Elle, un altro inquietante personaggio di “vulgarité” e “grâce”306 e “grâce”307 creato dalla fantasia di Rajae Benchensim che irrompe d’improvviso nella vita della protagonista del racconto Elle. Gli incontri con la misteriosa donna innescano un meccanismo d’attesa e di desiderio per una presenza che si rivela quasi irreale e inaccessibile: “Mais le plus étrange est que, loin de n’être plus qu’un spectacle où s’épuise pour quelques instants l’obsession morbide de cette inconnue, je me surprend non seulement à aimer ce rôle qu’elle m’assigne mais à le désirer.”308 Per la voce narrante è difficile definire la sconosciuta, la quale inizialmente è percepita come una creatura né viva né morta: “Une sensation terrible me submerge tout à coup. Est-elle morte? Est-elle vivante?”309 In seguito la narratrice onnisciente anticipa l’impossibilità di sciogliere l’enigma che aleggia sulla donna: “Je ne le saurai jamais.”310 Solo grazie alla scrittura, riconfermatasi un efficace strumento di ricerca identitaria, sembra possibile afferrare i contorni fluidi dell’inquietante personaggio e fissarne l’esperienza: “Écrire. L’écrire, elle. L’attirer dans cet univers de résonance sourde et me dissoudre en elle. Disparaître.”311 ‘Elle’ si profila come ‘l’altro’, un’insondabile alterità capace di rimettere in discussione l’identità della narratrice che vi si confronta: “Qui suis-je à

306 R. Benchemsi, Elle cit., p. 105.
307 Ibid.
308 Ibid., p. 103.
309 Ibid., p. 108.
310 Ibid.
311 Ibid.
Il fantastico è pertanto in grado di evidenziare le straordinarie similitudini tra ciò che è ordinario e conosciuto e l’ignoto, poiché come afferma Louis Vax “le sentiment de l’étrange rend l’homme étranger à lui-même. Il l’«aliène». [...] Consciente de l’étrange, séduction de l’étrange et horreur de l’étrange, c’est tout un. L’étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes.”

Le linee di demarcazione tra l’io e l’altro a poco a poco evaporano e le differenze si annullano. Ecco allora che la voce narrante giunge in un momento epifanico a riconoscersi nella conturbante visitatrice, a identificarsì in lei in una completa introspezione: “Tout en moi s’absente peu à peu et glisse en elle. Je deviens elle. Je deviens l’Autre. [...] Je ne suis plus là mais en elle.”

L’agnizione conduce a un epilogo che si tinge di erotismo e di desiderio:

Je me lève et m’installe face à une glace, pour la voir sans être vue d’elle. [...] Je regarde tantôt son visage tantôt le mien pour détecter ma part de mort et ma part d’érotisme. Je me mets à quatre pattes et hume la chaleur de son corps qui m’emplit d’une gloire sournoise et intrépide. [...] L’introversion est totale: je suis elle et elle est moi. Je parcours son corps de mes lèvres chaudes et ses flammes de feu brûlent mon âme égarée.

La lettura del passo appena citato insinua il dubbio che tale gioco erotico sia consumato davanti ad uno specchio, una sorta di autoerotismo che sancisce l’unione dell’io narrante con la misteriosa creatura proiezione delle proprie fantasie e allucinazioni. Il sospetto è peraltro rafforzato dall’affermazione: “Je caresse le vide, et rien ne me semble plus vrai, plus palpable. Je jouis d’une absence enfin mienne et

---

312 Ibid., p. 118.
314 R. Benchemsi, _Elle_ cit., p. 119.
315 Ibid., p. 120.
Dans une concrétude absolue et sans faille.”

Dunque lo specchio si configura ancora una volta come quel medium insidioso capace di dar vita all’étranger intime, all’‘altro’ sconosciuto sepolto nell’inconscio. L’interpretazione di tali scene, a metà tra visione e delirio, viene guidata metatestualmente da una citazione tratta da Larmes d’Eros di Bataille nella quale si ribadisce l’impossibilità di risolvere certi enigmi e si propone di sondare l’abisso che l’eros e la morte aprono nell’essere umano. Solo il lato oscuro e bestiale del desiderio, sostiene infatti Benchemsi, è in grado di svelare il vero volto dell’Autre. Il personaggio, o meglio la sua natura, scaturisce dunque, come afferma la scrittrice marocchina, da “ce va-et-vient entre l’imaginaire et la pensée” e diventa “un prétexte de cette activité mentale qu’est pour moi l’écriture.”

Ma la raccolta Fracture du désir mette in scena personaggi ancor più impalpabili e sfumati che consentono di esplorare la frattura tra corpo e spirito, tra materiale e immateriale. Ne La Boutique russe una voce androgina staccata dal corpo suscita nella protagonista una vera e propria pulsione sessuale. Come già accennato, la perturbante vicenda de L’Homme qui ne mourut pas ruota invece intorno a un uomo che, a causa di una compromettente afasia, vive alla deriva confinato in uno spazio

316 Ibid.  
319 Cfr. R. Benchemsi, Une fusion de deux espaces cit., p. 103.  
320 Ibid.  
321 Ibid.  
322 “Cette voix, je ne l’entendais pas, elle m’habitait. […] Je brûlais intérieurement mais j’étais heureuse. Amoureuse peut-être! Elle m’avait livré un univers d’ondes et décibels dont la force d’envoûtement était peut-être bien plus déroutante que l’amour”, R. Benchemsi, La Boutique russe cit., p. 54.
sociale di emarginazione e in uno spazio privato la cui realtà viene costantemente messa in discussione. Creduto morto da tutti, compreso da se stesso, egli ritrova una possibilità di interazione col mondo esterno e di affermazione di sé attraverso il disegno e la scrittura. Ricordiamo nuovamente il messaggio scritto al quale affida uno dei suoi tanti sfoghi: “je suis mort mais mon âme ne m’a pas abandonné.”323

Da una morte presunta, apparente, si passa nell’ultimo racconto, *Au bord de ma mémoire*, a una morte effettiva, preceduta dalla *transe* e dall’ascesi, in uno spazio mistico evocato dal ricordo della voce narrante. L’incontro con la morte, vissuta dalla narratrice attraverso il decesso dello zio, rappresenta il confronto con il fenomeno più ignoto, con la frattura per eccellenza che scinde il corpo dallo spirito. Ci piace leggere tra le righe di questo racconto, che chiude un percorso di ricerca nelle varie forme dell’alterità, l’ispirazione di Maurice Blanchot, scrittore e filosofo al quale Rajae Benchemsi ha dedicato i suoi studi universitari, soprattutto per quell’idea che solo l’interiorizzazione del senso di morte conduce alla riconciliazione con essa: “Il faut que ma mort me devienne toujours plus intérieure: il faut qu’elle soit comme ma forme invisible, mon geste, le silence de mon secret le plus caché.”324

---

323 R. Benchemsi, *L’Homme qui ne mourut pas* cit., p. 79.
CAPITOLO II

LA TUNISIA
2.1 Panorama della letteratura femminile tunisina.

2.1.1 Dal 1975 al 1990.


Contrariamente agli altri due paesi del Maghreb, la letteratura tunisina in lingua francese è rimasta a lungo in secondo piano rispetto a quella araba. Fino agli anni ’90 è stata, e in parte continua tuttora ad essere, qualitativamente meno importante rispetto a quella in lingua araba² e quantitativamente più esigua. Dopo l’Indipendenza, molte donne, sulla scia di iniziative per il progresso sociale e

dell’istruzione, inizieranno a scrivere in rubriche di giornali e riviste o per trasmissioni radiofoniche; ma si tratterà, nella maggior parte dei casi, di una produzione appesantita da un evidente didattismo e, come sostiene Tahar Bekri, “maladroite et soumise à des exercices scolaires”. 

Dagli anni ’90 ad oggi si è registrato tuttavia un considerevole incremento della produzione in francese nei vari generi letterari e le autrici sono riuscite a conquistarsi spazi e credibilità presso case editrici locali e straniere.

I romanzi scritti in francese da autrici tunisine cominciano ad essere pubblicati a partire dal 1975, ovvero da quella che è stata proclamata l’“année de la femme”. In quell’anno si fanno conoscere Souad Guellouz (L’Ariana Tunisi, 1937) con La Vie simple, romanzo in cui l’autrice narra del passaggio della società dalla tranquilla vita tradizionale alla frenetica modernità, e Jalila Hafsia (Sousse, 1929) con Cendres à l’aube, romanzo incentrato sull’universo femminile e sull’introspezione. Nel 1976 Aïcha Chaïbi (Kasserine, 1948) pubblica Rached, romanzo sociale sull’ascesa e sulla corruzione di un giovane campagnolo parvenu e sulle sue difficoltà a reinserirsi nella società rurale d’appartenenza, giudicato da Jean Déjeux ancora un “roman trop moralisateur; quant à l’écriture, elle est, elle aussi, on ne peut plus simple.”


Il romanzo è un genere nuovo che non faceva parte della tradizione letteraria di lingua araba. Ibid., p. 55.

Souad Guellouz, La vie simple, Tunis, MTE, 1975.

J. Hafsia, Cendres à l’aube, Tunis, MTE, 1975.

A. Chaïbi, Rached, Tunis, MTE, 1975.

J. Fontaine, Écrivaines tunisiennes cit., p. 43.

Dovremo arrivare a metà degli anni ’80 per incontrare Hélé Béji (Tunisi, 1948) colei che verrà salutata dalla critica come la “première romancière digne de ce nom.”

Nel 1986 il suo *L’Œil du jour* riceverà ampi consensi da parte sia del pubblico che della critica. In questo romanzo l’autrice, in un gioco di reminescenze e rêveries di sapore inequivocabilmente autobiografico, torna nella rue El Maar della sua Tunisi natale, nel regno incantato della casa della nonna. La narrazione si dipana principalmente intorno alla figura dell’anziana donna, saggia custode di misteriosi segreti, ammantata di arcani poteri:

Ma grand-mère se tient toute seule dans sa vérité inaccessible, dans son antre du temps, et je tends l’oreille éperdument, dans la concentration magique de sa personne. Je l’entends tituber comme une voyante aux regards enfouis, vision simple, terre à terre, de matière et de foi mêlées, vision toute foi, toute matière, incohérente, dont l’accès m’est interdit.

Grazie a lei gli usi e i costumi della civiltà mediterranea e musulmana sembrano rimanere in vita, offrendo alla narratrice l’opportunità di rievocazioni intrise di nostalgia e la speranza di un ritorno alle origini sempre possibile:

J’entends crépiter le kenoun, petit moment de magie et d’évaporation des maléfices, et le café, le chant d’un coq, le battant de la porte du salon qui frotte contre la dalle inégale en s’ouvrant, précédé du petit volet qui frappe contre le mur, et surtout, distinctement, le bruits des clés sur la porte d’entrée qui annonce l’événement quotidien, l’entrée aux aurores de notre vieux voisin, ce tintement unique suivi du bruit lourd de la porte qui se referme, comme la pulsation profonde d’un cœur vieilli, sont les instants où je me dis: «Tout n’est peut-être pas perdu!».

---

13 Ibid., p. 53.
15 Ibid., p. 12.
16 Il *kenoun*, o *canoun*, è una sorta di braciere.
17 Ibid., pp. 19-20.
Ma lo sguardo critico di Hélé Béji va oltre il rimpianto per i valori e le abitudini perse, per giungere a cogliere, non senza rancore, l’arroganza dei nuovi ricchi, la risibile e grottesca superficialità di quei milieux cittadini vittime di “une modernisation d’imitation, sans âme ni authénticité.”18 L’œil du jour è dunque lo sguardo di chi viene da ailleurs e prende coscienza della difficile sopravvivenza delle tradizioni minacciate dall’incalzare dell’assimilazione acritica dei modelli occidentali. Ricordiamo che l’autrice si era già fatta apprezzare nel 1982 col saggio Désenchentement national,19 un’acuta riflessione sul difficile cammino della decolonizzazione, la cui lucidità, unita ad una caustica satira, si ritrova anche in Itinéraire de Paris à Tunis20 del 1992, testo in cui vengono osservati i mutamenti della città e della sua gente.

Nel 1982 Souad Guellouz rompe circa sette anni di silenzio e torna alla ribalta con Les jardins du Nord,21 romanzo incentrato sull’importanza della memoria e in cui la protagonista racconta i ricordi della sua infanzia a Metline, una città costiera del Nord, dal 1944 al 1951. I luoghi e i costumi ancestrali che la scrittrice fa riemergere dalla propria fanciullezza, così come quelli delle generazioni che l’hanno preceduta, sono descritti con dovizie di particolari. La trama è infatti una rete di rimandi che intende mostrare quanto fossero permeabili le varie civiltà che hanno abitato e abitano la Tunisia, un paese in cui l’identità si afferma attraverso il riconoscimento della propria pluriculturalità, un luogo privilegiato ove le tre religioni monoteiste s’incontrano serbando ognuna i propri tratti distintivi.22

---

18 T. Bekri, op. cit., p. 45.  
2.1.2 Dagli anni ’90 ai giorni nostri

Con La Caravane des Chimères, romanzo pubblicato nel 1990, Fawzia Zouari (Le Kef) si fa conoscere e apprezzare dal pubblico e dalla critica. È la biografia romanizzata in trentanove capitoli di Valentine de Saint-Pont, pronipote di Lamartine, che, dopo aver condotto una vita mondana nel lusso e nello scandalo di una Parigi d’inizio secolo, parte per l’Egitto e diventa musulmana. Il difficile rapporto tra Occidente e Oriente è uno dei temi più rilevanti che sottende l’opera e che ritornò al centro del breve saggio del 1996, Pour en finir avec Shahrazad.

Nel 1993 Maherzia Amira Bournaz (Tunisi, 1912) pubblica C’était Tunis 1920, vasto quadro della Tunisia sotto il Protettorato francese, un’epoca in realtà poco evocata dagli scrittori tunisini, ma tuttavia estremamente ricca e varia dal punto di vista umano e culturale. I ricordi che Maherzia Bournaz elabora all’età di ottant’anni per la composizione di questo romanzo ricreano un mondo di suggestioni e superstizioni ormai quasi del tutto estinte. Attraverso la rievocazione della sua infanzia, vissuta nella Médina tunisina, prendono corpo personaggi come la venditrice di lievito, il conciatore o il veggente, così come alcuni prodotti di consumo tipici dell’epoca, quali il profumo Forvil, il cioccolato Prado, la cipria Pampéa, o alcuni strumenti musicali come il doundfa e il gomibri. Ampio risalto è dato alle digressioni sulle occupazioni delle donne appartenenti alle diverse etnie che popolavano il paese. Sapremo dunque che le musulmane non lavoravano fuori casa e che trascorrevano il proprio tempo nella cura della propria persona e della dimora, nella preparazione dei pasti sul canoun e in altre attività stagionali come la raccolta delle spezie, la conservazione del couscous, la confezione dei dolci a seconda delle festività in corso. Attraverso la nutrita galleria di personaggi che la scrittrice mette in scena il lettore

24 F. Zouari, Pour en finir avec Shahrazad, Tunis, Cérès, 1996.
può addentrarsi nelle abitudini di un popolo e conoscerne tradizioni e riti di un passato in gran parte sepolto.

“Khalti Zanoukha – scrive Maherzia Bournaz – nous expliquait la religion et ses interdits et nous enlevait les coutumes et des croyances religieuses.”26 Khalti Founa, invece, “racontait tout ce qu’elle avait fait, entendu, où elle s’était rendue, les mariages des uns, les circoncisions des autres, les naissances, les maladies, les décès... elle rapportait même les querelles de son entourage.”27 Le donne tunisine musulmane, secondo quanto si evince dal testo, erano relegate a un ruolo minore in società e qualora avessero avuto l’ardire di ribellarsi contro la poligamia, ancora in uso negli anni ’20, sarebbero state rinchiuse a Dar Joued, luogo in cui venivano detenute le adultere. Le donne ebree, dal canto loro, godevano di maggiore libertà e si distinguevano per il loro “accent chantant”,28 per la loro civetteria e per la profonda fede religiosa poiché “on ne pouvait rien leur offrir, ni à boire, ni à manger, car elles considéraient notre vaisselle hamiss, c’est-à-dire impure.”29 Anche le donne europee sono messe in risalto per i loro comportamenti più tipici. Le Siciliane, contrariamente alle donne musulmane, vivevano e svolgevano la maggior parte delle loro attività all’aria aperta, per strada o sui balconi; le Francesi si mettevano invece in luce come le più intellettuali. Nonostante i diversi stili di vita, una grande complicità e una sincera solidarietà le unisce. La narratrice ricorda in proposito come la clientela ebrea del padre commerciante sia stata di sostegno e lo abbia salvato dal fallimento:

Pendant ce temps, les clientes juives de mon père, continuaient à venir s’approvisionner chez nous; à chacune de leur visite elles voyaient ma mère dépérir à vue d’œil...Elles étaient affligées de la voir dans cet état et lui souhaitaient un prompt rétablissement mais elles s’évertuaient aussi à donner des recettes de remèdes qu’elles disaient

26 Ibid., p. 65.
27 Ibid., p. 67.
28 Ibid., p. 25.
29 Ibid.
efficaces et que mon père appliquait à la lettre. C’est grâce à l’une
d’elle que le miracle s’accomplit et que ma mère guérit. 30

I legami più stretti si stringevano con la comunità italiana, rappresentata nel testo
dalla famiglia La Porta:

On me présentait sous le nom de Rosina, car Maherzi a était difficile à
prononcer. […] Mme Morana était grande, grasse e imposante avec
ses cheveux blancs. Elle aimait venir souvent chez nous passer
quelques moments en compagnie de ma mère. Seulement aucune des
deux ne parlait la langue de l’autre, ce qui donnait lieu à ce genre de
dialogue qui me faisait mourir de rire: Mme Morana disant en arabe :
«skoun... skoun... skoun...yesser » 31 et ma mère répondant en italien
« caldo... caldo... caldo... assai» ... Après un silence, elles répétaient le
même refrain, Mme Morana en arabe et ma mère en italien. 32

C’était Tunis 1920 è un roman-témoignage, un documento di grande valore
etnologico che consente di far luce sulla condizione femminile dei primi decenni del
‘900. L’aspetto etnolinguistico conferisce spessore e valore all’opera nella sua fedele
restituzione delle migrazioni e delle contaminazioni linguistiche. In proposito Alia
Bournaz cita come commento al lessico del romanzo l’intervento critico di Nabil
Radhouane, apparso sul quotidiano tunisino «Le Temps». Secondo Radhouane, l’uso
di parole arabe ibridano la lingua francese e la loro presenza è il risultato di quella che
viene definita “une greffe non rejetée, joliment assimilée par le récit matriciel et
porteur, ils <les mots arabes> enrichissent une langue française adaptée librement à
une vision fondamentalement arabe, et demeurée, pour ainsi dire, au service d’une
deuxième couche de signifiants, d’une autre épaisseur du langage.” 33

A ben sedici anni di distanza dalla pubblicazione del suo secondo romanzo, Souad
Guellouz dà alle stampe la sua ultima fatica letteraria: Myriam ou le rendez-vous de

______________________
30 Ibid., pp. 126-127.
31 “Fa molto caldo”.
32 Ibid., p. 112.
33 A. Baccar Bournaz, op. cit., pp. 102-103.
Beyrouth.34 Questo corpo romanzo di circa seicento pagine è la storia di una giovane donna, Myriam, che racconta della propria vita fino al suo viaggio in Libano e al suo ritorno in Tunisia, ove vivrà finalmente a fianco del suo amato Mustapha. Myriam e Mustapha sono i due narratori che a turno prendono la parola per narrare i fatti e commentare le situazioni. Alia Baccar Bournaz apprezza gli ampi affreschi geografici e sociali dei quali l’opera è ricca e la definisce in questi termini:

un véritable monument où tout s’imbrique adroitement pour le plaisir du lecteur qui découvre d’abord une Tunisie profonde avec ses différentes régions du nord au sud et ses différentes classes sociales, des bédouins tatoués aux tunisois les plus raffinés en passant par les fonctionnaires, les gens du peuple, les parvenus, les arrivistes... Le lecteur découvre ensuite le Liban avec son passé douloureux, ses clans, ses héros, ses attentats, ses guerres fratricides et meurtrières, les Druzes, les Maronites, les Phalangistes... Enfin tout s’enchevêtre en une étonnante et attrayante harmonie.35

Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth è un enorme “récit à tiroirs”36 che genera al suo interno enclaves di approfondimento sui costumi del mondo arabo-musulmano, come la digressione sull’hammam, assimilato a un “ventre de femme enceinte”,37 o sugli integralisti religiosi Khouanjiya. Ampio spazio è dedicato alla descrizione della condizione della donna, alla marginalità nella quale un tempo veniva confinata, soprattutto se divorziata, o ai soprusi che doveva patire nella sua vita di moglie, di lavoratrice e di madre. Le invettive e le condanne contro i responsabili di certe situazioni, gli uomini, si moltiplicano con vigore nel corso del testo. Ricordiamo alcuni fra i passi più significativi:

Il y avait eu, chez l’un, le désir de s’approprier l’être qu’elle était, chez l’autre la négation de ses aspirations les plus profondes. Ce

34 S. Guellouz, Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth, Tunis, Sahar, 1998.
36 Ibid., p. 118.
37 S. Guellouz, Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth cit., p. 223.
qu’elle avait appelé une fois devant moi «les mutilations scandaleuses
de l’amour», et une autre fois: «les viols conjugaux». 38

Naïma lui a servi de tout, au plus bas prix. De bonne qu’on ne paie
pas, de maîtresse qu’on n’entretient pas, de «fiancée» qu’on
n’épousera pas mais qu’on a eue vierge et «propre» et dont la fidélité
est assurée...Elle a été le cadavre qui a servi de marchepied à la
réalisation de ses ambitions. 39

Con questo romanzo Souad Guellouz ci offre una minuziosa indagine sociologica
strutturata in una narrazione che costantemente si sdoppia, dando vita a un racconto di
secondo grado e in cui i vari personaggi prendono la parola con la propria voce.

“Écrivez à l’auteur, pour le convaincre de vous raconter la suite!” Con questo
invito al lettore, Frédéric Mitterand concludeva la prefazione di C’était Tunis 1920.
L’appello ha dunque avuto ascolto: nel 1999 Maherzia Bournaz pubblica infatti
Maherzia se souvient, Tunis 1930,40 seguito del romanzo precedente, ambientato in
un periodo che va dal 1927 al 1945. Alia Baccar lo qualifica come un “récit de vie”,41
definizione perfettamente in linea con quanto afferma l’autrice nella prefazione: “Ce
récit authentique se propose de vous faire découvrir la vie familiale, sociale,
sentimentale, et même intime des femmes tunisiennes de cette époque.”42 I trentatre
capitoli che compongono l’opera sono, appunto, incentrati in larga misura
sull’universo femminile: solo grazie alle donne sembra possibile superare i tabù e
trasformare il mondo imprimendogli una spinta verso la modernità. Il romanzo è poi
arricchito da un certo numero di disegni raffiguranti utensili da cucina, mobili,
strumenti musicali, abiti tradizionali e di foto antiche, poiché ciò che è preponderante
in quest’opera è la volontà di “restituer dans les moindres détails une époque révolue,

38 Ibid., pp.167-168.
39 Ibid., p. 205.
40 M. Bournaz, Maherzia se souvient, Tunis 1930, Cérès, Tunis, 1999.
41 A. Baccar Bournaz, op. cit., p. 107.
42 M. Bournaz, Maherzia se souvient, Tunis 1930 cit., p. 3.
à la fois proche et lointaine, celle de nos grands-mères et arrières grands-mères.⁴³
L’autrice dimostra inconfutabilmente la sua dote di eccezionale cronista e il talento di una meticolosa etnologa.

Fawzia Zouari si riconferma una scrittrice di successo nel 1999 con la pubblicazione di *Ce pays dont je meurs*,⁴⁴ romanzo sul fallimento del processo di assimilazione tra immigrati e comunità d’accoglienza. La vicenda trae spunto da un tragico fatto di cronaca: la morte per indigenza di una giovane algerina avvenuta a Parigi nel ‘98.

La tematica della ricerca identitaria è invece al centro del romanzo che la scrittrice pubblica tre anni dopo: *La Retournée*.⁴⁵ Non a caso il titolo allude sia ad un’espressione tunisina ricorrente in riferimento a colui che ha scelto la nazionalità francese, sia al termine che indica un’apostasia religiosa o una scelta politica.⁴⁶


---

racconti rielaborando le storie narrate dalla nonna, la quale, distrattamente, era solita cambiarne di volta in volta l’ordine narrativo e contaminarne le trame con aneddoti di sceneggiati egiziani riaffiorati casualmente alla memoria. D’altra parte, come la stessa Saïd commenta citando il sociologo tunisino Abdelwahab Bouhdiba, “conter n’est point reproduire, c’est quasiment toujours produire.”

Le tematiche ricorrenti sono la povertà e la sfortuna vinte con l’intelligenza, l’astuzia e la magia. Ne emerge un mondo ancestrale in cui anche la donna riesce, grazie all’ingegno, ad aggirare quegli ostacoli che la relegano in una posizione di sottomissione e marginalità.

Negli anni ’90 si sono imposte all’attenzione del pubblico anche altre scrittrici la cui produzione è stata interessata, più o meno continuativamente, dalla prosa breve. Nei paragrafi successivi incontreremo Noura Bensaad, autrice di un romanzo in forma di brevi racconti e di una raccolta di racconti, e Dorra Chammam, fine scrittrice di poesia e di prosa poetica. In seguito, ci soffermeremo su autrici come Souad Guellouz e Hélé Béji, le quali hanno inizato la loro carriera rispettivamente negli anni ’70 e ’80 scrivendo romanzi, ma che in epoche più recenti si sono cimentate nel genere breve.

Infine, nei capitoli secondo e terzo, analizzeremo più approfonditamente la figura di Azza Filali, autrice che si è cimentata nella saggistica, nel romanzo e nella prosa breve, genere nel quale, a nostro parere, ha raggiunto pregevoli livelli sia da un punto di vista strutturale che formale. A lei e alla sua ultima raccolta di racconti Propos changeants sur l’amour sarà dedicato un approfondimento.

---

51 A. Saïd, Le Secret cit., p. 10.
52 Accenniamo al fatto che il reperimento delle opere è stato un primo grande scoglio della nostra ricerca, poiché molte delle scrittrici hanno pubblicato i loro libri à compte d’auteur, spesso in collezioni a tiratura limitata e in circuiti che non prevedevano una vasta distribuzione.
2.1.3 Noura Bensaad: il racconto come micro-romanzo

*L’immeuble de la rue du Caire*


Lo si definisce romanzo perché i luoghi e i personaggi ritornano come costanti all’interno delle otto parti che compongono il testo. Ciascuna parte è a sua volta suddivisa in brevi capitoli intitolati “appartement”, all’interno dei quali vengono narrati brevi, talvolta fulminei frammenti di vita di uno o più personaggi. Proprio per la frammentarietà della trama, costituita da tante piccole storie che s’incrociano e s’intrecciano, e per l’autonomia che ognuna di essa possiede, l’opera può essere anche letta come una raccolta di racconti, ognuno con la compiutezza del romanzo, o meglio, di una sorta di micro-romanzo.

Il caseggiato della rue du Caire, con i suoi spazi privati e i suoi spazi pubblici condivisi, come la terrazza, il cortile, i balconi e le scale, è un microcosmo che nella sua solida *unité de lieu* diventa *décor* di vicende semplici, *petits riens* attraversati da eventi felici o drammatici: il monotono *ménage* di Habiba e Mohamed regolato dalla prepotenza del marito e dall’arrendevole sottomissione della moglie, la solitudine di una coppia sterile, il tradimento di Farida da parte del marito Mohsen, la passione per

---

53 Definizione tratta dalla quarta di copertina dell’opera.
i gatti della solitaria e liberale Monia, il suicidio di Mounir che squarcia la pacata monotonia di un’esistenza “aussi plate qu’une eau dormante.”

Su tutto e su tutti si posa lo sguardo curioso e sagace del mendicante Abdelkader che osserva e commenta con fervido humour le vicende del condominio e dell’intero quartiere. Abdelkader è uno dei personaggi che ritorna con maggiore frequenza e del quale, per mezzo di alcune anallessi, conosciamo anche il passato. Riportiamo le battute di un comico dialogo con Wahid, attraverso cui apprendiamo qualche dettaglio sulla sua vita coniugale:

- Ça c’est ma femme [...] elle me tanne pour que j’achète un poste de télévision. Elle a su, il y a quelques jours, que notre voisin, qui était un des derniers à ne pas en avoir, avait acquis une télévision; depuis, elle ne me lâche plus. Elle se dit mortifiée d’être désormais la seule à ne pas en posséder. Je lui ai fait remarquer que nous pouvions nous contenter de poser une antenne sur le toit, pour faire illusion.

- C’est curieux, je ne t’imaginais pas marié.

- Moi non plus, je ne me voyais pas marié avant de l’être. Je l’ai rencontrée la première fois chez des parents que nous avons en commun. [...] Elle me semblait si malheureuse, si douce et sans défense. Je l’ai demandée en mariage en pensant qu’elle serait une bonne compagne. Et voilà, je me retrouve maintenant avec une peste!

Il mendicante è anche colui che avrà a che fare più direttamente degli altri personaggi con uno degli episodi più insoliti e curiosi del romanzo: la misteriosa presenza dei cani gialli. Un bel giorno uno di questi animali si apposta davanti all’edificio suscitando nel mendico profonda inquietudine:

Voilà qu’il <Abdelkader> se sentait surveillé par un chien! [...] Il semblait à Abdelkader que l’ombre autour de lui se rétrécit soudainement et qu’il n’était plus protégé de la violente lumière du soleil.

55 Ibid., pp. 96.
56 Ibid., pp. 33-34.
Je n’en ai jamais vu de semblables. Pour moi, ils ne se comportent pas en animaux.  

Ils <les chiens> guettent, épient, observent certains d’entre nous pour s’approprier de leur âme. Et je pense qu’il est grand temps de les chasser.

Anche Monia, nell’ultimo capitolo, si abbandona a fantasiose elucubrazioni sui cani e immagina che le bizzarre creature si siano spinte per noia dalla montagna verso la città e solo dopo aver raccolto quante più immagini possibili siano alla fine ripartite. La faccenda rimane avvolta dal più fitto mistero sollevando anche nel lettore dubbi e perplessità. C’è da chiedersi se dietro al paradigma bestiario non si nasconda il riferimento a qualche oscuro simbolo. Ricordiamo che il più antico animale domestico dell’uomo non di rado viene considerato dalla mitologia classica come il guardiano dell’aldilà. Nell’area culturale islamica, invece, benché tolleato nel suo ruolo di cane da guardia, esso è visto come una creatura impura. Si è anche propensi a vedervi il riferimento alla minaccia che viene dallo straniero e alla diffidenza che costui può suscitare in una comunità. Nel testo sono peraltro presenti i rimandi alle difficoltà dei rapporti interculturali e dell’accettazione dell’‘altro’. Pensiamo ad esempio a Mohamed, il marito di Habiba, il quale da anni rifiuta di vedere sua figlia perché si è sposata con un Europeo, un Gaouri. Rammentiamo anche la sprezzante battuta di Samia con la quale ella esprime tutto il suo biasimo nei confronti della coinquilina Monia che ha deciso di vivere da sola, senza marito né figli, come molti dei suoi amici stranieri: “Chez nous, ça ne se fait pas.” L’interrogativo è stato anche rivolto a Noura Bensaad, la quale, pur senza confermare né smentire alcuna ipotesi, ha proposto altre due chiavi interpretative. Da un lato l’autrice ha inteso ricorrere all’immagine dei cani per convogliare nel testo l’idea del controllo e dell’oppressione

57 Ibid., p. 120.
58 Ibid., p. 142.
59 Si pensi a Cerbero, il mitico mostro con sembianze di cane a tre teste, eletto come custode dell’Inferno.
60 N. Bensaad, L’Immeuble de la rue du Caire cit., p. 139.
esercitate da un regime poliziesco ove la vita dell’individuo viene costantemente spiata e controllata. Dall’altro, le apparizioni improvvisse degli animali sono un espediente per solleticare il lettore affinché s’interroghi sul significato dell’intera vicenda e, in senso più ampio, sulla creazione letteraria. Ecco allora che la scrittura rivela la sua impossibilità di esser trasparente e come afferma nel suo articolo Habib Salha: “On regarde peut-être tout, mais on ne voit pratiquement rien.”

Lo sguardo del narratore onnisciente si aggira dentro e fuori l’edificio; i personaggi vengono da lui spiai, osservati, sorpresi nelle loro occupazioni o nelle loro riflessioni. Le intrusioni della voce narrante si insinuano nell’intreccio con digressioni esplicative o con anticipazioni. Ricordiamo in proposito il capitolo in cui Abdelkader, con la gola secca per aver trascorso una giornata sotto il sole a mendicare, inventa al giovane Hakim la burla secondo la quale patirebbe di proposito la sete il più a lungo possibile per godere maggiormente poi del refrigerio di una bibita: “il <Hakim> le sauverait de la soif sans même qu’il ait à bouger de sa place.” Un altro esempio in cui si comprende come certi commenti del narratore attestino la sua onniscienza è presente nella quinta parte, nel capitolo Dans la cour. Qui Habiba racconta delle abitudini del marito, di quanto ami il tè preparato sul kanoun; per Fatma è l’occasione di mostrare il proprio rimpianto per la scomparsa del coniuge, anche se tale sentimento non corrisponde alla realtà dei fatti, perché “ce qu’elle venait de dire était quasiment l’inverse de ce qu’elle ressentait en réalité mais la vieille dame prononça ces mots sans l’ombre d’un remords; il lui semblait que la formule s’imposait d’elle-même.”

La focalizzazione è variabile e converge sui protagonisti in modo da render conto non solo delle azioni di un personaggio, ma anche delle sue intenzioni e dei suoi pensieri più reconditi. Il narratore riesce in tal modo a far penetrare il lettore nella

---

63 Ibid., p. 87.
mente di Wahid, protagonista del capitolo Dans la cour della seconda parte, mentre sta tentando di circirciare la giovane Monia. Il suo intento di sedurre l’inquilina viene così messo a nudo attraverso il seguente commento:

“Wahid ne put s’empêcher de penser, comme il le faisait souvent, combien le comportement des hommes avec les femmes était hypocrite: il se fichait éperdument des chats, pensait à ses jolis seins mais il tenait là un sujet de conversation et ne le lâcherait pas.”

Il testo si biforca e si ramifica mostrando attraverso le varie storie la desolazione di un “quotidien banal-fatal” in cui il pettegolezzo, la diffidenza e l’egoismo regolano i rapporti umani e in cui regna sovrana l’incomunicabilità tra gli individui. Avvalora tale giudizio quanto afferma anche Habib Salha nel suo articolo: “La rue du Caire commerçante et passante ne favorise plus l’échange. La vie communautaire comme un tout n’est plus de mise.” Solo Abdelkader, col suo modo di “prendre la vie du bon côté, être disponible, vivre l’instant”, rappresenta un fugace barbaglio, la speranza che sia ancora possibile credere nella parola, nel potere vivificante dei racconti.

**Mon cousin est revenu**

Nel 2003 Noura Bensaad pubblica Mon cousin est revenu, ancora una volta nella collezione “Écritures Arabes” della casa editrice L’Harmattan. La raccolta, costituita di otto racconti, ruota attorno a episodi del quotidiano che mettono in luce la noia, la viltà, l’inerzia dei sentimenti, l’angoscia e l’opportunismo nell’animò umano.

---

64 Ibid., p. 37.
65 H. Salha, Comment vivre ensemble? L’immeuble de la rue du Caire de Noura Bensaad cit., s. p.
66 Ibid.
67 N. Bensaad, L’Immeuble de la rue du Caire cit., p. 91.
Nel primo testo, intitolato *Ali*, il protagonista omonimo è presentato intento a scrivere, attività cui sembra dedicarsi con estremo impegno e meticolosità poiché, come ci fa intendere la voce narrante onnisciente, “il était désireux de parfaire tout ce qu’il entreprenait.”

La minuta descrizione di ogni gesto dell’uomo e la registrazione di ogni minimo accadimento intorno a lui da parte del narratore contribuisce a creare un palese effetto di isocronia, come ad esempio nel passo che di seguito citiamo:

> Il traça les dernières lettres du dernier nom à inscrire, leva son stylo et contempla la page écrite avec satisfaction. A cet instant précis, une grosse goutte d’eau s’écrasa sur le papier: floc!

La stessa immagine della piccola perdita d’acqua che interrompe il silenzio con la regolarità di un metronomo rafforza la sensazione di ripetitività e di stagnazione che contraddistingue il ritmo del testo. La trama avanza minimamente con l’entrata in scena del portiere che annuncia affannato il ricovero del figlio di Ali, il quale, in preda al più totale nichilismo, non sarà capace di mostrare né interessamento né compassione. L’intreccio si avvita infine su se stesso riportando la vicenda, come in una *pièce* del teatro dell’assurdo, alla situazione iniziale che vedeva Ali impegnato a scrivere.

Kamel è il giovane protagonista dell’omonimo racconto. Nell’*incipit* l’attenzione converge sulla sua coscienza attraverso frammenti di un monologo citato che, per il susseguirsi di supposizioni e di frasi ipotetiche, si configura come una sorta di prolessi. Vediamone alcuni passi mentre il giovane è in attesa dell’abituale arrivo della madre con la colazione:

> Dans quelques minutes, sa mère entrerait, chargée d’un plateau sur lequel il y aurait posés une tasse de café noir fumant, un verre de jus d’orange et un cendrier [...] et si elle ne venait pas en effet ! Il tenta

---

70 Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 79.
d’imaginer ce qui pourrait causer un tel manquement à la règle. Sa mère pouvait être morte dans la nuit. [...] Peut-être avait-elle dû se rendre de toute urgence auprès de sa fille, soit qu’elle avait été battue par son mari, ce qui arrivait fréquemment, soit qu’elle avait accouché de son enfant.\footnote{N. Bensaad, 
*Kamel*, in *Mon cousin est revenu*, cit., pp. 25-26.}

Un rapido sommario situa poi Kamel all’interno di un caffè, luogo privilegiato per gli uomini per informarsi sulle novità del quartiere, per concludere qualche affare e trovare lavoro o, come per molti dei suoi avventori, sosta prediletta per passare il tempo nell’ozio e nella speranza che un colpo di fortuna li riscatti dalla miseria. L’abulia del protagonista viene enfatizzata da una trama che non avanza e da una diegesi che conferma il senso di stasi e di attesa senza obiettivi:

Kamel tenta de suivre la partie aux cartes jouée par le groupe d’hommes assis près de lui, mais il ne réussit pas à fixer longtemps son attention. L’indéfinissable ennui auquel il était en proie depuis plusieurs jours semblait avoir engourdi son cerveau.\footnote{Ibid., p. 29.}

Son malaise confinant à l’angoisse, il désira se précipiter hors du café, mais l’idée que rien ni personne ne l’attendait au dehors le figea sur sa chaise.\footnote{Ibid., p. 30.}

L’accettazione di un lavoro, apparentemente legale salvo qualche piccolo rischio, sembra innescare un ribaltamento nella condizione di Kamel, ma il coinvolgimento in un losco affare di vendette e tradimenti lo condurrà dritto all’ospedale. Al lettore viene suggerita un’amara riflessione sulla generazione dei giovani tunisini in cerca di lavoro.

Al centro della raccolta troviamo un altro racconto, il più lungo, incentrato su questioni socio-economiche di evidente attualità. Con la frase “Et mon cousin est revenu”, titolo del volume e del racconto, nonché *incipit* del testo, la voce narrante,
Amine, cala il lettore in *medias res* mettendolo a conoscenza del ritorno del cugino Habib, dopo undici anni d’assenza dal villaggio. Il fatto desta grande curiosità e frenesia nei concittadini, ma è anche anticipato da un oscuro presagio: “la présence d’un nuage sombre et solitaire posé comme une tache sur l’astre du jour et que celui-ci emporta avec lui dans les abîmes au moment où il disparut.”74 Amine vi aggiunge, parlando in prima persona, in modo perentorio: “parce que je me suis toujours fixé aux signes de la nature, j’interprétai cela comme un mauvais présage.”75 L’affermazione si rivela in effetti un’anticipazione dei nefasti progetti di modernizzazione architetttati dall’ambizioso faccendiere, il quale illude la comunità rurale con la promessa di straordinarie ricchezze. La disincantata voce intradiegetica ammonisce tuttavia “qu’il suffisait d’ouvrir les yeux pour voir qu’il n’y avait rien à tirer de ce lieu!”76 La progressiva trasformazione del villaggio, volta alla costruzione di strutture ricettive per il turismo, segna anche il passaggio da un soggetto di prima persona *je* ad un soggetto collettivizzato *nous* che si schiera dalla parte della comunità ingannata:

Nous vîmes tout d’abord arriver des trakcs et des bulldozers dont la longue file s’étirait dans la plaine sur plusieurs dizaines de mètres, telle une procession de chenilles s’acheminant vers leur lieu d’élection.77

Ce nouvel équilibre se prolongea ensuite quelques semaines jusqu’au jour où il fut brutalement rompu par l’une de nos femmes. [...] Aussitôt, ainsi en est-il dans nos sociétés, toute manifestation devient collective.78

Un’attenta lettura della precedente citazione, soprattutto dell’inciso “ainsi en est-il dans nos sociétés”, mette in evidenza l’appartenenza del narratore a una comunità che

72 N. Bensaad, *Mon cousin est revenu*, in *Mon cousin est revenu* cit., p. 43.
non è quella della quale fa parte il lettore implicito, ovvero l’auditorio presupposto.\(^79\) Tale categoria astratta rivela i meccanismi dell’atto di lettura\(^80\) e lascia supporre che il destinatario privilegiato appartenga a una diversa cultura, considerata anche la presenza di note esplicative a piè di pagina che illustrano i termini arabi presenti nel testo.

Si giunge alla conclusione attraverso una sensibile accelerazione narrativa che usa sommari e ellissi per decretare il fallimento del progetto speculativo e l’abbattimento di tutto ciò che nel villaggio rappresentava il passato e la tradizione: “Bientôt, il n’y eut plus que le groupe des anciens pour témoigner d’un passé qui nous semblait maintenant si lointain.”\(^81\) Il narratore si congeda dal suo ruolo di conteur annunciando la fine del racconto, così come avviene nella tradizione orale e nelle favole: “Ici prend fin mon récit.”\(^82\)

2.1.4 *La profanation* di Dorra Chammam: una prosa poetica


---

\(^{79}\) Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 70.
\(^{81}\) N. Bensaad, *Mon cousin est revenu* cit, p. 58.
\(^{82}\) Ibid., p. 63.
Le miroir, pubblicato nel 1997, appartiene anch’esso a un genere ibrido. Definito nel sottotitolo conte, al suo interno rivela invece la commistione di poesia e prosa in una struttura che si articola sull’immagine binaria dello specchio e del suo riflesso, metafora di ogni dualità. Spirito e corpo, ragione e istinto, vita e morte, luci e ombre delineano un percorso che la poetessa, investita di sciamanici poteri, percorre alla ricerca di se stessa.

La profanation viene definito nella prefazione di Mustapha Fersi un “bref récit […] sortant d’un bain psychédélique”, o ancora “roman-récit, prose à hauteur de poésie.” L’intreccio si sviluppa in ventuno capitoli, denominati champs, sorta di inquadrature cinematografiche su brevi frammenti di vita che riguardano due figure evanescenti e carnali al contempo: Hafna e Rahfane. L’ispirazione alla mistica del sufismo islamico soggiace alla trama frantumata di questo viaggio intorno all’esperienza della vita e dello spirito.

I due protagonisti si amano, si desiderano, si cercano e si evitano, mantenendosi sempre alle soglie di una vera storia d’amore per errare in meditazioni alla ricerca dell’impossibile. Agli slanci passionali dell’uno verso l’altro fanno seguito altrettante spinte di allontanamento che contribuiscono a creare un movimento spirale a livello ritmico e diegetico:

Je veux le <Rahfane> dominer, je veux l’aimer, je veux, je veux, je veux…

Rahfane, je pars, Rahfane, j’ai peur.

Rahfane a peur, comme depuis toujours, de ses battements de cœur. Il meurt d’amour et la crainte de perdre Hafna, poignante douleur, lui taillade les entrailles.

---

86 M. Fersi in D. Chammam, La profanation cit., p. 7.
87 Ibid.
88 D. Chammam, La Profanation cit., p. 31.
89 Ibid., p. 37.
90 Ibid., p. 87.
Hafna, donna misteriosa e seducente dagli occhi grandi “juteux comme une olive mûre”, 91 apre il racconto con una serie d’interrogativi, ripetuti come una vera e propria litania, sugli intenti della sua comunicazione: “qu’ai-je envie de me dire?” 92 Le è tuttavia impossibile trovare una risposta perché il linguaggio pare ormai inefficace, deformato, putrefatto: “les mots ne sont plus ronds, ne sentent plus bon.” 93 La donna tornerà nuovamente a porsi dei dubbi sulla sua esistenza e su questioni cruciali come l’amore, seppur lasciando in sospeso ogni risposta:


Moi, femme, qui suis-je? Où vie vas-tu me mener? Jusqu’à quels bouts iras-tu avec moi? 95

Aimer, c’est quoi? C’est considérer un autre que soi? C’est donner à l’autre même ce que l’on n’a pas. 96

Nel suo travagliato percorso alla ricerca di risposte e di una perduta purezza, la sua crisi esistenziale tocca punte di elevato misticismo che alla fine sfoceranno, con l’aiuto della prostituta-asceta Kadra, in una riconquistata consapevolezza di sé: “Hafna se sent sortie du labyrinthe, elle se sent Hafna.” 97

Nel testo si alternano costantemente due voci che si esprimono al presente, una delle quali, fissa, è quella del narratore in terza persona che subentra per annunciare il profilarsi di una nuova scena; l’altra è invece del personaggio sul quale di volta in volta si verifica la restrizione percettiva. Talvolta le due voci si intrecciano in maniera così fitta da risultare l’emanazione di una medesima coscienza che parla di sé da dentro e fuori del proprio corpo:

91 Ibid., p. 17.
92 Ibid., p. 13.
93 Ibid.
94 Ibid., p. 58.
95 Ibid., p. 66.
96 Ibid., p. 50.
97 Ibid. p. 101.
- Qu’ai-je gagné à courir de gloire en gloire, de rues en rues, de chambres d’un jour empruntées au temps qui se sclérose ? Rien ! Vraiment rien ?

Hafna sourit. Elle s’amuse souvent à jouer avec les mots. Histoire de se raconter des histoires... De s’oublier ...
- Dis-donc chère, très chère Hafna, se dit-elle, Tu l’aimes cet homme ? Il a quoi au fait ? Hum ! des choses qui te font faire des courbettes... Des choses comment ?
- Encore ! raconte-toi, reraconte-toi...

Lo stile lirico, talvolta enfatico, della prosa poetica di Dorra Chammam gioca abilmente con le figure di parola della retorica classica per creare un linguaggio avvolgente e incantatorio. Ricordiamo ad esempio il sapiente uso della paronomasia nella descrizione del folle-saggio Hajir incontrato da Hafna nel suo vagabondare per la città – “Hajir [...] rame dans une mare en quête d’amarres” – il cui accostamento di parole, foneticamente simili, insiste sul campo semantico dell’acqua, di un’acqua stagnante, e contribuisce a rendere più vaghi e fluidi i contorni del personaggio. Ne completa la presentazione una frase in cui l’iterazione di omofoni – “Il sent le soufre, il souffre et sa souffrance...” – insiste sul campo semantico della sofferenza, su una sorta di dannazione rafforzata anche dall’immagine dello zolfo (le soufre) generalmente associata alla figura dell’angelo decaduto, ovvero il demonio.

Lo stile de La Profanation è caratterizzato anche dal frequente uso di iperboli. Citiamo in proposito il soliloquio in cui Hafna esprime la sua passione per Rahfane: “Il doit être mon précipice, mon abysse, mon oubli.” Oppure la definizione di donna che fornisce la voce narrante – “Ça <une femme> enivre, ça délivre, ça encercle, ça décarcasse, ça prend et reprend, elle vous embrasse, vous enlace et vous

98 Ibid., p. 19.
100 D. Chammam, La Profanation cit, p. 42.
101 Ibid.
102 Ibid., p. 22.
prend” – dove le iperboli sono rafforzate ulteriormente dalla ripresa anaforica del pronome “ça”.

Il corpo del testo si distribuisce in maniera difforme nelle pagine, piegando la scrittura a una disposizione tipografica che asseconda le focalizzazioni e il ritmo. La scrittrice è infatti solita mettere in evidenza le parti più significative con l’uso del corsivo; si pensi alla frase che appartiene ad una sorta di sussurro fuori campo pronunciato dalla voce narrante: “Aimer, amour, âme, amer, mourra, ramer ...” L’amore sembra dunque ricondurre all’idea di morte; il binomio Eros e Tanatos percorre sottilmente le pagine di questa prosa poetica e ben si evidenzia nell’accorta affermazione di Hafna “Mon mal d’amour n’a pour issue que la mort.”

2.1.5 Il racconto allegorico

*Le prince du Ciel et le prince de la Terre* di Souad Guellouz


Nell’epigrafe posta in esergo al racconto la voce narrante qualifica il testo come leggenda, ovvero come una narrazione esemplare al centro della quale i personaggi,

\[^{103}\textit{Ibid.}, p. 54.\]
\[^{104}\textit{Ibid.}, p. 50.\]
\[^{105}\textit{Ibid.}, p. 100.\]
\[^{106}\textit{Il racconto risale tuttavia al giugno 1960, così come è indicato a piè di pagina.}\]
qualora non siano immaginari, risultano amplificati e alterati dalla fantasia e dalle credenze popolari che hanno tramandato i contenuti della storia. Qui il narratore si rivolge direttamente al letore, come prevede la tradizione orale, chiedendogli provocatoriamente il motivo per cui la sua memoria ha conservato proprio tale leggenda: “Et pourquoi, alors que j’ai perdu en chemin tant de récits potentiels, n’ai-je pu oublier celui-ci? Lecteur ou lectrice, dis-le moi.”

La curiosità è dunque già sollevata e prende così avvio la vicenda ambientata nell’antica capitale tunisina di Kairouan, in un tempo imprecisato. La trama ruota attorno a due personaggi fortemente stilizzati, come generalmente accade nelle favole, caratterizzati in modo manicheo per le qualità che li contraddistinguono: il Bene e il Male. L’anziano uomo del Male, dopo aver concesso la sua amicizia al giovane uomo del Bene e dopo essersi con l’astuzia meritato la sua fiducia, propone all’amico una passeggiata nel deserto. Dopo ore e ore di cammino, finalmente l’uomo del Male rivela il suo malvagio intento: dimostrare all’uomo del Bene che la sua benevolenza era una menzogna e che la sua natura non era affatto cambiata. La maligna creatura vuole colpire l’anima del buon uomo inducendolo a rinnegare la sua fede in Dio, ma egli preferirà farsi uccidere piuttosto che abjurare. Con un colpo di sciabola l’uomo del Male taglia la testa dell’innocente e la getta in fondo a un pozzo. Un’ellisse fa balzare il racconto ad alcuni anni dopo. La vicenda subisce una sensibile accelerazione che vede il susseguirsi di vari eventi. Un giorno l’uomo del Male scopre che nel pozzo dove aveva gettato la testa dell’amico è nata una vite, dalla quale taglierà un grappolo per farne omaggio all’emiro. Non appena il sultano mette la mano nel sacco che custodiva il grappolo di straordinaria grandezza, ne estrae una testa ancora calda e grondante di sangue.

Il narratore, che fino a questo punto della narrazione aveva mantenuto il suo carattere di non-intrusività, interviene per fornire, in modo didascalico, alcune informazioni riguardo agli eventi presentati: “Les émirs de cette époque étaient...”

habitués aux plus cruels spectacles. C’est pourquoi celui-ci tint longuement, par les cheveux, la tête coupée [...], cherchant vainement une explication à cette étrange situation.”

La conclusion spetta all’emiro, ovvero il principe della Terra, il quale ristabilisce una sorta di giustizia divina facendo condannare l’uomo del Male al taglio della testa. La morale, se vogliamo un po’ scontata, del “chi di spada ferisce di spada perisce”, sottende questo breve racconto la cui affrettata e netta conclusione – “Et il <l’émir> appela les gardes” – mima quella che è l’azione finale: il sipario cala in concomitanza con la condanna alla decapitazione e il Bene, alla fine, trionfa ancora una volta sul Male.

**La vague et le rocher di Hélé Béji**


Si tratta di un breve racconto allegorico che presenta gli stilemi della fiaba. I protagonisti sono infatti uno scoglio e un’onda, i quali, pur essendo creature inanimate, sono tuttavia dotate di parola; il tempo è sospeso in un’estate di un passato

---

indeterminato – “il y avait un jour”.\textsuperscript{110} La trama ruota attorno alla sventurata sorte dello scoglio, il quale è costretto, per volere di una natura malevola, a vivere tra cielo e mare nella più assoluta immobilità e insensibilità: “je ne sens rien, je suis une malformation de la Nature, je suis un déshérité du ciel!”\textsuperscript{111} Lo straziante lamento dello scoglio suscita pietà e commozione nell’onda – “Rocher, poverello, comme tu es à plaindre!”\textsuperscript{112} – la quale, dal canto suo, può solo sperare in qualche prodigioso intervento della Natura affinché rimedi il torto compiuto ai danni dell’amico roccioso.

A una prima parte in mimesi che vede un dialogo serrato tra lo scoglio e l’onda, segue una diegesi in cui il narratore eterodiegetico, ricorrendo alle strategie del racconto orale, interviene ponendo una domanda sulla vicenda appena narrata: “Quel dialogue peut-il y avoir entre un récif abrupt et un flot impétueux?”\textsuperscript{113} La chiave di lettura della storia narrata viene fornita dalla risposta dello stesso narratore, il quale suggerisce di vedervi il paradigma dell’incomunicabilità tra due nature diverse, ovvero la metafora del rapporto uomo-donna: “L’un est sombre et l’autre est clair. Imaginez le contraste [...] vous aurez tout le malentendu de l’homme et de la femme sur la terre.”\textsuperscript{114}

L’intersezione di alcune frasi formulate come un discorso diretto libero da parte dello scoglio – “Ah! Que je suis malheureux!”\textsuperscript{115} e “je ne bouge pas, je ne bouge pas, je ne bouge jamais”\textsuperscript{116} – segnano il passaggio ad un momento di calma sospetta nell’ambiente che circonda i due personaggi in cui tutto sembra diventare inanimato. Il narratore autoconsapevole\textsuperscript{117} prende nuovamente la parola come se si rivolgesse a un uditorio presente che intende coinvolgere nel processo narrativo: “Notre rocher

\textsuperscript{110} H. Béji, La vague et le rocher, in Dernières nouvelles de l’été cit., p. 39.
\textsuperscript{111} \textit{Ibid.}
\textsuperscript{112} \textit{Ibid.}, p. 40.
\textsuperscript{113} \textit{Ibid.}, p. 43.
\textsuperscript{114} \textit{Ibid.}
\textsuperscript{115} \textit{Ibid.}, p. 44.
\textsuperscript{116} \textit{Ibid.}, p. 45.
\textsuperscript{117} Ovvero quel narratore consapevole del fatto che sta narrando. Cfr G. Prince, \textit{Dizionario di narratologia} cit., p. 87.
recevait sans broncher cette lumière identique [...].” 118 E ancora: “Croyons-nous que nous soyons les seules créatures sur terre, nous humains, à connaître les aiguillons de l’amour propre?” 119 La focalizzazione risulta pertanto doppia: da un lato il lettore apprende i fatti dalla posizione percettiva del protagonista; dall’altro la voce narrante, attraverso strategie che sollecitano continuamente il lettore provocandone la messa in discussione dei fatti narrati, insinua costantemente il dubbio che oltre alla realtà raccontata vi sia qualche dettaglio che sfugge alla percezione. Ne è un chiaro esempio la domanda rivolta al lettore circa la presenza che lo scoglio avverte sulla propria superficie: “Quel est ce grand poisson bizarre?” 120 L’incertezza sulla natura di tale creatura, che poi scopriremo essere una sirena, viene rafforzata da ulteriori interventi che rivelano a poco a poco la celata onniscienza del narratore: “Non, le poisson ne soupçonnait rien de cet être qui ne bougeait et ne parlait pas.” 121 La comparsa della mitica creatura marina sul corpo dello scoglio non rappresenterà nessun tipo di svolta né nella trama, né nella vicenda dello sfortunato scoglio, il quale si dimostrerà infastidito da tale presenza e si lamenterà più che mai della propria sorte che lo ha costretto all’immobilità. Un ultimo sforzo per tentare di ribellarsi lo paralizzerà ancor più nella sua posizione.

Nel corso della narrazione al lettore vengono offerti alcuni spunti di riflessione sulla complessità della natura, umana e non, e su quanto talvolta risulti vano opporvisi. Se lo scoglio avesse accettato la propria natura sarebbe riuscito anche ad apprezzare la gradevole presenza della sirena, spesso associata ad un universo magico e benigno.

---

118 H. Béji, La vague et le rocher cit., p. 46.
119 Ibid., p. 47.
120 Ibid., p. 46.
121 Ibid., p. 48.
Indépendamment de ce qui arrive, n’arrive pas, c’est l’attente qui est magnifique.

André Breton, *L’amour fou*

### 2.2 Le mille e una attesa nella narrativa di Azza Filali

#### 2.2.1 Le attività e le opere

Azza Filali nasce a Radès (Tunisi) nel 1952. Alla professione di medico gastroenterologo, che esercita presso l’ospedale tunisino di Rabta, affianca da ormai quindici anni l’attività di scrittrice. I due “mestieri” – come lei stessa ama definirli – totalizzanti, impegnativi e che portano alla solitudine, l’hanno tenuta lontana dalla frequentazione di quelle associazioni e di quei circoli culturali che in Tunisia, come anche negli altri paesi del Maghreb, da alcuni anni vengono creati per il sostegno e la promozione delle iniziative letterarie, artistiche e artigianali soprattutto a vocazione femminile.


Se si considera la personalità schiva e discreta della scrittrice, è possibile intuire i motivi di un certo silenzio della critica intorno alla sua opera. Si segnalano tuttavia due testi: il primo risale al 1994 a cura di Jean Fontaine, il quale in Écrivaines tunisiennes prende in esame Le voyageur immobile; il secondo contributo critico, più ampio e approfondito, fondamentale per la redazione di questo lavoro, è pubblicato nel 2004 nella rivista italiana di studi francofoni «Francofonia», a cura di Carmen Licari. Si tratta di una lunga intervista con l’autrice tunisina nella quale vengono evidenziate le sue scelte stilistiche e analizzate le tematiche ricorrenti nelle sue opere. Grazie a tale studio critico si è potuto così comprendere che la preferenza accordata dalla Filali alla prosa breve risponde alla necessità di condensare il più possibile personaggi e situazioni, senza “fioritures” in modo da restituire l’intensità dell’istante, le “fulgurances”. Il rifiuto di ogni linearità nella narrazione, la rimessa in discussione della nozione di intreccio e di protagonista e la ricerca di una verità profonda sono gli argomenti sui quali l’entretien ha insistito e sui quali anche noi non mancheremo di soffermarci nel corso del nostro studio.

Nei paragrafi seguenti saranno esaminati i contenuti, le tematiche e le caratteristiche stilistiche e strutturali delle varie opere di Azza Filali. All’ultima

---

123 A. Filali, Propos changeants sur l’amour cit.
126 Ibid., p. 106.
127 Ibid.
raccolta di novelle *Propos changeants sur l’amour* verrà invece dedicata un’analisi dettagliata in un capitolo a sé.

### 2.2.2 Per un’estetica di scrittura e di vita: *Le voyageur immobile*

*Le voyageur immobile, réflexions sur la pratique médicale* è un saggio in cui la riflessione sulla pratica medica offre alla scrittrice l’occasione di allargare la propria meditazione a tematiche più ampie, quali la pratica della scrittura e l’esistenza umana. I testi raccolti vogliono anche essere – come spiega Filali nell’introduzione – una risposta ad una doppia necessità: da un lato quella di tradurre in parole certi interrogativi e certi moti interiori che in lei si facevano sempre più urgenti, dall’altro quella di tentare di “écritre le métier”, ovvero meditare, attraverso la scrittura, sulla dimensione umana del mestiere di medico, affrancandolo dalla visione di “activité de la diurnité, du dehors de l’être.”

La pratica medica sarà dunque un costante invito alla riflessione sull’inscindibile commistione di grandi gioie e umili miserie osservabile nel malato e un continuo apprendimento delle tecniche di ascolto dell’“altro”, poiché “le médecin va devoir apprendre à regarder, à écouter, à voir souffrir.” L’onestà intellettuale e la lucidità diventano per tanto due qualità indispensabili e per dirla con le parole di Azza Filali “des manières d’être”. Alla luce di quanto appena evidenziato, non si può non concordare con la definizione di “nouvel existentialisme” con la quale Carmen Licari descrive il saggio.

Altrettanto fondamentali saranno la semplicità e il rigore che Azza Filali difende nel saggio in questione e verso le quali tende, oltre che nella professione di medico, nell’attività di scrittrice, al punto di elevarle a imprescindibili canoni della sua pratica medica.

---

130 *Ibid*.
Ricordiamo le sue parole in proposito: “J’ai découvert pour mon propre compte la nécessité d’une poétique de l’écriture qui ferait celle-ci toute de rigueur et de simplicité comme un mouvement de l’âme qui en se décantant ne garderait de lui même que le plus pur.” Rigore e semplicità saranno i capisaldi della sua poetica che riscontreremo, come vedremo, sia nel suo romanzo che nei suoi racconti.

Il saggio sviluppa le tematiche appenacite lungo ventinove brevi testi raggruppati in quattro sezioni, un itinerario affettivo in cui i mestieri di medico e di scrittrice giungono negli intenti e nella prassi a fondersi. L’epigrafe posta in esergo all’inizio dell’opera rende omaggio a Gaston Bachelard (1884-1962) che sappiamo essere stato un fondamentale punto di riferimento per la formazione culturale della scrittrice. Tale “geste muet”, secondo la formula con cui Genette definisce l’epigrafe, diventa un indizio, “un signal de culture, un mot de passe d’intellectualité” per mezzo del quale viene rafforzata la filiazione col pensiero del filosofo francese. Sappiamo infatti quale pregnanza hanno assunto per la scrittrice e quale rilievo hanno acquisito nelle sue opere l’idea di istante e la concezione del tempo come durata astratta mutuate dall’autore dell’Intuition de l’Instant.

La struttura dell’opera non segue un andamento lineare nel suo sviluppo. L’introduzione e l’epilogo aprono e chiudono rispettivamente su un corpo testuale costruito sulla base della circolarità, in cui gli argomenti vengono trattati da prospettive diverse. La struttura circolare – si legge infatti – sembra possedere “une dimension de modestie et un caractère ouvert inachevé, plus proche de la vie réelle.” È dunque per esigenza di realismo, per essere il più possibile fedele ai moti dell’animo, ai ritmi del pensiero, all’imperscrutabile succedere delle cose,
all’inspiegabile ripetersi degli eventi che nella narrazione viene privilegiato un andamento circolare.

I due testi della prima sezione vertono sulla scrittura, concepita come atto di straordinaria complessità che inizialmente non nasce dal bisogno di trasmettere, ma dalla necessità di “(se) dire”. Il processo di raccontarsi si realizza attraverso parole nelle quali parallelamente ad un “sens officiel” coabita misteriosamente “une signification intime propre à chaque être”. Le parole, in quanto “objets très personnels”, sono complici nel creare, attraverso la scrittura, un itinerario sensibile, un percorso di riflessione sul proprio lavoro e sulla propria vita.

I nove testi della seconda sezione affrontano varie tematiche: dall’angoscia, temibile minaccia che crea “schismes intérieurs”, alla compassione, concepita come “mouvement de l’âme qui nous rend sensible aux maux d’autrui”, dall’“esprit de mesure” e sobrietà auspicabili nella pratica medica, alla necessità di soffermarsi a riflettere sulla sofferenza, intesa sia in senso fisico che morale. Azza Filali afferma in proposito che gioia e sofferenza sono talvolta molto vicine, quasi coincidenti, “si proches qu’entre rire et sanglot réprimé il n’y a qu’une différence d’intonation.” Avremo modo di osservare la complessità di tale sentimento nel racconto Prostare, contenuto nella raccolta Propos changeants sur l’amour che analizzeremo più avanti. Qui il personaggio femminile, dopo aver scoperto l’insopportabile gratuità del tradimento commesso dal marito, sperimenta l’esperienza di una sofferenza intrisa di emozioni contraddittorie che verrà da lei definita come “bonheur insensé”.

---

139 Ibid., p. 15.
140 Ibid., p. 16.
141 Ibid.
142 Ibid.
143 Ibid., p. 33.
144 Ibid., p. 37.
145 Ibid., p. 25.
146 Ibid., p. 28.
147 A. Filali, Prostare, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 110.
Nei sette testi della successiva sezione è centrale il motivo dello sguardo, concepito come un dovere, una forma elementare di attenzione verso l’“altro”, un “halo clair”\textsuperscript{148} che permette di veicolare e cogliere il non detto. La percezione di un discorso che non comunica con le parole consente un approccio globale e profondo al malato e all’interlocutore in genere.

Una delle tematiche sulle quali insiste maggiormente l’ultima sezione concerne la cultura mediatica del nostro secolo e la sua invadenza nella vita quotidiana dell’individuo. Filali ritiene che certi mezzi di comunicazione siano altamente condizionanti e che, a ragione, possano essere imputati come i principali responsabili della mercificazione dell’uomo e delle sue emozioni, nonché i fautori dell’incomunicabilità all’interno delle mura domestiche. I media condizionano, massificano i comportamenti umani ed attuano quella che viene definita la “défioration médiatique de la vie intime”,\textsuperscript{149} per cui non vi è più ormai “de dedans et de dehors”:\textsuperscript{150} tutto è sovresposto. Tale questione, di scottante attualità per l’autrice tunisina, non mancherà di essere sollevata in molte delle sue opere.

In questa sezione è inserito inoltre un breve racconto, \textit{Histoire d’une décision}, che contiene in nuce i tratti peculiari dello stile filaliano, nonché la tematica dell’attesa che, come vedremo in seguito, costituisce uno dei \textit{leitmotiv} prediletti dall’autrice. È la storia di un uomo che, stanco e disilluso da ogni idealismo, decide di rinunciare all’esercizio della professione medica all’interno dell’ospedale per inserirsi nell’organico di una clinica. La scrittura, attraverso squarci digressivi, permette di penetrare nell’intimo del protagonista, designato solo con il pronome “il”. Il suo anonimato fa \textit{pendant} con la sua vita che con gli anni è divenuta altrettanto anonima e monotona. Anche l’attesa, unica risorsa in grado di creare una vaga aspettativa nel giorno futuro, sembra col tempo essersi spenta. Ormai per lui la vita non è altro che

\textsuperscript{148} A. Filali, \textit{Le voyageur immobile} cit., p. 47.
\textsuperscript{149} \textit{Ibid.}, p. 83.
\textsuperscript{150} \textit{Ibid.}, p. 84.
“une succession de situations à résoudre de la manière la plus rapide et la plus efficace possible.”

Le voyageur immobile si rivela dunque una sorta di manifesto, un documento programmatico di poetica e di estetica in cui vengono evidenziate importanti chiavi interpretative per l’accesso alle opere successive. Scopriremo pertanto che non è un caso che in molti testi abbiano larga importanza la tematica dello sguardo e l’attenzione ai gesti minimali dell’individuo, così come non sarà mai fortuita la presenza della televisione, oggetto alieno e alienante che ‘vomita’ immagini di rassicuranti quanto melensi feuilleton.

La soggettività espressa dalla narratrice che scrive in prima persona e che riferisce di ambiti che le sono propri – quali la medicina e la letteratura – rende il testo una testimonianza autobiografica, in cui il je comunica il suo vissuto in modo autentico. Ciò avviene talvolta – per stessa ammissione dell’autrice – con l’enfasi e la goffaggine dell’inesperienza, ma, vorremmo aggiungere, anche con onestà, genuinità e vibrante partecipazione emotiva.

2.2.3 La prima raccolta di novelle: Le jardin écarlate

Nel 1996 Azza Filali pubblica, la prima raccolta di novelle dal titolo Le jardin écarlate. Si tratta di trentun brevi testi di differente fattura perché risalenti, come spiega la scrittrice nel preambolo, a epoche diverse. L’opera è divisa in due parti. La prima è intitolata Mon livre d’images e raccoglie principalmente testi a dominante descrittiva. Qui è fondamentale lo sguardo del narratore che si muove attraverso paesaggi ambientali e umani del suo paese scoprendo, per gradi e in una maniera che potremmo definire impressionista, scorci di strade battute dal vento, di contrade

\[151\] Ibid., p. 76.
\[152\] A. Filali, Le jardin écarlate cit.
bagnate di luce, di spiagge e di steppe iridate dal sole con i quali riesce a stabilire un rapporto panico. Si notino la decostruzione dei contorni, la dissolvenza delle forme e i suggestivi giochi di luci e ombre tipici della tecnica pittorica impressionista, abilmente ricreati in alcuni significativi passaggi che qui riportiamo:

Tout en haut, les ailes d’oiseau émiettent le ciel en une infinité de brises. L’air ruisselle et tremble de bleu et noir, tremblement impalpable qui ne cesse pas la quiétude mais l’effleure tel un arpège.

Dans l’ombre grandissante, il n’y a plus d’êtres ni d’objets.\textsuperscript{154}

Éternelle amante, elle <la mer> colore nos passions d’émeraude et d’algue marine.\textsuperscript{155}

La stessa impostazione tipografica della pagina sottolinea l’andamento dell’osservazione/descrizione prevedendo la frammentazione della scrittura in paragrafi separati, attraverso i quali sembrano concretizzarsi vere e proprie inquadrature con maggiore o minore messa a fuoco.

Ecco allora che la luce assume un ruolo fondamentale nel creare sfumature, sottolineare profili ed evocare atmosfere. Ricordiamo l’effetto opprimente che essa suggerisce in queste parole: “la lumière s’abat sur nos mois d’été, écrasant les maisons et les hommes.”\textsuperscript{156} Oppure l’alone tragico che lascia impresso nello sguardo e nei lineamenti della gente, come emerge dal passo seguente: “La lumière qui pèse sur mes paysages en évacue tout mystère […] les visages deviennent alors d’une pathétique nudité; petits tas d’os et de muscles grimaçants où, trouvant la peau tendue, le regard quête des abîmes.”\textsuperscript{157} Non mancheranno neanche seducenti similitudini con

\textsuperscript{153} Ibid., p. 16.\textsuperscript{154} Ibid.\textsuperscript{155} Ibid., p. 17.\textsuperscript{156} Ibid., p. 20.\textsuperscript{157} Ibid., p. 32.
il corpo di una donna: “La lumière se défait alors de ses couleurs telle une femme à sa toilette.”\textsuperscript{158}

Parimenti, anche la natura e il paese stesso in cui la voce narrante si sente immersa ed esaltata vengono più volte antropomorffizzati attraverso significativi paragoni. Ricordiamo, in Les paysages du bonheur, la frase “Ma colline, brune et poudrée d’or, telle une femme impudique”,\textsuperscript{159} oppure “les formes de mon pays, rondes comme un visage d’enfant.”\textsuperscript{160} E ancora l’immagine fortemente evocativa che accosta il moto del mare all’amore fugace ed effimero di una donna descritta con queste parole: “Mille fois elle <la mer> s’est offerte à la grève, tendre et insoumise […] qui mieux qu’elle pourrait dire l’amour éphémère, elle a mille fois étreint la grève.”\textsuperscript{161} Il processo di antropomorfizzazione giunge al suo culmine in Ainsi soit-elle, in cui si racconta, in terza persona, di un’enigmatica “elle”. È la storia di una donna – “mi-elfe mi ondine”\textsuperscript{162} – una creatura magico-mitologica senza tempo, depositaria di antichi ricordi, metafora della memoria. Si può dunque parlare di “descrizione poetica”,\textsuperscript{163} nella quale la composizione per parallelismi sembra stabilire delle affinità con la poesia lirica, la cui soggettività monologica è molto distante dall’oggettività spesso impersonale delle descrizioni.

Il narratore in prima persona evidenzia palesi accenti autobiografici ed è ancora una volta il preambolo a fornirci in proposito utili elementi interpretativi: “ces textes ne prétendent à aucun exotisme et […] ils ne sont pas objectifs !”\textsuperscript{164} La voce narrante si manifesta, nella maggior parte dei racconti della prima parte, con un “je” che comunica un profondo e indissolubile legame affettivo, una comunione totalizzante con gli esseri e la terra natale sottolineata anche da affermazioni del tipo “Je souffre

\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{158} Ibid., p. 19.
  \item \textsuperscript{159} Ibid., p. 16.
  \item \textsuperscript{160} Ibid.
  \item \textsuperscript{161} Ibid., p. 17.
  \item \textsuperscript{162} Ibid., p. 42.
  \item \textsuperscript{163} P. Pellini, La descrizione, Bari, Laterza, 1998, p. 34.
  \item \textsuperscript{164} A. Filali, Le jardin écarlate cit., p. 3.
\end{itemize}
de tes plaies”,165 “Je témoigne que le bleu du ciel, l’argile des rivières, les steppes nues sont mon affaire personnelle.”166 Il paesaggio, che non costituisce mai un mero fondale ma si staglia sempre in primo piano con estrema vividezza, realizza una forte coesione con l’io narrante. L’amore per la propria terra ispira un vero e proprio “hymne à la Tunisie”167 e diventa il motivo e lo stimolo della scrittura. Ciò è ribadito più volte, quasi come un refrain, dal perentorio “Mon pays est mon affaire”.168 Fra il punto di vista che filtra la descrizione e l’ambiente rappresentato s’instaura un legame strettissimo ed è su tali premesse che il sentimento del personaggio, o del narratore, informa di sé il paesaggio; reciprocamente, questo determina i moti dell’animo umano.169 Lo sguardo di questa sorta di narratore-esploratore mette in atto una descrizione densa e precisa che, ricorrendo a frequenti enunciati esclamativi, dichiara l’unicità di ciò che viene presentato: “Qui d’autre que la lumière, […] pourrait à chaque instant me redire où j’en suis!”,170 “Heureux paysages où à chaque horizon veille une bergère!”,171 “Le ciel bleu immuable n’incite pas à changer de destin!”172

Nella prima parte della raccolta Azza Filali privilegia l’uso del tempo presente, in modo da attualizzare le descrizioni e avvicinare il più possibile il lettore alla realtà osservata-descritta. L’uso del presente si estende anche al momento mnesico. In Une nuit dans le désert, racconto di tipo intimistico che annuncia la profondità psicologica della seconda parte, la voce narrante evoca il ricordo di una notte nel deserto a sud di Tozeur e lo fa con un presente che ci restituisce in presa diretta un’esperienza localizzata in un passato vago e non precisato espresso da “un soir d’hiver”.173 Il presente diventa inoltre funzionale nel sottolineare la stagnazione, l’immutabilità e l’immobilità degli esseri e degli eventi evidenziate nel testo a più riprese. Ne

165 Ibid., p. 9.
166 Ibid., p. 14.
170 A. Filali, Le jardin écarlate cit., p. 12.
171 Ibid., p. 16.
172 Ibid., p. 23.
173 Ibid., p. 45.
proponiamo due eloquenti esempi: “Là, le temps prisonnier du vallon, s’arrête et les êtres s’inventent des éternités”\textsuperscript{174} e “Tels des navires en cale sèche les êtres vont et viennent. Ils tournent autour des maisons, amarrés au ciel par une ancre invisible.”\textsuperscript{175}

La chiave di lettura della seconda parte, intitolata Ces êtres tels qu’en eux-mêmes, è offerta dalla stessa Filali nel breve prologo centrale. In questa sezione, caratterizzata da racconti a dominante narrativa, i protagonisti sono gli esseri, la gente immersa nella propria quotidianità, colta nello svolgimento di una determinata azione o nell’attesa, osservata nei gesti e nell’andatura. Sarà proprio l’attesa uno dei temi fondamentali della raccolta, nonché, come vedremo, dell’intera opera della scrittrice.

La ritroviamo come leitmotiv in Les jours ouvrables, la cui trama, scandita dall’ossessiva ripetizione di “aller et venir”,\textsuperscript{176} è un lungo elenco di gesti osservati o compiuti da una voce esterna, non identificabile, una sorta di voice off che detta meccanicamente indicazioni di regia: “suivre des yeux”,\textsuperscript{177} “lever la tête”,\textsuperscript{178} “regarder autour de soi”.\textsuperscript{179} Il testo insiste sull’attesa disseminandovi vari indizi che rimandano all’immobilità: come la staticità del personaggio/voce narrante – “se dire qu’il faudrait partir et rester encore”\textsuperscript{180} – o la rottura dell’orologio in città, attraverso le immagini dei quali si insinua forse anche una velata critica alla paralisi che vive il popolo tunisino.

L’attesa è anche quella, percepita come interminabile, che compie una famiglia ogni mattina in macchina al semaforo, nel racconto Les feux de la ville. In una quotidianità scandita da azioni ormai divenute sterili automatismi – che la scrittura traduce in modo aderente, con una sintassi ritmata, spezzata, tutta verbi – non c’è più spazio per la comunicazione se non nelle brevi pause in attesa del semaforo verde.

\textsuperscript{174} Ibid., p. 16.
\textsuperscript{175} Ibid., p. 31.
\textsuperscript{176} Ibid., pp. 53, 54, 56.
\textsuperscript{177} Ibid., p. 53.
\textsuperscript{178} Ibid.
\textsuperscript{179} Ibid., p. 54.
\textsuperscript{180} Ibid.
Ma il tentativo di stabilire un dialogo si rivela fallimentare: “L’homme attend un commentaire qui ne vient pas.”\textsuperscript{181}

Ne Les chansons à la radio una giovane donna sola trascorre le proprie giornate ascoltando canzoni d’amore alla radio e guardando telefilm a puntate, sognando d’incontrare l’anima gemella. L’attesa paziente del “bonheur qui lui était dû”\textsuperscript{182} la conduce a sposare un uomo vagamente somigliante al protagonista di una serie televisiva, il quale tuttavia non riuscirà a mutare la condizione di solitudine della protagonista. Le aspettative alimentate dal piccolo schermo si rivelano vane e inconsistenti; ciò nondimeno la nostalgia per un universo impalpabile e dai contorni addolciti non cesserà di esercitare su di lei un’irrinunciabile attrattiva.

Si tinge di denuncia sociale l’attesa al centro del racconto L’attente. In poco più di tre pagine Azza Filali riesce a dipingere in modo acuto il senso di disagio causato dalla disoccupazione, un problema in forte crescita negli ultimi anni in Tunisia. L’\textit{incipit} presenta in modo asciutto e sintetico un gruppo di uomini dai tratti indistinti addossati contro con il muro di una drogheria. Tale inizio – “Ils sont assis adossés au mur de l’épicerie” – viene ripetuto più volte nel corso del testo ad enfatizzare l’ineluttabilità della situazione. Anche lo scorrere del tempo sembra farsi complice della stagnazione: “Les heures s’égrènent lentement, plates comme la steppe.”\textsuperscript{183} La fuga dalla campagna si rivelera una vana aspettativa, poiché la città non saprà accoglierli né offrirà loro facilmente l’agognato lavoro. I più fortunati faranno la scoperta dell’ “attente administrée”\textsuperscript{184} in qualche ufficio, ove lavorare per sopravvivere conduce ad una lenta morte interiore. Una volta ritornati al villaggio, i più saggi decidono di non ripartire ed è allora che comunderanno la vanità dell’attendere.

\textsuperscript{181} Ibid., p. 59.  
\textsuperscript{182} Ibid., p. 104.  
\textsuperscript{183} Ibid., p. 74.  
\textsuperscript{184} Ibid., p. 76.
La raccolta termina con il racconto *Bakhnoug Bent El Mehamid*, il quale riprende circolarmente i toni dei componimenti della prima parte nelle espressioni che descrivono colori, suoni e profumi dei luoghi cari e nelle dichiarazioni d’amore per la propria terra natale. Ma l’autrice coglie anche l’occasione per aprire il discorso sull’inadeguatezza della parola nel restituire immagini e sentimenti affermando “Ma terre est belle, mais les mots sont étroits”, frase che echeggia l’esclamazione contenuta nella prima parte “Les mots sont parfois si petits!”

Nei racconti di Azza Filali l’attesa non corrisponde a un’azione, bensì a un atteggiamento, ad uno stato d’animo che si manifesta trasversalmente sia in personaggi maschili che femminili, siano essi giovani o vecchi, ricchi o poveri. Questi individui dai profili sfumati, ormai incapaci di comunicare e di sognare, sono percepiti attraverso la lente focale di un narratore alla terza persona, onnisciente, il quale non mancherà di filtrare nelle pagine le sue bordate critiche irte di commenti ironici e sferzanti. Ricordiamo ad esempio l’intrusione di una critica a una coppia di fidanzati in *Vivants et seuls* volta a denunciare la vuotezza di certe cerimonie: “Il ne manque à l’accoutrement que le prix et l’étiquette prière de ne pas toucher.”

L’attesa prevede anche delle costanti nella sua partitura. Colui o colei che aspetta è spesso un individuo solo, o che soffre di solitudine malgrado la presenza di altre persone intorno. L’attesa, quasi sempre vana, si consuma preferibilmente nei quartieri nuovi di periferia, dove la geometria della linea retta disperde gli incontri e la gente si scruta diffidente con la coda dell’occhio, senza parlarsi.

I racconti di questa raccolta sono dei brevi *flash* sulla vita di personaggi senza nome e senza volto, *silhouettes* evanescenti assurte a paradigmi di una società in crisi d’identità. Il tempo, fluido e imprecisato come nelle favole, passa sulle persone e sulle cose lasciando immutati desideri e frustrazioni. Davanti all’elettrodomestico da salotto – la televisione – un’intera società si distrae, si stordisce, cerca l’evasione in

\[185\] Ibid., p. 123.
\[186\] Ibid., p. 12.
\[187\] Ibid., p. 121.
un paradiso artificiale alla portata di tutti, tanto luccicante quanto effimero. Solo grazie al tubo catodico sembra ormai possibile vivere forti emozioni: quelle dei nuovi sviluppi ai quali rinviano le puntate dei telefilm e attraverso i quali i personaggi sublimano il loro mancato riscatto dall’inergia e dalla routine della quotidianità.

L’attesa diventa una malattia ed è attraverso la costruzione di finali in sospeso che essa contagia “metatestualmente” il lettore. Chi legge Les brouteurs d’étoiles non potrà fare a meno di chiedersi se il sognatore protagonista del racconto riuscirà mai a realizzare il suo desiderio di evasione; né potrà frenare la propria immaginazione nel pensare a un finale con maggiori dettagli per Faits divers, ove l’epilogo si presenta come una vera e propria caduta in picchiata verso un’asciutta e asettica catastrofe.\textsuperscript{188}

La presenza di un finale condensato in un sintetico sommario in Faits divers,\textsuperscript{189} i finali in dissolvenza su un’immagine come in Un homme ordinaire\textsuperscript{190} o precipitati come in La dentelière\textsuperscript{191} convogliano sul lettore l’ansia della conclusione, una conclusione che in Azza Filali pare spesso provvisoria e incerta.

### 2.2.4 Un romanzo in frammenti: Monsieur L…

Dopo un saggio e una raccolta di novelle, Azza Filali tenta la via del romanzo pubblicando nel 1996 Monsieur L…. L’opera è costituita da sessantasei brevi capitoli numerati progressivamente, quasi dei fotogrammi, la cui successione non prevede però alcun ordine cronologico né consequenziale. La stessa scrittrice afferma nell’intervista rilasciata a Carmen Licari di concepire la scrittura in modo

\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{188} G. Prince, Dizionario di narratologia cit., p. 19.
  \item \textsuperscript{189} “Elle obtint un poste à la faculté des lettres et se laissa pousser les cheveux. Il eut quelques ennuis de santé et se mit à surveiller de près son taux de cholestérol. Elle partit en Turquie et trouva les paysages superbes. Ils divorcèrent peu de temps après.” A. Filali, Le jardin écarlate cit., p. 63.
  \item \textsuperscript{190} “Puis il rentre au logis en prenant le chemin le plus long.” \textit{Ibid.}, p. 85.
  \item \textsuperscript{191} “Peu de temps après l’époux fut muté dans une autre ville et toute la famille s’en alla un jour au petit matin avant les grosses chaleurs.” \textit{Ibid.}, p. 67.
\end{itemize}
frammentario e non lineare, “une succession d’instantanés autour d’un être, d’une situation, d’une histoire”, ove l’inizio e la fine non hanno alcuna importanza. La trama, ellittica e lacunosa, ci restituisce brevi momenti e dettagli sparsi della vita di un uomo: le parole e i silenzi scambiati con la moglie Sabiha, i dialoghi affettuosi con la nipote Emna, le conversazioni con l’amico Béchir e con lo psicologo Brahim sulla morte e sull’assurdità della vita. Siamo di fronte a una sorta di puzzle privo di alcune tessere che ne completino l’unità e il senso, ma che ugualmente comunica attraverso piccole finestre narrative.

Il prologo garantisce tuttavia la coesione del romanzo intorno all’enigmatica figura di Monsieur L… e vi getta una speciale luce poetica. In questa sorta di esile cornice la voce narrante in prima persona conferisce spessore e realismo al protagonista della storia dichiarando di averlo incontrato personalmente – “je l’ai connu un après-midi du mois de mai” – e delineandone pochi essenziali tratti: “tout se jouait entre le nez aux larges narines et la bouche dont les lèvres jointes semblaient taire quelque chose d’important, le reste d’une histoire”; “Il avait des sourires immenses comme la mer qui prenaient les yeux, les joues, le front, ouvrant le visage tel un fruit.” Riconosciamo in queste parole lo stile filaliano di una descrizione che si fa per schizzi impressionisti e che ricorre alla similitudine per tentare di approssimarsi al soggetto non solo attraverso lo sguardo, ma anche attraverso percezioni più profonde ed emotive.

Fra i “moments forts” della narrazione – secondo la definizione della Filali – riconosciamo nei pensieri, nei ricordi e nei discorsi di Monsieur L… la presenza angosciante della morte del fratello Hichem, vittima di un incidente d’auto. La morte...
del giovane sarà al centro di molti soliloqui nei quali il protagonista denuncerà l’assurdità e biasimerà l’ipocrisia dei riti che l’accompagnano. Citiamo le parole rivolte all’amico Béchir in un momento di particolare afflizione:

Voyons, c’est sérieux la mort… tu la mets d’un côté et de l’autre tu mets le pneu et la vieille guimbarde, ils ne font pas le poids. Avec ça, tu mets une maison bondée, des gens partout qui vont et viennent, des gens hypocrites et bien habillés. Ils sont assis, regard absent, ou alors ils te fixent d’un visage avide pour voir comment tu tiens le coup… puis ils s’en vont après t’avoir assuré de leur chaude sympathie et ils t’embrassent. [...] Alors tu repenses à ce pneu [...] et l’absurdité de tout cela te submerge jusqu’à la moelle...

Ricordiamo anche la rabbia e l’amarezza per la prematura scomparsa del fratello confessate durante una seduta di psicanalisi all’amico psicologo Brahim:

J’ai longtemps serré les mâchoires. J’ai longtemps serré mon cou dans des cravates. J’ai serré la main de salauds que j’appellai ‘Cher ami’. [...] Puis un jour Hichem est mort… comme meurent les gens bêtement et pour toujours.

Ma i soliloqui costituiscono anche un invito rivolto al lettore a volgere lo sguardo verso scenari di opprimente quotidianità:

Voilà, tu prends des gens, des gens comme moi et toi […] tu vas trouver une vie avec des recettes habituelles: le boulot, la famille, les horaires, les courses le dimanche, les soirées devant la télévision et puis les enfants qui grandissent, les factures à payer. [...] Tout cela et bien d’autres choses qui font penser à un ballet bien réglé.

Talvolta, attraverso vertiginose spinte centripete, il soliloquo sollecita il lettore a inabissarsi nelle profondità dell’animo per scoprirne angosce e tormenti, i tumulti di...
una vita interiore fatta di paure, ricordi, rimpianti e antiche felicità sopite, autentici “bouts de vie”, 203 la cui fugacità – come ammette Monsieur L… – crea insanabili “fractures de l’âme”. 204

Il narratore si esprime in terza persona, tranne che nel cinquantesimo capitolo, laddove compare per la prima volta (fatta eccezione del prologo) il “je” a testimoniare in prima persona di aver notato i cambiamenti avvenuti in Monsieur L… nel corso degli anni e ad attestare pertanto la propria evidente onniscienza: “J’ai appris qu’il y <à la prière> était retourné après quelques années alors que bien des choses avaient changé, en lui et autour de lui.” 205 La voce narrante onnisciente lascerà filtrare tracce di autorialità e si paleserà più volte nel corso del testo attraverso interventi metalinguististici, quando “l’atto comunicativo si concentra sul codice” 206 e riflette sulla pratica della scrittura, sui suoi elementi costitutivi e sui suoi processi. Nel terzo capitolo Monsieur L… e la moglie Sabiha cercano di definire nel modo più adeguato alcuni fatti di cronaca e s’interrogano su quali parole sia più opportuno usare. Nel ventinovesimo capitolo Monsieur L… tenta di scrivere un articolo sui condizionamenti della paura che rende gli individui vili; ma ancora una volta non sarà semplice trovare il tono più appropriato: “J’essaie…, c’est difficile… je ne trouve pas les mots, le ton juste.” 207 Il testo sembra dunque veicolare l’idea di una parola imperfetta, esigua, incapace d’essere esaustiva nel descrivere emozioni e sentimenti. La meditazione sul linguaggio e il carattere autoreferenziale delle frasi appena citate ricordano in parte per i loro contenuti la denuncia della quale si fecero portavoce, intorno alla metà degli anni cinquanta, scrittori del Nouveau Roman come Michel Butor e Nathalie Sarraute, i quali accusarono con forza il carattere artificiale della

203 Ibid., p. 116.
204 Ibid.
205 Ibid., p. 131.
206 G. Prince, Dizionario di narratologia cit., p. 59.
207 A. Filali, Monsieur L… cit., p. 67.
rappresentazione letteraria che per definizione non può attingere all’essenza delle cose.\textsuperscript{208}

L’undicesimo capitolo, sviluppato totalmente in diegesi con un’ampia digressione su Sabiha e sulla sua attività d’insegnante, accenna all’antipatia della donna per gli aggettivi e alla sua predilezione per una scrittura sobria alla quale ha sempre cercato di convertire anche i propri studenti: “Vous vous croyez au supermarché? Enlevez donc ces colifichets!”\textsuperscript{209} Ci piace qui ricordare l’avversione dichiarata dalla stessa Azza Filali nei confronti degli aggettivi e di ogni genere di ornamento linguistico nella già citata intervista del 2005: “Quand je corrige, c’est le plus souvent en enlevant […] j’ai une aversion à l’égard des adjectifs.”\textsuperscript{210} La scrittura riduce così la distanza narratore-lettore, si fa conversazione e continua a riflettere sulle istanze narrative. Nel diciannovesimo capitolo Monsieur L… ricorda una vecchia storia che raccontavano a lui e al fratello Hichem quando erano piccoli nei giorni di pioggia, ma ad un certo punto si rende conto di aver dimenticato il finale. La sua memoria vacilla anche nel quarantaseiesimo capitolo quando, durante una seduta di psicanalisi, cerca invano di ricordare il finale di un sogno.\textsuperscript{211}

I finali delle storie ricordate dai personaggi sono impossibili da ricostruire e ricalcano metonimicamente il senso di sospensione e d’incompiutezza dell’intero romanzo, nonché la concezione d’intreccio secondo Filali nel quale inizio e fine rappresentano dei momenti assolutamente secondari. Allo stesso modo, anche la conclusione di ogni singolo capitolo riflette tale incompiutezza attraverso explicit costituiti da domande senza risposta,\textsuperscript{212} da rapidi sommari\textsuperscript{213} e dissolvenze create dal

\begin{flushright}
\footnotesize
\textsuperscript{209} A. Filali, \textit{Monsieur L…} cit., p. 31.
\textsuperscript{210} C. Licari, \textit{op. cit.}, p. 109.
\textsuperscript{211} “[…] Là, je crois bien m’être réveillé en sursaut et vaguement effrayé car je ne me souviens plus de la suite…” \textit{Ibid.}, p. 117.
\textsuperscript{212} È il caso, per esempio, del ventitreesimo capitolo: “Ça te dirait de marcher jusqu’à la mer?” A. Filali, \textit{Monsieur L…} cit., p. 55.
\end{flushright}

L’attesa percorre come un filo sottile l’ordito dell’intero romanzo. Sabiha ha atteso a lungo una gravidanza che non è mai arrivata; attendere è divenuta poi una condizione, una sorta di atteggiamento discreto che solo il marito ha colto ma che non è riuscito a decifrare: “Il y a en elle une attente de quelque chose… quelque chose qu’il n’y a peut-être pas dans notre vie, quelque chose qui dépasse les bons moments de tous les jours.”

Anche Monsieur L…, benché confessi all’amico Béchir di non provare più da tempo il senso dell’attesa, aspetta che il tempo possa guarirlo dalle ferite della nostalgia e dalle perdite irriparabili: la giovinezza e la scomparsa delle persone amate. Il suo attendere è immobile, letargo, sostenuto da una continua ricerca d’armonia che lo porteranno a condurre una vita sempre più ritirata, assorbito dal passatempo dell’apicoltura e dalla scultura di statuette in legno.

Anche l’analisi dell’asse cronologico insiste sull’attesa di una qualche determinante rivelazione. Le numerose acronie, le frequenti analessi interne ed esterne, la mancata precisione nella localizzazione temporale generano un passato

---

216 Siamo in presenza di un’analessi esterna quando “si rende necessaria l’introduzione di spiegazioni e chiarimenti che affondano le loro radici nel passato, a volte anche in un periodo di tempo anteriore a quello scoperto dal tempo stesso della storia”. Si tratta invece di analessi interna quando il richiamo è interno al tempo della storia, “se non addirittura diretto a riprendere un evento del racconto già in
narrativo fuori dal tempo, senza ancoraggio preciso e suscitano l’attesa di un possibile avanzamento e di uno scioglimento della trama. Tuttavia l’attesa si rivelerà inutile: Monsieur L… scopre che il proprio orologio si è fermato e intuirà al contempo che in fondo non ha niente da attendere: “Quel sale temps! rien à attendre… Il pèse comme une malédiction.”

I continui andirivieni tra diversi gradi di passato insistono sulle costanti tematiche del romanzo, quali la morte, i ricordi, la fugacità del tempo. Il loro eterno ritorno, anche nei frammenti di mimesi, rappresenta il tentativo messo in atto da Monsieur L… di esorcizzare il tempo angoscioso della morte e della corruzione per ricongiungersi finalmente col tempo sacro dell’origine. Attraverso le sedute di psicanalisi, dunque mettendo in scena ricordi, gioie e dolori, Monsieur L… giunge quasi ad impossessarsi del tempo. Diventa pertanto plausibile leggere nella filigrana di tale expediente narrativo il tentativo da parte di Azza Filali di recuperare qualche residuo di oralità tipico del racconto, genere al quale peraltro il romanzo molto somiglia, soprattutto da un punto di vista formale.

Per la sua frammentarietà compositiva, per la totale dislocazione cronologica e per l’assenza di un intreccio, è dunque possibile, fin dalla prima lettura, rimettere in discussione l’etichetta di romanzo, inteso in senso classico, attribuita a Monsieur L…. Questo romanzo in forma di racconti sfugge a qualsiasi definizione univoca. Esso appare un’opera in continua espansione. I sessantasei brevi capitoli sono preziose miniature che mettono in evidenza una struttura con le caratteristiche del respiro breve e che sa coniugare l’esemplarità fulminea e la crescita infinita, un sorta di affresco in progress. Facendo riferimento alla definizione di Giusi Baldissone è possibile far luce su alcuni tratti fondamentali che contraddistinguono il romanzo dalla novella: “Il romanzo si può abbandonare distesamente a raccontare, mentre la novella deve ad ogni passo sintetizzare, tagliare il superfluo, chiedersi l’esito di ogni precedenza descritto e lasciato in sospeso.” Cfr. A. Bernardelli, La narrazione, Bari, Laterza, 2005, p. 76.

A. Filali, Monsieur L…. cit., p. 133.
minima scelta da effettuare in tanto minimo spazio.”218 L’autonomia e la compiutezza dei singoli capitoli, il loro carattere asciutto e sintetico inducono pertanto ad accostare il testo più plausibilmente a una raccolta di racconti ove l’elemento aneddotico risulti ridotto al minimo. Azza Filali privilegia infatti la narrazione degli istanti di vita trascurandone la durata nel tempo e nello spazio. D’altronde l’essenziale della novella – come ricorda anche Godenne – non risiede nel costruire e nello sviluppare un intreccio, ma “dans la seule évocation de l’instant.”219 La qualità dell’istante non si definisce in termini cronologici ma fisici: l’accento è posto sullo stato d’animo, sulle sensazioni, sui sentimenti e soprattutto su quei momenti decisivi che comportano inaspettate quanto repentine prese di coscienza nelle quali “s’éclaire brutalement le sens d’une vie.”220

2.2.5 Tra noir e fantastico: Les vallées de lumière

Nel 2001 Azza Filali pubblica Les vallées de lumière, un romanzo a metà tra il genere noir e il fantastico. Si tratta di un’opera corale che mette in scena un folto gruppo di personaggi in una non bene identificata città tunisina, battuta dallo scirocco e invasa dalle mosche.

Salah Abdennebi, un giornalista di trentotto anni, marito e buon padre di famiglia, senza nessun precedente penale, un giorno scompare facendo perdere le proprie tracce a seguito di un viaggio nella zona del Kef. Un giovane ispettore in carriera, Tarek Harbaoui, viene incaricato dal commissario Louhichi di occuparsi dell’inchiesta. L’indagine sullo scomparso si effettuerà attraverso interrogatori, ispezioni dei luoghi frequentati dall’uomo e ricerche di indizi. Lungo il cammino l’incontro con alcuni

personaggi, quali il conducente di autobus Lassaad, il professore in pensione nonché guida turistica Mehrez, la bella Inès della quale s’innamorerà, devierà in parte il percorso investigativo di Tarek, ma ciò nondimeno sarà capace di arricchire di senso l’interpretazione del misterioso caso Abdennebi.


L’ultimo capitolo ha come protagonista Lassaad il quale, ormai esausto per il lavoro e per il clima – “Saloperie de bus, saloperie de boulot, saloperie de climat!” – si allontana alla guida del suo autobus meditando di licenziarsi. È lecito supporre che come Salah anch’egli abbia deciso di inventarsi una nuova vita, alla ricerca di un autentico e meritato bonheur.

Il romanzo ruota attorno al pregnante interrogativo esistenziale sulle possibilità dell’uomo di sfuggire ai ruoli consolidati dalla vita sociale e, in senso più ampio, al proprio destino. L’indagine poliziesca condotta da Tarek assume dunque a poco a poco i contorni di una quête d’identité e rimanda alla visione cosmica dell’interminabile partita a scacchi tra l’uomo e la società, tipica del noir. Sarà proprio durante una partita a scacchi col vecchio Idriss El Boukhari, colui col quale

---

221 A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 163.
222 Ibid. p. 174.
223 Alcuni indizi ne sono la conferma. Nel ventesimo capitolo Mehrez fa notare a Tarek che ormai l’inchiesta è diventata “une affaire personnelle” (Ibid., p. 94); più avanti nel testo, il proprietario del caffè sostiene di aver sempre pensato che quell’indagine fosse una “fumisterie” (Ibid., p. 157).
Salah pare esser stato visto l’ultima volta, che Tarek apprenderà a valutare la componente di mistero che soggiace a certe partenze:

Pourquoi ne pas admettre simplement qu’il s’en est allé. Il arrive parfois qu’un homme choisisse de tourner le dos et de partir. [...] Sans doute, accordez-vous trop d’importance aux faits, inspecteur, et pas assez au mystère, le mystère profond des départs!  

Le supposizioni di Idriss hanno un’evidente funzione prolettica: alla fine, infatti, non sarà possibile individuare le ragioni della dipartita di Salah e sulla sua vicenda calerà il mistero. Più tardi anche il fratello di Salah, Abbès, farà intendere che tale partenza può essere motivata da un desiderio di ricerca: “Mais Salah n’a pas disparu, inspecteur, il est juste parti... ici il n’a pas trouvé ce qu’il cherchait.”

L’attesa si tinge di mistero nei primi tre capitoli i quali, in un’ampia sequenza analettica, mettono in scena gli ultimi giorni di Salah prima che venga inghiottito dall’ignoto. L’incontro con Hayet, la cameriera che lavora presso la locanda Chat muet, dà inizio ad un proliferare di dettagli perturbanti, i segni del fantastico, le tracce possibili di una realtà altra. Sarà lei, con tono sibillino, a delineare i contorni di uno spazio dominato dall’enigma e dall’imprevedibilità: “personne ne revient par ici”; “On a l’impression que quelque chose va arriver.” Salah noterà in Hayet una luce che ne orla il profilo e la straordinaria somiglianza con l’immagine di un quadro della locanda che ritrae la figlia dell’ex proprietaria, morta da alcuni anni. I testi fantastici – conferma Ceserani – agrediscono l’unità della soggettività proponendo il tema del doppio, dello sdoppiamento e del sosia, spesso mutuati

225 A. Filali, Les vallées de lumière cit., p. 93.
226 _Ibid._, p. 121.
227 _Ibid._, p. 9.
228 _Ibid._, p. 12.
attraverso il motivo del ritratto, enigmatico emblema delle molte rifrazioni dell’immagine umana.

Anche l’incendere della ragazza, leggero e impercettibile come quello di un fantasma, persuade Salah di esser davanti ad una creatura ultraterrena, soprattutto quando, attirato da strani rumori, la scoprirà rinchiusa in una stanza, nonostante l’oste ne avesse precedentemente comunicato la partenza. La scoperta della tomba di Hayet, il cui epitaffio ne attesta la morte, avvenuta un anno prima, completa il quadro di mistero e ambiguità e induce il protagonista, nonché il lettore, ad esitare davanti ai fatti, ad attendere ulteriori elementi per valutare se si tratti di realtà o illusione. Il fantastico secondo Todorov ha infatti la fuggevole durata dell’esitazione, “hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu’ils perçoivent relève ou non de la ‘réalité’, telle qu’elle existe pour l’opinion commune.”

Il dubbio sull’entità di certe visioni inquietanti non verrà mai fugato, poiché ciò che conta è l’inespicabilità, la mancanza di soluzioni. Lazzarin, citando Lugnani, sostiene in proposito che nel racconto fantastico a contare sia “il dubbio gnoseologico connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta.”

D’altra parte, secondo quanto suggerisce Calvino, se il lettore vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso, deve credere a ciò che legge, accettare di essere colto da un’emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d’angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un’esperienza vissuta.

Accanto a una tematica (la follia, le strane coincidenze, la morte, il presunto ritorno dei morti) e ad una retorica stilistica riconducibili alla sfera del fantastico, il romanzo mostra anche una topica ricorrente costituita da luoghi comuni che preparano o annunciano l’apparizione del soprannaturale. Il teatro dei fatti inquietanti presenta un carattere orrifico e sinistro e viene tracciato attingendo ai cliché descrittivi tipici del genere. Ecco alcuni passi significativi:

---

C’est à cause de la montagne, elle arrête les bruits du village; quand vient la nuit, elle devient si noire que les gens baissent le ton. [...] Elle est très puissante, vous savez ?

C’est un vent de nord-est qui nous vient de la montagne. Il arrive chargé de gémissements. C’est le genre de vent qui rend fou.

Il suffit de prêter l’oreille pour les entendre... les gémissements de ceux qui ont souffert et qui sont morts...

Un bruit de pleurs ! quelqu’un doit errer dans la montagne ce soir, quelqu’un qui s’est perdu.

Rientra inoltre fra gli stilemi del genere il ricorso a un sistema semantico che insiste sulla contrapposizione luce/ombra. L’arrivo di Salah al Kef avviene di notte: “la nuit arriva bruta” (p. 5), “La nuit était sans étoiles, une nuit chavirée par le vent” (p. 9). La locanda in cui soggiorna ha un’insegna sulla porta “mal éclairée” (p. 6); all’interno il salone è immerso “dans la pénombre” (p. 8) e la camera è “belle avec juste ce qu’il fallait d’ombre pour protéger ses encoignures” (p. 12). Il riferimento all’oscurità si rileva anche nell’analisi di Idriss, nel secondo capitolo, quando rievoca il suo arrivo nel villaggio avvenuto una sera d’inverno di alcuni anni fa: “C’était une nuit de grand vent” (p. 21). Tutto ciò che invece ha a che fare con la luce si polarizza attorno alla figura di Hayet Bhar, affascinante fanciulla dalla incerta identità. Il suo sguardo emana una “forte lumière” (p. 12), le sue mani sono “ourlées de lumière” (p. 15).

Da un punto di vista formale ne Les Vallées de lumière si rilevano altre procedure peculiari del genere fantastico, come il racconto metadiegetico e la mise en abyme. È

---

235 Ibid., p. 20.
236 Ibid., p. 21.
237 Ibid.
238 È significativo notare che la trama è ricca di rimandi quasi speculari. La vicenda di Idriss, per esempio, echeggia per molti dettagli quella di Salah e ne costituisce un’anticipazione: entrambi sono giunti al paese in una notte battuta da un forte vento, a seguito di un guasto alla macchina, e da quel momento non sono più ripartiti.
un evidente caso di metadiegesi il racconto del giornalista Lazahr all’ispettore Tarek concernente “des choses un peu étranges”\textsuperscript{239} riferitegli in passato da Salah. Nel primo capitolo siamo invece davanti a un’ampia mise en abyme, ove si accenna ai contenuti del libro scritto da Salah, i quali, per un bizzarro gioco di specchi, sono identici a quelli di cui tratta Les Vallées de lumière:

Ce sont des histoires, toutes sortes d’histoires avec des gens dedans.\textsuperscript{240}

Les demeures du vent... Ce titre convient à l’endroit où nous sommes ce soir.\textsuperscript{241}

Il n’y a jamais de fins dans les histoires que j’écris. Les fins m’ont toujours profondément ennuyé.\textsuperscript{242}

Ce livre raconte l’histoire d’une enquête. Un homme a disparu, un policier part à sa recherche. […] Eh bien, en chemin, notre policier va tomber amoureux.\textsuperscript{243}

È curioso in proposito notare come siano scivolate nei discorsi del giornalista alcune riflessioni metatestuali dell’autrice circa l’avversione per i finali delle storie che scrive, come l’appena citata affermazione: “Les fins m’ont toujours profondément ennuyé.”\textsuperscript{244} La predilezione di Azza Filali per l’incompiutezza di una struttura narrativa che punta a sfumare, se non ad eliminare, l’inizio e la fine di un racconto o di un romanzo viene ribadita poco più avanti, sempre nel primo capitolo – “Je me demande s’il peut y avoir une histoire avec juste un milieu, un très long milieu, aussi long qu’une vie entière”\textsuperscript{245} – e richiama alla memoria del lettore il precedente romanzo Monsieur L..., ove la scrittrice ha realizzato con successo l’operazione di espunzione di incipit e explicit.

\textsuperscript{239} A. Filali, Les vallées de lumière cit., p. 48.
\textsuperscript{240} Ibid., p. 9.
\textsuperscript{241} Ibid., p. 16.
\textsuperscript{242} Ibid.
\textsuperscript{243} Ibid., p. 15.
\textsuperscript{244} Ibid., p. 16.
\textsuperscript{245} Ibid.
L’intrusione del fantastico nella trama razionale di questa detective story rafforza l’idea di evasione e di ricerca di un ailleurs vagheggiati, per motivi diversi, dai vari personaggi del romanzo. Esso rappresenta una possibile via di fuga e, come sostiene ancora Lazzarin citando Roger Caillois, “appare come una rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un’aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi, fino ad allora, apparivano rigorose e immutabili.”

Molti sono infatti i personaggi, sia di primo piano che secondari, che ad un certo punto della loro vita hanno scelto di partire senza far più ritorno. Pensiamo a Madame Boldino, l’ex proprietaria della locanda Chat Muet, la quale – racconta Hayet – pare che una sera d’aprile abbia caricato i mobili su un camion e si sia diretta verso Tunisi per imbarcarsi. La partenza di Salah si presenta in tutto e per tutto identica a quella di Idriss: una sera la loro macchina si guasta nei pressi di Nebr e decidono di non far più ritorno a casa. Nel trentacinquesimo capitolo scopriamo dalle parole di Lassaad che Inès ha lasciato la città, forse per raggiungere il padre in Francia. Infine Lassaad chiude il romanzo con il proposito di cambiare vita ed andarsene altrove, illuso di aspettative migliori.

L’attesa si declina a livello strutturale attraverso l’uso della suspense in presenza di elementi soprannaturali e inquietanti. Inoltre essa è alimentata dall’indugio nelle pause digressive nelle quali il narratore onnisciente passa di volta in volta la parola a un personaggio diverso. A livello metaforico l’attesa è suggerita dalla presenza delle mosche. Nel trentaseiesimo capitolo il commissario Louhichi accenna a tali insetti la cui vita è paragonabile a quella dell’uomo: “Elles <les mouches> ruminent


sans arrêt comme si un mal secret les rongeait de l’intérieur! Elles sont là debout, pattes tendues, à attendre… attendre quoi je vous demande ? […] Ces bestioles sont devenues presque humaines.”

Ma già il vecchio Idriss, nel terzo capitolo, aveva paragonato la gente alle prese con le meschinità del quotidiano a dei grossi e cupi insetti: “Moï, je les vois, tous les vendredis au marché, fouinant dans le bazar aux objets, ou revenant d’une vague querelle… Ils ont le visage éteint, leurs yeux vous fixent sans vous voir et quand ils marchent, jambes raides, ventre protubérant, ils ressemblent à de gros insectes moroses.”


Vale la pena ricordare che le mosche sono considerate insetti fortemente simbolici, che appartengono tanto all’ambito della mitologia classica quanto all’ambito della mitologia cristiana. All’interno del romanzo sono una presenza appena percettibile, tuttavia costante e incombente, che compare in ben undici dei trentanove capitoli. Nel cuore di un’estate soffocante, le mosche premono dall’esterno nel paesaggio tunisino, sulle cose e sulle persone, e dominano con tutto il loro potenziale simbolico. Nella mitologia cristiana la mosca è associata a Belzebù, il più importante e il più molesto

249 Ibid., p. 23.
250 “Peut-être que le bon Dieu a d’autres projets pour moi et qu’une Greta m’attend quelque part avec des bras comme ça, et dans son sac à main rien que des Deutsche Marks !”, *ibid.*, p. 129.
251 Ibid., p. 54.
dei demoni, spesso definito come vero e proprio Signore delle mosche. Uno degli esempi letterari più celebri in cui ricorre simbolicamente la figura della mosca è la pièce Les mouches (1943) di Sartre. Nel testo in questione Giove stesso è chiamato in causa come Signore delle mosche e l’insetto, suo messaggero, non è più soltanto semplice espressione del mondo delle tenebre, ma diventa simbolo del rimorso che paralizza la libertà dell’uomo.

I rimorsi e i rimpianti repressi sono forse i motivi che hanno paralizzato anche i personaggi di questo romanzo in un’inutile assurda attesa di qualcuno o di qualcosa, alla mercé di forze indistinte, di sentimenti fluttuanti, lacerati tra desiderio di fuga e radicamento. Attraverso le parole di Mehrez s’intuiscono tuttavia le possibilità di una salvezza: “Nous avons tous nos vallées de lumière, et tant pis si le bonheur est bref.” La ricerca di una luce, di una felicità, seppur fugaci, sembra poter legittimare l’erranza e la fuga da un destino segnato dall’opprimente routine.

Come nel più classico dei gialli di Simenon, nei cui romanzi il lettore avverte di superare i limiti connaturati al genere poliziesco, i personaggi e il lettore loro complice finiscono per trovarsi davanti a un orizzonte più vasto di quello immaginato per penetrare in un mondo misterioso: un mistero di verso, quello della vita e dell’animo umani.

---

253 G. Ronchetti, Dizionario illustrato dei simboli, Milano, Hoepli, 1922, p. 661.
254 A. Filali, Les vallées de lumière cit., p. 166.
2.3 Tanta attesa per nulla: *Propos changeants sur l’amour* (2003)

2.3.1 L’attesa: una tentazione postmoderna

Nel ‘900 molte pagine di grande letteratura sono state scritte sull’attesa, un tema che ha interessato e affascinato intellettuali e scrittori d’ogni latitudine.

Vari racconti e romanzi di Dino Buzzati sono costruiti intorno al motivo della vita come attesa. Nel *Deserto dei Tartari* (1940) il protagonista Giovanni Drogo, tenente destinato a Forte Bastiani, ai limiti del deserto, viene contaminato da quel senso eroico di avidità di gloria che pare pietrificare in un’attesa perenne soldati e ufficiali. Tutti aspettano i nemici Tartari che verranno da Nord. Col passare degli anni Drogo si accorge del tempo che scandisce inesorabilmente la vita, finché la speranza e l’attesa rinnovate ad ogni salir d’ombre dalle pianure verranno stroncate dalla morte.

L’attesa pervade interamente i tre atti del *Malentendu* (1943), la più cupa e disperata tragedia di Camus. Marthe e la madre sono figure di doppio dello stesso personaggio: il ribelle esistenziale che esprime il proprio rifiuto delle leggi della convivenza civile attraverso una serie di omicidi che si ostina a commettere in nome di un desiderio ossessivo: raggiungere l’altrove, “ce pays où le soleil tue les
L’attesa di potersi procurare, uccidendo e derubando i clienti della loro locanda, i mezzi finanziari per evadere in un paese ove il sole divori tutto, fino al senso di colpa, si rivelerà vana. Il miraggio della libertà svanisce irrimediabilmente e sfocia in tragedia: l’implacabile logica del crimine, alla quale si sono votate le due donne per l’assenza di una felicità che fino all’ultimo sperano di poter conquistare, travolge Jan, il figliol prodigo partito dal villaggio per far fortuna e rientrato dopo tanti anni. Anche l’attesa di Jan di potersi ricongiungere alla propria famiglia, ritrovando la propria identità dopo l’esilio e l’oblio, risulterà una mera illusione.

In *Nessuno scrive al colonnello* (1961) di Gabriel Garcia Marquez l’attesa, come un’accanita ossessione, permea l’intera opera. Il romanzo mette in scena un vecchio colonnello, reduce nel villaggio fluviale di Macondo, il quale ogni venerdì, per quindici anni, si recherà al pontile ad aspettare la lancia della posta che dovrebbe recapitargli la pensione promessa per una ormai dimenticata guerra civile alla quale ha partecipato. Ma mai niente in realtà arriva. Il protagonista e la moglie lungo l’intera trama oscillano così tra una fatalistica passività e l’ansia di riscatto da una vita insidiata ormai dalla fame e dalla miseria. La stessa attesa di una possibilità di rivincita dalla marginalità e di rinascita ad una nuova vita sociale percorre sottilmente *Cent’anni di solitudine* (1967), forse il capolavoro dello scrittore colombiano che nel 1982 gli valse l’assegnazione del Nobel.

I romanzi di Marguerite Duras fanno dell’attesa un’efficace scelta tematica per analizzare le dinamiche del desiderio, della speranza e dell’illusione. Nell’*Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), il protagonista, aspetta per giorni che M. Arc si rechi al suo chalet per costruirgli una terrazza. L’attesa riduce allo stremo il vecchio Andesmas, il quale, complice una soffocante estate mediterranea, piomba inevitabilmente in uno stato di derisoria pigrizia contro la quale non opporrà nessun gesto, nessuna reazione. Tuttavia attendere richiede uno sforzo, una tensione emotiva che consuma il corpo e la mente. M. Andesmas giungerà infatti ad affermare “Sans

---

doute, va-t-il me falloir plusieurs jours pour me remettre des fatigues d’une telle attente.”

Anche quando la noia sembra sollevare nell’uomo l’istinto di una qualche rivolta, la speranza che il futuro abbia in serbo una possibilità d’evasione dalla routine lo rinsalda in una fiduciosa attesa.


Volgendo lo sguardo verso il mondo francofono, rileviamo che uno dei massimi esponenti del teatro quebecchese, Michel Marc Bouchard, ha fatto dell’attesa l’oggetto delle sue riflessioni drammaturgiche. Les Muses orphelines (1989) è una traggicommedia fortemente intrisa di elementi psicanalitici che indaga a fondo il legame con la figura materna, fino ai suoi risvolti edipici, offrendo così una lettura sottilmente freudiana dei miti classici. La trama ruota attorno a tre sorelle e un fratello, “orfani” di madre da vent’anni. In realtà la madre non è deceduta, come la sorella maggiore Catherine ha voluto far credere alla sorella minore Isabelle, ma ha semplicemente lasciato i suoi figli per fuggire in Spagna con l’amante. Ogni personaggio viene mostrato alle prese con il proprio personale tentativo di elaborare il lutto/abbandono materno: Isabelle nell’attesa di una rassegnazione e di un’occasione per costruirsi una nuova famiglia con un futuro più sereno, gli altri nella lacerante attesa del ritorno della madre. Ma solo Isabelle, considerata la ritardata della

258 Martine si è buttata nella carriera militare in Germania; Luc, omosessuale represso, ha tentato di sublimare l’abbandono sia “par le fantasme du travesti”, sia tramite la stesura di un libro incompiuto intitolato Correspondance d’une reine d’Espagne à son fils, sorta di raccolta immaginaria delle lettere che la madre gli avrebbe inviato nel corso degli anni.
famiglia, riuscirà a liberarsi dalla fitta rete di bugie e di fantasmi che pesano sulla casa, incarnando alla fine il personaggio della madre e inscenandone il ritorno, per tentare di affrancarsi finalmente dalla menzogna e dalle nevrosi. Luc e le sorelle, prigionieri dell’illusione, preferiranno colmare i propri vuoti affettivi attraverso barocchi giochi delle parti e continui tuffi nel passato nella schizofrenica attesa della madre. La pièce propone l’interrogativo, senza censure ed anche senza nette risposte, sulla più grande fatalità dell’esistenza umana: la famiglia, la genesi. L’attesa dei quattro fratelli orfani è anche l’attesa dell’intero popolo quebecchese che, come lo stesso Bouchard afferma, abbandonato dalla madrepatria, sogna di poter rivedere un giorno il ritorno dei padri dalla Francia.

Nell’ambito della letteratura maghrebina ci pare pertinente menzionare la giovane scrittrice algerina Nina Bouraoui. Ne La Voyeuse interdite (1991), il suo romanzo d’esordio, Fikria, una ragazza algerina, consuma la sua giovinezza dietro una finestra a spiare quella vita che palpita in strada, a lei negata da una famiglia ciecamente legata ai tabù della cultura musulmana. Fikria, reclusa in una casa d’Algeri in cui regna la meschinità e l’indifferenza, vegeta in una piatta monotonia che cerca di sconfiggere aspettando, al di là del vetro, qualche evento col quale poter inventarsi una storia: “J’attends l’événement, le sang, la mort d’une fillette imprudente ou d’un vieillard étourdi, je suis l’œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m’appartiendra jamais!”


Vinta dalla rassegnazione, dalla passività e dalla paura, la sua esistenza si consuma nell’attesa di un matrimonio combinato che muterà solo le pareti di un’identica prigione: “une autre

260 Ibid., p. 67.
ennui dans une autre maison avec d’autres fenêtres pour regarder les arbres, la rue, les hommes, le monde.”

Sulla scorta delle riflessioni proposte da Remo Ceserani nel suo saggio *Raccontare il postmoderno* e delle strategie retoriche da lui individuate nella scrittura moderna e postmoderna, la vanità dell’attesa può essere considerata a giusto titolo una tematica postmoderna. Il tema dell’attesa inutile corre a livello strutturale le pareti della narrazione tradizionale, contribuendo a sfumare il senso della fine e a lasciare in sospeso ogni epilogo definitivo. L’attendere schiaccia la temporalità in un eterno presente che non concede progressioni, ma ciclici ritorni di passato e incursioni proiettive in un futuro spesso illusorio.

Anche l’attesa della quale scrive Azza Filali rientra nella definizione illustrata da Ceserani. Si possono definire postmoderni, sempre secondo la griglia interpretativa tracciata nel saggio appena citato, la *petite histoire* rispetto alla *grande histoire*, la forma aperta e l’antiforma rispetto alla forma chiusa e definita. L’attendere invano qualcuno o qualcosa veicola nella struttura testuale un’apertura, elimina i confini netti, rifiuta il senso della trama lineare tipico di tanta letteratura tradizionale o di consumo. Diventano emblematici della postmodernità anche la rappresentazione dell’animò umano, l’esplorazione dei temi della ricerca, del vuoto e del silenzio, l’accettazione di un mondo in cui il disordine eccede e sfida ogni ricomposizione.

Alla luce di tali osservazioni, le opere di Azza Filali s’inscrivono a pieno titolo nel filone del cosiddetto postmodernismo. Fra queste, *Propos changeants sur l’amour* è senz’altro la più rappresentativa per l’intento di rintracciare, all’interno delle variazioni sul tema dell’amore, i meccanismi del desiderio e di ricerca di felicità che si radicano nell’animò umano.

I sedici racconti che compongono *Propos changeants sur l’amour* seducono per lo stile asciutto, misurato e al contempo lirico che, come avevamo già evidenziato nelle precedenti opere, caratterizza la scrittura di Azza Filali. L’attesa può essere vista

---

261 Ibid., p. 49.
come il filo rosso che accomuna in maniera più o meno esplicita i testi della raccolta, sia a livello tematico che strutturale.

Ne *L’ananas en tranches* lo sguardo della scrittrice si spinge fino alla sfera dell’intimità, laddove una coppia s’interroga su *envie e désir* che gli anni e l’abitudine fanno assopire. L’accorata spiegazione di Faïza fa luce sul drammatico e assurdo disagio che sta vivendo con queste parole:

Un jour, le désir s’en va comme un larbin, par la porte de service, pour ne pas déranger [...]. En chemin, il meurt, anonyme et muet. Cette mort-là, on se la cache, on ne l’avoue qu’à demi-mots, à demi-cœur… de se l’avouer on meurt un peu et on se met à éviter les miroirs.  

Tuttavia lo sguardo della donna, magnetico fin dalla fanciullezza, conserva ancora la straordinaria luce della ribellione e dell’attesa: “une lumière pour chercher, par delà des nuages qui disent toujours la même chose, l’éclaircie rebelle du soleil qui revient.”\(^{264}\) Ma a niente varrà per sfuggire all’opprimente *routine*, ove, come sostiene l’uomo, l’unico rimedio per ogni disagio è offerto dalla cura di un medico. La storia inizia in *medias res* con una domanda che cala il lettore in una situazione di crisi – “Pourquoi tu ne veux plus?”\(^ {265}\) – e si conclude repentinamente con un frammento di conversazione che riporta ciclicamente l’attenzione al rapporto di coppia. La vicenda è interamente raccontata da un narratore onnisciente che pare spiare dal buco della serratura il privato più intimo della coppia. Talvolta il lettore ha quasi la sensazione che tale serratura si allarghi e permetta una percezione più ampia. Ecco allora delinearsi una sorta di *voyeurismo* che cerca di cogliere fino al dettaglio più minuto lo spazio della camera e ciò che vi accade:

Il se poste devant le miroir, lisse soigneusement sa mèche de devant [...] 267

Faïza a baissé la tête vers l’oreiller, ses cheveux défaits la recouvrent tout entière. Elle se triture les doigts, les étire, les fait craquer l’un après l’autre. 267

Faïza baisse la tête, le coussin est fleuri. De grosses fleurs jaune-or coulent sur le grège d’un vieux lin. 268

Ne L’ÉTREINTE l’attesa in un aéroport scandisce il tempo della separazione di una coppia che ha attirato su di sé lo sguardo riprovatore della gente intorno per la giovane età dell’uomo rispetto alla compagna. Sullo sfondo tre emigranti locali sono in attesa del volo che permetterà loro di raggiungere Marsiglia, una città in grado di garantirgli l’auspicato quanto illusorio riscatto socio-economico, al prezzo di qualunque sradicamento e assimilazione. Si legga in filigrana nel passo che segue l’acuta denuncia di Azza Filali in proposito:

Leurs yeux sont vides, voilà vingt ans qu’ils sont manoeuvres à Marseille. Ils sont chez eux là-bas, chez eux ici, chez eux nulle part. Dans la salle, ils attendent entre deux portes, entre deux vies, couvés par les panneaux publicitaires qui débitent leur Eden imbécile de machines à laver et de parfum de luxe... Les mêmes ici, là-bas, n’importe où... 269

Da un punto di vista narratologico, siamo in presenza di un narratore eterodiegetico 270 di terza persona, che non fa dunque parte delle situazioni raccontate, delle quali è tuttavia un attento osservatore. Attraverso il suo sguardo percepiamo lo spazio che circonda i protagonisti della vicenda – il bar dell’aeroporto, la hall e la sala d’imbarco – con un’accurata attenzione ai dettagli, fino alle minime puntualizzazioni: “Tout
autour, les murs sont tartinés de lambris turquoise, partout, sauf dans les chiottes. Au bar, dans des panneaux sur pied, une sirène aux yeux glauques se déhanche sur fond de Méditerranée turquoise.”

Le inquadrature diventano talvolta molto ravvicinate, al punto da mettere a fuoco i dettagli del volto della donna – “il pleut des rides sur le visage” – o cogliere frammenti di conversazione di altri passeggeri, i pregiudizi tipici del turista occidentale, i commenti beffardi degli astanti nei confronti della coppia. La distanza fra il narratore e i personaggi, siano essi di primo o di secondo piano, viene magistralmente suggerita dai discorsi che riesce a riferirne: ora conversazioni integrali, ora solo qualche parola qua e là, ora solo la muta mimica osservata da lontano.

Il racconto Amour, impair et passe ruota attorno all’incontro casuale e dai contorni surreali tra una donna alla guida della propria auto e un uomo in piedi a un semaforo in misteriosa attesa. Da quel momento la protagonista, la cui vita era stata fino ad allora “hachée menue […] pauvre en calorie mais très digeste”, seguirà più volte l’uomo al casinò nelle sue sfide al gioco del poker, il miglior modo per rendere omaggio a uno sconosciuto che egli rispetta: “le hasard”. Dopo un’ellissi temporale, evidenziata tipograficamente da uno spazio bianco sul quale s’infrangono gli interrogativi del lettore circa la soluzione di una storia regolata dalle leggi della casualità, segue un succinto sommario. In poche righe il lettore apprende che molto tempo dopo verranno a mancare le condizioni che avevano favorito il loro incontro. Infatti, al posto del semaforo sotto il quale l’uomo era solito attendere, sarà costruito

---

271 A. Filali, L’êtreinte cit., p. 117.
272 Ibid., p. 118.
273 “C’est vrai qu’ils sont bon marché, mais côté standing leurs quatre étoiles en valent deux chez nous ! Et qu’ils sont collants ! L’autre jour, aux souks, un petit brun m’a suivie toute la matinée, j’ai failli appeler les flics… “, Ibid., p. 121.
274 “C’est un comble! Elles les prennent au berceau maintenant ! Encore une qui doit se requinquer aux hormones… en tout cas, elle n’est pas regardante sur la marchandise ! Vous avez vu ce polo minable ? et le cabas, vous avez vu le cabas? encore un gosse qui se vend au plus offrant!” Ibid., p. 122.
276 A. Filali, Amour impair et passe, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 137.
277 Ibid., p. 141.
un ponte per agevolare la viabilità. Ognuno deciderà di prendere strade diverse: lui partirà per lavorare in un casinò di Maiorca, lei non lo seguirà. Nessuno dei due, dunque, avrebbe più aspettato l’altro; pertanto quell’ardore che Azza Filali ha modo di definire nel Post-scriptum come la “mystérieuse alchimie de deux attentes” d’un tratto scompare. Anche il narratore di questa storia è di tipo eterodiegetico e narra l’intera vicenda (escluso il sommario finale) al presente, come se ripercorresse con una cinepresa, fotogramma dopo fotogramma, i momenti più significativi del misterioso incontro. La prospettiva nella quale gli eventi vengono presentati è inequivocabilmente quella della donna. Ecco alcuni esempi in proposito:

Au feu rouge, elle l’aperçoit debout, vêtu de noir.  
De loin, elle ne voit pas ses yeux... bruns, sans doute.  
Quand elle a fini sa journée, c’est comme si elle n’avait pas vécu.  
Elle n’a jamais changé de trajet, elle prend le chemin le plus court, ça lui fait des économies de temps, d’essence, de vie.

La restrizione percettiva che viene così messa in atto contribuisce a creare la suspense nella trama e rende i contorni del giocatore di poker ancor più sfumati ed enigmatici.

Duo mette in scena la crisi di comunicazione in una coppia: “Il parle, elle se tait, c’est la règle.” Solo dopo molti anni di ménage la donna è riuscita a capire che le radici della collera del compagno affondano in un passato lontano fatto di meschinità, futili litigi e rancori mai del tutto sopiti, ed ha così imparato a trincerarsi dietro una cortina di silenzio. Il disagio dell’uomo viene approfondito attraverso uno squarcio

---

278 A. Filali, Post-scriptum, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 147.  
279 Ibid.  
280 Ibid.  
281 Ibid., p. 137.  
282 Ibid., p. 138  
283 Ibid.  
284 A. Filali, Duo, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 112.
analettico che ripercorre alcuni momenti della sua solitudine giovanile, quando il suo bisogno d’affetto veniva costantemente disatteso:

Lui était là, tapi dans l’ombre, petit garçon dans une histoire de vieux. Il avait un visage clair et deux yeux qui attendaient, immenses tels deux lacs de montagne. Debout dans l’ombre, il les attendait. Eux n’avaient rien à lui donner. Rien sauf leurs colères, celles de toute une vie.  

Il sospetto che l’uomo sempre insoddisfatto al suo fianco sia solo “un figurant” induce ad aspettare che un giorno possa gettare finalmente la maschera e che alzi il sipario sulla sua vera personalità. Solo nel momento in cui verrà còlta da un incontenibile riso riuscirà a spezzare il silenzio che l’opprime e ad accorgersi, in un provvidenziale momento epifanico, che l’attesa spasmodica le aveva impedito di ridere, di rompere il silenzio. Il racconto si chiude ciclicamente su un’immagine che, tradendo ogni aspettativa del lettore circa un possibile ribaltamento della situazione, ribadisce invece l’incomunicabilità iniziale. Il narratore eterodiegetico di Duo mostra la sua onniscienza riferendo atteggiamenti e moti d’animo di entrambi i protagonisti, giungendo, attraverso l’usò di analessi completive, ad esplorare il passato del protagonista per rintracciarne le cause del suo malessere.  

Nelle storie di Azza Filali l’attenzione non va alle dinamiche dell’intreccio, ma si concentra sull’approfondimento di alcuni momenti forti che hanno nell’amore, nel desiderio e nelle loro molteplici sfumature la loro centralità, quasi a voler sopperire a quella coesione che le raccolte di racconti hanno perso abbandonando la cornice.  

La quotidianità e il rapporto di coppia sono al centro della maggior parte delle storie, come in Cette heure-là o ne L’ananas en tranches. Ma vi è spazio anche per la

---

287 “<l’analpe complétive> comprend les segments retrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s’organise par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l’écoulement du temps.” G. Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 92.  
passione, come quella di un uomo per una donna conosciuta per telefono ne Les souliers rouges o per un amore omosessuale di gioventù confessionato dal protagonista de Mes saisons au Ténéré. Il sentimento amoroso viene analizzato con occhio quasi clinico nelle sue multiformi sfaccettature, giungendo a svelare un sottobosco di amori bizzarri, piccole passioni e ossessioni private, talvolta inconfessabili, come quella del protagonista dell’Amour-passeur per le aurore boreali o per il proprio nome dal quale la voce narrante in Un nom propre è ossessionata, a tal punto da definirlo “un amour dont la fragilité me hante.”

2.3.2 Il tempo dell’attesa

I racconti della raccolta Propos changeants sur l’amour possono essere definiti nouvelles instants, poiché in poche pagine e con straordinaria economia narrativa riescono a cogliere gli istanti decisivi – per la loro esemplarità o per il loro carattere eccezionale – della vita di un individuo, realizzando quella che Marcel Brion definisce “spectographie de l’instant”. Il tempo procede pertanto per prelievi e per tagli nell’esistenza dei protagonisti delle storie. Un sottile filo di luce ne illumina le incrinature fino a penetrare gli interstizi del loro io più profondo e sondare i moti della coscienza, quelli che Sarraute aveva definito tropismes, ovvero “des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l’origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons.”

Azza Filali privilegia il tempo minore della quotidianità, fatto di routine e di tic, ove s’installa la noia, “les pesant ennuis des jours qui se ressemblent.” In Cette
heure-là una coppia rientra a casa in auto dopo una giornata di lavoro. Squarci digressivi sui ménage di altre coppie innescano nella donna un timido istinto di ribellione nei confronti della piatta monotonia che si è insinuata nella sua vita e nel suo matrimonio: “je suis morte. Toi aussi t’es mort.”

La percezione del trascorrere degli anni è ormai affidata al ripetersi puntuale di una barzelletta raccontata dal marito.

Ne Les souliers rouges il tempo è scandito dall’orologio che il protagonista controlla continuamente, nella trepida attesa di una donna conosciuta solo per telefono e con la quale ha appuntamento in un bar. L’attesa solitaria dà il via a un processo mnemonico in cui l’uomo, nel corso di ampie analisi, ripercorre il momento della separazione dalla moglie, con la grottesca ripartizione dei ruoli che la “comédie du divorce” comporta, riflette sui propri sensi di colpa e formula una personale teoria sull’amore. Il suo soliloquio si piega anche a una delirante proloco in cui immagina un dialogo con la donna: “Je dirai ‘que prenez-vous’?”, elle sourira, j’ajouterai ‘Je ne vous attendais plus’.”

Al centro dell’intreccio de Le cœur Levant il protagonista apre un’ampia digressione su come, cambiando turno all’agenzia stampa dove lavorava, la sua vita sia letteralmente cambiata. La ricezione di misteriosi messaggi riguardanti il suo vissuto, attesi sempre con lo stesso sentimento di timore e gioia, ha avuto il magico potere di gettare una luce sul suo animo “telle une chapelle ardente” e ha compiuto una straordinaria metamorfosi, conducendolo verso un percorso di consapevolezza. L’analisi offre al lettore squarci impressionistici sulla vita dell’uomo: il giorno della maturità, una fugace storia d’amore “courte comme chacun en a, au fond d’un tiroir” e l’omicidio involontario di un uomo a seguito di un incidente, tenuto

---

293 A. Filali, Cette heure-là, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 52.
294 “Tu te souviens, la blague du dentiste qui se trompe de côté?” Ibid., p. 51.
296 Ibid., p. 9.
297 Ibid., p. 127.
298 A. Filali, Le cœur levant, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 129.
sempre nascosto. Gli enigmatici messaggi si rivelano preziosi trampolini per il mondo onirico: “Ils avaient remis en marche une horloge mystérieuse. Peu à peu, mes nuits se sont peuplées d’images; images anciennes que je croyais perdues. […] Chaque nuit charrait son flot de souvenirs enfuis.”299 Il sogno diventa così il tempo del ricordo, una preziosa possibilità per regolare i conti con il proprio passato e con la propria coscienza.

La trama di Prostare è ambientata in un passato relativamente recente – la voce narrante si riferisce infatti a “Mardi dernier”300 – e ruota attorno ad un tradimento che la protagonista, Bochra, sospetta, ma che scopre solo alla fine della storia. Anche il lettore ripercorre attraverso la prospettiva della donna le diverse tappe della crisi coniugale, grazie al sapiente uso della focalizzazione interna. L’agnizione finale giunge dopo una serie di momenti di suspense, accentuati sia dalle mise en abîme che insistono sul tema dell’adulterio, sia dal loro duettare con le situazioni proposte da un giallo trasmesso in televisione. Si ricordi in proposito quando il telefilm fa da eco alla narrazione riproponendo una storia di tradimento:

- En fin de compte, c’est sa femme qui l’a tué… pauvre mec!
- Pourquoi a-t-elle fait ça ?
- Elle l’a surpris avec une autre. 301

Il pedinamento del marito che Bochra mette in atto alla fine restituisce con piena aderenza la concitazione delle sue azioni e dei suoi pensieri, attraverso un lungo soliloquio in cui la donna si esprime al presente, rendendo quasi palpabile la drammaticità del momento.

Tornando su L’étéinte, siamo di fronte a un perfetto caso di isocronia,302 ove si verifica un’uguaglianza tra la durata dell’intreccio e la durata della sua

299 Ibid., p. 134.
300 A. Filali, Prostare cit., p. 92.
301 Ibid., p. 95.
302 Cfr. A. Filali, L’étéinte cit., p. 68.
rappresentazione. La voce narrante restituisce con la puntualità di una telecamera in presa diretta ogni minimo accadimento riferendolo al presente, in modo da avvicinare la vicenda agli occhi del lettore come sotto l’effetto di una lente d’ingrandimento. La trama è fissata in una contemporaneità che esclude così ogni incursione nel passato e nel futuro.

L’isocronia si realizza anche nei *L’intérimaire*. L’esperienza di lettura rivela una vicenda presentata nel suo svolgersi da un narratore interno, alla prima persona. La nostalgia del protagonista per il passato alimenta una passione, quasi una mania, per i vecchi oggetti conservati nella casa dei genitori, ove si reca ogni domenica per godere con rimpianto “de brèves plages de bonheur qui ensoleillent ma vie, un bonheur par intérim.”303 Il tempo al quale viene dato risalto è l’infanzia, rivissuta mentalmente con quella regolarità che contribuisce a creare un asse temporale parallelo e immaginario, quello del ricordo.

Per il massiccio uso delle anacronie e per la frequente presenza del flusso di coscienza, il tempo di *Propos changeants sur l’amour* sembra immobilizzarsi in una contemporaneità di presente e passato, in cui il futuro è intuito come un ritorno di ciò che è già stato. In linea con la circolarità che caratterizza il racconto contemporaneo,304 i testi di Azza Filali ritornano continuamente su se stessi, anche quando nel corso della trama si sono verificate folgoranti agnizioni o prese di coscienza. La presenza di chiusure narrative che suggeriscono l’impressione di sospendere la trama senza condurla ad un vero epilogo conferiscono ai testi i contorni del racconto mitico, fondamentalmente aperto, inconcluso e destinato a ripetersi in un eterno ritorno. La scelta del non finito e dell’andamento ciclico contrastano infatti con l’ineluttabilità e l’irrimediabilità della fine e si configura come preziosa possibilità per continuare a raccontare all’infinito sulla scia delle *Mille e una notte*.

---

2.3.3 I luoghi dell’attesa

La disamina dei luoghi nei quali vengono ambientate le vicende narrate in Propos changeants sur l’amour mette in evidenza la predominanza degli spazi chiusi, privati, rispetto a quelli aperti.

Lo spazio in cui si confronta la coppia è spesso un huis clos – all’interno di un’auto in Cette heure-là o in una camera da letto in L’ananas en tranches – ove il dialogo diventa un gioco al massacro senza esclusione di colpi. Si pensi ad esempio alla conversazione tra Mongi e sua moglie Faïza ne L’ananas en tranches:

Il se tourne vers Faïza, «alors»?
- Alors quoi?
- Tu ne veux plus faire l’amour.
- J’ai dit ça, moi? 305

O alla battuta sprezzante dell’uomo rivolta alla moglie in Cette heure-là: “Les histoires d’amour, passé l’âge, le charme fout le camp. Il ne reste plus que le cul! Pour ça, merci, je ne suis pas en manque.” 306

Nel primo racconto, Les souliers rouges, l’attesa del protagonista si consuma nel bar di una stazione, dove altre persone aspettano, con lo sguardo perso nel vuoto. Il soliloquio isola l’uomo dal resto della gente e lo pone a confronto con le proprie ansie e col proprio disagio. Lo spazio, in seguito, progressivamente si restringe, diventa puramente mentale e si apre a rievocazioni di un passato che acquista consistenza per la limpidezza dei ricordi riaffiorati. L’io narrante richiama alla memoria il giorno in cui ha lasciato la moglie: “un soir d’hiver, au beau milieu d’un film américain. Le héros se livrait à un saut périlleux du haut d’un immeuble et j’ai soigneusement fermé la porte derrière moi pour ne pas le déranger.” 307 Attraverso la televisione si profilano

305 A. Filali, L’ananas en tranches cit., p. 63.
306 A. Filali, Cette heure-là cit., p. 51.
dunque, come d’altronde abbiamo già avuto modo di osservare, delle *mise en abîme* in grado di delineare, oltre a significativi echi con le vicende narrate, inaspettati punti di fuga. Le parentesi analettiche sono popolate di immagini e di parole che ricreano uno spazio uditivo ancora vivido e in grado di suscitare turbamento e disagio:

[...]*cette horrible manie qu’elle avait de causer sans arrêt, la bouche toujours pleine de mots qui s’échappaient, gluants de salive, et grouillaient dans la maison, tels des vers. Des mots usés, venimeux, trop de mots, trop de bruit!*308

Ne *L’intérimaire* il protagonista fa ritorno con regolarità nella casa dei genitori, ove lo spazio è delimitato da precise sensazioni olfattive:

*le hall sent la bouffe froide.*309

*Comme à chaque fois, ses *<de sa mère*> joues et la naissance de son cou sentent le talc et la fleur d’oranger. J’aspire en fermant les yeux puis ma bouche va chercher le creux, là où la peau est douce et l’odeur me suit.*310

*Dans la chambre rôde un brin de fleur d’oranger, l’ombre d’une odeur.*311

Il luogo diventa dunque riflesso del ricordo, simulacro dell’ormai lontana fanciullezza che l’uomo riesce in parte a rivivere grazie alla presenza di alcuni oggetti conservati con amorevole cura dalla madre, come la “tasse à Tintin”.312 L’ambiente che lo circonda è costituito per lo più di soprammobili vecchi e desueti che acquistano un loro speciale valore non per la loro funzionalità, della quale sono ormai privi o diminuiti, ma per il loro valore affettivo:313

La coiffeuse est revêtue d’un napperon de dentelle, un point d’une finesse insensée. La dentelle a jauni, par-dessus, les objets n’ont pas changé. Toujours les mêmes, à la même place. Chaque dimanche je les passe en revue, le peigne en argent, le vaporisateur et son éternelle poire rose, plus loin notre photo à tous les trois, avant le mariage de Dora; j’avais quinze ans.\textsuperscript{314}

L’indugio su simili supplélettili rappresenta il riscatto della giovinezza, poiché il rapporto dell’uomo con le cose prefigura il rapporto col tempo: “Il tempo che logora e nobilita le cose.”\textsuperscript{315} Le cianfrusaglie domestiche diventano così veri e propri oggetti di culto, dei feticci: “Sur l’unique étagère de ma salle de séjour. Le soir je les contemple, parfois je me lève, en saisis un, l’encercle de mes mains, le hume, le renifle puis le repose doucement à sa place.”\textsuperscript{316} Il reliquiario di cose eteroclithe enumerate nel racconto – un cavallo di legno, due trottole, alcuni quaderni, una spada di plastica, una dama – a un certo punto sembra addirittura prender vita e spiarlo: “ces objets me guettent autant que je les scrute.”\textsuperscript{317} Per volontà di eternare i ricordi, e più in generale il passato, l’uomo viene colto dal desiderio di assemblare tutti gli oggetti e fonderli in un unico blocco, in modo da riuscire a cingerli con un solo sguardo, a possederli, con una pulsione dai contenuti fortemente erotici.

Nei racconti di Propos changeants sur l’amour la Tunisia, con i suoi paesaggi e la sua gente, è spesso assente o relegata a pallido sfondo. Bochra, la protagonista di Prostare, pare giunga a ri conoscere il paesaggio che la circonda solo dopo il drammatico pedinamento che la conduce a scoprire l’infedeltà del marito. Soltanto una volta si fa riferimento a una Place Pasteur, che tuttavia non aiuta il lettore a localizzare l’azione. In seguito, la triste agnizione del tradimento prende corpo in un luogo confortevole, ma a lei ignoto, dai contorni imprecisati:

\begin{flushright}
\textsuperscript{314} A. Filali, L’intérimaire cit., p. 79.
\textsuperscript{315} F. Orlando, op. cit., p. 15.
\textsuperscript{316} A. Filali, L’intérimaire cit., p. 81.
\textsuperscript{317} Ibid. p. 82.
\end{flushright}
Secondo Ceserani è da riconoscersi come tratto distintivo del racconto postmoderno la scomparsa delle strade e dei profili delle città. L’evocazione di uno spazio in cui sia impossibile costruire una cartografia cognitiva è funzionale al disorientamento esistenziale che affligge il personaggio letterario, e più in generale l’uomo contemporaneo, al quale l’autrice intende dar risalto.

Anche in *Amour, impair et passe* la topografia è anonima, appena accennata: “Elle prend la première à droite, les rues se ressemblent; sur les trottoirs, les gens se ressemblent.” Il luogo, benché vago, è tuttavia teatro di un magico incontro che presenta le caratteristiche degli incontri surrealisti cari a André Breton, dominati cioè da “le hasard objectif”, i cui poteri si prendono gioco di ogni verosimiglianza e gettano una speciale luce poetica sugli eventi:

- Qu’attendez-vous ici, tous les soirs?
- Vous.
- Et avant moi ?
- Vous.

È significativo notare in proposito che, dal momento in cui la protagonista fa la conoscenza dell’enigmatico giocatore di poker, ella ricomincerà anche ad avere un’intensa attività onirica, mentre prima il suo sonno non era altro che “un fossé

---

322 A. Filali, *Amour, impair et passe* cit., p. 139.
323 “De retour chez elle, dans son lit, elle aperçoit des êtres bizarres, corps énormes surmontés de têtes d’oiseaux, mi-hommes, mi-bêtes...ils errent en silence autour du lit, sans la toucher.” A. Filali, *Amour, impair et passe* cit., p. 140.
étroit” in attesa del giorno successivo, sul quale pesava la veglia del “tic-tac obscène du réveil.”

_Trois cent grammes en cinq jours_ è ambientata nella sala d’aspetto di un dottore, luogo in cui nessuno rivolge uno sguardo a nessuno o se vi è una benché minima interazione tra i pazienti, essa è dettata dall’esigenza d’ingannare in qualche modo l’attesa. Si differenzia da certi comportamenti stereotipati solo uno dei personaggi del racconto, designato come ‘la vieille’, al quale pare che Azza Filali abbia voluto rendere una sorta di tributo, intriso di affetto e nostalgia. La vieille è infatti una delle poche figure dell’intera raccolta che sembra aver conservato il senso del dialogo, ove la parola è concepita come espressione di un sentimento o comunicazione di un’esperienza. Alla spontaneità e alla genuinità dell’anziana donna si contrappone la superficialità dei gesti e della conversazione della ‘dame blonde’, la quale, fedele al copione dei fatui convenevoli, si prodiga in un amabile sorriso di circostanza:

Elle <la dame blonde> lui fit un sourire plat, le même sourire qu’elle avait depuis son entrée dans la salle. C’était le genre de sourire auquel on collait habituellement l’adjectif «charmant», la chose remarquable était que la dame blonde parvenait à maintenir indéfiniment le charmant sourire. Elle sourit à la vieille dame, aux murs gris de la salle, au monde entier.

Solo la vieille, la quale crede ancora ingenuamente che “un sourire était un vrai sourire”, riesce dunque a comunicare tentando di condividere il frammento di un ricordo e creando così uno spazio di affettività autentico:

Ah les enfants! Je les ai tant aimés! dans ma classe, ils étaient trente cinq, je ne voulais pas qu’ils mettent de tablier... alors ils

---

324 _Ibid._, p. 137.
325 _Ibid._
326 Non a caso Azza Filali per la loro meccanicità li descrive come “photocopies de gestes humains” e “gestes techniques” (Trois cents grammes en cinq jours, in Propos changeants sur l’amour cit., p. 18 e p. 19).
328 _Ibid._, p. 18.
L’enteinte è ambientata a Tunisi, in aeroporto, altro luogo di attesa per eccellenza. Nella hall una coppia vive l’ansia della separazione. Fra i vari passeggeri sui quali si sofferma lo sguardo del narratore vi sono alcuni emigranti, per la precisione “trois autochtones”. La digressione descrittiva sul popolo migrante insiste sulle contraddizioni e sulla precarietà che lo caratterizza, nonché sul suo sradicamento: “Leurs yeux sont vides, voilà vingt ans qu’ils sont à Marseille. Ils sont chez eux là-bas, chez eux ici, chez eux nulle part.”

La sala d’imbarco diventa così uno spazio “entre deux vies”, ove le illusioni vengono alimentate anche dai pannelli pubblicitari che reclamizzano improbabili paradisi fatti di lusso e comfort. L’occhio del narratore rivolge la propria attenzione allo spazio intorno e inquadra le vetrate dalle quali entra una luce solare bianca. Da li evade per rintracciare un paesaggio che mostra i segni di un territorio in trasformazione, ostile:

Le ciel tombe sur Tunis, tel un rideau de fer, un ciel sans bleu, sans nuages, où la vie est d’un blanc dur… le blanc des quartiers neufs, sans âme, sans arbres, celui des néons de supermarchés.

L’ambiente sembra aver perso la propria identità, esattamente come la sua gente che vive in transito, in spazi che non le appartengono mai del tutto, alla ricerca di una realizzazione socio-economica che forse non potrà più trovare nella propria terra natale. Una cappa di oppressione pesa sulla città e pare condannare gli uomini all’ianità e alla noia. Solo la partita di calcio della domenica sarà in grado di

---

329 Ibid., p. 20.
330 A. Filali, L’enteinte cit., p. 119.
331 “A leurs pieds, des cabas bourrés de victuailles inutiles, indispensables.” Ibid.
332 Ibid.
333 Ibid., p. 120.
scuoterli momentaneamente dal torpore che li annienta. Concluso il gratificante rituale domenicale, non resterà loro che attendere il successivo appuntamento davanti allo schermo televisivo. Le atmosfere qui evocate ricordano per molti aspetti il racconto L’attente contenuto nella raccolta Le jardin écarlate. Ricordiamone alcuni passi significativi che ci hanno suggerito il parallelo. Il paesaggio è dominato dal colore bianco – del cielo o dei muri – il quale contribuisce ad acuirne la desolazione e a schiacciare i contorni:

[][...] ce paysage crayeux où le blanc du ciel est rendu plus blanc pour s’être heurté à la nudité de la terre glaise.

Dans le crépuscule, leurs masses sombres se détachent sur le blanc laiteux du mur. Puis la nuit tiède efface leurs contours et les engloutit.

Sous le ciel chauffé à blanc, dans le silence de la steppe ils traversent les heures du jour et de la nuit.

L’umanità dipinta ne L’étriente presenta molti caratteri simili a quella tratteggiata ne L’attente, ove i personaggi, appena schizzati, sembrano sopraffatti dalla routine e dalle illusioni: “ils commentent la victoire de leur équipe de football favorite, échangent d’astucieuses combines puis se taisent, écrasés par leur rêves.” Su tutti pesa l’attesa, una dimensione spazio temporale ora vivificante quando concede il diritto al sogno e alla speranza, ora mortifera quando costringe a un’immobilità senza scampo.

334 “[...] le blanc des dimanches après-midi, lorsque le match est terminé et qu’il faut attendre le prochain match pour se sentir vivant...”, ibid.
335 A. Filali, Le jardin écarlate cit., p. 74.
336 Ibid.
337 Ibid. p. 77.
338 Ibid. p. 75.
339 “Quand il <le sommeil> surgit enfin ils plongent dans un gouffre sans fond. Derrière leurs yeux clos ils exorcisent l’attente.” Ibid.
CAPITOLO III

L’ALGERIA
3.1 Panorama della letteratura femminile algerina

3.1.1 Il periodo coloniale

La letteratura femminile algerina s’inaugura a metà degli anni ’40 del ’900, quasi tre decenni prima rispetto alla letteratura tunisina e oltre trent’anni prima di quella marocchina. La precoce e massiva campagna di scolarizzazione cominciata dalla Francia fin dall’inizio dell’occupazione del territorio, avvenuta nel 1830, ha dato avvio a una completa rivoluzione del sistema educativo tradizionale che ha determinato l’espulsione dell’arabo classico dall’insegnamento a vantaggio del francese, propagandato come unica via d’accesso alla promozione sociale. Tale situazione ha gettato le prime generazioni di scrittori algerini in quello che Albert Memmi ha definito un vero e proprio “drame linguistique”,\textsuperscript{340} ovvero il possesso di

due lingue appartenenti a due universi in conflitto: quello del colonizzatore e quello del colonizzato.\footnote{\textsuperscript{341}}

Se da un lato pubblicare opere scritte in francese ha permesso agli autori di raggiungere il vasto pubblico europeo, dall’altro ciò ha implicato l’esclusione del pubblico dei connazionali che non ha frequentato le scuole francesi o nessun tipo di scuola, percentuale stimata al tempo intorno al 90\%.\footnote{\textsuperscript{342}} Benché l’imposizione del francese sia stata vissuta fin dal principio come un provvedimento alienante, nelle prime opere francofone algerine è mancato tuttavia quello slancio in grado di plasmare e innovare la lingua trasformandola in potente arma di resistenza all’assimilazione. Infatti, inizialmente, la principale preoccupazione degli scrittori e delle scrittrici algerine è stata quella di poter dimostrare la propria padronanza linguistica e far riconoscere la dignità degli intellettuali locali.


Djamila Debèche si fa conoscere nel 1947 con \textit{Leïla, jeune fille d’Algérie} e successivamente, nel 1955, con \textit{Aziza}, due romanzi piuttosto convenzionali, perfetta espressione del periodo coloniale, ove l’intreccio diventa funzionale al confronto fra tradizione orientale e modernità occidentale, spesso risolto a vantaggio di quest’ultima. \textit{Leïla, jeune fille d’Algérie} è un’opera a metà strada tra il romanzo di formazione e il romanzo a tesi, nella quale l’autrice lascia intendere in traslucido come nell’Algeria coloniale la promozione della donna sia stata possibile solo grazie

\footnote{\textsuperscript{341}} \hspace{1mm} “La langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, de ses passions et de ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. […] Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est l’humiliée, l’écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finira par le faire sien. De lui-même, il se met à écarter cette langue inférieure, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l’aise que dans la langue du colonisateur.” A. Memmi, \textit{Portrait du colonisé}, Paris, Corrêa, 1957, p. 62.

ai rappresentanti della classe al potere, ovvero i Francesi, e solo da questi incoraggiata. La protagonista della vicenda, Leïla, intraprende una doppia ricerca che si esprime sia nel tentativo di un’emancipazione individuale che nella lotta per il miglioramento delle condizioni sociali delle connazionali. Ma tale ricerca, che oppone costantemente tradizione e modernità, Occidente e Oriente, lascia alla fine emergere quanto la cultura tradizionale abbia inciso nell’arretratezza sociale del paese e quanto invece la cultura francese abbia contribuito al miglioramento del popolo algerino sul piano sociale. Tale convinzione è resa esplicita fin dall’esergo: “formez les femmes, vous trouverez en elles les auxiliaires les plus précieux; négligez-les, vous aurez des obstacles presque invincibles.”

Il discorso orientalista domina l’intero romanzo, ove si moltiplicano peraltro le immagini stereotipate del colonizzatore e del colonizzato ispirate all’etnocentrismo europeo. Leïla, infatti, dopo aver scoperto la morte del padre ostenta il suo fatalismo sospirando “mektoub” e con la stessa arrendevolezza subisce l’astio della matrigna: “avec le fatalisme oriental, j’ai laissé faire ma destinée.” In seguito, la voce narrante stessa descrive la protagonista con lo sguardo tipico dell’occidentale colonialista: “Peu à peu, sans s’en rendre compte, elle glissait sur la pente de l’indolence et de la passivité.”

La rappresentazione dell’Algerino ricorre addirittura agli stilemi settecenteschi del buon selvaggio, così come si evince dal commento espresso da Monsieur Lormont, tutore di Leïla fin dai tempi della sua residenza nel pensionato ad Algeri, riguardo a un carrettiere incrociato nel sud del paese: “Il y a de braves gens dans ce pays et l’on arrivera bien un jour entre bons Musulmans et bons Français à s’entendre parfaitement.”

---

344 Ibid., p. 65.
345 Ibid.
346 Anche Monsieur Lormont è portavoce della stessa ideologia colonialista allorché ammette di non aver voluto lavorare nel Sud dell’Algeria perché “son tempérament s’accomodait mal de l’indolence et de la nonchalance des sahariens.” Ibid., p. 97.
347 Ibid., p. 71.
348 Ibid., p. 99.

Con la stessa compiacenza è descritto il benefico apporto della colonizzazione nel Sud del Sahara:

Désert! Sahara!…[…] Désert aride et inorganisé, autrefois pays de fantômes assoiffés et de caravanes martyres. […] Sahara neuf qui se révèle par des sourires de verdure… Le désert algérien est un magnifique exemple de ce que peuvent le courage et l’énergie contre l’inclémence de la nature.

L’analisi dei passi riportati lascia supporre che il narratario implicito previsto dalla scrittrice sia dunque sensibile al discorso esotico e, come conferma Christiane Chaulet Achour, “Djamila Debèche tente, dans son premier roman, un pari difficile à tenir, celui de défendre les droits du colonisé devant un tribunal de colonisateurs.”

D’altronde anche la prefazione non fa mistero del pubblico al quale l’autrice si rivolge:

C’est en pensant à vous, femmes de France, que j’ai écrit ces pages […] Dans la métropole, comme dans la France d’Outre-mer, un magnifique effort est fait par l’élément féminin.

Solo attraverso due lettere, intercalate nel testo, indirizzate da Leïla a un’amica francese e a un ministro francese s’intravede per la prima volta un contro-discorso coloniale. Nella prima sono esaltati i valori del passato culturale arabo-islamico, nella seconda viene sferrato un j’accuse contro il governo coloniale che esclude il popolo

349 Ibid., pp. 41-42.
350 Ibid., p. 98.
352 D. Debèche, Leïla, jeune fille d’Algérie cit., p. 3.

Il secondo romanzo, \textit{Aziza}, pubblicato da Djamila Debèche a distanza di otto anni dal primo, pare incrinare in parte le certezze e la fiducia riposta dalla scrittrice nell’istituzione coloniale. La vicenda racconta una storia d’amore tra Aziza, una ragazza originaria di un piccolo villaggio di Sétif, e Ali, un giovane avvocato. In seguito alla prematura morte dei genitori, la fanciulla viene presa sotto la tutela dello zio materno ad Algeri, il quale avrà cura della sua istruzione. Tuttavia, la famiglia dell’uomo amato diffida delle donne emancipate dalle istituzioni coloniali e un fratello di Ali non esiterà a mostrare il proprio dissenso nei confronti della loro unione: “Je sais qu’Ali a un sentiment pour toi, lui dit-il. Mais nous vivons à l’arabe. Et toi, il vaut mieux que tu épouses un européen.”\footnote{D. Debèche, \textit{Aziza}, Alger, Imbert, 1955, p. 20.} Ma Aziza non si scoraggia e farà di tutto per assecondare le aspettative della famiglia dello sposo, trasferendosi nel villaggio e celebrando il matrimonio secondo i riti tradizionali locali. Con l’intento di compiacere suo marito, la donna si sforza di assomigliare alle donne del \textit{douar}\footnote{Villaggio di campagna.} rischiando l’alienazione. Un’alienazione della quale, ciò nondimeno, sembra consapevole fin dall’inizio – “Je me voyais prise d’une nouvelle vie. Toute mon existence était bouleversée”\footnote{Ibid., p. 73.} – e che si acuisce il giorno del matrimonio quando, davanti a uno specchio, stenterà a riconoscersi: “Le visage était pâle, les lèvres très rouges, les yeux très noirs. […] Une idée me vint à l’esprit: j’allais à une fête travestie.”\footnote{Ibid., p. 91.}

Abbandonata in seguito dal marito, Aziza s’impegnò per recuperare la propria libertà e la propria autonomia, meditando anche di trasferirsi a Parigi per lavoro. Il
provvidenziale incontro con una bambina piena di allegria, vivacità e che ha per giunta il suo stesso nome, le restituisce la speranza in un futuro migliore e la persuade a considerare l’idea di non lasciare l’Algeria.

La storia d’amore di Aziza e Ali si rivela dunque solo il pretesto per sondare la crisi esistenziale della protagonista,359 divisa tra tradizione e modernità, vittima inconsapevole dell’assimilazione messa in atto dal sistema educativo coloniale. Aziza, infatti, non mancherà di evidenziare che solo grazie all’istruzione è potuta sfuggire al destino di reclusione che generalmente toccava alla donna algerina del tempo. Ma non sarà difficile per il lettore comprendere che l’educazione ricevuta dalla giovane avrà contribuito anche al suo lento e progressivo sradicamento, peraltro accennato fin dall’inizio nella perdita di fede da lei avvertita durante la visita a un santuario con la cugina Chama: “J’accompagnais Chama dans les sanctuaires musulmans de la Casbah, mais je ne retrouvais ni la paix du cœur ni celle de l’esprit.”360

Il romanzo, in parte autobiografico, è ambientato in un’Algeria che si prepara alla lotta armata per l’Indipendenza. Tutti i personaggi coinvolti nella narrazione, tranne Aziza, iniziano a prendere posizione in merito; solo la protagonista, infatti, sceglie di non schierarsi preferendo la via del compromesso. D’altronde Aziza non è in grado di decidere che partito prendere perché è ancora in cerca di se stessa e, come osserva Achour, “elle ne peut se résoudre à vivre définitivement à la manière occidentale et la condition de la femme traditionnelle lui semble insupportable.”361

Il romanzo di Fadhma Aït Mansour Amrouche, Histoire de ma vie, di poco anteriore alle opere di Djamila Debèche poiché scritto nel 1946, è stato tuttavia

359 Diventa in proposito significativa l’affermazione di Aziza nella quale confessa tutto il suo disagio nel non riuscire a integrarsi né con la comunità del villaggio, né con la gente di Algeri: “Une gêne m’envahit. Ni dans un groupe ni dans l’autre je n’étais à ma place.” Ibid., p. 10.
360 Ibid., p. 38.
361 C. Chaulet Achour, Diwan d’inquiétude et d’espoir cit., p. 45.
pubblicato postumo, nel 1968, dalla casa editrice francese Maspéro. Si tratta di un récit de vie autobiografico che racconta con estrema limpidezza la vita della scrittrice: una donna fuori dal comune originaria della Cabilia, convertitasi al cristianesimo e considerata fra le prime donne ad aver frequentato la scuola francese, dunque doppianamente marginalizzata rispetto al proprio milieu, da un lato per la sua cultura, dall’altro per la sua fede religiosa.

Oltre alle tappe fondamentali della sua biografia come il soggiorno nel villaggio di Ighil-Ali, il matrimonio con Belkacem Amrouche, la conversione e l’esilio in Tunisia, Fadhma Amrouche si attarda sulla narrazione delle proprie origini, in particolare sulla propria nascita fuori dal matrimonio e sulla sfida della madre, una donna forte e orgogliosa, condotta contro le tradizioni retrograde del villaggio, ragione per la quale la scrittrice non risparmierà parole d’ammirazione nei suoi confronti: “Ma mère était une courageuse. Elle avait coutume de dire: […] le tatouage que j’ai au menton vaut mieux que la barbe des hommes.”

Costituisce un documento di grande interesse sociale e sociologico lo spaccato di vita contadina tracciato allorché la scrittrice ripercorre il soggiorno presso il villaggio del marito, ove il tempo era scandito dall’arrivo della stagione delle olive tanto attesa dalle donne, abitualmente recluse all’interno delle mura domestiche: “Toutes les femmes aiment le temps des olives, car c’est celui où elles peuvent sortir. Elles rentraient aux étoiles, éreintées mais heureuses.”

Nell’introduzione alla prima edizione Kateb Yacine esalta la qualità del romanzo e ne apprezza la vividezza nell’affresco dei costumi, tale da riprodurre mirabilmente il meticciato culturale del quale la Cabila è espressione:

---

362 Per volere del marito Belkacem Amrouche, il quale, come si accenna nell’introduzione al romanzo, era assolutamente contrario alla divulgazione di tale documento, fu deciso che il romanzo sarebbe stato pubblicato dopo la sua morte. Una precauzione che probabilmente conferma l’autenticità dei contenuti.


364 Ibid., p. 108.
Le livre de Fadhma porte l’appel d’une tribu comme la mienne, la nôtre devrais-je dire, une tribu plurielle et pourtant singulière, exposée à tous les courants et pourtant irréductible, où s’affrontent sans cesse l’Orient et l’Occident, l’Algérie et la France, la Croix et le Croissant, l’Arabe et le Berbère, la montagne et le Sahara.  

Il volume è impreziosito da fotografie, pagine manoscritte e una selezione di poesie nelle quali l’autrice dà voce alla propria sofferenza di eterna esiliata, in lotta contro la miseria e contro i pregiudizi infamanti subiti perché ritenuta enfant de la faute.

A partire dal 1930 Fadma inizia a raccogliere, assieme ai figli Marguerite Taos e Jean, i canti e la musica della tradizione berbera tramandati dai suoi antenati, grazie ai quali era riuscita a sopportare il dolore dell’esilio. L’opera di conservazione e divulgazione del patrimonio orale berbero viene portata avanti soprattutto dalla figlia Taos, vera e propria ambasciatrice della cultura cabila, che dalla fine degli anni ’40 agli anni ’60 ha animato trasmissioni radiofoniche con un vasto repertorio di canti tradizionali fra i quali ricordiamo Chants sauvés de l’oubli, Souvenons-nous du pays e Étoile de chance.

Marguerite Taos Amrouche non è nota soltanto come cantante berberofona, ma anche come scrittrice. Con la pubblicazione di Jacinthe noire, contende infatti a Djamila Debèche il primato di prima romanziara algerina. Dato alle stampe anch’esso nel 1947, presso la casa editrice Charlot, della quale era allora direttore il fratello Jean Amrouche, il primo romanzo di Marguerite Taos è incentrato sul tema dell’esilio e della solitudine. Reine, la giovane maghrebina protagonista della vicenda, giunge da Tunisi in una residenza studentesca parigina dove, per il suo carattere sincero e passionale viene presto esclusa dall’ottusa comunità studentesca francese, la quale si dimostra impreparata ad accogliere il métissage culturale che la ragazza incarna. Ecco...

365 F. A. Mansour Amrouche, Histoire de ma vie cit., p. 4.
366 Ricordiamo che nel 1967 Marguerite Taos Amrouche è stata insignita del Grand Prix du disque per il disco Chants berbères de Kabylie.
367 M. T. Amrouche, Jacinthe noire, Paris, Charlot, 1947; riedito presso Maspéro sotto il nome di Taos Amrouche.
come commenta la sua reazione a un rimprovero mossole da una compagna a causa della sua fede poco ardente:

Je lui ai répondu que nous n’habitons pas le même monde, et qu’en dépit d’une éducation chrétienne je ne différais guère de ma vieille grand-mère restée musulmane. Je lui ai avoué que j’assistais à la messe avec ferveur, mais comme à un mystère incompréhensible.\footnote{Ibid., p. 176.}

Reine, accusata di oscurantismo e di corrompere l’anima delle compagne, verrà alla fine cacciata dal pensionato e condannata alla solitudine perché ‘diversa’.


A metà degli anni ’50, in piena guerra di Liberazione, esordisce Fatma-Zohra Imalhayène, in arte Assia Djébar (Cherchell, 1936), scrittrice e cineasta fra le più celebri e apprezzate del Maghreb. Figlia di un’Algeria coloniale, il suo itinerario formativo inizia presso la scuola coranica e poi alla scuola elementare in cui il padre era istitutore, per giungere al liceo di Blida e, più tardi, in Francia all’École Normale di Sèvres, laureandosi infine in Storia a Tunisi. Allevata nella cultura musulmana degli antenati e istruita nella cultura occidentale, sospesa tra Occidente e Oriente, tra lingua francese e lingua araba, la scrittrice riesce a far tesoro della varietà delle proprie radici culturali per contribuire in modo incisivo alla valorizzazione della partecipazione delle donne algerine alla storia del loro paese. L’itinerario letterario di Assia Djébar si profila come un percorso di \textit{dévoilement}, poiché attraverso la scrittura è stata in grado di togliere il velo che a lunga ha occultato l’identità della donna

\footnote{Ibid., p. 176.}
algerina, liberandola così dalla claustrazione cui è stata condannata dalla tradizione.  

Con La Soif, il suo primo romanzo scritto a soli vent’anni che le ha valso il paragone con Françoise Sagan, ha fatto scalpore descrivendo la vita e le aspirazioni delle giovani figlie della borghesia algerina di città. Gli intellettuali algerini, allora impegnati nella lotta per l’indipendenza nazionale, sono stati inizialmente poco benevoli nei suoi confronti, rimproverandole di non essersi dimostrata attenta ai mutamenti sociali e politici del tempo. Sarà Khatibi, in un suo saggio, a cogliere la portata sovversiva del testo ponendo provocatoriamente una domanda: “A-t-on vraiment compris que pour le personnage de La Soif la découverte du corps est aussi une révolution importante?” L’autore de La mémoire tatouée è in effetti riuscito a cogliere l’aspetto innovativo e rivoluzionario dell’opera: per la prima volta un personaggio femminile osava esprimere, dicendo je, la propria soddisfazione nel sentirsi ammirata dagli sguardi degli uomini.

L’anno successivo pubblica Les Impatients, un romanzo che continua a ignorare i problemi della scottante attualità politica di allora per mostrare l’individualismo di una borghesia acculturata alle prese con le tradizioni familiari che, ormai, l’educazione francese non permette più di condividere.

La sfida lanciata dal pubblico di lettori che reclamava alla scrittrice e alla storica un contributo più sostanzioso alla scrittura della storia algerina verrà raccolta con la pubblicazione de Les Enfants du nouveau monde avvenuta nel 1962.

3.1.2 Dall’Indipendenza agli anni ‘90

Les Enfants du nouveau monde inaugura dunque la produzione letteraria dell’Indipendenza algerina. Nel nuovo romanzo di Assia Djébar la storicità non ha un aspetto documentario, poiché la guerra viene spesso interiorizzata nella coscienza dei protagonisti.377 Il testo permette al lettore di penetrare nell’intimità familiare e nei drammi personali di sei personaggi femminili i cui destini sono uniti dalla storia della guerra di Liberazione nazionale. Spicca fra tutti la figura di Chérifa, donna tradizionale, moglie di un politico, “une épouse heureuse vivant au cœur d’une maison dont elle ne sort pas.”378 Si tratta di un personaggio chiave che instaura nel cuore del romanzo i prodromi di una sovversione attraverso la sfida ai tabù, concretizzatasi nel momento in cui ella decide di affrontare il mondo esterno alle mura domestiche e attraversare tutta la città alla ricerca del marito:

Ainsi elle a traversé la ville entière, cette présence pour elle aux yeux multiples, hostile et au terme de cette marche, elle a découvert qu’elle n’est pas seulement une proie pour la curiosité des mâles – une forme qui passe, mystère du voile que le premier regard sollecite, faiblesse fascinante qu’on finit par haïr et sur la quelle on crache – non elle a existé.379

L’avventura di Chérifa si delinea dunque sotto il segno dello sguardo, anche se sarà ne Les alouettes naïves380 che, affrancato, esso potrà esprimersi con maggior forza, come si evince dall’atteggiamento della protagonista, la giovane ed emancipata Nfissa, per la quale “marcher seule dans la rue animée et passer inaperçue devenait

378 Ibid., p. 137.
379 Ibid., p. 228.
Ancora una volta la storia affiora dai ricordi e dalle emozioni dei personaggi. Ecco come traspare l’immagine della guerra dalla memoria di Nfissa:

Et soudain, elle comprend. La guerre, son pays en feu, l’attente, l’angoisse des siens, tout cela, elle comprend que, depuis son arrivée, elle les a exclus dans un éloignement en arrière de la Ligne, dans un passé qui se confond avec la grotte moite de son univers d’enfant. Celui-ci seul persiste immuable et Nfissa ressent ce qu’elle a perdu vraiment: la simplicité de vivre, le présent qu’enfin elle retrouvera.

È opportuno rilevare che nonostante il FLN avesse riconosciuto l’importanza del ruolo della donna nella guerra di Liberazione e avesse deciso, fin dal 1962, di accordarle nuovi diritti, l’uguaglianza sociale era in realtà ancora un pallido miraggio, come d’altronde ha modo di spiegare Fadéla M’Rabet nei suoi saggi *La femme algérienne* e *Les Algériennes*, pubblicati rispettivamente nel 1965 e nel 1967. La scrittrice algerina, biologa di formazione e femminista della prim’ora, insorge infatti contro le false promesse dei combattenti algerini e denuncia l’ipocrisia di una società che, all’indomani della rivoluzione, si era premurata di rispedire la donna al suo focolare, intimandole di riprendere il velo e il suo antico ruolo di custode della tradizione.

Nel frattempo, dopo aver compreso la portata del dévoilement attraverso la scrittura e aver scoperto di esser giunta con *Les alouettes naïves* al limite dell’autobiografia, Assia Djébar si rifugia in un periodo di silenzio e di riflessione, silenzio interrotto con l’esperienza cinematografica de *La Nouba des femmes du Mont*.
Chenoua\textsuperscript{386} (1977): una nuova forma di scrittura, ove si legano intimamente immagine e suono, che si conferma come un’ulteriore quête d’identité e una riconquista dello spazio interdit appartenente all’uomo. Nato dalle interviste condotte presso le donne della tribù della madre che avevano partecipato alla guerra d’Indipendenza, il film permette all’autrice algerina di recuperare il proprio passato ancestrale e di riconciliare la dicotomia culturale e linguistica che la lacerava.

La condizione della donna algerina è al centro anche del romanzo socio-sentimentale di Aïcha Lemsine, \textit{La chrysalide},\textsuperscript{387} pubblicato nel 1976, nel quale vengono dipinte, con accuratezza per i dettagli sociali e sociologici, due generazioni distinte: quella del passato, rappresentata da Khadidja, e quella del presente, incarnata da Faïza. Khadidja vive in un piccolo villaggio contadino e si muove nello spazio angusto della tradizione, ovvero la camera e il patio la cui porta, sempre ermeticamente chiusa, le preclude qualsiasi contatto col mondo esterno: “Khadidja n’avait connu, de toute sa vie, que la maison de ses parents dans le sud du pays, et celle de son époux.”\textsuperscript{388} Il villaggio è luogo della claustrazione e della negazione della donna, crogiuolo di superstizioni che contro di lei perpetuano credenze e riti ancestrali mortificanti.\textsuperscript{389} La protagonista, una volta sposata con Mokrane, è costretta a subire incondizionatamente ogni scelta del marito, compresa quella di prendere altre mogli per ovviare alla sua sterilità. Sotto la minaccia del ripudio Khadidja può solo accettare con rassegnazione, annullando la propria volontà. La rivolta contro l’ordine del villaggio viene in seguito intrapresa da Faïza, figlia di una delle spose di Mokrane, la quale nutre il mito della città liberatrice: “Oui! Oui! Je te sens, je savais que j’étais pour toi <la ville>! Et ton vacarme, ta pierre, ton acier... m’appellaient

\textsuperscript{386} Nel 1979 il film, prodotto per la Radio-Télévision algerina, ha ricevuto il premio della critica internazionale al Festival di Venezia.
\textsuperscript{388} \textit{Ibid.}, p. 104.
\textsuperscript{389} Per la sua sterilità Khadidja è infatti ritenuta vittima di un maleficio in grado di recare danni alla propria comunità e per tale ragione è sottoposta a un rito che dovrebbe liberarla da ogni negatività e renderla fertile.
depuis longtemps déjà. Me voici, je suis à toi.”

Tuttavia, quella stessa città dove potrà completare gli studi di medicina e che avrebbe dovuto liberarla dalle pastoie della tradizione si rivela presto luogo di solitudine e miseria, al punto da farle intraprendere un cammino a ritroso verso il villaggio natale. Si tratta di un cammino non facile, poiché a causa della sua gravidanza fuori dal vincolo matrimoniale sarà rigettata all’interno dell’ordine patriarcale, privata di ogni indipendenza. Il finale sembra dunque vanificare la lotta femminile per l’emancipazione e il ritorno alle origini pare ribadire il valore della società musulmana più arcaica, immutabile e conservatrice.

Così come ne La chrysalide Aïcha Lemsine è alla ricerca di un compromesso fra i valori radicati del villaggio e quelli moderni della città, senza tuttavia riuscirvi, in Ciel de porphyre, edito nel 1978, la scrittrice algerina tenta una mediazione tra civiltà musulmana e europea con esiti altrettanto incerti. L’opera, dai contorni tipici del romanzo di formazione, ruota attorno al personaggio di Ali, del quale vengono ripercorsi i sogni di ascesa sociale, l’impegno nella guerra di Liberazione algerina e le delusioni dopo l’Indipendenza. La trama si estende in un arco temporale che va dal 1953 al 1974, alternando alla scrittura diaristica della prima parte una narrazione alla terza persona nella seconda. I capitoli che mettono in scena l’impegno di Ali nella resistenza contro i Francesi, invece di dipingere il conflitto tra colonizzatori e colonizzati, giungono a confondere il lettore al punto d’indurlo a interrogarsi sugli intenti della scrittrice. Desta infatti un certo stupore notare che i personaggi con i quali interagisce più frequentemente Ali sono francesi, dunque appartenenti alla comunità dei colonizzatori, e nella maggior parte dei casi si tratta di persone valenti e benevole. Più che tracciare il quadro di un dialogo fra due civiltà, Aïcha Lemsine

390 Ibid., p. 167.
391 Ricordiamo in proposito che il migliore amico di Ali fin dai tempi dell’infanzia è Alain, considerato un fratello e i cui genitori “sont appréciés par toute la communauté” (p. 89). La persona per la quale inizia a provare un sentimento più profondo è Amalia, figlia di madre europea e di padre musulmano. Il professore di musica Monsieur Kimper, “doux et affable” (p. 45), avrà il merito di trasmettere al protagonista gli ideali che muovono la lotta per l’Indipendenza.
riesce a far convergere la propria simpatia unicamente verso gli Occidentali, in modo spesso troppo acritico. I suoi romanzi, per tale ragione, non hanno ottenuto un consenso unanime da parte della critica che li ha talvolta definiti *romans bourgeois* o, ancor peggio, *romans à l’eau de rose*.\(^{392}\)

È alla fine degli anni ‘70 che Kateb Yacine firma la prefazione de *La Grotte éclatée*,\(^{393}\) *roman-poème* di Yamina Mechakra (Meskiana, 1949), nella quale l’autore di *Nedjma* afferma: “À l’heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre.”\(^{394}\) Con tale affermazione Yacine ha inteso elogiare il coraggio di una donna che è riuscita a prendere la parola e a raccontare, attraverso la finzione, una delle pagine più dolorose della storia algerina: la guerra d’Indipendenza. Christiane Chaulet Achour precisa che il contenuto del romanzo non verte propriamente sulla guerra ma su “ses traces”,\(^{395}\) poiché “l’événement en lui-même est moins important que la façon dont il est vécu, que la mémoire, souffrance ou bonheur, que l’on garde.”\(^{396}\) La narrazione, distesa durante un arco temporale che va dal 1955 al 1962, integra nel suo tessuto testuale la poesia, il silenzio evocato dal bianco tipografico e il canto, quest’ultimo concepito come elemento di fusione della memoria collettiva.\(^{397}\) Gli episodi più significativi hanno luogo tra il 1955 e il 1958, quando la narratrice, una giovane donna rimasta orfana, decide di partire per raggiungere il gruppo di resistenti partigiani e aiutare a curare i feriti di guerra. La grotta, all’interno della quale la giovane offrirà un primo soccorso, diventa un crocevia di individui mutilati che danno vita a un racconto polifonico. Luogo di rifugio per eccellenza nell’immaginario algerino, la grotta verrà alla fine distrutta dai bombardamenti: eccellente metafora dell’Algeria ferita da anni di guerra, ormai non

\(^{394}\) Ibid., p. 4
\(^{396}\) Ibid.
\(^{397}\) A conferma della straordinaria valenza assunta dal canto, ricordiamo che quando la narratrice ha rasentato la follia per l’amputazione di un braccio, è stata aiutata a recuperare la presa sul presente grazie a una canzone intonata da un guaritore.
più in grado di proteggere i propri figli. Anche la scrittura di Yasmina Mechakra sembra recare le tracce di tale esplosione poiché, come osserva Jean Déjeux, il romanzo si presenta “troué, morcelé comme les corps atteints par la guerre.”

Uno fra i contributi letterari più originali degli anni ’80 è firmato da Nadia Ghalem (Oran, 1941), la quale sperimenta una scrittura alla frontiera con la follia, metafora dello sradicamento causato dall’esilio e della lacerazione provocata dalla guerra d’Indipendenza. Les jardins de cristal, pubblicato nel 1981 in Québec, paese nel quale migra all’inizio degli anni ’70, è la storia di una lotta per la vita, contro la follia e la morte. Nel prologo compare la voce autoriale, la quale racconta di essere stata incaricata dall’amica Chafia di consegnare a sua madre una lunga lettera che costituisce l’intreccio del romanzo, narrato alla prima persona, e di cui la stessa Chafia è protagonista. La diegesi, che presenta tracce di autobiografismo, si configura come una quête d’identité: una donna, internata in un asilo psichiatrico canadese, cerca di guarire dagli incubi ricorrenti, dai conflitti con la famiglia e dal trauma infantile causatole dall’esplosione della sua casa durante la guerra di Liberazione algerina.

La follia diventa pertanto un pericolo da scongiurare, ma anche un’irresistibile tentazione nella quale rifugiarsi per poter reinventarsi una realtà più confortevole. Per ovviare alla claustrazione dell’ospedale psichiatrico, la memoria giunge in aiuto restituendo frammenti d’immagini del paese natale – “Mon pays. Ce premier et effroyable amour” – rimpianto con nostalgia. I giardini di cristallo sono dunque un paesaggio interiore, metafora della fragilità che circonda Chafia e della labilità del suo stato mentale. Solo la scrittura, rivelatasi vera e propria terapia per esorcizzare il male che l’affligge, sarà in grado di liberarla da quella “cage de

398 Déjeux, La littérature féminine de langue française au Maghreb cit., p. 85.
399 “Pas de cicatrices visibles, mais la trace est bien là, je la sens de l’intérieur, ce sont les milles piqûres des éclats de verre, quand notre maison a explosé à cause des bâtons de dynamite.” N. Ghalem, Les jardins de cristal, Québec, Hurtubise, 1981, p. 51.
400 “De l’autre côté du mur, les fous de l’hôpital disaient des choses fascinantes. Ils parlaient et agissaient comme s’ils venaient de réinventer le monde.” Ibid., p. 16.
401 Ibid., p. 18.
402 “Je me suis exilée moi-même dans cette Amérique de béton et d’acier avec la nostalgie toujours présente des harmonies ocres et bleues de l’Algérie.” Ibid., p. 118.
verre”\textsuperscript{403} che la tiene prigioniera. La struttura frammentaria del testo aderisce alla personalità delirante della protagonista alla ricerca di una pacificazione tra follia e lucidità, tra proiezioni interiori e realtà esteriore.

Gli anni ’80 vedono il ritorno alla ribalta della scena letteraria di Assia Djébar, la quale diventerà presto il punto di riferimento femminista della letteratura nordafricana, testimone della battaglia contro la regressione e la repressione sempre in agguato. Il suo Femmes d’Alger dans leur appartement\textsuperscript{404} inaugura dunque un fecondo decennio letterario. Si tratta di una raccolta di racconti ove, sullo sfondo di un secolo di storia, la scrittrice traccia un affresco prezioso in cui si muovono le donne algerine, un coro di voci che chiede ascolto con grida, canti e sussurri. Ai personaggi della narrazione Assia Djébar affianca le seducenti figure femminili ritratte da Délacroix nel celebre quadro che porta il titolo della raccolta. Lo sguardo del pittore europeo, affascinato dall’harem, s’incrocia allora, grazie alla scrittura, con lo sguardo delle donne da lui raffigurate, in un gioco di prospettive e di destini che giunge a sovrapporsi, negli anni in cui la guerra di Liberazione era appena cominciata, con la lettura più contemporanea e audace delle donne d’Algeri espressa da Picasso in varie tele.

L’esperienza cinematografica e il passaggio dall’immagine alla scrittura solleva nuovamente la problematica della lingua. Scrivere in francese, dirsi nella lingua dell’‘altro’ è pertanto, come afferma anche Jeanne-Marie Clerc, “risquer l’arrachement de la terre natale et la séparation d’avec les sœurs enfin retrouvées.”\textsuperscript{405} Il francese è infatti per la scrittrice algerina la lingua del padre istitutore, strumento per l’affermazione di sé che le ha consentito di rompere il muro del silenzio; ma, al contempo, è anche la lingua dello straniero che l’allontana dal gineceo e dalla tradizione arabo-musulmana. Tale tematica emergerà con forza nel romanzo

\textsuperscript{403} Ibid., p. 21.
L’amour, la fantasia⁴⁰⁶ ove, ai ricordi d’infanzia si mescola il passato di un’Algeria sconvolta dai grandi rivolgimenti storici, quali la conquista francese e la guerra di Liberazione. Tutto il romanzo, che segna l’inizio consapevole di un percorso autobiografico, si snoda tra passato e presente, silenzio e parola, chiusura e liberazione, con l’intento di rivendicare la libertà della donna e della scrittrice, per ricostruire una memoria collettiva al femminile. La stessa dicotomia tra reclusione e libertà è presente anche in Ombre sultane⁴⁰⁷ un romanzo a due voci, quelle delle due donne mogli di uno stesso uomo: Isma, narratrice nonché prima sposa emancipata dalla reclusione, che evoca le suggestioni del “corps qui nage⁴⁰⁸ e del “corps qui virevolte”⁴⁰⁹ e Hajila, la seconda sposa reclusa e passiva, la quale un giorno, all’improvviso, decide di avventurarsi a volto scoperto per le vie della città.⁴¹⁰ Il ritorno di Hajila al luogo d’origine, dopo vari anni di assenza, segna il tentativo da parte della donna di costruire una nuovo rapporto di solidarietà con le compagne mortificate dalla medesima ferita rappresentata dalla poligamia.⁴¹¹ La tematica della complicità femminile e dell’unione nella sororité saranno peraltro ricorrenti in tutta l’opera di Assia Djébar.⁴¹²

Gli anni ’80 sono stati determinanti anche per il consolidamento del successo di Leïla Sebbar (Aflou, 1941), scrittrice franco-algerina il cui esordio risale alla fine degli anni ’70 con la pubblicazione del saggio On tue les petites filles,⁴¹³ seguito a breve distanza dal secondo saggio La pédophilie et la maman.⁴¹⁴ Nata in un piccolo villaggio degli Hauts Plateaux, durante il periodo coloniale, da una madre francese e da un padre algerino, entrambi istitutori, la sua formazione è caratterizzata dall’entre

⁴⁰⁸ Ibid., p. 19.
⁴⁰⁹ Ibid., p. 45.
⁴¹⁰ “Dehors tu ne te lasses pas de marcher […] Te voici étrangère et mobile avec des yeux ouverts.” Ibid., p. 80.
⁴¹¹ La nuova sposa, rivale della prima moglie, viene designata in arabo ‘ferita’ che significa per l’appunto ‘ferita’.
deux culturel. Come ricorda Michel Laronde, Leïla Sebbar non può essere considerata un’intellettuale algerina in esilio, ma “une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale”.

La lingua paterna riemergerà solo più tardi, dopo quella fuga in Francia che le ha innescato un potente riflusso di memoria – unica arma contro l’oblio dell’esilio – di cui le opere più recenti sono testimonianza.

Nella sua attività di giornalista e scrittrice dedica particolare attenzione all’immigrazione, una problematica fortemente connessa con l’attualità sociale e politica francese dell’inizio degli anni ’80. La critica ha per tale ragione annoverato più volte il nome di Leïla Sebbar fra le scrittrici ‘Beur’, ovvero proveniente dalla seconda generazione di immigrati maghrebini in Francia. Tuttavia, la scrittrice ha sempre rifiutato ogni genere di etichetta o classificazione perché ghettizzante, sostenendo provocatoriamente che la letteratura beur non esiste:

La littérature beur n’existe pas parce que ceux qui s’appellent beurs, les enfants de l’immigration, n’ont pas encore écrit des livres. Ils ont écrit très vite, trop vite un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l’école, ni celle de la rue, ni leur langue.

Nella sua trilogia su Shérazade – Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Les carnets de Shérazade e Le fou de Shérazade – sono centrali tematiche quali la fuga, l’esilio geografico, ma anche fisico e linguistico, il disagio della cittadinanza postcoloniale e del multiculturalismo. L’autrice vi contesta la nozione dell’omologazione identitaria, proponendo modelli che descrivono la cultura come

un’entità fluida e ramificata. Lei stessa, d’altra parte, mutuando una parola gergale dei quartieri della periferia parigina, si definisce una “croisée”, laddove la parola incrocio diventa sinonimo di moltiplicazione e arricchimento.

3.1.3 Dagli anni ’90 ai giorni nostri

L’esordio di Latifa Ben Mansour (Tlemcen, 1950) si situa all’inizio degli anni ‘90 con la pubblicazione de Le Chant du lys et du basilic. Il testo ha una lunga gestazione: la stesura è cominciata nel 1981, ma il volume viene pubblicato solo nel 1990. Al centro di quello che nella prefazione l’autrice definisce roman témoignage vi è la memoria e l’urgenza di doverne trasmettere il contenuto per non dimenticare. La protagonista Mériem, una ragazza entrata in coma in seguito a un incidente, vede e sente ciò che le accade intorno ma è incapace di comunicare. Il reperimento e la localizzazione temporale dei ricordi è il solo modo che ha per scongiurare l’amnesia e per tentare di uscire dal coma, anche se l’evocazione del passato e lo scandaglio della memoria è un processo doloroso, paragonato a una vera e propria “descente aux enfers.”

Il rischio del mutismo diventa pertanto una vera e propria “morte.” Anche il titolo è, peraltro, indicativo del valore del narrare, poiché fa riferimento a una formula con la quale si aprono alcuni racconti tradizionali algerini. All’interno del momento mnesico, configurato come récit enchâssé,

421 M. Laronde, Leïla Sebbar cit., p. 16.
423 Più volte la narratrice insiste sulla paralisi verbale di Mériem con espressioni quali “le rempart dressé par ses lèvres” (p. 228), “ses lèvres scellées comme les pyramides sur les sarcophages des pharaons” (p. 271).
424 Ibid., p. 38.
426 Cfr. Ibid., p. 28.
acquista particolare rilievo la coscienza linguistica\textsuperscript{427} e la riflessione sulla parola. Mériem, infatti, condensa la situazione storica che sta vivendo con la parola istiqlal,\textsuperscript{428} ovvero indipendenza, la quale, da sola, spiega ai suoi occhi di bambina l’impegno delle compatriote nella guerra di Liberazione.\textsuperscript{429} L’anamnesi è il detonatore della narrazione e nella diegesi di secondo grado Mériem presagisce la necessità di dover ripercorrere tutta la propria vita. Tuttavia, nel momento in cui riaffiora il ricordo dell’incidente, sopraggiungono i medici per operarla d’urgenza e il romanzo termina su una battuta sibillina della giovane: “C’ètait vendredi! Jour où pour les musulmans s’ouvrent les portes du paradis – pensa Mériem qui serra très fort la main de sa mère avant d’entrer dans le bloc opératoire.”\textsuperscript{430} La memoria, contrariamente alle intuizioni iniziali, pare allora non condurre alla salvezza bensì alla morte, metafora, nel testo, del silenzio che riduce progressivamente la Storia all’estinzione. Anche il romanzo successivo di Latifa Ben Mansour, \textit{La prière de la peur},\textsuperscript{431} ambientato negli anni ’90, è incentrato sul valore della conservazione della memoria individuale e collettiva, pratica portata avanti, come vuole la tradizione, dalle donne. Solo le protagoniste femminili, infatti, sembrano in grado di dar vita a una catena di voci capace peraltro di riportare all’luce un islam ancestrale tollerante.

Ed è attraverso una vera e propria “chaîne de voix féminines”,\textsuperscript{432} e non per mezzo di un solo narratore, che la diegesi si snoda inglobando nel tessuto narrativo antiche


\textsuperscript{429} “Elle trouva une musicalité enchanteresse à cette suite de sons et se dit que ce mot devait être précieux pour que des personnes lui fassent le sacrifice de leur vie.” L. Ben Mansour, \textit{Le Chant du lys et du basilic} cit., p. 98.

\textsuperscript{430} \textit{ibid.}, p. 271.

\textsuperscript{431} L. Ben Mansour, \textit{La prière de la peur}, Paris, La Différence, 1997.

\textsuperscript{432} B. Mertz-Baumgartner, \textit{Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l’autre rive, «Études littéraires maghrébines»}, 15, 2003, p. 84.
leggende, racconti, versetti del Corano e poesie, dando vita a una “mémoire culturelle” polifonica. *La prière de la peur* fa inoltre riferimento alla necessità che la memoria si avvalga della scrittura per eternizzarne l’esperienza e il significato.

Ma la memoria può anche diventare una condanna. Lo sa bene Hayba, protagonista de *L’année de l’éclipse*, una giovane donna algerina alla deriva, la quale, abbandonato il proprio paese, tenta di ricostruirsi una nuova vita cercando di dimenticare lo stupro subìto e la violenza dei terroristi che ha messo a ferro e a fuoco l’Algeria.

La memoria e l’autobiografia costituiscono il filo rosso anche di molte opere di Malika Mokeddem (Kénadsa, 1949). Nefrologa di professione fino al 1985, emigrata in Francia già nel 1977 e attualmente residente a Montpellier, la scrittrice domina gli anni ’90 con la pubblicazione di quattro romanzi. Nata nel deserto algerino occidentale da una famiglia originariamente nomade, Malika Mokeddem inizia a scrivere adottando una lingua opulenta e ricca con l’intento di restituire il colore e le suggestioni della propria terra natale e per colmare quell’infinito senso di vastità e di vuoto che i paesaggi desertici dell’infanzia e della giovinezza le hanno trasmesso.

Il suo primo romanzo, *Les hommes qui marchent*, pubblicato nel 1990 da Grasset, è incentrato sulle figure di Leïla e sua nonna Zohra, una donna nomade del deserto i cui racconti, “un hymne aux mots, au langage, à l’imaginaire”, restituiscono alla nipote le storie dei fieri popoli degli altopiani e un passato di tradizioni dense di gloria e dignità. La narrazione insiste sul potere e sulla magia della *femme conteuse*

---


434 La decapitazione della vecchia Lalla Kenza, fucina di racconti e memoria ancestrale, per mano dei “fous d’Allah” (p. 373), diventa allora eminentemente simbolica del rischio d’estinzione cui si espone una cultura unicamente orale e della necessità, per la donna, di assumere consapevolmente il ruolo di scrittrice.


438 C. Chaulet Achour, *Noun. Algériennes dans l’écriture* cit., p. 188.
incarnata da Zohra, la quale accompagna Leïla dalla nascita fino alla fine dei suoi studi, quando deciderà di lasciare l’Algeria, e la esorrerà affinché diventi anch’ella una maglia della lunga catena di donne che, attraverso i racconti, perpetuano la memoria di un popolo. In controluce a una narrazione largamente autobiografica, ove la storia della giovane Leïla ricorda per vari aspetti quella dell’autrice, s’intravede la travagliata storia dell’Algeria dal 1945 fino ai primi anni dell’Indipendenza. Più tardi ne L’Interdite l’autrice attinge di nuovo all’autobiografia, pur senza farne l’elemento essenziale della trama, la quale intende dar risalto alla situazione algerina dipingendo un paese ancora alla ricerca di sé, diviso fra fanatismo retrogrado e desiderio di progresso. In N’Zid torna l’immagine possente del deserto, alla quale si contrappone quella del Mar Mediterraneo, “sa plus clémente jumelle.” Attraverso gli occhi e le parole della protagonista, Nora, il mare diventa dunque la rappresentazione pacificata del Sahara, un terzo spazio di libertà e nomadismo in cui si fondono le radici culturali di tante civiltà. L’ultimo romanzo, Mes hommes, ritorna su un capitolo doloroso della vita di Malik Mokkedem: il rapporto col padre, un uomo intransigente e dispotico con il quale si è consumata una vera e propria rottura, durata ben ventiquattro anni, provocata dalla decisione della scrittrice di sposare un Francese. La prospettiva romanzesca include una feroce critica alla società maschilista algerina, la quale da secoli fa sì che la donna sia costantemente sottomessa alle leggi del padre.

Anche l’ultimo decennio del ‘900 sarà particolarmente prolifico per Assia Djébar, la quale con Loin de Médine interrompe temporaneamente il filone autobiografico per metterne a fuoco un altro, quello della ricostruzione storica, e ripercorrere il

439 Leïla è nata a Kénadsa e ha compiuto come Malika Mokkedem studi in medicina. Entrambe provengono da una famiglia di origini nomadi.
442 Ibid., p. 19.
Il destino delle prime donne della tradizione musulmana. Se in _Vaste est la prison_\(^{445}\) la storia diventa cronaca dei mutamenti avvenuti nella vita quotidiana della donna, soprattutto all’interno del rapporto di coppia, con _Le Blanc de l’Algérie_,\(^{446}\) ritorna un affresco storico più ampio in cui il ricordo della scrittrice va alle vittime di quella lunga catena di sangue che ha logorato l’Algeria dalla lotta per l’Indipendenza alle guerriglie dei terroristi integralisti: pagine tragiche che riecheggiano, più tardi, anche in _Oran, langue morte_.\(^{447}\)

Fra i grandi romanzi di successo di fine secolo non possiamo non citare _La voyeuse interdite_\(^{448}\) di Nina Bouraoui. L’autrice franco-algerina, di madre bretone e padre algerino, viene spesso situata dalla critica in quella branca della letteratura proteiforme e in continua evoluzione definita ‘migrante’ poiché, come afferma Rosalia Bivona, “elle cherche un espace à l’intérieur d’une littérature ouverte sur de nouveaux horizons, pas encore identifiables, et qui est interactive avec tous les codes culturels des deux rives de la Méditerranée.”\(^{449}\) Il suo romanzo d’esordio traccia il ritratto di Fikria, un’adolescente che trascorre il suo tempo a mutilare il proprio corpo, trasformandolo in oggetto repellente, rappresentazione metaforica di quella sessualità ripugnante che il padre vede in lei, poiché, in quanto donna, moralmente sporca e degenerabile. La protagonista, nonché voce narrante, cercherà di evadere dal calvario di una quotidianità aberrante, spioando da una finestra la realtà esterna, “spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville”;\(^{450}\) ma anche il mondo fuori dalle mura domestiche rivelà un universo non meno intriso di violenza.\(^{451}\) Sulla scia delle scrittrici che l’hanno preceduta, impegnate nella denuncia della condizione

\(^{450}\) N. Bouraoui, _op. cit._, p. 21.
femminile all’interno delle famiglie musulmane, Nina Bouraoui prende la parola per decostruire una volta per tutte ogni seduzione ed erotismo che l’immaginario occidentale ha indebitamente attribuito alla donna orientale velata e reclusa.

Fadéla M’Rabet torna alla ribalta nel 2005 con Une femme d’ici et d’ailleurs, continuando la sua autobiografia iniziata con Une enfance singulière, romanzo polifonico che narra le vicende di una famiglia algerina attraverso lo sguardo delle donne, seguendo la linea matrilineare. In Une femme d’ici et d’ailleurs la vicenda personale si precisa più nitidamente attraverso una scrittura che, come un album di ricordi, si snoda attraverso i momenti forti del suo passato, fra i quali spiccano gli studi a Strasburgo, la sua formazione in Europa, concepita come il crocevia culturale che ha permesso una seconda nascita, il matrimonio con un Francese e infine il padre, Baba, uomo estremamente illuminato per il quale il Corano non era “un recueil d’interdits mais un livre d’éducation spirituelle qui demandait plus de subtilité dans la réflexion que de servilité dans l’obéissance.”

Le pagine di Fadéla M’Rabet evocano anche il Maghreb, con la sua “comédie permanente, celle de l’être par le paraître” e i suoi uomini che vivono “dans la peur permanente qu’on arrache leur masque.” E infine con le sue “femmes fantômes”, ombre titubanti sepolte sotto il velo anche in tempi di canicola, delle quali le giovani musulmane velate della nuova generazione ignorano le sofferenze e la lotta per l’emancipazione. Emancipazione per rigettare il simbolo dell’oppressione, il velo appunto, che hanno dovuto intraprendere e che hanno pagato anche a costo della stessa vita. La critica alla superficialità della nuova generazione di maghrebine diventa l’occasione per

---

454 F. M’Rabet, Une femme d’ici et d’ailleurs cit., pp. 45-46.
455 Ibid., p. 23.
457 Ibid., p. 37.
458 Fadéla M’Rabet definisce il velo “cette marque d’aliénation à un passé qui n’en finit pas de mourir.” Ibid., p. 39.
denunciare l’alienazione delle _beurettes_, le quali, barricate dietro un velo di cui ignorano la storia, si muovono a Parigi come a Algeri come veri e propri “ghettos ambulants.”

La panoramica sulla letteratura maghrebina si chiude con una figura affascinante e complessa, faro della letteratura femminile, nel nord Africa come nel resto del mondo. Si tratta di Hélène Cixous (Orano, 1937), scrittrice, saggista e drammaturga, difficilmente classificabile nel comparto critico letterario contemporaneo, sia per la variegata genealogia familiare, sia per il suo errare, fisico e letterario, tra luoghi e parole che giungono da tutti i punti cardinali. La sua complessa vicenda biografica diventa il motivo di una continua tensione tra la ricerca di radicamento e l’inevitabile senso di esilio che in parte si placherà con la sua dipartita per la Francia, avvenuta nel 1955, ove deciderà di adottare una nazionalità immaginaria, ovvero la nazionalità letteraria.

A partire dagli anni ’70 il suo nome e la sua produzione sempre più feconda vengono associati al dibattito sulla differenza sessuale e sulla scrittura femminile. Uno degli ultimi testi poetico-narrativi di Hélène Cixous – testi che preferisce definire _fictions_ per l’indeterminatezza del termine e per la sua natura meno limitante – esplora episodi della vita intima e privata dell’autrice, intrecciandoli con la storia di quella diaspora ebrea che condusse molti esuli come sua madre a riparare sull’altra riva del Mediterraneo. Ruota attorno alla figura materna e all’infanzia oranese l’ultima _fiction_ pubblicata da Cixous nel 2000: _Les rêveries de la femme sauvage_. L’opera prende le mosse dal luogo in cui operava la madre Ève: un quartiere di Algeri denominato _Ravin de la femme sauvage_, _bidonville_ dove si ammassavano, senza acqua e senza abitazioni, centinaia di diseredati. Qui Ève,

---

459 Vengono chiamate _beurettes_, in _argent_, le figlie della seconda generazione di immigrati maghrebini in Francia.
460 F. M’Rabet, _Une femme d’ici et d’ailleurs_ cit., p. 42.
461 Hélène Cixous è originaria di una famiglia ebrea discendente da due diverse linee di diaspora: gli antenati del padre sono arrivati in Africa dalla Spagna, mentre gli antenati della madre sono cecoslovacchi, austriaci, tedeschi.
ostetrica, insegnava alle donne a recuperare la propria forma fisica dopo il parto. Al centro dell’opera vi è la tormentata Algeria degli anni a cavallo dell’Indipendenza, un paese cui l’autrice è legata da un difficile rapporto di amore e odio, per quel mai estinto senso di non accettazione che la sua terra natale le ha sempre ispirato. Gli echi autobiografici si dipanano lungo una narrazione che si svolge in continuo andirivieni fra un passato vissuto e il presente della rimembranza, con uno sguardo sempre attento a cogliere le contraddizioni di un’epoca le cui tracce sono ancora oggi sotto i nostri occhi.

Il consueto approfondimento su una scrittrice verrà stavolta dedicato a Maïssa Bey, prolifica autrice di romanzi e di racconti che ha esordito intorno alla metà degli anni ’90. Sous le jasmin la nuit è l’opera sulla quale affronteremo un’analisi più approfondita cui rimandiamo nell’ultimo capitolo.

### 3.1.4 Un ciel trop bleu di Rachida Titah: il racconto sociale

Rachida Titah (Tlemcen, 1939) affianca all’insegnamento e all’impegno sociale nelle fila di Amnesty International l’attività di scrittrice. Risale al 1996 la pubblicazione de La Galerie des absentes, un saggio-inchiesta frutto di anni di ricerca sulla presenza della donna nella poesia, nelle arti e nei canti tradizionali del Maghreb, dal quale emergono ritratti di donne combattive e ribelli, ben lontane dalle odalische indolenti che popolano l’immaginario occidentale.

Un ciel trop bleu, pubblicato nel 1997, è una raccolta di venti brevi racconti che affondano le proprie radici nel contesto socio-politico algerino, in un periodo che

---

128 R. Titah, Lentilles d’identité, in Un ciel trop bleu cit., p. 73.
va dalla guerra di Liberazione ai giorni nostri, con particolare attenzione alle tematiche dello sradicamento culturale e dell’alienazione.

I personaggi della raccolta, tutti senza nome, contaminati da una violenza in grado di corrodere gli affetti e i legami familiari, si muovono in una topografia non precisata, ma riconoscibile, tra l’Algeria e il nord del Mediterraneo. La vaghezza contribuisce a dar maggior risalto alle dinamiche narrative e alle tematiche che vi ruotano attorno. È rilevante notare che tutti i racconti si sviluppano lungo una trama costruita essenzialmente sulla diegesi, escludendo dunque ogni tipo di mimesi, quasi a voler evidenziare la difficoltà da parte dei protagonisti nel riuscire a prendere concretamente la parola.

In Lentilles d’identité un ragazzo di vent’anni sogna la fuga dal proprio paese e da una realtà di miseria e di violenza seminata dalla recrudescenza integralista. Il racconto presenta inizialmente, attraverso un narratore onnisciente alla terza persona, una situazione di crisi. Il protagonista, dilaniato da un dolore, ancora inspiegabile per il lettore, non riesce a dar voce al proprio sgomento:

Il voudrait hurler, mais aucun son ne sort de sa bouche, sa bouche restée ouverte sur un cri impossible dès son réveil, tout à l’heure, ou bien depuis des heures déjà, ou des jours... il ne sait plus.  

L’intreccio, basato su un continuo susseguirsi di sguardi all’indietro, preciserà in seguito la natura di tale inquietudine. Scopriremo così, attraverso alcune analessi esplicative, che il giovane, dopo aver nutrito a lungo il miraggio di un altrove di ricchezza e di riscatto, illusoriamente propagandato dai film e della televisione, ha deciso di perseguiare il proprio obiettivo e di emigrare nella “ville de ses rêves”.

Si tratterà di una vera e propria fuga, un taglio netto con le proprie radici, con la famiglia e con il paese, rafforzato dalla trasformazione che il protagonista ha deciso di operare.

---

468 Ibid., p. 79.
sul proprio aspetto fisico. Infatti, per riuscire a integrarsi altrove, ha creduto opportuno tingersi i capelli e acquistare, a caro prezzo, un paio di preziose lenti a contatto blu, poiché “il avait envie de transformer un visage qui ne lui plaisait pas.”\footnote{Ibid., p. 74.}

Ed è proprio la perdita di tali lenti a gettare nel sconforto il protagonista. Alla fine, straziato dal dolore, senza lenti e con i vestiti lacerati in un raptus di follia, si renderà irriconoscibile a se stesso e agli altri. Ecco allora che il finale completa il quadro di alienazione annunciato fin dall’incipit.

È vittima dello sradicamento anche il protagonista di Interdit de retour: un anziano algerino dall’età imprecisata, emigrato giovanissimo in una città del nord del Mediterraneo, che giace morente negli ultimi istanti di vita. Ancora una volta l’autrice mette in scena un personaggio che ha tagliato ogni legame con il paese d’origine:

\begin{quote}
Il avait cru gommer tout lien avec son passé lorsqu e, s’estimant trahi, jugeant sa dignité bafouée, il avait pris la décision la plus importante de sa vie. Il avait quitté son pays, sa terre et sa famille pour s’insérer en milieu étranger, loin de tout repère. Il s’était interdit le regard en arrière, interdit le souvenir, interdit l’éventualité d’un retour.\footnote{R. Titah, Interdit de retour, in Un ciel trop bleu cit., pp. 124-125.}
\end{quote}

Tuttavia, la morte incombente è in grado di far emergere, attraverso il ricordo, lampi fugaci di passato. Riaffiorano allora gli affetti e si susseguono immagini di altri funerali: quello celebrato in terra straniera della moglie, la quale non aveva nemmeno potuto scegliere il pezzo di terra che l’avrebbe accolta per il lungo sonno; o quello della madre morta lontano, al quale non aveva potuto partecipare. E infine il lutto più difficile da accettare: quello del padre, un “héros”\footnote{Ibid., p.126.} cui non aveva mai perdonato la prematura scomparsa. La collera lascia presto il posto alla nostalgia e l’uomo, avvertita la necessità di dire, per la prima volta, qualcosa d’importante al nipote giunto al suo capezzale – forse un frammento di memoria da conservare o da tramandare – non riesce a parlare. “S’il pouvait seulement lui faire entendre, lui faire
comprendre, un ou deux mots! – commenta la voce narrante onnisciente, alludendo alla pregnanza di ciò che il protagonista non è più in grado di esprimere. Solo un grido muto attraversa il suo corpo esanime, un grido che si confonde con la litania cantata dalle donne, ultimo legame con il mondo immutabile delle origini.

La parola rimane dunque prigioniera del corpo e solo a una lacrima, “une perle pleine de mystère”, viene affidata la comunicazione dei sentimenti e il messaggio di un ultimo addio. Il racconto, dunque, si chiude ciclicamente sull’immagine dell’incipit, ove i fatti narrati, come nell’explicit, vengono filtrati dallo sguardo ingenuo del bambino, rapito dalla magia della lacrima trasparente che percorre il volto del nonno. Figlio d’immigrati, il giovane rap presenta quella generazione che non ha conosciuto il paese d’origine degli antenati, dei quali ignora la storia e i travagli. Rachida Titah sembra allora voler richiamare l’attenzione sulla necessità di mantenere viva la memoria del passato, anche se doloroso e legato a una terra dalla quale si è partiti senza farvi ritorno, affinché con la morte non si estinguano i ricordi e il senso delle radici.

3.1.5 *Famille nombreuse* di Nora Merniz: il micro racconto

Figlia di genitori algerini, diplomata presso l’Istituto di Belle Arti di Grenoble, Nora Merniz (Grenoble, 1966) è attualmente un’artista plastica e svolge la professione d’infermiera in un reparto di rianimazione. *Famille Nombreuse*, ad oggi il primo e unico libro pubblicato dalla scrittrice, è una raccolta di sessantotto brevissimi racconti, che vanno da un minimo di tre righe a un massimo di tredici. Non vi è un ordine cronologico nella distribuzione dei testi, fatta eccezione per il primo racconto, il quale si profila come una sorta di prologo: la voce narrante vi presenta i

---

472 Ibid., p. 123.
473 Ibid., p. 128.
fratelli e le sorelle e annuncia il contesto culturale *entre deux* nel quale prendono corpo le vicende narrate.

Il carattere lapidario dei testi ricorda in parte *Les nouvelles en trois lignes* di Félix Fénéon, soprattutto per la sottile ironia e il velato *humour noir* che distingue certi racconti, come ad esempio *Pacemaker* che riportiamo di seguito:


Oppure *La terre*, ove, come si può notare, Nora Merniz è stata in grado di tracciare con poche pennellate uno spaccato storico-sociologico della realtà post-coloniale algerina, dal quale emerge in filigrana lo svantaggio economico lasciato nel nord Africa dalla dominazione francese:

> Mon père désherbe à la pioche. […] Mon père avait beaucoup de terre dans le sud de l’Algérie. Les colons lui laissèrent la moins fertile. Les pissenlits font de bonnes salades.476

I racconti, veri e propri *flash* che catturano l’intimità di una famiglia algerina emigrata in Francia, sono narrati da un narratore onnisciente alla prima persona, il quale dissemina nell’esile ordito testuale evidenti tracce autobiografiche:


> J’ai trente ans, veuve, sans enfants et le chirurgien a vu de près mes ovaires.478

> […] Je suis infirmière. J’adore les boudins brûlés.479

---

Lo stile asciutto, succinto al punto da sfiorare l’essenzialità dell’haiku, la concisione del comunicato stampa o del messaggio telegrafico, pare un’evidente eredità della comunicazione mediatica contemporanea, quale la posta elettronica o l’sms. Anche la parola nel suo aspetto grafico visivo si lascia contaminare dal gergo sintetico tipico dei giovani e degli artisti di graffiti underground, i quali con estrema economia verbale riescono a evocare concetti, emozioni e malessere: frammenti di una quotidianità che si consuma veloce. È il caso del quindicesimo racconto intitolato La K7. Qui, in appena quattro righe, Nora Merniz è riuscita a far emergere lo scarto culturale e sociale fra la generazione dei padri e quella dei figli:

Je pleurais en regardant une émission sur les immigrés algériens que j’avais fait enregistrer. Mon père me dit qu’il ne faut pas pleurer pour «une cassite».

I genitori ritratti dalla voce narrante, appartenenti alla prima generazione d’immigrati, vivono infatti la frattura culturale e linguistica dell’operaio algerino medio, il quale nel paese d’accoglienza ha dovuto cercare di ricostruirsi una vita entrando nel mondo del lavoro e mettendo su famiglia, senza poter frequentare nessun tipo di scuola e dunque senza avere la possibilità d’imparare la lingua francese correttamente. Ecco dunque che alla parola ‘cassite’ pronunciata dal padre si contrappone la parola ‘K7’, sintesi verbale e visiva di ‘cassette’, nonché simbolo dell’avvenuta appropriazione linguistica da parte della generazione dei figli.

La lingua è pertanto spazio di definizione identitaria, segno di una progressiva integrazione. Non è un caso che la madre della narratrice viva lo scarto linguistico in modo ancor più netto rispetto al marito: per lei, donna musulmana, già moglie e madre di otto figli, le occasioni di confrontarsi col mondo esterno e d’integrarsi con la società francese sono minori rispetto al resto della famiglia. Per tale ragione rimarrà

---

480 N. Merniz, La k7, in Famille Nombreuse cit., p. 23.
dunque maggiormente ancorata alle tradizioni del paese d’origine e alla lingua araba, come si evince anche dalla lettura del racconto *Le mal du pays*:

Ma mère a suivi mon père. Mes frères et sœurs ont suivi ma mère. Elle supporte la France. L’avion la ramène en Algérie. Quand ma mère est de retour, elle ne comprend plus ses enfant. Ils parlent tous français.\(^{481}\)

Ne *Le Docteur Roibet* la figura della donna è vista all’interno del rapporto di coppia, una sorta di microcosmo dove tutto è deciso dal marito, il quale avrà sempre cura di proteggere la moglie dallo sguardo concupiscente degli altri uomini, compreso quello presunto del medico di famiglia. Nora Merniz ha espunto dalla sintassi del racconto tutti i connettivi, rendendoli impliciti. Anche i nessi causa-effetto sono dati unicamente dalla punteggiatura. Lo stile, che pare attingere alla struttura del sillogismo, evidenzia così quanto ineludibile e inappellabile sia l’autorità dell’uomo sulla donna:

*Le Docteur Roibet* est le médecin de ma mère. Mon père dit que ma mère est hypocondriaque. Le docteur est jeune et beau. Il aime les jolies femmes. Ma mère est jolie. Mon père le sait. Ma mère a changé de médecin.\(^{482}\)

Attraverso *Famille nombreuse*, l’autrice tenta di sollevare il velo sui tabù ancora oggi radicati nella cultura arabo-musulmana e sulla lotta, silenziosa e tenace, intrapresa da alcune donne per rivendicare le proprie libertà di scelta. Ne è la prova il rifiuto da parte della madre della narratrice di diventare sarta, nonostante l’insistenza del marito, nel racconto *La résistance*:

Mon père a acheté une machine à coudre pour ma mère. Ma mère est cuisinière trois fois par jour, technicienne de surface de notre 90 m² et


\(^{482}\) N. Merniz, *Le Docteur Roibet*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 46.
nourrice de ses 8 enfants. Sa vie n’est pas cousue de fil blanc. Ma mère refuse d’être couturière.\textsuperscript{483}

La raccolta si conclude con \textit{Le divorce}, un testo in cui succintamente si allude a un problema di scottante attualità nella società algerina: l’isolamento e la riprovazione cui viene condannata una donna divorziata.\textsuperscript{484} Benché i racconti compongano il quadro di una società maghrebina immigrata tutto sommato dinamica e che tenta di rimettere in discussione le proprie chiusure, il finale lascia intendere quanto sia ancora lungo il cammino da compiere affinché si realizzi uno stato sociale più equo.

3.1.6 \textit{Sept filles} di Leïla Sebbar: il racconto \textit{engagé}

La vasta produzione di Leïla Sebbar (Aflou, 1941), iniziata alla fine degli anni ’70 con la saggistica, vanta la pubblicazione di quattro raccolte di racconti, ben undici romanzi e cinque raccolte di racconti redatte in collaborazione con altri scrittori. Nel nostro lavoro privilegheremo lo studio di \textit{Sept filles}, una raccolta pubblicata presso Stock nel 2003. Si tratta di sette storie ambientate, dagli anni ’20 ai giorni nostri, in luoghi spesso imprecisati delle due rive del Mediterraneo, tra l’Algeria e la Francia. Le trame ruotano attorno a complesse, coraggiose, spesso tragiche figure di donne che lottano contro abusi e tabù.

\textit{La fille de la maison close}, è la storia di una giovane prostituta, Mériéma, fuggita da un bordello – descritto come una sorta di “palais des Milles et Une Nuits”\textsuperscript{485} algerino – e della sua \textit{maîtresse}. La voce narrante cala il lettore in \textit{medias res}, nel momento in cui la tenutaria, alla ricerca della sua protetta, chiama il suo nome. Da

\textsuperscript{483} N. Merniz, \textit{La résistance}, in \textit{Famille Nombreuse} cit., p. 75.
\textsuperscript{484} “Ma tante a une petite fille. Si elle veut se remarier, elle doit abandonner sa fille. Ma tante est divorcée. En Algérie, c’est souvent un statut définitif.” N. Merniz, \textit{Le divorce}, in \textit{Famille Nombreuse} cit., p. 76.
qui si apre una narrazione di secondo grado nella quale la maîtresse prende la parola e, attraverso ampie analessi, racconta la propria giovinezza, le proprie scelte di vita, la storia della bella Mérieda e di altre fanciulle che ha ospitato nella sua casa di piacere.

La voce del narratore principale subentra con parsimonia per fornire un’analisi interna con la quale fa luce sullo stato d’animo della protagonista, per fungere da raccordo tra una digressione e l’altra e, alla fine, per formulare una chiusura narrativa nella quale la Madame, ormai rassegnata, sembra voler dimenticare la scomparsa di Mérieda. Il finale giunge dopo una serie di ellissi che contribuiscono a avvolgere di mistero e di mito la figura della bella fuggitiva, lasciando il lettore incerto sul suo destino e sulla sua reale natura.

Una delle tematiche centrali di questo e – come vedremo – di altri racconti è lo sguardo. Il récit diventa uno strumento efficace per denunciare la natura dello sguardo orientalista e il suo potere oggettivizzante, di dominazione nei confronti dell’altro. Tale motivo ritorna ne La fille au hijeb, la cui vicenda mette in scena l’emarginazione e l’isolamento cui è condannata la protagonista, Yasmine, dagli stessi familiari che la crescono costringendola alla rigida osservanza dei precetti islamici. La routine di un’esistenza doppiamente sradicata – dal paese di origine e dal paese di accoglienza in cui è emigrata con la famiglia – viene sottolineata mediante l’uso reiterato di tempi verbali al presente che sembrano eternare la condizione di marginalità. L’irruzione dello sguardo indiscreto di un fotografo nella vita della ragazza, alla fermata del métro, assume i contorni di un vero e proprio abuso, una violenza. Lo scatto fotografico verrà prontamente punito da due uomini, forse i fratelli della giovane donna: “il <le photographe> ne voit pas les deux hommes qui s’avancent vers lui, silencieux, déterminés. [...] Ils le traînent, hurlant, l’appareil rebondit sur le béton, ils disparaissent.”

Il narratore, attraverso un abile gioco di rinvii e di indugi, riesce a giungere al momento della catastrofe lasciando che l’epilogo venga soltanto intuito.

486 L. Sebbar, La fille au hijeb, in Sept filles cit., p. 89.
La fille et la photographie è la storia di una madre che racconta alla figlia l’infanzia algerina sugli Hauts Plateaux. La narrazione allude ad un livello metatestuale nel quale si fa più volte riferimento al valore della parola come testimonianza, all’importanza del ricordare per non dimenticare: “[...] ainsi de mère en fille, que rien ne soit oublié, pas le moindre mot de l’histoire…”,

Il tema del regard volé è al centro anche di questo racconto e costituisce il nucleo tematico di una storia che da anni viene trasmessa oralmente di madre in figlia. Il momento analettico ritorna con dovizia di particolari a un episodio avvenuto durante l’Occupazione, quando un gruppo di soldati francesi fece irruzione in un villaggio per fotografare le donne, obbligandole a togliersi il velo. Memoria e testimonianza sono il leitmotiv de La fille dans l’arbre. Un narratore onnisciente racconta di antichi gesti rituali che le donne del villaggio compiono da tempi immemori e del silenzio che la loro scomparsa ha lasciato. L’attenzione è rivolta a un recente episodio – rispetto all’hic et nunc della narrazione – di straziante ferocia: la violenza e il rapimento di una giovane fanciulla avvenuto nei pressi di una quercia. Dopo un indugio narrativo vòlto a creare sospetto e attesa, il lettore comprende che la voce narrante e il punto di focalizzazione hanno la loro centralità nell’albero, sorta di impotente testimone. L’agnizione avviene solo alla fine attraverso un sommario che mette in ordine le informazioni sul destino della fanciulla abusa e precisa maggiormente l’identità dell’io narrante: “Et moi, je n’ai pas su le secret de la petite, ces mots qu’elle a gravés dans un creux de jeune branche. La branche a vieilli, mais je sens les mots et les lettres, je les sens. Un jour quelqu’un les lira, peut-être elle [...].”

487 L. Sebbar, La fille et la photographie, in Sept filles cit., p. 57.
488 Ibid., p. 61.
489 L. Sebbar, La fille dans l’arbre, in Sept filles cit., p. 44.
La rivolta e la trasgressione sono invece i temi principali dei restanti tre racconti. *La fille avec des Pataugas* è la storia di una madre che apprende dalle indiscrezioni delle donne di un *hammam* e poi da una cugina che la figlia è fuggita nelle montagne per raggiungere un gruppo di partigiani resistenti. La disposizione tipografica delle frasi nella pagina, il ritmo dell’eloquio e le frequenti ellissi restituiscono l’atmosfera di incertezza e trepidazione nella quale la donna vive la lontananza della figlia e la frammentarietà di notizie che riesce a carpire sul suo conto.

*La fille des collines* è la storia di Petite, della sua passione per la corsa, della sua sfida agli *interdits* della società musulmana – perché “les filles et les femmes qui courent à moitié nues [...] sont des enemies de Dieu et de la religion” – e della sua fuga nel *maquis*, ovvero nelle fila dei resistenti contro i coloni francesi. Fin dall’inizio, grazie ad una digressione prolettica e predittiva, si capisce che quella della ragazza sarà una fuga senza ritorno e una lotta contro i *cliché* di una società tradizionalista: “Elle n’apprendrait jamais ce qu’une fille doit savoir pour tenir une maison debout, comme sa mère et la mère de sa mère jusqu’à la première Hawa…Ève.”

Ne *La fille en prison* Nadia, una giovane algerina detenuta in un carcere francese, riesce ad opporsi alla pratica del matrimonio combinato voluto dalla famiglia e a sposarsi con l’uomo che ama. La rivolta è gridata a gran voce: “Me marier comme les femmes de chez eux, ça jamais, vous m’entendez, jamais.” Alla fine il vestito da sposa, confezionato amorevolmente dalle due compagne di cella, diventa un duplice strumento di fuga: permette a Nadia di rompere col suo paese d’origine e con le sue tradizioni e, una volta ridotto in strisce sottili, diventerà una corda che consentirà – si presume – l’evasione di Nadia e delle due amiche detenute.

La fuga, come si evince da questo breve *excursus*, è uno dei temi ricorrenti in questo come in altri testi di Leïla Sebbar. Fuggire diventa per i personaggi della

---

490 L. Sebbar, *La fille des collines*, in *Sept filles* cit., p. 76.
scrittrice algerina l’unica dimensione per ribadire la propria libertà, la propria origine multicultural e la propria ribellione alla leggi imposte dalla tradizione.
Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l’inconscient.

Hélène Cixous, *Le rire de la méduse*

3.2 Potere e strategie del raccontarsi nella narrativa di Maïssa Bey

3.2.1 Le attività e le opere

Maïssa Bey, pseudonimo di Samia Benameur, nasce nel 1950 a Ksar-el-Boukhari, città degli Hauts Plateaux. Giovanissima, perde il padre, insegnante e combattente del FLN, morto a causa delle torture inflitte dall’esercito francese durante la guerra di liberazione nazionale.

Ha vissuto ad Algeri ove ha frequentato la facoltà di lettere presso la Scuola Normale Superiore. Moglie e madre di quattro figli, ha insegnato francese nelle scuole secondarie prima di diventare consigliera pedagogica a Sidi-Bel-Abbès, dove oggi risiede. È cofondatrice e presidente di un’associazione di donne algerine, “Parole et écriture”, per la quale crea laboratori di scrittura e di lettura e partecipa

---

regolarmente alla rivista “Étoile d’encre”, pubblicata dalla casa editrice franco-algerina Chèvrefeuille étoilée.

Nel 1996 pubblica il suo primo romanzo, *Au commencement était la mer*, presso la casa editrice Marsa di Parigi, nel quinto numero della collezione Algérie Littérature/Action.\(^4\)


Nel 1999, presso la casa editrice Parole d’Aube, pubblica *À contre-silence*, un’opera che raccoglie, assieme ad alcuni testi inediti, un’intervista di Martine Marzloff, un tentativo di fissare per iscritto ricordi sparsi, scambi d’opinione, conversazioni avuti con la scrittrice algerina alcuni anni prima. Nel testo confluiscono i ricordi d’infanzia di Maïssa Bey: la sua passione per i libri, il suo rapporto affettivo con la lingua francese, “un bien précieux et peut-être même comme un «butin de guerre»”,\(^5\) il desiderio di capire ciò che le accadeva intorno durante la guerra di liberazione, infine il “premier déchirement”,\(^6\) la morte del padre. Un’ampia digressione è riservata alla scrittura, concepita come una necessità, un atto di creazione, ma soprattutto un gesto irrinunciabile di trasgressione, poiché con la parola è possibile rompere il silenzio imposto da ogni tipo di costrizione morale o religiosa, fattori determinanti e strettamente connessi in Algeria. Scrivere è un engagement. Significa dunque liberarsi, ma anche ritrovarsi, poter disporre di un mezzo portentoso per agire su una realtà insoportabile e creare delle alterative. Con queste parole Maïssa Bey ne esalta il valore:

[...] les mots écrits ont le pouvoir magique d’éclairer et de transformer le monde, de mettre à nu les plus intimes de nos pensées,

---

\(^4\) Riedito in Algeria nella collezione tascabile, e nel 2003 in Francia, sempre nella serie tascabile, presso L’Aube.

\(^5\) M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 25. L’espressione «butin de guerre» è una citazione da Kateb Yacine.

et surtout de nous donner à voir l’invisible, ce qu’il y a au-delà des choses.  

Nel 2001 esce il suo secondo romanzo, *Cette fille-là*, ottenendo il premio Marguerite Audoux. L’anno successivo pubblica il racconto *Entendez-vous dans les montagnes*... presso L’Aube, in collaborazione con Barzakh.

Nel 2004 Maïssa Bey dà alle stampe la sua seconda raccolta di racconti, *Sous le jasmin la nuit*, ancora una volta presso L’Aube, alla quale dedicheremo un approfondimento nel capitolo successivo.

Sempre nel 2004 le edizioni Chèvrefeuille étoilée pubblicano *L’ombre d’un homme qui marchait au soleil*, un brevissimo saggio che contiene alcune riflessioni su Albert Camus, precedentemente esposte in occasione di un colloquio intitolato *Albert Camus et le mensonge*, organizzato nel novembre del 2002 dalla biblioteca del Centre Pompidou. Qualcosa di speciale lega Maïssa Bey allo scrittore franco-algerino: “un sentiment étrange qu’il s’adressait à une part secrète de mon être que je croyais être la seule à connaître” – afferma l’autrice nell’introduzione al volume. La scrittrice ha cercato di andare oltre il personaggio di spicco dell’esistenzialismo per tracciare la dimensione umana, mossas da quella ricerca di autentica che accomuna entrambi. Ne emerge il ritratto di un uomo coraggioso e tenace che ha saputo affrontare “l’obscur en soi-même”, ovvero “ce double qui parfois nous effraie et que nous connaissons si bien.” Con l’autore de *L’étranger* condivide inoltre la strenua lotta contro il silenzio e soprattutto la resistenza alla menzogna cui troppo spesso l’uomo cede per conformarsi all’immagine che la società predefinisce e sceglie per lui.

---

497 Ibid., p. 21.
500 Ibid.
La scrittrice ha inoltre partecipato ad opere collettive fra cui *Une enfance d’outre-mer*, raccolta di testi curati da Leïla Sebbar, *Des nouvelles d’Algérie*, antologia dedicata alla prosa breve algerina contemporanea a cura di Christiane Chaulet Achour, e *Algérie 40 ans après*, pubblicata nel 2003 da L’Aube-Littera 05. Quest’ultimo volume, sul quale torneremo brevemente, raccoglie i contributi di cinque scrittori algerini – Mohamed Kacimi, Nouredine Saadi e Leïla Sebbar hanno scritto dalla Francia, Maïssa Bey e Boualem Sansal dall’Algeria che non hanno abbandonato – i quali per tre mesi, da agosto a ottobre 2002, sono stati invitati a tenere un diario intimo e politico. Nell’anno del quarantesimo anniversario dell’Indipendenza algerina, i cinque autori, in esilio o in patria, consegnano dunque immaginì e riflessioni sull’Algeria di ieri e di oggi traendo spunto dagli eventi del quotidiano, dai ricordi e dalle notizie trasmessle dalla televisione o apprese dai giornali. Con l’opera *Faut-il aller chercher des rêves ailleurs que dans la nuit?* Maïssa Bey ci offre circa quaranta pagine di un diario nel quale stabilisce un dialogo con un ipotetico lettore e prende la parola per tracciare l’affresco di un paese profondamente martoriato dalla Guerra d’Indipendenza e dal più recente terrorismo. Si tratta di una sfida e di una lotta contro il silenzio per assolvere il dovere di raccontare la propria visione dei fatti:

Quand tout nous condamne au silence, se dire, dans le secret de la page, que le monde tel qu’il est dans la réalité ne doit pas nous oppresser, nous empêchant ainsi d’aller puiser dans notre vérité profonde, et qu’il faut trouver le moyen de s’en sortir, au sens réel du terme. [...] L’écriture ne peut naître et prendre forme qu’au delà du cri.

---

A fianco della Storia, quella dei manuali fatta di date e di nomi, prende corpo la storia minore della gente senza nome e senza volto: si accenna ai razionamenti dell’acqua, agli scempi urbanistici che sostituiscono alle mura di origine romana anonime strutture di cemento, alla Casbah diventata ormai “un cliché, une mauvaise carte postale”, a una società nella quale s’inasprisce ogni giorno di più il divario tra la povertà e l’opulenza dei nuovi ricchi. Si scopre così il volto di una nuova Algeri che guarda con diffidenza ma anche con morbosa attrazione ai modelli occidentali che ormai giungono massivamente attraverso le antenne paraboliche issate su ogni balcone.

I fatti di cronaca diventano lo spunto per aprire all’interno della scrittura diaristica alcune digressioni sulla precarietà del presente: la notizia di un clandestino trovato dopo quaranta ore passate in mare aperto offre lo spunto per riflettere sul dramma degli harraga, letteralmente “ceux qui brûlent”, coloro che sono disposti a tutto, perfino a imbarcarsi su navi straniere senza conoscerne la destinazione, pur di cercare fortuna in un altro paese; oppure l’ennesima notizia che riferisce di un imbianchino caduto senza protezione e morto a causa dell’“irresponsabilité criminelle des autorités.”

Quella che parla attraverso le pagine di un diario destinato a essere pubblico è una Maïssa Bey lucida, attenta a coglier le contraddizioni della società contemporanea e i compromessi cui i giovani d’oggi ancora devono scendere per poter vivere l’amore in un contesto puritano e conservatore quale è tuttora l’Algeria. Ecco allora che la musica Raï diventa il simbolo dei desideri nascosti o repressi, la voce di un malessere nato dalla marginalità, dall’ingiustizia sociale, dai tentativi di evasione falliti.

Le ultime pagine del diario spiegano il riserbo che Maïssa Bey ha deciso di mantenere riguardo al proprio rapporto con i familiari, seppur nello spazio di una

---

504 Ibid., p. 27.
506 Ibid., p. 28.
507 Ibid., p. 32.
scrittura intima. Le ragioni di tale pudore sono forse da ricercare nella complessità dell’attività di scrittrice che, come ella stessa sostiene, la rende agli occhi dei propri cari “étrange, et étrangère aussi”508 per quel turbamento suscitato dalla scrittura concepita come dévoilement e trahison.509 Non a caso ammette con queste parole la presenza di tracce autobiografiche nelle proprie opere: “je ne dirais pas qu’un peu de mon sang ne coule pas dans leurs <des personnages> veines.”510

Nel 2005 Maïssa Bey ha inoltre collaborato alla redazione di due cataloghi fotografici. Per Sahara mon amour511 la scrittrice ha composto un lungo poema che accompagna le fotografie di paesaggi e volti sahariani scattate da Ourida Nekkache. Soleils d’hiver è invece il titolo del testo confluito, assieme ai contributi di Malek Alloula e Benjamin Stora, nel catalogo fotografico di Étienne Sved, Alger 1951. Un pays dans l’attente,512 volume che raccoglie immagini a metà strada tra il reportage giornalistico e il documentario etnografico di un’Algeria ‘in attesa’ della rivolta contro l’occupazione francese.

Tre dei suoi testi sono stati riadattati per il teatro: La Plume et le Couteau, adattamento dalle Nouvelles d’Algérie ad opera della Compagnia Œil du Tigre al teatro nazionale di Reims nel 2003; Éclats de silence, messa in scena dalla compagnia Théâtr’elles di Montpellier nel 1999; infine Filles du silence, adattamento da Cette fille-là a cura di Jocelyne Carmichaël, sempre con la compagnia Théâtr’elles, messa in scena in Francia e in Algeria.

A chi le chiede perché scrive, Maïssa Bey risponde che oggi non ha ormai più scelta poiché, come lei stessa commenta, “l’écriture est mon ultime rempart, elle me sauve de la déraison et c’est en cela que je peux parler de l’écriture comme d’une nécessité vitale.”513 In un’intervista con Abdelmajid Kaouah per la rivista «Notre

---

508 Ibid., p. 49.
509 Cfr. ibid.
510 Ibid., p. 50.
511 M. Bey, Sahara mon amour, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2005.
513 M. Bey, À contre-silence cit., p. 35.
La librairie l’autrice ammette che per una donna, e soprattutto per una donna della sua
generazione, aver potuto studiare è stata una fortuna, ma ciò l’ha anche posta in una
situazione di trasgressione che commenta così:

Parce que j’occupe un espace d’habitude réservé aux hommes, et que
prendre la parole en public, même si c’est par le biais de l’écriture,
c’est transgresser le devoir de réserve qui est le nôtre, à nous
femmes... 514

Con una scrittura “de la sobriété et de l’intime”, sempre alla ricerca del mot juste
per trasmettere il quotidiano e l’insolito dell’onnipresente Algeria e della sua gente,
Maïssa Bey ci propone romanzi e racconti che s’interrogano sulla vita e sulla morte,
ribadendo costantemente il valore della prise de parole. Ed è soprattutto nelle donne
alla ricerca di verità e libertà che la sfida contro il silenzio diventa un “combat pour la
survie.” 516

3.2.2 Au commencement était la mer: il coraggio della rivolta

Au commencement était la mer è il primo romanzo di Maïssa Bey, scritto nell’urgenza
di dover mettere nero su bianco alcune scene drammatiche e dolorose cui era stata
testimone in gioventù, nel tentativo di poter finalmente liberarsi di certe immagini che
negli anni hanno continuato a abitare la sua memoria fino a ossessionarla. Con queste
parole, infatti, l’autrice commenta nell’intervista con Martine Marzloff l’episodio
dell’aborto della protagonista:

514 A. Kaouah, Maïssa Bey: la parole conquise. Propos recueillis, in «Notre Librairie», 155-156,
juillet-décembre 2004, p. 76.
515 C. Chaulet Achour, Écrire en Algérie- Maïssa Bey, sept années de création, «Notre Librairie», 150,
avril-juin 2003, pp. 76-80.
516 C. Chaulet Achour, L’auteur répond aux questions d’Algérie Littérature/Action, «Algérie
Littérature/Action», 5, novembre 1996, p. 76.
Chronologiquement, les pages racontant l’avortement de Nadia sont les premières que j’ai écrites, d’un seul trait, sans aucune rature, tant était grand mon désir de me défaire d’une scène dont le souvenir ne me laissait aucun répit. Depuis toujours, je savais que lorsque j’écrirais, je voulais dire pour donner à lire, je raconterais cette scène, au risque de choquer, dans toute sa violence, comme elle avait été vécue, dans la douleur et la solitude, par l’une de mes amies qui avait par la suite tenté de se donner la mort, parce qu’elle ne supportait plus son corps.²¹⁷

Costituito da brevi capitoli scritti con una lingua essenziale e al contempo poetica, il romanzo, che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi La faiseuse d’histoire, è ambientato durante gli anni bui del terrorismo, in un’Algeria sfigurata dall’odio e dalla guerra civile, dove “plus personne ne rêve”.²²⁰ La vicenda mette in scena una giovane algerina, Nadia, che come Antigone, designata implicitamente quale modello letterario e esistenziale, sceglie di morire piuttosto che obbedire a un ordine sociale ingiusto e alienante, di cui è simbolo il fratello Djamel, plagiato da predicatori di una religione settaria e integralista, descritto come “ombre furtive qui traverse leurs vies en silence…”²²¹

La trama lineare e la centralità della figura di Nadia che evolve in un percorso di crescita e di consapevolezza configurano l’opera come una sorta di Bildungsroman. Sono tipici del genere l’itinerario che la protagonista compie in quête de soi,

²¹⁷ M. Bey, À contre-silence cit., pp. 26-27.
²¹⁸ “Écrire dans un style proche de la poésie, dans ce qu’elle a de dense, de concis, c’était prendre un risque. [...] Mais la forme achevée de ce récit n’est rien d’autre que l’expression d’une profonde souffrance qu’il m’était impossible de conjurer autrement. L’auteur répond aux questions d’Algérie Littérature/Action, «Algérie Littérature/Action», 5, novembre 1996, p. 77.
²¹⁹ Il primo titolo ribadiva peraltro la pregnanza della figura di Nadia e ne esaltava la sua dote di abile conteuse: non solo di storie di fantasia raccontate per intrattenere i fratelli, ma anche di menzogne dette per riuscire a vivere momenti di libertà. Con queste parole descrive la protagonista a Martine Marzloff: “Un personnage féminin très proche d’une part de ce que j’ai été, et d’autre part semblable à bien des jeunes filles que je côtoie journallement. Volonté de dire, avec toute la liberté que peut donner l’alibi de la fiction, la réalité vécue par les femmes en Algérie.” M. Bey, À contre-silence cit., p. 26.
²²⁰ M. Bey, Au commencement était la mer, La Tour d’Aigues, L’Aube, 1996, p. 120.
²²¹ Ibid., p. 15.
costellato d’interrogativi esistenziali, per vivere “ses dix-huit ans brodés d’impatience, de désirs imprécis et fugitifs”; il risveglio dei sensi, la passione per le letture nelle quali s’immersedera nella solitudine della propria camera e la lezione che, a proprie spese, ha appreso sulla necessità di adeguarsi al conformismo culturale che per la donna prevede il silenzio e la sottomissione. È da ascriversi al romanzo di formazione anche la sua educazione sentimentale e dunque la storia d’amore con Karim che le farà scoprire sentimenti ed emozioni nuovi, al quale si conserverà commettendo l’irreparabile e infrangendo il sacro tabù della verginità.

L’intero romanzo presenta caratteristiche affini con la tragedia greca: infatti, oltre al ristretto numero di personaggi, al palinsesto tragico dell’Antigone cui si fa riferimento, sono numerosi i segnali premonitori che indicano la catastrofe finale come compimento di una morte annunciata. Bouba Tabti in proposito commenta:

La menace plane dès le début du roman, concrétisée par le parallélisme et l’opposition des deux trajectoires existentielles du frère et de la sœur, et les indices semés dès l’incipit, qui installent le malaise.

Ripercorrendo i primi capitoli, troviamo una Nadia vitale che all’alba si gode una passeggiata sulla spiaggia vicino a casa, “instants volés de ses rencontres secrètes Perdue à la lisière de deux mondes qui s’affrontent aujourd’hui, qui est-elle ? Saura-t-elle dire ses élans, son désir d’être ?” Ibid. p. 20.

D’abord à l’école primaire, puis au collège. Elle a dû apprendre à se taire. Rentrer dans le rang. Elle a très vite compris que pour être la meilleure, il lui fallait seulement restituer, comme une nourriture mal digérée, avec le même dégoût, ce qu’on lui enseignait. Rien de plus. Se conformer à ce que tous attendaient d’elle.” Ibid., p. 35.

“Elle sent, sans même tourner la tête, la brûlure de son regard pour elle, plus forte encore que la brûlure du soleil.” Ibid., p. 46.

Dans sa chambre, Nadia se retrouve sur ses lèvres, sur son corps rompu, l’odeur de la mer, le poids de la terre qui l’a faite femme.” Ibid., p. 85.


Ma il narratore onnisciente alla terza persona annuncia in prolessi una minaccia incombente: “De quoi, de qui a-t-elle peur?” All’improvviso si profila l’ombra del fratello che la sorprende in “flagrant délit de liberté.” In seguito Nadia avrà modo di comprendere in parte la ritrosia e l’intransigenza di Djamel allorché ella scoprirà di nascosto il contenuto delle cassette che ascolta ogni giorno:


Infine, il contenuto di un brevissimo capitolo centrale si pone come esergo alla tragica storia d’amore con Karim e sottolinea l’intima unione di amore e morte:

> Elle se dit... de toutes les histoires qu’on lit ou qu’on raconte, les plus belles sont les histoires d’amour sur fond de mort. [...] Mais déjà, déjà dans le mot amour, il y a presque toutes les lettres de la mort.

Ben presto Karim respinge la giovane amante decidendo di sottostare alle leggi familiari secondo le quali “le mariage est une affaire de famille”; a Nadia non resterà che vivere in solitudine la scoperta della gravidanza e l’aborto, sequenza, quest’ultima, che si configura come l’acme diegetico di drammaticità perché “négation de l’autre et de soi.” Col volgere della trama verso eventi dolorosi e

---

529 M. Bey, *Au commencement était la mer* cit., p. 10.
tragici la scrittura subisce un andamento più spezzato, come a sottolineare la lacerazione nell’intimo di Nadia.\textsuperscript{536}

Nell’epilogo si compie il destino tragico e eroico della protagonista, la quale, scegliendo in un atto di estremo coraggio di confessare al fratello le ultime vicende che l’hanno riguardata,\textsuperscript{537} va consapevolmente incontro alla propria morte. Il romanzo si chiude su una scena a forte tensione emotiva e narrativa, dove, ancora una volta, si contrappongono la pulsione vitale della ribelle e idealista Nadia che corre con le braccia al cielo e la pulsione di morte del fratello in procinto di lapidarla.

Nella postfazione al romanzo, Claire Etcherelli\textsuperscript{538} vede in Nadia l’immagine della stessa Algeria, martoriata dalla guerra civile, lapidata dai propri stessi figli: una paese che genera la morte e “se vide lentement de cette vie qui l’a un jour habitée.”\textsuperscript{539}

\section*{3.2.3 Nouvelles d’Algérie: ‘éclats de voix’}

Attraverso una variegata galleria di personaggi, la raccolta \textit{Nouvelles d’Algérie} evoca l’Algeria spazzata dal vento della guerra civile che ha imperversato nel paese a partire dalle elezioni legislative del dicembre 1991, vinte dal FIS, il Fronte islamico di salvezza. Alla base dei dieci racconti vi è un bisogno profondo di dire e rendere visibili le atrocità di una guerra occultata dai \textit{media}, nella stessa Algeria come nel resto del mondo. Molti scrittori, come la stessa Maïssa Bey, hanno avvertito la necessità e l’urgenza di colmare con la scrittura tale lacuna di rappresentazione, pur

\textsuperscript{536} A proposito dello stile sobrio e spoglio che caratterizza il romanzo nella seconda parte, Maïssa Bey afferma: “L’histoire de Nadia a éclaté alors en fragments, au fur et à mesure que volaient en éclats ses illusions, ses élans vers la lumière et son désir innocent de bonheur. Son cheminement douloureux ne pouvait qu’être raconté de la sorte, c’était une évidence, une exigence.” M. Bey, \textit{À contre-silence} cit., p. 31.

\textsuperscript{537} “Elle lui raconte une histoire qu’elle n’a pas inventée. Une histoire d’amour, de silence et de mort. La mort qu’elle a donnée, un jour, seule dans sa chambre.” \textit{Ibid.}, p. 151.


\textsuperscript{539} \textit{Ibid.}, p. 123.
con la consapevolezza della difficoltà di dire l’indicibile.\textsuperscript{540} L’intento è quello di preservare dall’obliò il dolore della Guerra, dare la parola al popolo algerino, soprattutto alle sue donne, spesso ridotte al silenzio.

La raccolta di racconti, incentrata su temi come la morte, la rivolta, la ricerca della verità e l’affermazione di sé, si rivela dunque un genere particolarmente efficace per la rappresentazione di “cet événement confus et épars”\textsuperscript{541} che è la guerra. I personaggi, spesso anonimi perché in cerca d’identità o comunque rappresentativi di uno spaccato sociale, sono generalmente membri di una famiglia disunita, coppie senza amore, individui soli che comunicano attraverso monologhi, vòlti a restituire il caos interiore. Ogni racconto, il cui titolo è segnalato nell’indice finale\textsuperscript{542} per conferire alla raccolta una maggiore fluidità, si configura come l’evocazione di un breve periodo dell’esistenza di uno o più personaggi, componendo quello che Ibrahim-Ouali definisce frammento di vita.\textsuperscript{543} Nella cronologia della raccolta Le Cri è il primo racconto. E forse non è un caso poiché il grido rappresenta il ritorno alla non-parola, alla parola prima o, come afferma Dominique Le Boucher, all’“acte fondateur de la naissance à la parole.”\textsuperscript{544} Il grido della madre di fronte alla morte del marito attraversa lo spazio rassicurante della figlia, taglia il silenzio e trafigge il suo corpo

\textsuperscript{540} Ricordiamo in proposito le parole di Rachid Boudjedra: “Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses. Ils en deviennent indécents, obscènes, odieux, inutiles. Juste un fatras de gribouillages vénimeux, vipérins. […] Mais non ! Il n’est pas question de laisser sa main rester inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme, qui mènent tout droit à l’abattoir. […] Parce que seul le silence est haïssable dans ces cas-là. Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette effroyable tension au niveau du cortex, parce que les mots non-dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang.” B. Mertz-Baumgartner, «Francofonia», 12, primavera 2003, p. 94.

\textsuperscript{541} L. Ibrahim Ouali, M. Bey: des mots sous la cendre des jours. Au commencement était la mer... et Nouvelles d’Algérie, «Esprit Créateur», 40, 2, été 2000, p. 82.

\textsuperscript{542} Tale scelta tipografica è considerata da Mary Gegerias come un modo per accomunare il popolo algerino allo stesso destino. Ecco le sue parole: “Having withheld titles of individual nouvelles until the last page when they are listed only in the table of contents, she <Maïssa Bey> suggests to the reader, who passes from one text to the other without interruption, that all human beings, including Algerians, young and old, past and present, men and women, share the same pain and the same hope without artificial barriers keeping them apart.” M. Gegerias, M. Bey, Nouvelles d’Algérie, «French review», 73, 1, march 2000, p. 757.

\textsuperscript{543} Cfr. L. Ibrahim Ouali, M. Bey: des mots sous la cendre des jours cit., p. 82.

\textsuperscript{544} D. Le Boucher, Un corps qui danse, in M. Bey, À contre-silence cit., p. 99.
che ancora ignora la nozione di dolore: “Elle a mal, très mal, mais elle ne sait pas où. C’est dans sa tête. Dans son corps.”

Narrata alla terza persona, la storia presenta una focalizzazione incentrata sulla figura della bambina. Attraverso di lei il lettore comprende la gravità e il dolore della morte, nonché il senso della sua ineluttabilità: “C’est quelque chose qui s’écoule d’elle, un peu de son enfance peut-être. Quelque chose qui la quitte. Et cela fait un vide.”

È invece fatto di silenzio il linguaggio della protagonista di Quand il n’est pas là elle danse. La donna, quando il marito è assente, riesce a sopportare grazie alla danza “la violence de ce silence qui désespère, qui exténué, qui délabre, qui corrode.” La riappropriazione di un mezzo espressivo fuori dal sistema linguistico costruito sulla parola rappresenta una sorta di rivolta contro il ‘verbo’ patriarcale. In silenzio e solitudine riconquista la propria fisicità e, attraverso l’immaginazione e la memoria, gli spazi a lei proibiti, fuori, nella città. Il silenzio giunge fino a ricoprire il ruolo di amante immaginario, in grado di colmare la donna del piacere che il marito non le procura. Il finale sancisce la rivolta della protagonista per il suo affrancamento e la sua autodeterminazione: uscita di casa, si lancia in una corsa a perdifiato verso il mare. I puntini di sospensione lasciano intuire un finale solo parzialmente tragico: con la morte, una morte scelta, la donna ha affermato finalmente la propria libertà.

Il racconto Sofiane B, vingt ans ruota attorno al bisogno che provano i membri di una famiglia in lutto di capire, analizzare e spiegare i motivi della morte del figlio, Sofiane, e ancor di più le ragioni della sua attività segreta in seno al FIS. La zia, che nella diegesi riveste il ruolo della narratrice, rifiuta i resoconti dei comunicati ufficiali e si mette alla ricerca di una verità plausibile, infrangendo il muro di silenzio delle

---

546 Ibid., p. 20.
547 Ibid., p. 146.
548 “Elle pourrait, les yeux fermés, parcourir les ruelles étroites de la ville basse et blanche, dédales obscurs et malodorants, si propices parfois pour les jeux interdits. Elle retrouve dans la mémoire de ses mains, les aspérités familières des vieilles pierres, la fraîcheur inattendue des murs à l’intérieur des longs couloir déserts.” Ibid., p. 151.
549 “Le silence déborde, larmes brûlantes, pénétrant la chair déjà consumée. […] Elle a appris a se taire, à s’endormir le soir, comblée de silence.” Ibid., p. 148.
donne vicine al giovane. La madre, Malika, riesce solo a esprimere rassegnazione all’evidenza, ripetendo di continuo la stessa domanda con voce atona: “que pouvons-nous y faire?”

Solo Amina, sorella gemella di Sofiane, nella notte, dopo una prima esitazione, spiega che il fratello è stato vittima dell’autorità paterna e del mutismo della madre. Alla zia/narratrice spetta alla fine il compito di mettere insieme i frammenti di una storia che si sviluppa per acronie e dove le donne, impotenti, sono sempre relegate al silenzio.

La procacciatrice di matrimoni protagonista de *La marieuse* prende invece la parola e sfida a colpi di dure verità Sidi, un uomo che a lei si è rivolto per prendere una nuova giovane moglie: “à mon tour de parler maintenant, Sidi.”

Il lungo monologo in cui si alternano domande e risposte formulate dalla stessa protagonista rappresenta un’aspra requisitoria contro colui che in passato ha condotto alla follia la propria sorella a causa di un abuso perpetrato ai suoi danni in tenera età. Il potere della procacciatrice di matrimoni risiede nella parola, la quale nelle sue mani diventa strumento di persuasione e di lotta. Alla fine l’uomo, gabbato e deriso per la sua impotenza, non potrà che accontentarsi di tenere la moglie anziana. Una splendida rivincita per tutte le donne.

### 3.2.4 *Cette fille-là*: raccontarsi per ritrovarsi

Il secondo romanzo di Maïssa Bey ruota attorno alla condizione dei figli illegittimi, soprattutto delle bambine, e al loro destino di emarginazione in età adulta. La vicenda

---

è ambientata in una sorta di ospizio fatiscente “hors du temps et de l’histoire”, un tempo sontuosa residenza di una ricca famiglia di coloni, che ospita un “échantillon d’humanité déchue”. decine di anziani, ma anche alcune giovani donne ragazze madri, classificate come “cas sociaux”, marchiate a fuoco col sigillo dell’infamia.

La trama accompagna la ricerca di Malika, narratrice e protagonista, anche lei ospite della struttura, alla ricerca delle proprie origini e della propria identità. La donna prende la parola fin dall’Avertissement proclamando la propria rabbia di essere al mondo e il disgusto di sé all’idea di non sapere chi sia veramente.

Davanti all’impossibilità di ricostruire un’identità autentica Malika, la farkha, letteralmente la ‘bastarda’, si diverte a immaginare tante possibili versioni della propria nascita e dell’infanzia, ricomponendo con una “parole fièvreuse” e con la fantasia il proprio albero genealogico. Ne scaturisce così un romanzo corale composito e frammentario intercalato dalle vite di altre donne dal passato incerto e burrascoso, ospiti del pensionato, con le quali la vicenda personale sembra talvolta confondersi. L’intento, come si evince dal prologo, è anche quello di “lever le voile sur les silences des femmes”, dar voce a quella che Maïssa Bey in un’intervista definisce “une parole tue le plus souvent, refoulée ou interdite, une parole qui noue entre elles des vies ignorées.”

Ecco allora prendere corpo figure di donne delle quali Malika si fa portavoce consegnando storie raccontate e in parte immaginate al suo uditorio, ovvero, le compagne dell’ospizio, nonché al lettore virtuale. A quest’ultimo, designato con vous, sono chiaramente rivolte alcune precisazioni contenute nel testo destinate a coinvolgerlo nella dinamica narrativa. Ne è un esempio la descrizione della struttura

554 M. Bey, Cette fille-là, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2001, p. 16.
555 Ibid.
556 Ibid., p. 47.
558 M. Bey, Cette fille-là cit, p. 11.
559 D. Le Boucher, Maïssa Bey, Cette fille-là. Lecture/Discussion cit., p. 140.
del pensionato – “À présent, vous pouvez gravir les marches. Pousser la lourde porte
de bois jamais fermée” – e dei suoi odori: “Il y a aussi l’odeur. Qui vous assaillira
dès que vous aurez franchi la porte. Une odeur âcre qui flotte dans les couloirs
[…].” A entrambi i destinatari sono rivolte invece alcune affermazioni, peraltro
afferranti alla metatexualità, le quali ribadiscono la straordinaria padronanza dell’arte
di narrare da parte di Malika:


Attention mesdames et messieurs, voici donc la version la plus romanesque, la plus émouvante de mes débuts dans la vie.

Vi si ritrova anche qualche cenno alla poetica che soggiace alla mise en texte del proprio vissuto in una digressione che si rivela vero e proprio metalinguaggio:

Pas besoin de prépositions, les liens logiques sont évidents. L’essentiel étant de suggérer, de susciter l’émotion et d’attendrir les consciences.

Ne pas refuser les répétitions. Il s’agit de convaincre.

Il racconto di secondo grado che ne scaturisce, narrato alla terza persona in una lingua che fonde prosa e poesia, evidenzia la presenza di un narratore il quale, benché di tipo extradiegetico, si dimostra tuttavia sempre partecipe e solidale col destino dei personaggi evocati: “j’essaie de comprendre. J’imagine la scène. Le jour. L’heure. Le lieu. Comme si j’y étais.” Parimenti, la voce narrante mostra la sua complicità,
dando luogo ad un principio di metalessi: quando, alla fine dell’ennesima tragica storia, esordisce con questa tirata sulla prevedibilità di certi destini infausti:


Neanché di Yamina – “surgie d’on ne sait où” – si sa molto. I suoi tatuaggi, segni perfettamente simmetrici che ornano parte del volto e del corpo, parlano di antiche tribù arabe e di tradizioni ancestrali. Un matrimonio combinato in tenera età, il tradimento del marito e la fuga con un uomo amato davvero rischiando la lapidazione sono gli episodi sui quali la donna si attarda e per i quali è considerata dalla società “une créature que la morale interdit de qualifier.” Ancor più dolorosa è la storia di Fatima, “une femme sans âge”, il cui padre si rifiutò di dichiararne alla autorità la nascita e che un giorno, dubitando della sua illibatezza, decise di dover

568 M. Bey, Cette fille-là cit., p. 98.
569 “‘Une deuxième fille.’ Il dit cela à voix basse, en baissant la tête, comme s’il avait honte, comme on annoncerait un malheur, comme on évoquerait une malédiction.” Ibid., p. 33.
570 Ibid.
571 Ibid., p. 55.
572 Ibid.
573 Ibid., p. 81.
uccidere. Il “sac à mots”\textsuperscript{574} che allora si apre tornando indietro con la memoria dipana lunghi monologhi intrisi di collere e rancori mai sopiti contro una figura paterna abominevole e tiranna, dalla cui furia è stata salvata grazie alla madre, vittima anch’ella dei soprusi di una cultura maschilista e retrograda. Vi è poi la storia di M’Barka, l’unica donna nera dell’ospizio, pertanto appartenente a una minoranza ignorata e dunque doppiamente esclusa, che un giorno, in gioventù, ha lasciato tutto per andare a ritrovare, con quello che sarebbe diventato suo marito, la terra degli antenati nel cuore dell’Africa. L’esperienza delle tradizioni e della magia\textsuperscript{575} africane le insegnerà che il cambiamento del proprio nome\textsuperscript{576} può salvarla da ogni maleficio. Il nome, secondo certe credenze, permette di raggiungere l’intimo; dunque, per proteggersi da qualsiasi malia, è opportuno rendersi irriconoscibili. Anche Badra, “toute une vie de labeur”,\textsuperscript{577} ha sperimentato la negazione della propria identità attraverso il cambiamento del proprio nome. A servizio di una ricca famiglia di Francesi, le verrà infatti imposto il nuovo nome di ‘Fatma’, perché “toutes les bonnes doivent s’appeler Fatma.”\textsuperscript{578} Queste figure di donne, invisibili per la società che le considera miserabili riette, abitano al margine del tessuto sociale, relegati in quello che viene anche definito “établissement fourre-tout”\textsuperscript{579} o “nef des fous”,\textsuperscript{580} ove vengono confinati tutti coloro sospettati di poter alterare l’equilibrio della comunità civile.\textsuperscript{581} E le donne, nel momento in cui decidono di lottare per la propria libertà e i

\textsuperscript{574} Ibid.
\textsuperscript{575} A proposito dell’episodio sulla magia africana, in un’intervista con Dominique Le Boucher, Maïssa Bey afferma che per molte donne il ricorso alla magia rappresenta l’unico modo per agire sul mondo e sugli uomini. Cfr. D. Le Boucher, \textit{op. cit.}, p. 150.
\textsuperscript{576} “Désormais, elle s’appellera Messaouda. La bienheureuse. […] Ainsi personne ne pourra avoir de prise sur elle.” M. Bey, \textit{Cette fille-là} cit., p. 133.
\textsuperscript{577} Ibid., p. 153.
\textsuperscript{578} Ibid., p. 156.
\textsuperscript{579} Ibid., p. 16.
\textsuperscript{580} Ibid., p.17.
\textsuperscript{581} In proposito la scrittrice algerina, citando Antonin Artaud, ricorda anche che “un aliéné est aussi un homme que la société n’a pas voulu entendre et qu’elle a voulu empêcher d’émettre d’insupportables vérités.” D. Le Boucher, \textit{op. cit.}, p. 141.
propri diritti in una società che le comprime all’interno di tabù e rigorosi codici comportamentali, rappresentano senz’altro un alto potenziale di destabilizzazione.

In mezzo a tante storie di donne si annida quella di Malika che più volte tenta di cominciare – “Bon, reprenons du début. Pas tout au début de mon histoire, ce serait compliqué” – partendo da una definizione di sé:

Je suis une enfant trouvée, une bâtarde et donc une fille du péché [...

anche a lei, come alle altre donne delle quali abbiamo ripercorso le vicende, è stato negato dalla famiglia adottiva il suo nome e dunque la sua identità. Proprio per dimenticare un passato doloroso segnato dall’abuso subito dal patrigno incestuoso e dall’abbandono, ammette alla fine di aver preso l’abitudine di raccontare storie, arrendendosi all’inafferrabilità di un passato rivissuto solo con la fantasia, ovvero con l’unico mezzo che consente la narrazione di un destino fuori dal comune, come lascia forse ancora sperare quella macchia bianca a forma di stella sulla caviglia.

582 M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 43.
586 Vale la pena osservare come, da un punto di vista ritmico, Maïssa Bey sia riuscita a veicolare la corsa affannata della giovane Malika che tenta di sfuggire al desiderio di possesso del patrigno attraverso una prosa concitata, senza punteggiatura, talvolta ellittica se non addirittura scarnamente nominale:

3.2.5 Dire l’indicibile: *Entendez-vous dans les montagnes*...

*Entendez-vous dans les montagnes*... è un lungo *récit* che ripropone il ricordo della Guerra d’Indipendenza e la morte del padre di Maïss a Bey del quale tenta di ricostruire, attraverso la finzione, il volto e gli ultimi istanti di vita. Per la scrittrice ripercorrere con la memoria tale episodio è stata un’esperienza dolorosa, o come la definisce Christiane Chaulet Achour, “une épreuve car dire l’indicible du corps supplicié, c’est frôler les limites de ce que peut la littérature.”

La stessa Bey ne commenta la sofferenza in questo passo tratto dalle pagine del *Journal intime et politique*:

> Ce livre est sorti de moi avec une douleur plus grande que celle que j’ai dû éprouver à la mort de mon père, puisque j’étais trop jeune pour réaliser vraiment ce qui nous arrivait.

La vicenda è ambientata nello scompartimento di un treno diretto verso il Sud della Francia, dove viaggiano un uomo anziano francese, una donna algerina dall’età imprecisata e Marie, una ragazza bionda “visiblement bien dans sa peau” che s’isola ascoltando la musica nelle cuffie. La donna algerina, la cui voce si confonde spesso con quella del narratore, è immersa in un libro la cui lettura le riporta alla memoria il ricordo del padre ucciso sotto la tortura nel ’57.

S’innesca così un meccanismo di sovrapposizioni tra realtà immaginata e realtà vissuta e tra una narrazione di primo grado e un palinsesto testuale in *abyme*, a sua volta *mise en abyme* della vicenda biografica della donna algerina, nonché della stessa Maïssa Bey. Ne sono un esempio gli episodi che riferiscono degli interrogatori,

---


589 M. Picard (a cura di), *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après* cit., p. 40.

della tortura e dell’esecuzione di un maestro di scuola e la somiglianza che l’uomo anziano seduto in treno mostra con l’aguzzino protagonista del libro. Il signore francese, nel corso del viaggio, finirà poi per instillare nella donna anche il sospetto, sempre più fondato, che dietro di lui si nasconda l’identità di un collaboratore dei carnefici di suo padre. Nella finzione, d’altronde, il ‘testo secondo’ è per ammissione della stessa voce narrante strettamente connesso con il percorso di ricerca di verità intrapreso dalla donna algerina:

Elle ne se sent pas très bien. […] C’est peut-être aussi à cause de ce qu’elle vient de lire. De ce qui est raconté dans ce livre, qu’elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard, mais pour quelques passages lus en feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé.\(^{591}\)

Tale gioco di specchi che rimanda a realtà intricate e sfuggenti è ben evidenziato da un punto di vista tipografico dall’adozione di due caratteri distinti: il tondo per la narrazione di primo grado e il corsivo per i frammenti tratti dal libro-palinsesto.\(^{592}\)

Talvolta il narratore di terza persona scivola impercettibilmente nella voce della donna algerina giungendo a esprimersi alla prima persona, così da far coincidere le due istanze narrative:

Cette obsession… la question qu’elle se pose souvent lorsqu’elle se trouve face à des hommes de cet âge, question qu’elle tente toujours de refouler. Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore. Il


\(^{592}\) Eccone un esempio nel passo che segue, ove l’accenno da parte dell’uomo alla sua missione in una base militare algerina echeggia la descrizione di un’altra base militare nel ‘testo secondo’:

n’aurait pas cette allure... il était bien plus petit de taille... il aurait fini peut-être par ressembler à son père...

Anche la focalizzazione risulta variabile e slitta da un personaggio all’altro svelandone i pensieri più reconditi:

Il <l’homme> jette de temps à autre un regard curieux sur elle. Un regard inquisiteur. Comme s’il cherchait quelque chose sur son visage.\(^{594}\)

Elle <la femme> n’aime pas les trains à compartiments. Elle n’aime pas les trains de nuit. La peur est là, présente, qui bat dans son ventre, ne la quitte plus depuis des années, si présente qu’elle est devenue une compagne familière qu’elle n’arrive pas à apprivoiser cependant.\(^{595}\)

Les yeux baissés, Marie écoute. Rien n’est encore dit. Mais elle sent dans les voix de cet homme et de cette femme qui discutent calmement, poliment, elle sent une agitation, un remous venus de très loin, de bien plus loin que les mots qu’elle entend.\(^{596}\)

Senza che inizialmente vi sia una vera e propria comunicazione tra l’uomo e la donna, se non un gioco di sguardi reciproci curiosi e diffidenti, le due memorie iniziano a confrontarsi, a completarsi, fino a ricostruire il puzzle della scomparsa del padre. Tuttavia, solo attraverso la scrittura, come sostiene Christiane Chaulet Achour, è possibile la “mise en commun des souvenirs.”\(^{597}\)

A un tratto un incidente – qualcuno, si sospetta un Arabo, ha derubato una viaggiatrice della sua valigia – rompe il torpore nel quale sono immersi i personaggi e il dialogo prende stentatamente avvio, tra pause, silenzi, momenti di esitazione e imbarazzo mimati da frasi brevi e frequentemente interrotte da puntini di sospensione.\(^{598}\) Anche Marie prende parte alla conversazione appena sente parlare

\(^{593}\) Ibid., p. 17.
\(^{594}\) Ibid., p. 19.
\(^{595}\) Ibid.
\(^{596}\) Ibid., p. 57.
\(^{598}\) – Je suis médecin, mais... il y a quelque temps que je n’exerce plus. Je connais bien votre pays.
dell’Algeria perché vi è nato suo nonno e vuole sapere di più di quella guerra della quale le hanno taciuto i dettagli.\textsuperscript{599} Ecco allora che si mette in scena il processo alla memoria e i ruoli si distribuiscono: un ex combattente francese durante la Guerra d’Indipendenza, un’Algerina in fuga dal suo paese nuovamente in guerra e infine Marie, figlia di pieds-noirs che tenta di ricostruire la storia.\textsuperscript{600}

I ricordi che l’uomo condivide con i suoi compagni di viaggio sono lacunosi, frammentari, incompleti e traducono la sua difficoltà nel raccontare la guerra e nel fornire una visione dei fatti sostenibile: “J’avais vingt ans… bon pour le service.”\textsuperscript{601} Sopraffatto dalle domande incalzanti di Marie, egli reclama il diritto al silenzio perché ricordare è per tutti doloroso e, in fondo, nessuno è uscito indenne da quella guerra.

Man mano che si giunge verso la fine del \textit{récit}, il libro-palinsesto si presenta sempre più palesemente come il possibile racconto della prigionia del padre, anche se in realtà tutte le guerre in fondo si somigliano. Del resto le ultime parole dell’anziano francese prima del congedo agevolano un’agnizione finale e confermano i sospetti della donna sul coinvolgimento dell’uomo nella detenzione del padre: “Je voulais vous dire… il me semble… oui… vous avez les mêmes yeux… le même regard que

\textsuperscript{599} “Dites, c’était vraiment si terrible cette guerre ? C’était une vraie guerre ? C’était parce que mon grand-père… personne n’en parle vraiment… je ne sais même pas s’il l’a faite… non, je ne crois pas… il nous aurait… Il préfère nous raconter comment c’était avant. Avant les événements, comme il dit.” M. Bey, \textit{Entendez-vous dans les montagnes…} cit., p. 51.

\textsuperscript{600} “Une petite fille de pieds-noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C’est presque irréal.” \textit{Ibid.}, p. 40.

\textsuperscript{601} \textit{Ibid.}, p. 47.
votre père. Vous lui ressemblez beaucoup."602 La conclusione scioglie una tensione narrativa protratta durante tutta la vicenda e particolarmente acuita da una mimesi intensa che riproduce il disagio per mezzo di una scrittura quasi balbuziente. Maïssa Bey sfida e vince ancora una volta l’esecrabile “culture du silence”.603

3.2.6 Surtout ne te retourne pas o come re-inventarsi una storia

Anche in quest’ultimo romanzo, dedicato alle vittime dello tsunami in Asia nel 2004, Maïssa Bey ci conduce alla scoperta della sua Algeria e delle sue donne, creature di straordinaria forza e generosità.

Sconvolta da un terremoto che ha devastato il nord est algerino, una giovane donna, Amina, decide di raggiungere le vittime nell’epicentro del sisma, a Boumerdès.604 L’impatto con la visione della distruzione del paese – “une ville défaite, décomposée, désagrégée e disloquée”605 –, la miseria, l’odore della città come di un’immensa cloaca a cielo aperto e i cadaveri in decomposizione privano la protagonista di ogni forza e di lì a poco cadrà svenuta. Il suo rinvenimento coincide con la scoperta di aver perso la memoria606 e con l’intrusione, all’interno della diegesi, di due livelli temporali diversi: un primo livello corrispondente al racconto del narratore intradiegetico, il quale riferisce i fatti al presente durante il loro accadere; e un secondo livello, evidenziato dal corsivo, che si delinea come commento ai fatti accaduti da parte del medesimo narratore, ora onnisciente e esterno alla diegesi. Quest’ultimo, prese le distanze dai fatti accaduti, si configura come la

602 Ibid., p. 72.
603 Ibid., p. 58.
604 Il terremoto ha realmente avuto luogo il 21 maggio del 2003.
605 M. Bey, Surtout ne te retourne pas cit., p. 13.
voce autoriale che pensa alle modalità del raccontare. Il passo che c.itiamo è un esempio di tale riflessione metatestuale:

Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but: m'aider à trouver un commenccement à ce récit. À vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre.607

Una breve anallesi fa in seguito luce sul passato che Amina si è lasciata alle spalle e mostra gli istanti successivi alla scoperta della sua misteriosa scomparsa da parte della famiglia, la quale, sospettando la “Faute”, 608 si preoccupa della salvaguardia dell’onore, di “ce-que-vont-dire-les-gens” 609 e s’ingegna nel formulare una versione dei fatti plausibile.

Sulla perdita di memoria della protagonista aleggia tuttavia mistero e ambiguità, 610 poiché se la narrazione fa riferimento alla sua amnesia per il trauma emotivo causato dal terremoto, 611 è pur vero che è frequente trovare indizi sul suo desiderio di allontanarsi dalle proprie radici per ritrovare una nuova identità, un’identità più autentica, forse anche al prezzo di qualche menzogna:

Il me faut à présent retrouver chaque détail de ce voyage. Un voyage au bout duquel je pensais me retrouver, trouver l’oubli. Le premier ou le dernier. Je ne sais pas.612

Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler. Surtout en de pareilles circonstances. Car c’est une occasion unique de faire table rase de tout, pour s’inventer autre, ne croyez-vous pas ? 613

607 Ibid., p. 25.
608 Ovvero una fuga d’amore col fidanzato, cfr. ibid., p. 49.
609 Ibid., p. 44.
610 La stessa narratrice commenta: “Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l’est pas, ce qui est lisible et ce qui ne l’est pas.” Ibid., p. 60.
611 “[...] le matin au réveil, il me faut beaucoup de temps pour rassembler tous les morceaux de mon histoire. Pour savoir avec certitude où je suis et me réinstaller dans la réalité.” Ibid., p. 76.
612 Ibid., p. 35.
613 Ibid., p. 95.
La descrizione del soggiorno nell’accampamento di Boumerdès offre la possibilità di presentare una galleria di personaggi di grande dignità e umanità, soprattutto fra le donne, le quali sono state le prime a prendere possesso dei luoghi e a riorganizzarsi una quotidianità forse perché, come la narratrice suggerisce, da sempre sono state abitate a vivere in condizioni di precarietà. Spiccano fra queste Dadda Aïcha, colei che ha raccolto Amina dalla strada il giorno del terremoto e l’ha aiutata a muovere i primi passi per il riconoscimento di sé chiamandola Wahida, letteralmente ‘prima’; e Sabrina, il cui vero nome è Naïma, la quale ha deciso di adottare un altro appellativo per prostituirsi di nascosto e provvedere economicamente alla madre e alla sorella. Oppure Khadidja, la parrucchiera, simbolo della resistenza tenace alle minacce dell’integralismo, la quale, anche nella più cupa disperazione, non ha mai smesso di prendersi cura di sé e ora, più che mai, anche degli altri, promuovendo sedute di bellezza gratuite. D’altronde, come si evince dal testo, la pressione dell’integralismo islamico serpeggia ovunque e ha trasformato le donne in uno dei principali capri espiatori di ogni disgrazia. Alcuni volantini che circolano nel villaggio raccomandano alle donne di coprirsi per non eccitare gli istinti più bassi dell’uomo e non attirare la folgore divina sulla comunità dei credenti.

L’incontro di Amina con Dounya, colei che si proclama sua madre, avviene attraverso un muto scambio di sguardi:

La femme me regarde avec insistance. […] Avec une attention excessive et une fixité dérangeante dans le regard. Avant même de remarquer sa présence, j’ai senti la brûlure et l’intensité de ce regard posé sur moi. Je lève les yeux. […] Je la fixe à mon tour. 

---

614 “Sabrina, c’est son nom de guerre. La guerre qu’elle mène contre la misère. Avec pour seules armes son corps, son insolence et sa détermination.” Ibid., p. 110.

615 “Elle a tenu bon, durant toutes ces dernières années, malgré les menaces, allant même jusqu’à ouvrir un salon de coiffure clandestin chez elle quand ses activités ont été déclarées illicites par un groupe de jeunes de la cité, vêtus de tenues afghanes, barbus et débraillés, les yeux soulignés de khôl.” Ibid., p. 121.

616 Ibid., p. 125.
Lo smarrimento della giovane che vede rimessa in discussione un’identità ricostruita a fatica è anche quello del lettore che brancola nel riprendere il filo dell’intreccio. Del resto la focalizzazione incentrata su Amina-Wahida induce il narratario a condividere lo stesso disorientamento. Vale la pena ricordare in proposito il passo in cui la donna ammette la difficoltà nel gestire le maglie che compongano la trama delle storie inventate:

Ma je ne comprends pas ce qui m’arrive depuis que je suis là. Les mots que je déchiffrer me résistent âprement. Les personnages se dérobent. La trame des histoires s’embrouille. Quelque fois même il m’arrive de perdre totalement les fils, comme si les récits se défaisaient, maille à maille, au fur et à mesure que je cherche à pénétrer dans d’autres mondes, dans des univers inventés.  

La stessa Amina, paralizzata in un’attesa senza oggetto, non avanzerà nella ricerca di chiarimenti nel timore che crollino anche le nuove certezze acquisite. In fondo quel “je n’ai que toi” costantemente ripetuto da Dounya è già sufficiente a ricreare un mondo di affettività che il terremoto ha spazzato via. Lo stesso narratore onnisciente ribadisce in chiusura l’impossibilità di trovare una spiegazione a tutta la vicenda, peraltro compromessa da un forte disorientamento spazio-temporale. In questo romanzo a doppia voce, il sisma si profila così come il pretesto per esplorare i recessi dell’animo umano e i meccanismi d’identificazione in base agli affetti.

---

617 Ibid., p. 76.
618 Ibid., p. 161.
3.3 Tra il desiderio di dire e la tentazione del silenzio: *Sous le jasmin la nuit* (2004)

Con *Sous le jasmin la nuit* Maïssa Bey continua, secondo la formula di Kaouah, il suo lavoro di “décryptage” della società algerina contemporanea con la determinazione, la lucidità e il senso critico che dagli inizi la contraddistinguono. Gli undici racconti che compongono la raccolta ruotano attorno a figure di donne – mogli, madri, figlie, amanti, sorelle – che amano, soffrono, dormono, sognano e muoiono in solitudine o sotto lo sguardo indifferente, e talvolta crudele, degli uomini. Prendono così vita dei veri e propri *portraits vivants* nei quali l’autrice mette in rilievo la sfida di protagoniste in cerca di libertà e di un’affermazione identitaria attraverso la presa di parola.

La posta in gioco è alta, ma lo è altrettanto il rischio, poiché una donna che parla o scrive, nei paesi del Maghreb, può ancora oggi rischiare fino alla propria vita. Allora la lotta è ingaggiata anche contro la dissimulazione e contro il silenzio, quello imposto dalla religione e dalla tradizione patriarcale e maschilista che vogliono la donna ingabbiata nei soli ruoli di genitrice e nutrice, sottraendole qualsiasi

---

prerogativa di scelta individuale. Ed è questa tensione continua tra la parola e il silenzio che alimenta la ricerca e la scrittura di Maïssa Bey, la quale afferma in proposito:

C’est dans cet équilibre précaire entre le désir de dire et la tentation du silence que je peux me sentir exister. Prendre les chemins de l’écriture, aller à contre-silence, accepter de naître au verbe, c’est accepter la souffrance et le bonheur qui accompagnent toute naissance au monde.620

La parola detta, sussurrata, bisbigliata, gridata, taciuta si modula così, lungo gli undici racconti, dando vita a uno spazio in cui prendono corpo con straordinaria intensità e risonanza la memoria e il desiderio di rivolta.

3.3.1 La parola in scena

Quale migliore modalità per manifestare la presa di parola se non quella di mettere in scena un personaggio che tenta un’audizione in teatro? Improvisation più che un racconto si presenta come un monologo pronunciato da una donna “entre deux âges”621 che, rispondendo all’annuncio di una compagnia teatrale in cerca di un’attrice, dall’apparenza fragile e libera da subito, tenta la sua chance sul palcoscenico. La parola diventa pertanto voce e, nel passaggio ad un’oralizzazione, essa si fa “esibizione e dono, aggressione, conquista e speranza di consumo dell’altro; interiorità manifestata.”623 La struttura monologica si configura anche particolarmente propizia per l’affermazione del soggetto che, per mezzo della comunicazione orale, esercita un atto di autorità e di appropriazione degli spazi. Non

---

621 M. Bey, Sous le jasmin la nuit cit., p. 47.
623 Ibid., p. 12.
a caso la donna-personaggio, resasi conto che la scena è spoglia, non esita un attimo ad ammobiliare lo spazio, seppur con l’immaginazione, con oggetti evocatori di ambienti e suscettibili d’ispirare una storia, la sua storia:

Un plateau nu. On ne m’avait pas prévenue. Ils auraient pu faire un effort pour le décor ! Il manque... des fauteuils, un lit... Avec un lit, on peut improviser, on peut tout inventer, des histoires d’amour et de mort, ou bien... dans un coin une porte dérobée par où s’enfuir [...] une armoire pleine de ces tiroirs secrets qu’on finit toujours par ouvrir, jamais à temps, avec un miroir à l’intérieur. Un grand miroir qui apparaît dès qu’on ouvre la porte. Un miroir à remonter le temps...

Il recitativo del monologo che, generalmente, per la sua struttura non attende una risposta da un interlocutore presente sulla scena, qui coinvolge invece il pubblico nel suo ruolo di ascoltatore affinché la trasmissione del messaggio verbale abbia luogo. Questo è d’altronde ciò che avviene nel teatro d’improvvisazione, genere cui il testo nel titolo sembra far riferimento, e nei racconti orali allorché il conteur mette in atto strategie per sollecitare l’attenzione del proprio uditorio. Di seguito riportiamo alcuni fra gli esempi più significativi:

Dites, comment vous me trouvez? [...] Elle regarde le public silencieux et hausse les épaules.625

Il y a un courant d’air, vous ne sentez pas?626

Et je sais même lire et écrire ! Elle éclate de rire Non, non ce n’est pas une blague, attendez, je vais tout vous dire.627

Vous là, et vous... Vous n’avez pas choisi de venir ici pour m’écouter, c’est votre travail, mais vous pouvez à présent choisir de ne pas m’engager.628

624 M. Bey, Improvisation, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 48.
625 Ibid., p. 47
626 Ibid., p. 49.
627 Ibid.
628 Ibid., p. 52.
La lunga tirata della donna, intervallata da didascalie di prossemica e da una voce fuori campo che annuncia il tempo ancora disponibile per il completamento della performance, procede su due livelli di lettura. A un primo livello testuale in cui la protagonistina afferma di esser voluta andare in scena per “postuler pour le rôle”, in virtù delle proprie capacità di attrice e di mimetismo, sottende un secondo livello che allude alla ricerca identitaria e alla pratica della dissimulazione nella quale, in quanto donna, sostiene di eccellere. L’accento è posto fin dall’inizio sull’importanza di avere un ruolo e sulla possibilità di prendere la parola per poter tessere poi una trama. Non è un caso che i modelli di riferimento citati siano due coraggiose eroine del teatro classico, Fedra e Antigone: la prima è il simbolo delle passioni vissute a costo della vita, mentre la seconda è la paladina della giustizia umana; entrambe trovano la morte per aver cercato con la parola di ristabilire verità e giustizia.

Al centro del monologo si apre un varco su quella che forse è la vicenda personale dell’attrice narratrice autoconsapevole, ove gli episodi si susseguono, in fugaci analessi, per associazione d’idee, seguendo qualcosa di molto simile al flusso di coscienza. Sulla parola choix, s’innesca ad esempio la tirata sulla questione dell’“avoir ou ne pas avoir le choix”, la quale apre una digressione su una serie di ‘non-scelte’ che hanno segnato la sua vita e quella della madre. Di quest’ultima ricorda ad esempio che non ha potuto scegliere di mettere al mondo la figlia, né l’uomo da sposare, né tanto meno “les mots pour se dire”. La digressione sposta poi la lente focale sul padre, figura temibile e autoritaria le cui collere venivano sorbite in silenzio...
dalla moglie e a causa del quale la protagonista ha infine deciso di lasciare il proprio paese.

A rafforzare la pregnanza dell’oralità è presente una serie di didascalie che sottolineano la qualità della voce dell’attrice e nelle quali si accenna anche a due tentativi d’intonare un canto. Con la canzone, anche secondo quanto afferma Zumthor, la voce viene totalmente disalienata e la parola ne risulta magnificata non tanto come linguaggio, quanto come affermazione di potenza.

Nell’ultima parte del monologo l’attrice spiega con pathos e lirismo il sentimento del distacco dalla propria terra, la nostalgia e il rischio dell’oblìo, ma alla fine proprio quella parola che nella sua lingua traduce tale sensazione le sfugge: “… mais j’ai oublié ce mot… même ça…” Il finale restituisce la parola a un ipotetico regista che ringrazia la donna per la performance e la cui presenza, benché discreta, è stata necessaria per rendere significante l’enunciato del locutore. Sulla scia del teatro epico brechtiano, si rompono dunque le convenzioni del genere teatrale evidenziandone le componenti di finzione. La rappresentazione diventa quindi metafora del raccontarsi e del reinventarsi all’infinito – “il suffit de mettre le masque, de placer sa voix” – affinché la memoria venga conservata.

In Nonpourquoi parce que Maïssa Bey analizza la grammatica del discorso, facendo luce da un lato sulle sue funzioni logiche, dall’altro sulle dinamiche sociali e interpersonali che vi soggiacciono. Attraverso un narratore di prima persona che

---

636 “[…] elle chantonne Nour, Nora, Nour, Nora”, *ibid.*, p. 50; “Elle fredonne: En ce temps-là la vie était si belle… les souvenirs et les regrets aussi…”, *ibid.* p. 53.
638 M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 56.
640 M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 57.
incarna il simbolo di tutte le donne in cerca di emancipazione e di risposte alla propria condizione di emarginate, si passano in rassegna alcune formule di frasi interrogative incentrate su una richiesta di permesso.

Ecco allora che la risposta si profila sempre come un ostacolo al compimento della propria volontà e dei propri desideri e, non a caso, essa è rappresentata visivamente con immagini che rimandano a barriere insormontabili come “mur”, “infranchissable frontière”, “chaîne”, “barre”, “nasse aux entrelacs inextricables.” In un contesto linguistico segnato da una società prigioniera dei tabù, la dinamica del rifiuto fa sì che si risponda a un ‘pourquoi’ con un ‘parce que’ seguito da un punto, o da un “c’est comme ça” che non aggiunge nessun contenuto, o ancora dal silenzio. Al di là vi è l’abisso, il limite oltre il quale non è opportuno avventurarsi.

La diegesi ingloba qua e là frammenti di mimesi, ma col solo scopo di esemplificare le teorie sull’incomunicabilità. Essa assume pertanto i contorni di un trattato di grammatica e diventa una riflessione metalinguistica che ragiona sul funzionamento del linguaggio e sulle sue implicazioni, come possiamo anche osservare nell’esempio che riportiamo:

Parce que: conjonction de subordination. Suivie, dans des conditions normales, d’une phrase qu’on appelle dans les livres et chez les profs : proposition subordonnée de cause. Avec un verbe à l’indicatif. Subordonnée, oui, c’est ça ! Mais chez nous les causes sont tellement indiscutables que les propositions sont supprimées, d’office. On ne fonctionne plus que par ellipses.647

642 M. Bey, Nonpourquoiparceque, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 89.
643 Ibid.
644 Ibid.
645 Ibid.
646 Ibid., p. 90.
647 Ibid.
Cosi sezionato, l’enunciato rivela la sua progettualità censoria e discriminante: alla donna è preclusa ogni proposizione di causa. L’ellisse diventa allora il simbolo di ogni non detto e da qui la mortificazione nei confronti di qualsiasi aspettativa di comunicazione e di realizzazione personale.

La narratrice-agente seleziona ulteriori frammenti conversazionali dal suo passato voltì a dimostrare come adeguate strategie di persuasione e finzione siano in grado di far conseguire gli obiettivi desiderati. Ecco dunque che sarà sufficiente mentire per riuscire a ribaltare i rapporti di forza all’interno del discorso e poter godere di momenti di libertà condizionata. La narratrice, col tempo, sostiene peraltro di esser diventata una maestra in tale arte, al punto, come si evince dal brano riportato sotto, di lasciare il proprio interlocutore senza parole:

– Tu sais, le prof qui s’était absenté la semaine derniére…
– ...
– Il veut rattraper ses heures de cours. Le lundi après-midi ! Le seul jour où…
– ...
– J’ai vraiment pas envie… mais c’est obligatoire. Tu te rends compte, trois heures de maths un lundi après-midi !

L’ironia che caratterizza il racconto smaschera i paradossi di una cultura basata sul rispetto di convenienze dettate da precetti morali e religiosi profondamente liberticidi per la donna. Ne è un esempio l’episodio che riferisce del diverso trattamento riservatole, in gioventù, rispetto al fratello, laddove il divieto di uscire di casa viene motivato, come vediamo, con i pretesti più assurdi:

Si je ne peux pas sortir librement, c’est que je suis trop petite pour marcher seule dans la cour ou dans la rue. Ou il fait trop chaud, trop froid, trop nuit dehors […] ou que la porte est fermée et les clés sont perdues, ou encore que derrière la porte se cache un loup […] ou un

\[648\] “Ainsi, il suffit de s’arranger avec la vérité pour faire une brèche. Pour entamer le mur. Et voilà ! C’est ainsi qu’on peut avancer. À pas feutrés, enrobés de mensonges.” \textit{Ibid.}, p. 92.

\[649\] \textit{Ibid.}, p. 94.
homme tout en noir avec un grand couteau... oui, c’est ça, on a peur
pour moi. L’idée me rassure. Je suis donc précieuse. On veut me
protéger, me soustraire aux innombrables dangers qui me guettent,
tapis à l’extérieur.650

Al di là di certe presunte attenzioni dei familiari, la voce narrante insinua infatti che
vi sia il riflesso di un atteggiamento discriminatorio e sessista perpetrato ai suoi
danni:

Mais... je serais donc plus précieuse que mon frère? Il sort, lui. Il n’a
même pas besoin de poser des questions, de demander des
permissions. Les portes s’ouvrent grandes devant lui. [...] Alors, on
aurait peur de quoi ?651

L’accurata anatomia del discorso praticata dalla scrittrice algerina rivela che il
costante nascondimento della verità, attraverso la parola camuffata, conduce
progressivamente ad assuefarsi alla menzogna, sopprimendo ogni istinto di rivolta per
l’autoaffermazione. L’incomunicabilità si erge allora sempre più spessa, sempre più
insormontabile, trasformando il linguaggio in una pura illusion che, come
ammonisce la narratrice, “dit tout, sauf l’essentiel.”652

Il racconto si chiude provocatoriamente e in modo ciclico con una domanda –
“Dis, maman, est-ce que je peux...?”653 – che la narratrice, ormai adulta, attribuisce
ipoteticamente alla propria figlia. Una domanda che ne sottende un’altra ben più
delicata e urgente: è dunque impossibile liberarsi dalle spire di quella retorica che
condanna i rapporti all’incomprensione e all’incomunicabilità?

Anche C’est quoi un arabe? riflette sul linguaggio e prende in esame gli stereotipi
che si celano dietro alle definizioni identitarie. La protagonista, narratrice onnisciente
del racconto, mette in scena se stessa al tempo dell’infanzia, designandosi col
pronome ‘elle’, dando voce alla sua curiosità di bambina. A un primo livello di
diegesi, che si delinea come una partitura scenica al presente, sono intercalati
frammenti di un secondo livello diegetico, evidenziati in corsivo, in cui la voce della
narratrice, qui extradiegetica, commenta e dialoga con il primo livello della
narrazione.

Tutto prende avvio dalla fatidica domanda “c’est quoi un Arabe?” Nello spazio
che si è ritagliata per dar voce al proprio pensiero, la narratrice confessa di non
ricordare più chi le abbia risposto e soprattutto cosa le sia stato detto. Le rimangono
tuttavia impressi nella memoria alcuni ricordi visivi che, proletticamente, invita a
cogliere perché in essi risiede la risposta al cruciale quesito. Ecco riaffiorare
immagini di abiti lunghi, di foulard, di burnus, di misteriosi tatuaggi e di lunghe
barbe: elementi della differenza, tratti distintivi attraverso i quali l’occidente
riconosce l’arabo come diverso da sé. Ed è proprio dai cliché che Maïssa Bey intende
procedere alla ricerca del significato di identità e del proprio passato. L’immagine del
nonno emerge dall’oblio e si proietta nel presente, sulla pagina, con tutta la sua
pregnanza emotiva: “Oui, c’est bien là. Encore présent. Tellement présent que les
larmes me montent aux yeux.”

Si staglia poi un nuovo frammento, peraltro
impregnato di elementi autobiografici sull’adolescenza della scrittrice, riguardante la
scuola e la precoce esperienza della lettura che la giovane protagonista può vantare,
grazie alla possibilità di aver seguito le lezioni del padre insegnante.

Il brano in corsivo che vi fa seguito si profila allora come messa in discussione
sulla modalità del raccontare e dunque come metaracconto: “Non, quelque chose ne
va pas! Il faut refaire la fin.” Esso diventa inoltre una parentesi prolettica allusiva
allorché annuncia la possibile rivelazione di un dramma intrappolato nelle maglie più
strette e dolorose della memoria, configurando la scrittura come l’unica pratica per
riuscire a vincere il silenzio:

654 M. Bey, C’est quoi un Arabe ?, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 136.
655 Ibid., p. 137.
M’imprégner de ces instants, avant, avant cette chose terrible autour de laquelle je tourne depuis le début et que je n’arrive pas à dire. Pas encore.

La decostruzione del pensiero stereotipato prosegue col ricordo dei genitori dei quali rievoca poi alcune significative immagini: la madre Zahra, in abiti corti e fioriti, senza veli né tatuaggi, e il padre, a capo scoperto, in giacca e pantaloni e non con il costume tradizionale come gli zii. Neppure la lingua – entrambi parlavano correntemente il francese – aiuta a classificarli come arabi, o come quello che si crede sia un arabo. Ma parlare una lingua – precisa la narratrice – non indica un’appartenenza, bensì una “inextricable souffrance” perché, nel suo caso, legata al passato coloniale del proprio paese.

L’episodio di una mancata punizione della figlia da parte del padre solleva l’interrogativo sulla legittimità del castigo per una colpa non commessa. Nella memoria si apre una breccia, un varco attraverso il quale è possibile addentrarsi per disseppellire i primi traumi legati peraltro a un passato storico doloroso. Il pensiero va a una pagella del gennaio 1957 nella quale la “petite Mauresque”, come solleva chiamarla la madre di una compagna di classe, aveva riportato zero in tutte le materie solo perché, su richiesta del padre, non era andata a scuola per aderire allo sciopero generale decretato dal FLN, organizzazione in cui il padre era militante.

La diegesi di secondo livello sembra a poco a poco diventare una vera e propria scrittura sulla scrittura, sguardo del narratore che si guarda mentre scrive/racconta, alla ricerca delle sfumature dei sentimenti e delle parole con le quali descrivere la memoria segnata dal dolore:

656 Ibid., p. 137.
657 Ibid., p. 138.
Recuperando le parole del padre – “Guerre. Ennemis. Français. Arabes. Libération” e tentando di colmare il vuoto di memoria intorno ad esse, inizia la presa di coscienza della propria diversità rispetto alle compagne di gioco francesi e, al contempo, di quella guerra che silenziosamente si stava preparando. Emerge a questo punto una data, il 7 maggio 1957, quando il conflitto, con tutta la sua portata di violenza e di morte, fa irruzione nella vita della giovane privandola del padre.


La scrittura si rivela dunque vera e propria arte maieutica nel portare alla luce il passato e nel ricomporre sia la storia di un popolo che quella di un singolo individuo, sfidando l’occultazione messa in atto dai mezzi d’informazione e le rimozioni dettate dall’inconscio collettivo e individuale.

Al centro di En tout bien tout honneur vi è una crisi coniugale e la minaccia di abbandono con ripudio che pende ai danni della moglie, la cui voce agisce nel ruolo di io narrante riferendo i fatti. Un’attenta lettura del racconto ne evidenzia la struttura complessa di monologo drammatisato: vi è un solo personaggio che parla a un altro, silente, del quale iniziamo a intuire l’esistenza, solo a diegesi inoltrata, per mezzo di alcuni fuggevoli indizi allusivi a un ‘tu’ interlocutore invisibile. Ne è un esempio la frase nella quale la donna cerca complicità nel restituire il sentimento di

---

658 Ibid., p. 143.
659 Ibid.
660 Ibid., p. 146.
661 Ibid., p. 144.
sgomento provato di fronte all’indifferenza del marito: “Ce que j’ai lu dans son regarde, je ne peux pas te l’expliquer, mais c’est ça qui a fait refluer le sang en moi.” Oppure quando tenta di spiegare le ragioni che l’avevano spinta a chiedere all’uomo di andarsene, confessando pure la tentazione, sfiorata per un attimo, di ucciderlo con un coltello:

Oui, je sais, je n’aurais pas dû lui dire de s’en aller. Pas comme ça. On ne parle pas comme ça à un homme, même quand il fait naître en vous des idées de meurtre. Mais crois-moi, à ces moments-là, il ne reste plus rien de l’éducation qu’on a reçue depuis des siècles.

È opportuno rilevare che la prima parte del discorso citato sembra configurarsi come la risposta a una reazione verbale, occultata nel testo, da parte dell’interlocutrice. Tale dialogicità nascosta s’intensifica nella seconda parte del racconto fino a rendere manifesta l’identità della misteriosa donna alle soglie della conclusione, destando nel lettore sorpresa e smarrimento:

Quand il a enfin prononcé ton nom, j’ai même pensé, oui je m’en souviens, je me suis dit, elle a de la chance d’avoir un si joli prénom […] Et si nous nous levions maintenant ? viens là, laisse-moi te coiffer ma douce rousse, fille de Satan, et dépêche-toi de t’habiller, il ne va pas tarder à rentrer.

L’interlocutrice ‘muta’ si rivela dunque essere la nuova amante del marito, sciogliendo così l’enigma che avvolge quel “ça” menzionato in apertura del racconto e con cui la narratrice-personaggio avrebbe dovuto, a detta del marito, iniziare a confrontarsi. La lunga diegesi che precede la scoperta si profila ora, e solo ora, come

---

663 M. Bey, En tout bien tout honneur, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 36.
664 Ibid., p. 39.
666 Ne è un ulteriore esempio la frase: “Tu vois, ce qui m’étonne un peu, c’est qu’il se soit laissé convaincre si facilement de ma docilité soudaine […]” M. Bey, En tout bien tout honneur, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 43.
667 Ibid.
un racconto di secondo grado perfettamente autonomo, all’interno del quale la voce narrante è quella di un narratore intradiegetico.

L’espeditivo del récit enchâssé\textsuperscript{668} potenzia il ruolo della parole conteuse: di questo Maïssa Bey è perfettamente consapevole, poiché ne fa una strategia di rivalsa da parte della donna-narratrice nei confronti del marito e della concubina, alla quale racconterà la propria verità sul suo deludente ménage sottraendole ogni possibilità di replica.

Il racconto di secondo grado esalta il potere della parola detta e giunge a darle la concretezza di una presenza tangibile fin dall’incipit. Infatti la narratrice ripete la frase del marito che ha innescato il dissidio – il m’a dit, à partir de maintenant tu dois apprendre à vivre avec ça –, se ne impossessa e ne soppesa tutta la sua gravità: “Le ÇA a claqué, comme une gifle, puis s’est mis à enfler démesurément, invahissant toute la pièce. Un ballon de baudruche tendu à l’extrême, prêt à exploser.”\textsuperscript{669} Le parole conferiscono realtà alle intuizioni – la scoperta del concubinaggio – e si trasformano nel suo immaginario in oscuri animali simbolici – “des mouches à charogne”\textsuperscript{670} – forieri di decadimento e di morte. La reazione allo scenario di desolazione che le si prospetta davanti inizia proprio con l’appropriazione delle parole per creare microstorie satellite immaginarie, volte a creare un futuro meno funesto e un possibile orizzonte di fuga, come ad esempio quella di un suo malore che avrebbe potuto sollecitare la compassione del marito:

[...] et j’ai pensé, et si maintenant je m’écroulais, là, devant lui paralysée… hôpital, et tout le reste. Il serait bien obligé de. Et j’ai projeté tout le film dans ma tête. D’abord les jambes qui fléchissent, et puis le corps qui suit, au ralenti, et la chute. Il se précipiterait pour me rattraper. Il n’aurait alors dans les bras qu’un pantin désarticulé, et peut-être pas assez de force, ou tout simplement pas envie de me toucher pour m’empêcher de m’écraser sur le sol. L’image d’un

\textsuperscript{669} M. Bey, En tout bien tout honneur, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 33.
\textsuperscript{670} Ibid., p. 34.
O la fantasia di una vendetta consumata nel sangue, suggeritale dalla vista di un coltello da cucina che giunge fino a indurla nella tentazione di un omicidio, prefigurandosi lo scenario del crimine nei minimi dettagli:

La sfida nello sguardo della donna, la sua impassibilità davanti all’abbandono e il coraggio che l’ha spinta a chiedere al marito di andarsene hanno colto quest’ultimo impreparato davanti a tale inaspettata audacia. Ma alla fine prenderà il sopravvento un’altra voce, “la voix de la sagesse”, che riecheggia quella della madre e di altre donne prima di lei, unite tutte dalla comunanza di un destino di sottomissione e ubbidienza. Tale richiamo diventa un monito che le ricorderà di dover pensare anche alla figlia e che, per evitare il ripudio, è opportuno pronunciare le parole previste dal copione della resa incondizionata, benché ormai non le riconosca più come proprie. Poter raccontare la storia dell’umiliazione subita diventa dunque l’unico modo per prendere coscienza dell’alienazione indotta dall’asservimento alla cultura maschilista.

---

671 Ibid., p. 36.
672 Ibid., pp. 38-39.
674 Ibid.
la quale relega la donna nella condizione di mero oggetto. È significativo notare in proposito che le parole usate dalla narratrice per descriversi rimandano a desolanti immagini prive di vita come “pantin désarticulé” e “oiseau foudroyé”. In seguito, dopo aver accettato i compromessi imposti dalle circostanze, non riuscirà a parlare di sé che alla terza persona, affermando di non riconoscersi più nelle parole pronunciate né, di conseguenza, in se stessa: “cette femme habitée par quelque chose de plus fort qu’elle, ce n’était plus moi.” Attraverso l’atto dell’autonarrazione l’io narrante fa lentamente affiorare le proprie verità più scomode e inconfessabili, le quali assumono in tal modo nuova dignità. Al contempo la narratrice apprende, sotto lo sguardo dell’”altro”, a prendere le distanze da un passato doloroso costruito su precarie certezze, per cercare in ciò che è fonte di disagio la sorgente di un senso nuovo, finora soffocato dalle proprie paure e dal potere assoggettante dei discorsi. Il racconto mette così in scena l’erosione della soggettività e il tentativo di rivincita della parola su secoli di silenzio e rassegnazione.

### 3.3.2 Il silenzio, fra rischio e tentazione

La protagonista di *En ce dernier matin* è una donna malata, designata col solo pronome ‘elle’, il cui corpo inerte alle soglie della morte, vegeta in uno stato di sospensione che non è “ni vie, ni veille, ni sommeil.” Il racconto è interamente narrato da un narratore di terza persona che riferisce, in una diegesi priva di dialoghi, gli ultimi istanti di vita della donna in un’atmosfera di rarefatto silenzio: le sue percezioni, i suoi ricordi. Il silenzio che avvolge il suo corpo è rafforzato dalla

---

676 *Ibid*.
339 M. Bey, *En ce dernier matin*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 23.
340 “Le temps est tapi au-dessus d’elle, immobile, comme un battement arrêté dont les échos lointains viennent frapper les rives encore perceptives de sa conscience.” *Ibid*.
La parola è ormai esiliata nella parte più recondita del pensiero e le viene data voce per mezzo del narratore onnisciente in due sole occasioni. Ovvero, inizialmente, allorché la donna si compiace di avere i familiari al proprio capezzale: “elle pense, dans un bref éclat, avec une ironie totalement dénuée d’amertume «pour la première fois dans ma vie» – <ils> ne pourront pas se dérober, parce que c’est ainsi […]” 681 E verso la fine quando riaffiora alla memoria, 682 come un cocente rimpianto, quella frase che le indicava i passi da compiere per vivere una straordinaria passione : “Une porte, rien qu’une porte à pousser.” 683 Le parole acquistano allora fisicità e mobilità – “ce sont des mots qui volètent en essaims compacts au-dessus d’elle” 684 – ma, in quanto espressione di un sentimento proibito, finiscono anch’esse sepolte nella memoria.

A rendere l’ultimo omaggio alla madre è presente anche il figlio Rachid, il quale si rifiuta di pensare alla parola ‘cadavere’. Il pensiero della morte è inaccettabile e i rimorsi che tormentano la sua coscienza lasciano lo spazio a nuove domande senza risposta: “A-t-elle été heureuse?”, 685 “La paix. A-t-elle su seulement ce que ce mot voulait dire?” 686 Tali frasi sono intercalate nel testo nello stile del discorso diretto libero, senza alcun contrassegno, quasi a voler veicolare l’idea di uno spazio

680 Ibid.
681 Ibid., p. 24.
682 Siamo all’interno di una breve analisi nella quale il narratore ricorda lo sguardo di un uomo che in passato si era rivolto verso la donna con desiderio: “un regard sombre, aigu, chargé de désir, qui, les jours suivants, s’attardait sur la croisée entrouverte, sur la fente des volets où se devinait certainement un bruit, un souffle, un frisson, une poitrine qui se soulevait, un émoi.” Ibid., p. 30.
683 Ibid.
684 Ibid.
685 Ibid., p. 25.
686 Ibid.
polifonico ove s’incrociano i pensieri della donna morente, i rovelli del figlio e i commenti narratoriali. All’interno del testo compare peraltro un vero e proprio spazio di confluenza di tali voci, avulso dalla diegesi ed evidenziato dal corsivo, le cui istanze si sovrappongono e si confondono impedendone talvolta l’esatta identificazione:

Elle a eu vingt ans. Elle ne s’en souvient pas. Ne résonnent dans sa mémoire que les cris de l’enfant, son premier fils, très vite arrivé.
Trop vite ? Mais... quelle importance ? Que pouvait-elle attendre d’autre?

Il commento appena citato, per la sua natura di voice off, è presumibilmente attribuibile al narratore onnisciente o alla coscienza della stessa protagonista, la quale, ormai giunta alle soglie della separazione col corpo sensibile, in una sorta di sdoppiamento, è in grado di parlare di se stessa come di un’ ‘altra’ da sé, esprimendosi attraverso un discorso che in fondo rimane solo pensiero non pronunciato, privo di un reale destinatario.

Al silenzio è dato risalto anche nell’analessi in cui la voce narrante ripercorre alcuni ricordi del passato della donna, quando, già morta nel desiderio del marito, trascorreva intere notti ad aspettarlo sveglia, pur sapendolo nelle braccia di un’altra. Così l’attesa dell’uomo si consuma silenziosa e in solitudine, spiando i rumori impercettibili di uno spazio immerso nel torpore notturno:

L’attente rythmée par le souffle perceptible des autres qui dormaient à côté, tout près, dans les chambres voisines. […] Seconde après seconde, guetter le bruit trop rare des pas dans la rue, les échos trop rares des voix au-delà des fenêtres fermées, le grincement d’une porte qu’on n’a pas encore ouverte, pas encore, que personne n’ouvrira.

---

687 Ibid., p. 25.
688 Ibid., p. 28.
Condannata a “dissimuler, réfréner, réprimer, étouffer, depuis toujours”, alla fine è solo attraverso il proprio corpo che la donna è riuscita a palesare la propria esistenza e a trovare un’elementare possibilità d’espressione: il corpo riempito e svuotato in gioventù, con sette gravidanze, diventa così il modo per compensare il vuoto, il disamore e poi l’odio insinuatosi nella coppia; più tardi, il corpo ancora giovane ma deformato dalle numerose maternità e non più desiderato è obbligato a nascondersi per vergogna e per pudore. Infine, sul letto di morte, l’eterna contrazione delle labbra conferma il silenzio al quale da sempre aveva deciso di abdicare.

L’explicit del racconto si chiude su un lontano ricordo disseppellito dalla memoria – il desiderio di un altro – che per un attimo le restituisce un sussulto di vita. Il silenzio della donna morente diventa dunque metafora del pericolo di annullamento che ogni donna rischia sopprimendo la propria voce.

Nel racconto Sous le jasmin la nuit, Maïssa Bey si addenta nel vuoto comunicativo insinuatosi all’interno di una coppia, dentro a quel disagio senza nome, quasi metafisico, che un giorno s’installa e consuma fino alle parole per dirlo. Nell’atmosfera rarefatta di una camera da letto un uomo spia il sonno della moglie, Maya, e cerca di cogliere sul suo volto le tracce di quei sogni che lo escludono. Grazie ad una focalizzazione variabile il narratore onnisciente riesce a far penetrare il lettore nell’intimo dei due personaggi, laddove si annidano le domande destinate a rimanere senza risposta. Ecco ad esempio alcuni passi nei quali viene data voce al segreto tormento dell’uomo:

Elle est ailleurs, seule. Seule ? Si seulement il pouvait en être sûr. Comment saisir cette part d’elle qui lui échappe ?

---

689 Ibid., p. 29.
691 M. Bey, Sous le jasmin la nuit, in Sous le jasmin la nuit cit., p. 9.
Vers quel voyage solitaire est-elle emportée sans qu’il puisse la retenir, la ramener vers lui, ni même la suivre ?

Tout le jour il pense à ce qu’il ne peut saisir d’elle. Ce mystérieux sourire sur ses lèvres au coeur du sommeil. Ses yeux baissés pour éviter de la regarder. Eaux troubles profondes. Qu’a-t-elle, enfoui, là, tout au fond d’elle ? Comment venir au bout de cette infime crispation qui la raidit lorsqu’il pose les mains sur...

In seguito, la focalizzazione si sposta anche su Maya della quale apprendiamo il suo premeditato sottrarsi al compagno fingendo di dormire:

Très vite, sous ce regard posé sur elle, elle a fait semblant de dormir. Elle contrôle sa respiration, en ralentit le rythme, souffle lent, puis régulier, yeux scellés, détente de tout le corps, relâchement progressif, jusqu’à feindre l’abandon du sommeil.

Il silenzio e l’assenza di dialogo si protraggono nella coppia durante il resto della giornata. L’uomo tace su quelle parole che non sa dire e certi pensieri inconfessabili che affiorano allo stato della coscienza non riescono a trovare un’adeguata verbalizzazione: “il la regarde, le corps encore engourdi juste cette pensée surgie au fond de son silence elle est à moi.”

La sintassi traduce così il nascondimento della parola attraverso la restituzione di un discorso diretto libero intercalato nel testo senza nessun contrassegno, né formule di tipo dialogico. A rafforzare tale dissimulazione contribuisce la presenza di frasi incomplete, interrotte, decapitate di netto nella loro conclusione, come a voler veicolare la reticenza assoluta, senza neppure alcuna concessione all’allusione:

Comment être sûr que sous ces yeux fermés

---

692 Ibid., p. 10.
693 Ibid., p. 13.
694 Ibid., p. 10.
695 Ibid., p. 11.
696 Ibid., p. 10.
Dans le jour qui commence, cette
Il lui suffirait de se retourner, peut-être ainsi pourrait-il
Oui, se répète-t-il agacé, irrité, tourmenté, la réduire, qu’elle ne soit qu’à moi, philtres et sortilèges, aller jusqu’au bout briser la coque, extraire d’elle tout ce qui la rend si lointaine, inaccessible, comme si

Al silenzio dell’uomo si contrappone il canto della donna, sous le jasmin la nuit, “à peine un murmure”, che non è comunicazione con l’altro, ma intima ricerca di una dolcezza di altri tempi con la quale combattere il tormento che ogni giorno la scava dentro. Ma non sarà sufficiente un ritornello del passato per seppellire il disagio; né basteranno le maschere della docilità e della felicità ostentate quotidianamente per nasconderli allo sguardo attento e inquisitore del marito. L’alienazione l’ha ormai resa arida e impenetrabile come una pianta: “come una plante qui dépérit alors même qu’elle a tout ce qu’il lui faut pour s’épanouir.”

Il racconto si chiude ciclicamente su immagini che ribadiscono il silenzio e la distanza frapposta tra marito e moglie, insieme al senso di struggente impotenza dell’uomo nel riuscire a controllare fino al più impercettibile palpito della donna, sottomettendola al potere assoggettante dello sguardo: “Penché sur elle, il la regarde.” La vischiosa stagnazione che imprigiona la protagonista in una routine soffocante trova uno sfogo nei sogni, nelle cui visioni pare risiedere, per lei, la sola possibilità di esprimere il dolore muto che l’affligge:

Aveuglée, égarée, elle avance dans un dédale de rues, meurtrie, les mains en sang à force de se heurter aux murs qui la cernent. […] Elle patauge elle bute tombe se relève s’accroche aux buissons de ronces
La rivolta della donna per la riconquista di uno spazio di affermazione e autonomia inizia attraverso lo sguardo, quello sguardo fino ad allora strumento di potere e di controllo appannaggio esclusivo dell’uomo e che, alla fine, diventa la sua sfida al silenzio: “Elle ne referme pas les yeux. Ne détourne pas la tête. Elle le regarde.”

Rappresenta una sfida al silenzio anche la vicenda narrata in prima persona dalla protagonista di *Nuit et silence*, uno dei racconti più tragici dell’intera raccolta, ove la vicenda personale della voce narrante si staglia sullo sfondo di una pagina drammatica della storia dell’Algeria: la guerra civile cui il Fronte Islamico di Salvezza ha dato inizio negli anni ’90. In una sorta di lungo soliloquio una donna, ricoverata in ospedale, ripercorre gli episodi più cruenti di un passato che è ancora una ferita aperta. Una ferita che lei stessa porta indelebile sul proprio corpo in seguito a uno stupro.


---

La diegesi alterna a frammenti analettici momenti in presa diretta che si riferiscono al presente dell’atto narrativo, il quale risulta caratterizzato da una costante tensione tra desiderio di parlare e impossibilità di esprimersi. Le ragioni di tale paralisi, lo scopriremo più tardi, sono da attribuire al trauma vissuto dalla protagonista per aver assistito all’uccisione del fratellino Ali per mano dei terroristi, il cui ricordo ricorre ora intriso di dolcezza e rimpianto, ora di inestinguibile sofferenza. D’altra parte, se dar voce a tutto il proprio dolore diventa difficile, dimenticare è impossibile poiché in lei cresce un figlio, segno tangibile dei tempi dell’orrore e motivo del suo intimo senso di colpa per aver contribuito, suo malgrado, al disonore della famiglia.

Il racconto si chiude su una storia raccontata da un’infermiera circa la presenza di una donna selvaggia che si aggira nei pressi di un burrone, oltre la porta del giardino dell’ospedale. In certe notti taluni riferiscono di averla perfino sentita gridare. Nessun ulteriore dettaglio viene fornito per chiarirne l’identità, la quale rimane avvolta dalla leggenda e dal mistero. Nel lettore s’insinua il sospetto che tale creatura rappresenti il destino di tutte quelle donne abusate, costrette a vagare, senza un volto, perché celato dalla vergogna, e senza queie perché al crimine non si può dare una ragione.

708 “Elle m’a demandé si je voulais me lever. Si Je voulais parler. Je n’ai même pas pu lui répondre.” Ibid., p. 103.
710 La donna, peraltro, si riferisce al figlio che porta in grembo con termini che ne enfatizzano il rifiuto e l’odio: “cette chose-là” (p. 102), “cet être” (p. 108), “le mal” (p. 111).
CONCLUSIONI
Pur ravvisando nella prosa breve femminile maghrebinìa una latente propensione per la parole conteuse, derivata dalla tradizione orale della quale le donne sono state per secoli depositarie, la nostra ricerca ha evidenziato la nascita di una nuova scrittura che rivendica la parola, allontanandosi dalla pratica esclusiva dell’oralità. Concordiamo pertanto con Souad Guellouz nell’affermare che le scrittrici maghrebine contemporanee sono delle anti-Shahrazad, le quali non vogliono più stordire con i loro racconti i loro compagni, ma desiderano piuttosto stabilire con loro una relazione paritaria. Lo stesso concetto di affrancamento dal seducente, ma ormai sempre meno attuale mito di Shahrazad, viene espresso con forza da Fawzia Zouari nel suo saggio Pour en finir avec Shahrazad, ove dichiara:

Raconter n’est plus pour moi l’extrême urgence d’un moment, mais le sens donné à tous les moments de mon existence. Ce n’est plus vivre à tout prix, mais exister pleinement.

Il desiderio di narratività, cui in parte ha dato il via la volontà di combattere il silenzio ancestrale inflitto alle donne, ha trasformato la scrittura delle autrici maghrebine contemporanee in potente strumento di denuncia. Ecco allora che le donne prendono la parola per dire l’insoddisfazione e la noia nel rapporto di coppia, rivendicare la libertà di poter vivere il desiderio e la passione, o per levare il velo sui crimini di guerra dei quali la donna ha subito, nella mente e nel corpo, le conseguenze peggiori. Sulla scorta di tali osservazioni vorremmo pertanto affiancare alle scrittrici maghrebine di oggi il mito di Antigone, per quella hybris che le contraddistinguì e che le fa insorgere contro gli uomini, contro gli dèi e contro la società, tentando di sovvertire quello che modernamente chiamiamo “sistema”.

Una seconda considerazione va invece fatta in merito al nostro percorso di ricerca, il quale si è rivelato per certi versi accidentato. Precisiamo infatti che molti dei libri consultati sono stati pubblicati a *compte d’auteur*, dunque con tirature limitate e spesso di difficile reperibilità perché le possibilità di varcare i confini del paese di produzione sono in tal caso rare, se non inesistenti. Ci riferiamo, ad esempio, ai testi di Dorra Cham mam o di Siham Ben chekroun i quali, complici del proprio oblio, sono destinati a divenire splendide efflorescenze dimenticate, a meno di illuminati interventi di critici o studiosi.

A fronte di una temuta tendenza allo smarrimento e al nascondimento, è tuttavia confortante notare che a partire dagli anni ’90 la pubblicazione di raccolte miscellanee di racconti ha fatto registrare un consistente aumento. Forse ciò attesta la vitalità della forma breve e l’interesse che ancora il genere suscita presso il pubblico di lettori. L’*Antologie de la nouvelle maghrébine*,

3 edita da Eddif nel 1996 e curata da James Gaasch, raccoglie i contributi di nove scrittori e dieci scrittrici nordafricani, preceduti da un’introduzione biografica, da una foto e da un’intervista che intende offrire una pista di lettura ai racconti che seguono. Le storie ruotano intorno a tematiche varie – il conflitto tra tradizione e modernità, il ripudio, il razzismo alla base della miseria affettiva dell’immigrato, l’emancipazione della donna – e danno conto del talento dei loro autori, per la maggior parte nomi già noti alla critica come Leïla Sebbar, Amina Saïd e Nadia Chafik.

La miscellanea è un tipo di scrittura plurale e selettiva in base a criteri diversi. *Des nouvelles du Maroc* 4 e *La vie en rose... nouvelles de femmes algériennes*,

5 pubblicate rispettivamente nel 1999 e nel 2001, affrontano una selezione di tipo diatopico: nel primo volume, a cura di Loïc Barrière, trovano spazio quattordici autori e quattro autrici provenienti unicamente dal Marocco; il secondo volume, oltre a una scelta geografica, opera anche una scelta di genere dedicando la propria attenzione

---

unicamente a scrittrici algerine. Quest’ultimo presenta una cospicua scelta di nomi, venticinque, tutti poco noti eccetto Leïla Sebbar. Le voci delle donne algerine qui presenti raccontano la loro vita, il loro paese, i loro traumi e i loro sogni, sempre con acuta sensibilità e con straordinaria finezza nell’osservazione. La totale assenza di un’introduzione e di un approfondimento bio-bibliografico sulle scrittrici rende la fruizione del volume più complessa, rischiando di destinare la maggior parte delle autrici, soprattutto le emergenti, a rimanere un nome senza volto.

Nella raccolta *Nouvelles d’Algérie 1974-2004*, edita nel 2005 e curata da Christiane Chaulet Achour, fra le venticinque penne celebri del panorama letterario algerino degli ultimi trent’anni, tutte introdotte da una dettagliata nota bio-bibliografica, compaiono anche cinque scrittrici, due delle quali, Leïla Sebbar e Maïssa Bey, già ampiamente conosciute a livello internazionale. La forma breve, come osserva anche la curatrice nella prefazione, sembra un genere particolarmente efficace nel riuscire a restituire “dans l’instant et dans l’émotion” i travagli di un paese che da due secoli vede avvicendarsi entro i propri confini guerre, miseria e sopraffazione.

Vale la pena segnalare come fattore di novità la tendenza in epoche recenti a realizzare miscellanee di carattere tematico. Citiamo come esempio *Les Algériens au café*, raccolta del 2003 curata e coordinata da Leïla Sebbar. Tutti i testi sono incentrati sui caffè, sui suoi spazi e i suoi avventori. Presentato ora come un luogo familiare e accogliente, ora come luogo mitico e misterioso, il *café maure* è il ritrovo per eccellenza degli uomini, e solo loro, del nord Africa. Ogni testo insiste sul fascino che esercita tale luogo, sui suoi divieti e sulla memoria della quale, attraverso la gente, si fa custode da una riva all’altra del Mediterraneo.

La raccolta *Dernières nouvelles de l’été*, pubblicata nel 2005 dalle edizioni tunisine Elyzad-Clairfontaine, propone un ventaglio di racconti scritti da tre autori e due autrici

---

8 A. Bécheur, H. Béji, T. Bekri, C. Fellous, A. Nadaud, *Dernières nouvelles de l’été* cit.
che hanno la Tunisia come terra d’origine – come ad esempio Hélé Béji – o come paese d’elezione, nel caso di Alain Nadaud. I loro racconti brevi che attingono a generi diversi, la favola o il diario, serbano il ricordo della stagione estiva, tempo della spensieratezza e del futuro come promessa.

Ancora più trasversale è il taglio adottato nel volume Une enfance outremer, edito nel 2001 sempre a cura di Leïla Sebbar, ove nove scrittori e sette scrittrici provenienti dalle ex colonie francesi raccontano paesaggi, aneddoti del quotidiano e grandi fatti storici con lo sguardo dell’adolescenza. Emergono allora tematiche nuove, quali il rischio dell’assimilazione nel paese d’accoglienza, il difficile percorso verso l’integrazione, la strada come crocevia d’incontri e di scontri: quelli fra uomini e donne e fra modernità e tradizione.

È auspicabile che questi siano solo i primi passi di un lungo cammino che la critica e l’editoria si decideranno a compiere, in maniera sempre più incisiva, per contribuire ad affrancare le letterature prodotte dagli ex paesi coloniali dall’isolamento, nonché dal ghetto delle rigide classificazioni.

---

BIBLIOGRAFIA
STUDI CRITICI SULLA FRANCOFONIA:


ANTOLOGIE E MANUALI BIBLIOGRAFICI SUL MAGHREB:


STUDI CRITICI SUL POSTCOLONIALE:


S. ALBERTAZZI e R. VECCHI (a cura di), _Abbecedario postcoloniale_, Macerata, Quodlibet, 2004.


---- idem, _The Location of Culture_, London, Routledge, 1993.


STUDI CRITICI SULLA TEORIA LETTERARIA:


---- idem, L’autore e l’eroe, Milano, Bompiani, 1980.


---- idem, Raccontare il Postmoderno, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

G. GENETTE, Figure II. La parole littéraire, Paris, Seuil, 1972.

---- idem, Figure III. Discours du récit, Paris, Seuil, 1972.


**STUDI CRITICI SULLA NARRATOLOGIA:**


**STUDI CRITICI SULLA PROSA BREVE:**


M. VIEGNES, _L’esthétique de la nouvelle française au XXe siècle_, New York, Lang, 1989.


**STUDI CRITICI SULLA LETTERATURA FEMMINILE:**


**STUDI CRITICI SULLA LETTERATURA DEL MAGHREB:**


**OPERE MAROCCHINE CONSULTATE:**


J. GAASCH (a cura di), *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, Eddif, 1996.


---- idem, _Rêves de femmes_, Paris, Albin Michel, 1996.

F. E. MOURAD, _La fille aux pieds nus_, Casablanca, Dar el Beïda, 1985.


---- idem, _Une vie à trois_, Casablanca, Eddif, 2000.


**OPERE DI RAJAE BENCHEMSI:**

_Paroles de nuit_, Rabat, Marsam, 1997. (poésies)


_La controverse des temps_, Paris, Wespieser Éditeur, 2006. (roman)

**STUDI CRITICI SU RAJAE BENCHEMSI:**


**OPERE TUNISINE CONSULTATE :**


**OPERE DI AZZA FILALI:**

*Le voyageur immobile*, Tunis, Alif, 1990. (essai)

*Le jardin écarlate*, Tunis, Mim, 1996. (nouvelles)

*Monsieur L...*, Tunis, Cérès, 1999. (roman)


*Propos changeants sur l’amour*, Tunis, Cérès, 2003. (nouvelles)

*Chronique d’un décalage*, Tunis, Mim, 2005. (roman)
STUDI CRITICI SU AZZA FILALI:


OPERE ALGERINE CONSULTATE:


---- idem, Oran, langue morte, Arles, Actes Sud, 1997.

N. GHALEM, Les jardins de cristal, Québec, Hurtubise, 1981.


---- idem (textes recueillis par), Une enfance algérienne, Paris, Folio, 1997.


---- idem, Je ne parle pas la langue de mon père, Paris, Julliard, 2003.


R. TITAH, La Galerie des absentes. La femme algérienne dans l’imaginaire masculin, La Tour d’Aigues, L’Aube, 1996.

---- idem, Un ciel trop bleu et autres nouvelles, La Tour d’Aigues, éditions de l’Aube, 1997.


**OPERE DI MAÏSSA BEY:**


*À contre-silence*, Grigny, Paroles d’Aubes, 1999. (essai)
Cette fille-là, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2001. (roman)

Entendez-vous dans les montagnes…, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2002. (récit)


Sous le jasmin la nuit, La Tour d’Aigues, L’Aube-Barzakh, 2003. (nouvelles)

L’ombre d’un homme qui marchait au soleil, Montpellier, Chèvrefeuille étoilée, 2004. (essai)

Surtout ne te retourne pas, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2005. (roman)

Sahara mon amour, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2005. (textes et photos)


STUDI CRITICI SU MAÏSSA BEY:


**STUDI CRITICI SU LEÏLA SEBBAR:**


LETTURE COMPLEMENTARI:

AA. VV. Enciclopedia della filosofia, Milano, Garzanti, 1981.


J. CORTÁZAR, Bestiario, Milano, Einaudi, 1996.


**FONTI BIBLIOGRAFICHE:**

Le principali indicazioni bibliografiche sono state desunte attraverso lo spoglio dei seguenti volumi:


In seguito è stato necessario consultare la banca dati on line MLA e il sito specializzato in letteratura del Maghreb: [www.limag.com](http://www.limag.com)
INDICE DEI NOMI
ABDALAOUI M., 194.
ALBET M., 107.
ALLOULA M., 219.
AMROUCHE B., 182.
AMROUCHE J., 177, 183.
AMROUCHE M. T., 177, 183, 184.
ARTAUD A., 84, 231.
AUBRIT J.-P., 10, 144, 162, 163.
BACCAR BOURNAZ A., 102, 103, 104, 105.
BACHELARD G., 127.
BACTIN M., 252.
BALDISSONE G., 143, 144.
BATAILLE G., 92.
BÉCHEUR A., 121, 268.
BECKETT S., 155.
BEKRI T., 97, 99, 121, 268.
BELARBI A., 26.
BELKAHIA F., 45-47.
BEN ALI Z., 96.
BEN HADDOU H., 14-16.
BEN MANSOUR L., 195-197.
BENCHEKROUN S., 3, 27, 266.
BENCHEMSI R. 6, 9, 29, 44-47, 50, 51, 56-60, 63-66, 68-70, 72, 73, 75-78, 80-85, 87-93.
BENSAAD N., 106-115.
BENVENISTE E., 245.
BERNARDELLI A., 143.
Biedermann H., 151.
Bivona R., 199.
Bivona R., 199.
Blanchot M., 44, 93, 153.
Boucetta F., 22, 23.
Bouchard M.-M., 155, 156.
Boudjedra R. 225.
Bouhdiba A., 106.
Bouraoui N., 156, 199.
Bourguiba H., 96.
Bournaz A., 102.
Bournaz M. A., 100, 101, 104.
Boussejra H., 40-42.
Bousta R. S., 14-16, 69, 70, 75, 76, 80, 81, 83, 87.
Breton A., 124, 170.
Brion M., 163.
Brook P., 67.
Butor M., 140.
Buzzati D., 153.
Caillois R., 150.
Calle-Gruber M., 201.
Calvino I., 147.
Camus A., 153, 154, 216.
Carmichaël J., 219.
Carrol L., 74.
Ceserani R., 7, 146, 157, 166, 170.
Chafik N., 26, 27, 266.
CHAÏBI A., 97.
CHAMI KETTANI Y., 28.
CHAMMAM D., 106, 115, 116, 118, 266.
CHATMAN S., 251.
CHIKHI B., 186.
CHIMENTI E., 14.
CHRAÏBI D., 92.
CIXOUS H., 5, 201, 214.
CLERC J.-M., 192, 193.
COLESANTI M., 141.
CURRERI R., 99, 265.
DEBECH E., 177-181, 183.
DÉJEUX J., 14, 97, 185, 190, 191.
DEL MONTE A., 152.
DÉLACROIX E., 192.
DIOURI F., 16, 17.
DIEBAR A., 57, 176, 184-187, 192, 193, 198, 199.
DURAS M., 154, 155.
ECO E., 64.
EL KHAYAT G., 29-32, 34.
ETCHERELLI C., 224.

FANON F., 187.
FASSI N., 121.
FELLOUS C., 121, 268.
FENEON F., 206.
Fersi M., 116.
Fontaine J., 96, 97, 105, 125.
Franklin A., 34.
Freud S., 75, 146.

Gaasch J., 5, 35, 38, 266.
Gautier T., 73.
Gegerias M., 225.
Genette G., 8, 127, 162.
Ghalem N., 191.
Gianolio V., 9.
Giuffrida S., 145.
Godenne R., 144.
Gogol N. V., 73.
Gontard M., 3, 4, 20, 27, 50, 51.
Graham Lunt L., 97.
Grivel Ch., 73.
Guaraldo E., 141.
Guellouz S., 5, 97, 99, 102, 104, 106, 119, 265.

Hadj-Malki S., 26, 27.
Hafsia J., 97.
Hoffmann E. T. A., 78.
Houari L., 17, 18.

Ibrahimi Ouali L., 123, 125.
Idouss K., 74, 75, 92.
Iser W., 115.
JEAN G., 57.
JOUBERT J.-L., 176, 178, 228.

KACIMI M., 217.
KHAİR-EDDINE M., 14.
KHAIBI A., 69, 185.

LARONDE M., 194, 195.
LAZZARIN S., 147, 150.
LE BOUCHER D., 225, 228, 231.
LECARMÉ J., 176, 177.
LEMSINE A., 188, 190.
RICARI C., 125-127, 133, 138, 141.

M’RABET F., 187, 200, 201.
MACCHIA G., 141.
MANSOUR AMROUCHE F. A., 177, 181-183.
MARCHI G., 141.
MARQUEZ G. G., 154.
MARZLOFF M., 215, 220, 221.
MAUPASSANT G., 73.
MAZZONI R., 145.
MECHAKRA Y., 190, 191.
MELLIER D., 73.
MEMMI A., 176, 177.
MERNISSI F., 4, 18-21, 24.
MERNIZ N., 5, 205-208.
MERTZ-BAUMGARTNER B., 196, 225.
MEZGUELDI Z., 4, 20.
MITTERAND F., 104.
MOKEDDEM M., 197, 198.
MORRISON T., 9.
MORTARA GARAVELLI B., 71, 118.
MOURAD F. E., 15, 16.

NAAMANE GUESSOUS S., 4, 24.
NADAUD A., 21, 268.
NADIFI R., 26.
NEKKACHE O., 219.
ONG J. W., 196.
ORLANDO F., 168, 169.

PANIGADA D. M., 6.
PELLINI P., 132, 133.
PELLIZZI F., 10.
PIAF E., 84.
PICARD M., 217, 233.
PICASSO P., 192.
PIROTTA S., 6.
Poe E. A., 10, 78, 89.
PRINCE G., 8, 63, 112, 115, 120, 122, 137, 138, 140, 150, 159, 230, 244.

RADHOUANE N., 102.
RESTUCCIA L.,
RIVOIRE ZAPPALA M., 99, 265.
ROBIN R., 197.
RONCHETTI G., 152.
RUBINO G., 141.

SAADI N., 217.
SAGAN F., 185.
SAïD A., 96, 105, 106, 266.
SALHA H., 110, 111.
SANSAL B., 217.
SARRAUTE N., 140, 163.
SARTRE J.-P., 152.
SBAï N., 15, 16.
SEBFI F., 5, 17, 34, 35.
SEGARRA M., 28, 51, 57, 58, 75, 195.
SIMENON G., 152.
STORA B., 219.
SVED É., 219.

TABONE E., 176, 177.
TABTI B. M., 222.
TITAH R., 202, 204, 205.
TODOROV T., 8, 147, 245, 253.
TRABELSI B., 27, 38.

VAX L., 91.
VERCIER B., 176, 178.
VIEGNES M., 72, 76, 89.
VIOLATO G., 141.

WAHBI H., 50, 57.

YACINE K., 182, 190, 215.
YACOUBI R., 24.

ZOUARI F., 100, 105, 265.
ZUMTHOR P., 242, 245.