

Iain Chambers

*Contributi di Alessandro Buffa, Marta Cariello,
Tiziana Carlino, Serena Guarracino*

Transiti mediterranei: ripensare la modernità

*Lezioni di Studi culturali e postcoloniali per la formazione a distanza
Corsi di laurea specialistica*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
l'orientale

UNIPress
Collana e-Learning

2008 UNIPress - Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
ISBN: 978-88-95044-36-1

Questo volume è stato stampato presso IL TORCOLIERE - Officine Grafico-Editoriali di Ateneo con il patrocinio della Regione Campania nell'ambito del POR Campania 2000-2006, Misura 3.22, Attuazione azione i): Percorsi di formazione a distanza "e-learning", realizzati con il coinvolgimento del Sistema Universitario Campano.

L'Indirizzo internet del progetto online è www.modem.usad.it

Capitoli 1 e 2 di Marta Cariello
Capitoli 3 e 4 di Tiziana Carlino
Capitoli 5 e 6 di Serena Guarracino

In copertina: dettaglio da "The Snake Charmer", di Jean-Leon Gerome, 1870 (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts).

Indice

Prefazione	7
1. Il Mediterraneo nero: percorsi migranti e identità instabili	
1.1 Le mappe del Mediterraneo: il confine come rovina	11
1.2 Il muro dell'identità europea	16
2. Scritture femminili sul confine infranto	
2.1 Lo scarto continuo del confine	23
2.2 La Modernità tradotta	28
2.3 La Modernità tradotta: la casa	33
3. La memoria e l'archivio	
3.1 Gli archivi della memoria	39
3.2 Il Levante e la memoria culturale	46
4. La modernità del Levante	
4.1 Il Levante	59
4.2 Il Levante o la modernità multipla del Mediterraneo	72
4.3 Immagini della memoria levantina: la casa nel <i>Libro</i> di Jabès	78

5. Edward Said, la musica, il Mediterraneo	
5.1 Edward Said e la musica	85
5.2 Musica mediterranea/1	93
5.3 Musica mediterranea/2	102
6. Oum Kulthoum: una voce mediterranea	
6.1 Edward Said e Oum Kulthoum	109
6.2 <i>Ti ho amata per la tua voce</i>	115
Bibliografia	123
Discografia	127
Filmografia	127

Prefazione

Raccontare il Mediterraneo, ripensare il Mediterraneo, attraversarlo seguendo traiettorie scientifiche e narrative di volta in volta diverse, senza tuttavia “la pretesa di ‘parlare per conto di’ o peggio di ‘parlare di’, ma l’impegno a parlare ‘vicino a’” (Djebar 1980, p. 14). Questo è quanto l’insegnamento di Studi Culturali e Postcoloniali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” si propone da anni, avvalendosi della collaborazione di docenti e giovani studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari, e ponendosi così come luogo ‘aperto’ e prolifico di riflessione permanente sul Mediterraneo.

Nel contesto di queste esperienze didattiche si inseriscono il corso di Studi Culturali e Postcoloniali realizzato per il progetto Mo.Dem e la pubblicazione di questo volume. Il percorso proposto alle studentesse del corso nasce, infatti, dall’idea di ripensare il Mediterraneo utilizzando una prospettiva dal basso, capace di dar voce alle storie subalterne, dimenticate e represses dalle letture imposte dalla sua sponda Nord. Ciò richiede una storiografia radicale che non solo evidenzia le storie nascoste e dimenticate, ma che riesamini allo stesso tempo la

storiografia anteriore per capirne i limiti. Strumento necessario di questa storiografia ‘controcorrente’ sono le espressioni artistiche – musica, arti visuali, cinema, letteratura, da cui sono tratti molti dei testi proposti, che in questo modo diventano testimonianze e documenti storici, superando le gerarchie tra storia e letteratura, arte e sociologia, poesia e prosa.

In quest’ottica il Mediterraneo diventa un archivio fluido, che è insieme sonoro, visivo, e poetico. I linguaggi della musica, cinema e poesia possono interrompere ed interrogare la narrazione lineare e omogenea della Storia, proponendo diversi ed inaspettati luoghi di sapere. La musica viaggia superando i confini e rendendo la geografia culturale di un luogo più fluida e discontinua. Il cinema, composto dal montaggio di immagini in movimento provoca uno stato di ‘choc’ (Walter Benjamin) nello spettatore e si ricollega così ad una idea della storia non come un discorso unico e lineare ma come una prospettiva costruita da una serie di frammenti che “balenano in uno stato di pericolo” (Benjamin 1940). Infine, la poesia con il suo linguaggio errante entra in un dialogo continuo tra passato e presente. Come afferma Derek Walcott: “Per ogni poeta è sempre mattino nel mondo. La storia una notte insonne, dimenticata, la storia e la paura degli elementi stanno sempre ai nostri inizi, perché è destino della poesia innamorarsi del mondo, malgrado la storia” (Walcott 1992).

Le lezioni offrono un intreccio di itinerari che si muovono tra le pieghe della storia del Mediterraneo. Spetta allo studente decidere da dove e come entrarci. Si potrebbe partire da Napoli per addentrarsi tra i cunicoli e le sale incompiute di palazzo Donn’Anna per riflettere su come “la storia di una città può anche essere narrata tramite le discontinuità, gli stati temporanei e le formazioni passeggere: invasioni, distruzione, disastri – tutte le incertezze che accompagnano una natura imprevedibile e un tempo irriverente” (Chambers 2007, p. 84). Oppure ci si potrebbe soffermare sulle molte pagine dedicate al concetto di confine e frontiera riflettendo sui paralleli tra il “Middle Passage” attraverso il Mediterraneo e quello dell’Atlantico dall’Africa verso le coste delle Americhe.

Le frontiere non sono solo quelle che si presentano nel momento della traversata, “ve ne sono altre più sottili che attraversano dal di *dentro* la società: quelle costituite dal razzismo, dalla povertà, dal genere, dall’espropriazione e dall’emarginazione” (p. 6). Questi argomenti sono ben delineati nelle pagine dedicate alle riflessioni sullo spazio urbano di Villa Literno da parte di Tahar Ben Jelloun, in cui la prossimità e la familiarità del territorio campano sono riscritte in un realismo magico che deterritorializza la ‘normalità’ di quegli uomini che in silenzio, da anni, lavorano nei campi di quella zona. Anche nel racconto «*Dismatria*» della scrittrice somala Igiaba Scego, il gioco della memoria e dell’appartenenza si confonde con la costruzione culturale di una ‘casa’ che oscilla (e infatti non trova fondamenta se non nelle valigie viaggianti) tra ri-membranza interrotta e reinvenzione di un nuovo viaggio; un viaggio in cui l’Italia, e Roma, potrebbero diventare la ‘casa’ lontana, la memoria interrotta di migranti africani.

Docenti, grafici, collaboratori e studenti hanno tutti contribuito alla realizzazione del corso. Ognuno di essi ha dato vita ad una piega nella storia, ad una diversa sfumatura del discorso. Qui non si è avuta la figura unica del docente da un lato della cattedra e gli studenti che ascoltano le lezioni dall’altra. Al contrario, le studentesse partecipanti alla sperimentazione del progetto Mo.Dem sono state parte attiva della creazione del corso, ascoltando le lezioni quando e dove hanno voluto, scrivendo i commenti nel forum e scambiandosi i rispettivi lavori. La pubblicazione di questo volume vuole continuare in questa direzione, sperando che gli argomenti proposti trabocchino dalla pagina scritta nella vita quotidiana e nelle storie di tutti noi.

Alessandro Buffa
Marta Cariello
Tiziana Carlino
Iain Chambers
Serena Guarracino

1. Il Mediterraneo nero: percorsi migranti e identità instabili

1.1 Le mappe del Mediterraneo: il confine come rovina

Palazzo Donn'Anna

Ciò che segue è la descrizione di Palazzo Donn'Anna da *Leggende napoletane* di Matilde Serao:

Il bigio palazzo si erge nel mare. Non è diroccato, ma non fu mai finito; non cade, non cadrà, poiché la forte brezza marina solidifica ed imbruna le muraglie, poiché l'onda del mare non è perfida come quella dei laghi e dei fiumi, assalta ma non corrode.

Le finestre alte, larghe, senza vetri, rassomigliano ad occhi senza pensiero; nei portoni dove sono scomparsi gli scalini della soglia, entra scherzando e ridendo il flutto azzurro, incrosta sulla pietra le sue conchiglie, mette l'arena nei cortili, lasciandovi la verde e lucida piantagione delle sue alghe.

Di notte il palazzo diventa nero, intensamente nero; si serena il cielo sul suo capo, rifulgono le alte e bellissime stelle, fosforeggia il mare di Posillipo, dalle ville perdute nei boschetti escono canti malinconici d'amore e le monotone note del mandolino: il palazzo rimane cupo e sotto le sue volte fragoreggia l'onda marina.

(Serao 2003, p. 4)

Il concetto di “rovina”

L'ex-area Italsider a Bagnoli diventa una rovina post-industriale; nella sua struttura deteriorata dagli agenti esterni, essa lascia emergere un legame con il passato, con la storia.

Scrive Iain Chambers in *Le molte voci del Mediterraneo*:

La storia, come Walter Benjamin ha sottolineato, è sempre “adesso”: i morti continuano a parlarci e a interrogarci.

Una simile compagnia spettrale perseguita e turba il presente, lo interroga; ma raramente è affrontata, e non riceve mai risposte. Restiamo ammutoliti e ciechi, cullandoci, come sostiene Paul Gilroy, in una “malinconia postcoloniale”.

Confrontarsi con l'intera vicenda che non ha fine, elaborare i traumi al fine di risvegliarsi in una storia che possa allontanare il presente e tracciare nuove direzioni, richiede il passaggio oltre la sicurezza proposta dall'accecente teleologia del “progresso”.

(Chambers 2007, p. 8)

La Modernità inconcludente: Benjamin

Nelle sue *Tesi di filosofia della storia* (1940), Walter Benjamin descrive quello che egli chiama “l'angelo della storia”: è una visione, scaturita da un quadro di Paul Klee, di un angelo che vuole ricomporre le rovine, la frattura tra passato e presente.

Le rovine si accumulano, invece, ai piedi del storia *narrata* come progresso. Scrive Benjamin:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca

aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto.

Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.

(Walter Benjamin 1940, pp. 35-37)

La Modernità inconcludente: Homi Bhabha e il tempo “aperto” della Modernità

Nel volume *The Location of Culture*, Homi Bhabha elabora il concetto di tempo ‘aperto’ della Modernità:

...for me the project of modernity is itself rendered so contradictory and unresolved through the insertion of the ‘time-lag’ in which colonial and postcolonial moments emerge as sign and history....

The postcolonial passage through modernity produces [a] form of repetition – the past as projective. The time-lag of postcolonial modernity moves forward, erasing that compliant past tethered to the myth of progress, ordered in the binarisms of its cultural logic: past/present, inside/outside. This forward is neither teleological nor is it an endless slippage. It is the function of the lag to slow down the linear, progressive time of modernity to reveal its ‘gesture’, its tempi, ‘the pauses and stresses of the whole performance’. This can only be achieved – as Walter Benjamin remarked of Brecht’s epic theatre – by damming the stream of real life, by bringing the flow to a standstill in a reflux of astonishment. When the dialectic of modernity is brought

to a standstill, then the temporal action of modernity – its progressive, future drive – is staged, revealing ‘everything that is involved in the act of staging per se’. This slowing down, or lagging, impels the ‘past’, projects it, gives its ‘dead’ symbols the circulatory life of the ‘sign’ of the present, of passage, the quickening of the quotidian. Where these temporalities touch contingently, their spatial boundaries metonymically overlapping, at that moment their margins are lagged, sutured, by the indeterminate articulation of the ‘disjunctive’ present. *Time-lag keeps alive the making of the past.*

(Bhabha 1994, p. 253)

La logica del Barocco

Il Barocco – di cui moltissime città del Sud Italia sono piene – nasce come stile artistico e architettonico con il compito preciso di avvicinare il popolo alla Chiesa: da qui la grandiosità, lo sfarzo, l’esuberanza – tutte caratteristiche che segnano un’articolazione dell’eccesso.

Nell’architettura barocca il limite tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’ è confuso, come anche tra il ‘pieno’ e il ‘vuoto’.

Il gesto artistico del Barocco si svela come non contenibile nella logica chiusa della ragione: inconcludente proprio come la Modernità, che sembra iniziare con la cosiddetta ‘età della ragione’, ma che contiene in sé la radice del proprio eccesso, di ciò che resta fuori dalla ragione stessa.

La logica del Barocco: sulla riva del Mediterraneo

Lo spazio barocco sfugge alla chiusura dell’inquadramento geometrico. È uno spazio in cui l’oscurità riempie

di materia significativa l'architettura: proprio come a Napoli, a Palazzo Donn'Anna, i vuoti e i pieni dell'edificio disegnano uno spazio inconcluso, in cui la riva del Mediterraneo diventa non più linea netta di una carta geografica, ma sempre processo, continuamente in divenire.

A proposito di Napoli, Iain Chambers scrive:

Nel 1924 Walter Benjamin e Asja Lacin scrivevano... che la città di Napoli è fatta di un'“architettura porosa”. Il principale materiale da costruzione è il tufo giallo, materia vulcanica che scaturisce dagli abissi marini e si solidifica a contatto con l'acqua del mare. Trasformata in abitazione, questa roccia porosa riporta gli edifici all'umidità delle loro origini. In questo incontro drammatico con gli elementi dei tempi antichi (terra, aria, fuoco e acqua), sono già presenti gli estremi incalcolabili che coordinano la vita quotidiana dei napoletani. Il tufo friabile, figlio del violento connubio di vulcano e mare, fuoco e acqua, è sintomatico dell'instabile edificazione della città.

(Chambers 2003, p. 137)

Conclusioni

Partendo dall'immagine di Palazzo Donn'Anna, a Napoli, possiamo viaggiare verso un'apertura della geografia, che non sia più disegnata esclusivamente dai confini netti e precisi stabiliti dalla storia del progresso lineare e della 'modernità' narrati dall'Occidente.

Il mare ci offre un'utile metafora per guardare ai confini della regione mediterranea come segni mobili, instabili, sempre frutto di un processo evidente.

1.2 Il muro dell'identità europea

Il Mediterraneo postcoloniale

Se pensiamo al Mediterraneo in termini di regione post-coloniale, rileviamo come evidente la polarizzazione delle identità (e delle differenze) che è prodotto della colonizzazione. Nella logica della colonizzazione, infatti, si impone una netta distinzione tra colono e colonizzato, tra 'soggetto' e 'oggetto'. I confini geografici, insieme a quelli storici, devono, in tale logica, essere netti: ecco la distinzione costruita, secondo la logica coloniale, tra Europa e regioni del Mediterraneo meridionale.

Guardando, invece, attraverso l'apertura operata dalla prospettiva postcoloniale, la nettezza, la pulizia dei confini non è più tale: scopriamo che l'obbligo di appartenere a una sponda o all'altra del mare si dissolve, non è un dato universale né 'naturale': si può essere più di una cosa allo stesso tempo, si possono avere più appartenenze, diverse radici coesistenti, più voci che convivono. Anche i confini, quindi, si 'sporcano', si confondono. Si può attivare, con questa prospettiva, un gioco di confusione che restituisce la complessità delle identità umane schiacciate dalla logica della colonizzazione.

La presenza dei migranti e la costruzione dell'identità europea

Nikos Papastergiadis, in *The Turbulence of Migration*, scrive:

La migrazione, nel suo movimento senza fine, circonda e pervade quasi tutti gli aspetti della società contemporanea.

Come spesso si nota, il mondo moderno è in uno stato di flusso e turbolenza; è un sistema in cui la circolazione delle persone, delle risorse e dell'informazione segue direzioni multiple.... La migrazione va intesa in senso ampio. Non la leggo solo come un termine che si riferisce agli... "altri" bisognosi che si trovano sradicati dalla propria terra; si tratta anche di una metafora delle forze complesse che sono parte integrante delle trasformazioni radicali della modernità.

...Vi è una necessità molto urgente di ripensare le politiche dell'identità. Se il campo storico e culturale che dà forma alla nostra società contemporanea è sempre più diversificato e vario, allora non possiamo più focalizzare l'attenzione esclusivamente sulle tradizioni e le istituzioni che si sono radicate in un dato posto nel corso di un determinato periodo storico. L'identità di una società deve riflettere quel processo di mescolanza che emerge ogni qualvolta due o più culture si incontrano.

(Papastergiadis 2000, p. 1, trad. mia)

Il muro dell'identità europea

Le immagini ormai molto note delle migliaia di migranti albanesi sulla nave che nell'estate del 1991 approdò a Bari possono essere lette come l'articolazione complessa del concetto di limite: la linea di confine che sembrerebbe separare l'Europa dai suoi "Altri" non è fissa, ma anzi si muove, avanza mossa da una propria forza interna, si materializza nella fisicità dei corpi che sulla nave solcano la fluidità del confine liquido nel mezzo del Mar Mediterraneo.

Gli stranieri

Tu ridi guardando
una lacrima versata nel cuore della notte
che scioglie una lunga assenza...

pensando a Te, uomo
nell'ironia dei tempi
dirgli una parola...

Tu ridi, guardando
il bacio delle labbra
dato nella notte scorsa
nella preghiera rivolta alla Luna
che mantiene il nome "albanese"

Tu ridi, ascoltando
il battito del cuore impazzito
per il sogno perduto
che in silenzio balbetta "perdono"...

Tu ridi, ridi...
guardando la mia verità che si mischia
con la tua pazza realtà.
ma in questo impatto dei nostri mondi
e nel tuo sorriso
anche tu, come me, piangi senza parole
una nostalgia ferita!

(Stefa 2006, p. 143)

Quando il muro si ferma: i fantasmi di Portopalo/1

Multiplicity, un gruppo di ricerca che realizza progetti in diverse aree del mondo usando sistemi multipli di analisi, indagine e rappresentazione, e formato, tra gli altri, da architetti, geografi, artisti, urbanisti e sociologi ha ideato, nel 2002, un'installazione che racconta del naufragio del Natale 1996 nel canale di Sicilia, utilizzando, tra le altre risorse, un filmato del relitto realizzato dal giornalista Giovanni Maria Bellu.

Il naufragio, che fu in un primo momento negato dalle fonti ufficiali, trasforma in ossessive presenze fantasma-

tiche le identità dei 283 migranti che persero la vita: il muro che definisce la separazione tra identità europea e ‘alterità’ extra-europea si ferma, qui, e si pietrifica nella morte. Quando la disparità di condizioni che caratterizza la Modernità – disparità tra Nord e Sud del mondo, motivo fondamentale delle migrazioni contemporanee – mostra la sua violenza, quando porta la morte, lo sguardo occidentale nega. I corpi, tuttavia, affiorano nella loro inevitabile evidenza.

Quando il muro si ferma: i fantasmi di Portopalo/2

La presenza – fisica o, come nel caso della tragedia di Portopalo, fantasmatica – dei migranti pone dubbi e interrogazioni al senso di identità, stabile o in divenire, europea e occidentale. L’identità, definita sempre in relazione all’‘Altro’, si rivela non come caratteristica fissa e monolitica, ma come ciò che Edward Said definisce “insieme contrappuntistico”:

In an important sense, we are dealing with the formation of cultural identities understood not as essentializations.... but as contrapuntal ensembles, for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites....
(*Said 1993, p. 52*)

Non, dunque, un’idea essenzialista di identità ma, di fatto, quel contrappunto, quel dialogo, quella sorta di negoziato che ogni individuo ‘gettato’ attraverso un confine geografico e culturale si trova ad affrontare e a non risolvere.

L’attraversamento di frontiere genera domande: non solo richieste di soggiorno, ma domande alle culture; le risposte sono infinite (poiché infinita è la diversità) e dun-

que, in un certo senso, non vi sono risposte. Domande che restano aperte e irrisolte come dubbi. Nel suo saggio sul concetto di 'nazione', *DissemiNation*, Homi K. Bhabha parla di "solitari raduni di gente dispersa", per descrivere quella adunanza nella dispersione che è la migrazione:

Gatherings of exiles and émigrés and refugees, gatherings on the edge of 'foreign' cultures; gatherings at the frontiers; gatherings in the ghettos or cafés of city centres; gatherings in the half-life, half-light of foreign tongues, or in the uncanny fluency of another's language; gathering the signs of approval and acceptance, degrees, discourses, disciplines; gathering the memories of underdevelopment, of other worlds lived retroactively; gathering the past in a ritual of revival; gathering the present. Also the gathering of the people in the diaspora; indentured, migrant, interned; the gathering of incriminatory statistics, educational performance, legal statuses, immigration status....

(Bhabha 1993, p. 139)

Conclusioni

Nella costruzione dell'identità europea, ruolo fondamentale ha, come ha sempre avuto in tutta la Modernità, il rapporto con l'Altro.

La presenza di migranti all'interno delle 'barriere' europee è sempre crescente e porta necessariamente a un ripensamento dell'identità europea.

Le immagini dei primi sbarchi di migranti albanesi offrono una suggestione metaforica del confine dell'identità europea che si muove, avanza, diventa presenza pressante e perturbante, come perturbanti sono le storie che riaffiorano delle centinaia di migranti che ogni anno muoiono nel tentativo di attraversare il Mediterraneo.

La costruzione dell'identità europea è posta sotto interrogazione dai movimenti della migrazione, dal proprio confine che slitta continuamente.

2. Scritture femminili sul confine infranto

2.1 Lo scarto continuo del confine

Dal dizionario della lingua italiana De Mauro (2007):

Definizione di “confine”: termine, limite estremo di un territorio, limite amministrativo di una regione geografica, di uno stato; frontiera; zona di transizione a ridosso di un limite geografico, culturale, amministrativo.

Pietra, palo, sbarra e simili che segnalano un confine:

Specialmente al pl., parte più lontana: *i confini del mondo*.

Elemento geografico naturale che separa due regioni; confine politico o convenzionale che separa due stati, due entità amministrative.

Fig., che ha caratteristiche **comuni** a più materie, discipline.

Lo spazio negativo

Se guardiamo alla mappa del Mediterraneo senza riferimenti di colori o simboli, possiamo scorgere ciò che in disegno, in architettura e in fotografia si chiama ‘spazio negativo’: lo spazio non occupato dagli oggetti in primo piano, i soggetti prescelti dell’immagine che guardiamo (nel nostro caso, il privilegio sarebbe caduto sulle divisioni geopolitiche della regione a noi note).

Lo spazio negativo fa emergere forme e oggetti che si

sovrappongono e s'intrecciano alle forme apparentemente in primo piano; lo spazio, dunque, non è mai vuoto e le immagini 'secondarie' condividono le linee di definizione delle cosiddette immagini primarie.

Una mappa non disegna solo uno Stato o un continente, ma sempre anche ciò che vi si sovrappone e intreccia: lo 'spazio negativo' della geografia. Leggere il Mediterraneo come 'spazio negativo' dell'identità europea, della geografia del potere, può aprire la vista alle forme solo apparentemente invisibili che compongono lo spazio rappresentato, il confine narrato.

Lo spazio negativo di Leila Kubba Kawash

A proposito dell'artista iracheno-americana Leila Kubba Kawash:

Portare l'arte oltre le tre dimensioni è un compito difficile. I nostri sensi rifuggono dalle forme non familiari; tuttavia, se persistiamo, possiamo riuscire a penetrare in un universo nuovo, sollevando il coperchio del nostro vecchio mondo possiamo guardare dentro. Qui, entriamo nelle strutture stesse e osserviamo i dettagli nascosti, gli strati la cui presenza non sospettavamo, ora rivelati al nostro sguardo. Anche nella vita esistono complessità simili, se siamo preparati a riconoscerle, soprattutto nella costituzione delle nostre personalità multi-dimensionali, costruzioni stratificate della biologia, dell'esperienza e della cultura.

(www.calresco.org, trad. mia)

Leila Kubba Kawash scrive così della sua pittura:

Ho tratto ispirazione soprattutto dalla pittura del Rinascimento. Dal senso di drammaticità pittorica, dalle storie di

rinascita e tragedia, l'interpretazione teatrale del movimento e della composizione, la compresenza paradossale della leggerezza e solidità – come la lotta perpetua per arrivare all'illuminazione, radicata da qualche parte tra il mondo dei sogni e la realtà. Questa è stata fin'ora la sfida della mia opera: catturare quel galleggiamento tra i due mondi, i movimenti fluidi, gli echi che risuonano tra il passato e il presente, sospesi e incerti. Esplosioni di dramma, nel colore e nei materiali, influenzate e mosse dalle opere di maestri quali Rubens, Tiziano, Caravaggio, Raffaello – che portarono all'alba del Rinascimento, aprendo la strada a nuove direzioni da esplorare.

I miei quadri cercano di dare un senso ai frammenti, come un archeologo, un assemblatore di pietre frammentate, un unificatore di pezzi sparsi del sé.

(ibid.)

Hexaedron, di Leila Kubba Kawash

A proposito delle sue opere multidimensionali, Kawash scrive:

Usando cubi tridimensionali, ho incrociato influenze della calligrafia e della geometria islamiche con fluttuanti bagni di colore. I cubi sono concepiti da soli oppure sono incastonati in un altro cubo di plexiglass. In queste opere tento di spingere sulle linee di confine e di ampliare la visione, approfondire la dimensione e creare qualcosa attorno a cui si possa effettivamente camminare. Essi hanno un 'dentro' e un 'fuori' e possono essere guardati da una varietà di punti di vista.

Delle sue opere su tela, Kawash scrive:

Utilizzando molti strati di pittura, frammenti di collage, materiali pesanti e colori chiari, ho tentato di mettere in-

sieme diverse epoche, trovare un posto in cui il passato e il presente si sovrappongano, dove i paesi abbandonino i confini e le distanze. La tela è semplicemente il punto d'incontro di queste cose e delle circostanze della mia personale esperienza multiculturale, oltre la linearità del tempo e gli squarci netti di qualsiasi confine. I miei dipinti cercano di dare un senso ai frammenti – le molte dimensioni del femminile, dell'etnicità, del viaggio; essi ricompongono e ampliano la visione.

(ibid.)

Lo spazio incerto dell'identità: “Villa Literno” di Tahar Ben Jelloun

Dal racconto “Villa Literno”, di Tahar Ben Jelloun:

Sono uomini alti, magri, neri. Sono a cento metri dalla piazza. Si fermano, si raggruppano, si parlano a voce bassa, poi si disperdono. Tutti hanno un pacco, o una borsa. Nello stesso momento, fanno tutti lo stesso gesto: si abbassano, aprono il loro bagaglio, una specie di stuoia o un tappeto, lo distendono e ci si sdraiano sopra. In pochi minuti una ventina di ombre è scomparsa, ha raggiunto l'oscurità della notte. Antonio pensa di aver avuto un'allucinazione. Adesso però vede nettamente qualche decina di uomini neri distendere la loro stuoia e dormire senza alcuna preoccupazione sul marciapiedi. Sull'altro lato continua la stessa storia: le stesse ombre, gli stessi gesti, la stessa disinvoltata incoscienza. In mezz'ora tutti i marciapiedi e i campi di Villa Literno sono ricoperti di corpi umani che dormono profondamente. Antonio ha paura. Si sente assediato da ogni parte da corpi anomini, sprofondati in un sonno senza dubbio ben meritato.

(Ben Jelloun 1990, pp. 23-24)

Lo spazio incerto dell'identità: i confini segnati dai nuovi schiavi

In “Villa Literno”, Ben Jelloun costruisce un'occupazione silenziosa e irreal dello spazio urbano, che traduce in presenza visibile l'esistenza di individui relegati unicamente a forza-lavoro a bassissimo costo.

Ben Jelloun trasforma la piazza anche in uno spazio-contenitore, che diventa una nave “mossa dai frammenti dei sogni” (ibid.):

È uno spettacolo straordinario. Nessun regista avrebbe potuto mettere su una scena di questo genere. Villa Literno sta per prendere il largo, viaggia, portata via dai frammenti dei sogni di tutti questi uomini, qualcuno sdraiato direttamente per terra.

(*ibid.*)

Ma la piazza è anche replica agghiacciante delle navi piene di schiavi che hanno attraversato l'Atlantico nella ‘nostra’ Modernità, o delle ‘carrette del mare’ che quasi tutti i giorni attraversano il Mediterraneo. Come nota Cristina Lombradi-Diop nel suo saggio “Memories of Slavery”:

Villa Literno's literary shadowy presences reveal how the radical estrangement of illegal migrants in Italy in the 1990s announced their current enslavement in the Southern agricultural fields. But their anonymity is not only an effect of their invisible status as illegal foreigners. It is also a consequence of historically determined conditions that have affected migrant Africans since the inception of modernity. In Ben Jalloun's story, these uncountable bodies lie next to each other on the ground and seem for ever gone from sight, like the dead. At this very moment, the square becomes a ship that stands for the Middle Passage slave ship, but also

for one of the many boats which cross the Mediterranean from Tunisia or Libya to the Sicilian coasts.

(Lombardi-Diop 2008, p. 7)

Conclusioni

Accogliendo la complessità dei confini mobili e aperti che ci offre la mappa ‘senza riferimenti’ del Mediterraneo, possiamo guardare a tale regione come a uno spazio in cui convivono forme, linee e soggetti diversi, tutti ugualmente abitanti dello spazio comune. Lo spazio, infatti, non è mai vuoto, ma anche quello che sembra ‘spazio negativo’ (ovvero non occupato da soggetti in primo piano) ospita e dà forma a una stratificazione di processi storici e culturali.

Possiamo ritrovare tale stratificazione e intreccio di forme e soggetti nelle opere dell’artista iracheno-americana Leila Kubba Kawash, oppure, in forma diversa, nel racconto di Tahar Ben Jelloun intitolato “Villa Literno”, in cui lo ‘spazio negativo’ della Modernità occidentale è riempito dai corpi silenziosi dei migranti.

2.2 La Modernità tradotta

Il confine e la traduzione

Nel suo articolo intitolato “Ragioni di confine”, Antonio Sousa Ribeiro ci ricorda che:

Secondo Stuart Hall, l’identità non è tanto un problema di tradizione ma di traduzione, poiché il concetto di identità può essere concepito non solo come nucleo sostanziale ma

in termini della posizione occupata in una rete relazionale. In altre parole, la semplice equazione “cultura = identità” – per dirla come Terry Eagleton – non è in alcun modo ammissibile. Tale equazione si basa, infatti, su una definizione di cultura come contenuto sostanziale sovra-storico legittimato dal corpo della tradizione e circoscritto a una sorta di territorio interno. Al contrario, come ci ricorda Bakhtin: “Il regno della cultura non dovrebbe essere concepito come un complesso spaziale delimitato da confini e in possesso di un territorio suo proprio. Nel regno della cultura non esiste alcun territorio interno: essa si colloca interamente nei confini, i confini passano ovunque, attraverso ciascuno dei suoi elementi.... Ogni atto culturale avviene, in effetti, sui confini”.

(Sousa Ribeiro 2007)

La traduzione, come i confini, è un luogo di relazioni come l'identità descritta da Stuart Hall (vedi in particolare Procter 2004): sempre in traduzione perché sempre in relazione con gli altri.

La traduzione culturale

Il luogo di demarcazione della differenza tra un colore e un altro, un segno e un altro è il luogo della traduzione.

Non si tratta solo di traduzione interlinguistica, di cercare un'equivalenza semantica tra parole diverse in lingue diverse; si tratta di ‘trasportare’ una produzione di significato in un contesto in continuo mutamento: quello della traduzione culturale.

Nella traduzione culturale, gli scrittori che scelgono di scrivere in una lingua ‘acquisita’ (spesso ‘del colonizzatore’) traducono all'interno dello stesso idioma un apparato di produzione del significato individuale e collettivo che de-

stabilizza la lingua e la cultura cui è destinata la scrittura.

A tal proposito, Salman Rushdie, nel suo saggio “Imaginary Homelands”, tradotto in italiano con il titolo “Patrie immaginarie”, scrive:

...Spero che tutti noi condividiamo l'idea di non poter usare la lingua nello stesso modo in cui la utilizzavano i britannici; bisogna ricrearla per i nostri scopi. Quelli che tra noi scelgono di scrivere in inglese lo fanno nonostante l'inevitabile ambiguità verso questa lingua, o forse proprio a causa di tale sentimento, forse perché possiamo trovare in quella lotta linguistica un riflesso di altre lotte che si stanno svolgendo nel mondo, lotte tra le culture al nostro interno, unite alle influenze esercitate sulle nostre società. Conquistare l'inglese potrebbe significare completare il nostro processo di liberazione. Tuttavia, molto semplicemente, lo scrittore anglo indiano non ha la possibilità di rifiutare la lingua inglese.... Noi siamo uomini tradotti.

(Rushdie 1991, p. 11)

Tra le lingue

La scrittrice algerina francofona Assia Djébar scrive:

Si tratta per noi di verificare, in ogni paese o in ogni cultura che rifiorisce all'aria aperta, dopo un periodo di grandi violenze o micidiali tempeste, si tratta di sperimentare il passaggio fra una lingua e l'altra.

(Djébar 2004, p. 34)

Si tratta di essere “uomini – e donne – in traduzione”, per citare Rushdie. La questione della lingua e del rapporto con la lingua del colonizzatore è complessa e assai stratificata. Jacques Derrida, ebreo algerino, decostruisce l'opposizione lingua madre/seconda lingua, affermando di “ave-

re una sola lingua, che non è la mia” (Derrida 2004 p. 5).

La lingua errante della migrazione, del postcoloniale, della traduzione culturale, è una casa instabile, una “patria immaginaria”, in cui il significato è prodotto da suoni nuovi, destabilizzati, che rivelano nel linguaggio l’evidenza della rete di relazioni di cui scrive Stuart Hall per definire l’identità; l’identità come processo di traduzione, la traduzione come identità continuamente negoziata.

Traduzione culturale e scrittura postcoloniale: Ahdaf Soueif

Nel racconto intitolato “Sandpiper” (1996), Ahdaf Soueif dà voce a una donna inglese che, dalla sponda Sud del Mediterraneo (vicino ad Alessandria d’Egitto), guarda l’Europa dall’Africa e cerca di comprendere la propria posizione all’interno della rete relazionale in cui vive.

Lo sguardo soggettivo della narratrice porta con sé una visione stratificata, in cui la condizione di ‘estraneità’ della donna inglese si intreccia con l’appartenenza intima della scrittura di Soueif all’Egitto: il racconto si fa polifonico e residente in una traduzione permanente.

La voce di Soueif lascia affiorare la complessità di quel ‘significante fluido’ che è l’identità, scrivendo contro la rappresentazione orientalizzata che in Occidente si produce del mondo arabo, scrivendo all’Occidente in una lingua dell’occidentale:

Guardavo il mare e tentavo, mi rendo conto solo ora, di elaborare le mie coordinate. Pensai molto all’acqua e alla sabbia, mentre sedevo lì a guardarle toccarsi e amoreggiare. Cercai di comprendere di essere sull’orlo, sul bordo vero e proprio dell’Africa; che la vastità dinanzi a me era nulla in

confronto a ciò che si estendeva dietro di me. E tuttavia, anche se vi ero stata e avevo visto con i miei occhi i suoi luoghi infiniti di verde polveroso, le sue montagne, l'enorme cielo, la mia mente non riusciva ad afferrare ciò che non era presente ai miei sensi – vedevo la spiaggia, le onde, il blu oltre e, a contenere tutto ciò, la mia bambina.

(Soueif 1996, p. 26, trad. mia)

Scrittura del/sul confine: Ahdaf Soueif

Ancora, sul confine dei continenti e della scrittura, Ahdaf Soueif da “Sandpiper”:

Ora, quando cammino fino al mare, fino all’orlo di questo continente, in cui vivo, in cui sono quasi morta, in cui aspetto che mia figlia cresca e si allontani da me, vedo cose diverse rispetto a quell’estate di sei anni fa. La schiuma residua è ingoiata dalla sabbia, per affondare e ricongiungersi al mare in qualche luogo invisibile e sotterraneo. Con ogni riflusso d’acqua verde la sabbia perde parte di sé stessa nel mare; con ogni onda un’altra parte è risospinta indietro, reclamata ancora, di nuovo, dalla spiaggia. Non vi è cosa al mondo che quel piccolo tratto di sabbia conosca meglio delle bianche onde che lo percuotono, lo accarezzano, vi si infrangono, vi scompaiono. Non vi è cosa al mondo che la bianca schiuma conosca meglio di quella sabbia che la aspetta, le si offre e la risucchia. Ma cosa ne fanno, le onde, delle sabbie ammassate, bollenti e immobili del deserto a soli venti, no, dieci metri dalla costa merlata? E la spiaggia: cosa ne sa delle profondità, il freddo, le correnti proprio lì – lo vedi? – lì dove il mare si fa di un blu più scuro.

(Soueif 1996, p. 36, trad. mia)

Conclusioni

La traduzione, come il confine, è sito di incontro e di separazione, di contaminazione e di allontanamento.

Per le scrittrici e gli scrittori postcoloniali, vivere nella traduzione significa abitare quello spazio del 'tra', della mescolanza e della sovrapposizione che apre a una narrazione della Modernità in chiave 'tradotta': non una sola lingua e una sola prospettiva, ma più lingue, più sguardi, più voci.

Assia Djebar è una scrittrice e regista algerina che ha scelto la lingua francese per operare la sua personale traduzione della realtà che la circonda; Ahdaf Soueif, egiziana di nascita e anglofona nella scrittura, narra dell'attraversamento continuo e mai univoco del proprio sguardo attraverso il confine che separa l'Africa e l'Europa. Questo confine è liquido come il Mediterraneo, che lo costituisce.

2.3 La Modernità tradotta: la casa

Tradurre la casa

Nella condizione postcoloniale, il bilinguismo imposto, il contatto forzato con 'l'altro' a casa propria, ha generato un tipo di erranza statica, di movimento inquieto attraverso l'incertezza dell'identità: identità imposta e negata a un tempo, per il 'nativo' colonizzato; identità in bilico tra la profondità delle radici e il ponte verso un altrove, un posto forse migliore.

Identità in bilico, anche, nella scelta o imposizione della lingua, quando il linguaggio diventa casa incerta,

oscura o fertile scoperta.

Lo spazio ‘tra’ le lingue diventa una patria mobile, immaginaria, costruita in qualche luogo, né di partenza né di arrivo.

In “Patrie immaginarie”, Salman Rushdie scrive:

Ma se guardiamo indietro, dobbiamo farlo sapendo — e ciò genera incertezze profonde — che la nostra alienazione fisica dall’India significa quasi inevitabilmente non essere in grado di recuperare esattamente le cose che abbiamo perduto; e che, in breve, creeremo delle *fictions* al posto delle vere città o paesi, *fictions* invisibili, patrie immaginarie, Indie della mente.

(Rushdie 1991, p. 14)

Tradurre la casa, attraversare i muri

Nella descrizione della propria casa, di una appartenenza lontana, perduta o mai vissuta, entra, in molta scrittura postcoloniale, un profondo senso di nostalgia. La casa, allora, eccede i confini dei muri e si traduce in suoni, parole, lingua, odori, colori.

La casa diventa mobile, erra insieme all’individuo errante. Così, nel romanzo intitolato *Crescent* della scrittrice arabo-americana Diana Abu-Jaber, si legge:

Gli uomini perdono le proprie tracce. Sentono la mancanza della madre e del padre e della sorella. Non sanno portarsi la casa dentro di sé.... Devi saperlo fare.

(Abu-Jaber 2003, p. 73, trad. mia)

In un dialogo precedente, nello stesso romanzo:

“Non posso tornare”. “In Iraq? No”... “Ciononostante, c’è una parte di me che non riesce ad afferrare davvero il pen-

siero di non poter mai tornare. Devo ripetermelo sempre. È difficile da immaginare. Quindi mi dico solo: non ancora.” “È terribile.” Le parole di Han le ricordano una sensazione che ha avuto in passato – di sapere e allo stesso tempo non sapere qualcosa. Sente spesso questo tipo sensazione: la mancanza di qualcosa, senza capire davvero di cosa.

(ibid., p. 52)

8.3 (De)costruire l'appartenenza: il suono della casa

In *A Border Passage*, la studiosa egiziana Leila Ahmed scrive:

C'era un suono, a volte, molto presto la mattina, di un flauto di canna, fuori casa. Il suono era intimo, come una persona che canta tra sé e sé.

...Dopo anni scoprii che nella poesia Sufi il suono del flauto di canna è considerato la musica della 'perdita', e mi sembrò di averlo sempre pensato. Nella poesia di Jalaluddin Rumi, il più grande poeta classico del sufismo, il canto del flauto è la metafora della nostra condizione umana, tormentati come siamo da un senso generale di desiderio e nostalgia non si sa bene di cosa. Tagliata via dal campo e trasformata in flauto, la canna si lamenta in eternità per aver perso la terra viva che prima conosceva; piange, ogni volta che la vita vi è soffiata dentro, il proprio dolore, il desiderio e la perdita. Anche noi viviamo la nostra vita ossessionati dalla perdita, anche noi, scrive Rumi, ricordiamo una condizione di completezza che abbiamo conosciuto, ma non riusciamo a ricordare di aver conosciuto. Il canto del flauto e il suono che tormenta la nostra vita sono la musica della perdita, della perdita e del ricordo.

(Ahmed 1999, pp. 4-5, trad. mia)

La casa dislocata

L'installazione "Displaces", del 1998, di Mai Ghoussoub e Souheil Sleiman, è distribuita in tre diversi ambienti ed è assemblata utilizzando blocchi di gesso distribuiti nelle diverse sale.

L'installazione è definita un'evocazione dell'esperienza di non-appartenenza; le tre sale, piene di blocchi di gesso, contengono e allo stesso tempo dislocano la visione comune e scontata dell'edificio 'casa', del senso di appartenenza, di associazione e di identità fissa. Si articola, nel materiale edile non assemblato in una costruzione intelligente, una resistenza alle definizioni, e allo stesso tempo uno smarrimento dinanzi al frammento, alla dispersione.

L'opera di Ghoussoub parte da una riflessione sulla donna e sul corpo femminile, operando una destabilizzazione del potere rappresentativo della parola, così dominante nella cultura araba rispetto alla rappresentazione visiva.

I temi della casa e della domesticità, in questo senso, si legano al corpo femminile e lo disarticolano dalla 'certezza' della rappresentazione – imposta non solo dall'interno della cultura arabo-musulmana ma anche dall'Occidente – della donna e del corpo femminile come luogo della domesticità.

"Dismatria": scrittura di una casa che non trova dimora

Da "Dismatria", di Igiaba Scego:

Il mio problema, amici, era costituito dalle valigie.

Sì, giuro, valigie. Quelle cose a forma di parallelepipedo in cui mettiamo la nostra roba quando dobbiamo andare da qualche parte, di solito lontano....

È palese che le odio. Mi hanno sempre invaso la vita. A casa

ne avevano una quantità industriale, così tante da fare invidia al miglior mastro valigiaio della città, di tutte le forme e tutti i colori....

Ogni membro della famiglia aveva in verità le sue valigie e naturalmente ci metteva dentro la sua esistenza. I vestiti per prima cosa, ma poi ognuno ha le sue stravaganze ed ecco che la valigia rivela un universo....

Io però mi ero stufata! Mi ero rotta! Mi ero stancata! Volevo un armadio, anche piccolo. Una casa, anche piccola. Una vita, anche breve....

Io sono per la tipologia 'a isola', cioè l'armadio posto al centro della stanza, l'armadio Re. Non ingombrirebbe, ne sono sicura.

Sì, non ingombrirebbe.... HIP HIP HURRAH per l'ISOLA, la mia ISOLA.

(Scego 2005, pp. 11 e 13)

“Il paese lontano declinato al femminile”

In *La voce dell'altra* (2006), Lidia Curti analizza, tra le numerose altre opere di scrittrici di lingua italiana, anche il racconto di Igiaba Scego, “*Dismatria*”. Curti scrive:

...pronunciata è l'ironia iconoclasta di Igiaba Scego. *Dismatria*, parola che esprime la nostalgia per il paese lontano declinato al femminile, si svolge in una casa di sole donne, piena di valigie al posto degli armadi, a sottolineare l'impermanenza, la transitorietà nell'attesa eterna di un ritorno impossibile a casa...

(Curti 2006, p. 209)

Prosegue Curti:

Negli scritti della migrazione troviamo molti discorsi sulla casa che appare come luogo separato che isola e protegge il

nucleo familiare, talvolta somma di ambizione di sicurezza e indipendenza, talaltra segno di povertà e privazione, o ancora di provvisorietà come nella casa occupata da valigie in luogo degli armadi in “*Dismatria*” di Scego.... Alla fine, ... le valigie si apriranno e mostreranno i materiali e i ricordi delle loro vite nomadi ma anche, nel caso della madre, una valigia piena di ricordi di Roma per non dimenticarsene, una volta tornata a casa. “Non lo sapevamo ma avevamo un’altra matria”, commenta la narratrice.

Narratrice che, precedentemente nel racconto, aveva descritto così il significato di questa ‘casa’ recisa, allontanata, desiderata: “Eravamo dei dismatriati, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, alla Somalia”.

(*ibid.*, p. 11)

Conclusioni

La casa, la patria – ‘home’ – è costruita, nella lingua stratificata e errante del postcoloniale, come luogo non più statico, ma che si muove con il ritmo dell’erranza contemporanea, della migrazione.

Nella condizione di migrante, la casa può diventare nostalgia, costruzione della memoria, o anche invenzione di una memoria recisa.

Nella letteratura postcoloniale e della migrazione, la casa ricorre spesso come luogo della nostalgia, di una stanzialità perduta o mai posseduta, di un ritorno impossibile.

Nel racconto “*Dismatria*”, della scrittrice italiana di origini somale Igiaba Scego, la casa prende la forma di un armadio che non c’è, che la narratrice desidera in luogo delle valigie che riempiono la sua vita, nella temporaneità dell’attesa di un ritorno costante e impossibile.

3. La memoria e l'archivio

3.1 Gli archivi della memoria

Dentro l'archivio

Edward Said, indicando attraverso il contrappunto una pratica critica capace di recuperare le voci dimenticate dalla storia, propone un riesame degli archivi della cultura.

L'interesse degli studi postcoloniali per le storie subalterne, dimenticate o rimaste ai margini della Storia (quella con la S maiuscola) parte, dunque, da una basilare esplorazione nei luoghi destinati alla conservazione della Storia e della memoria, che chiameremo 'archivi'.

La ricognizione qui proposta include la definizione stessa di archivio, il suo funzionamento e il viaggio in un archivio dimenticato e ritrovato, la *genizah* del Cairo, la cui scoperta ha permesso agli storici contemporanei di riscrivere (anzi quasi di scrivere) la narrazione multiforme del Mediterraneo.

La *genizah* del Cairo

Nel 1890, durante i lavori di ristrutturazione dell'antica sinagoga di Ben Ezra al Cairo, venne rinvenuta una *genizah* che conteneva circa 15.000 frammenti di testi risalenti per lo più ad un'epoca compresa tra l' XI e il XIII secolo.

I frammenti erano giunti in Egitto da ogni parte del Mediterraneo. Il termine *genizah* designa una stanza, un deposito in cui erano riposti documenti scritti con caratteri ebraici.

Secondo la cultura ebraica ci si doveva, infatti, trattenere dal distruggere qualsiasi documento scritto con i caratteri della lingua sacra. Ciò ha permesso che si tramandassero fino ai nostri giorni non solo i manoscritti della *genizah* del Cairo, ma anche di altre *genizoth* appartenenti a diverse comunità orientali ed occidentali, del Mediterraneo e dell'Europa.

I documenti rinvenuti nella *genizah* del Cairo sono di diversa tipologia. Si tratta di testi religiosi, *responsa* rabbinici, preghiere, sentenze, istruzioni comunitarie, trattati di linguistica, storia, scienze, filosofia, raccolte di poesia sacra e profana, registri di conti, corrispondenze private, atti di matrimonio, atti di compravendita, ecc.

Uno degli aspetti più interessanti dei documenti contenuti nella *genizah* del Cairo è quello linguistico. I testi sono redatti quasi esclusivamente con i caratteri ebraici. Ma essi non sempre veicolano una lingua che è l'ebraico. Molto spesso i caratteri ebraici servono a traslitterare l'arabo o, meglio, il giudeo-arabo del tempo. L'arabo (o la sua variante dialettale) veniva usato nella corrispondenza familiare, in quella ufficiale, negli affari. L'ebraico si usava per i testi religiosi e per quelli letterari. La duplicità nell'uso della lingua è assai eloquente e rivela un bilinguismo preservato sulla base delle necessità sociali della comunità.

Il primo studioso che si cimentò nella lettura e nella traduzione (e nell'interpretazione) della *genizah* nella sua interezza fu Shlomo Dov Goitein, il quale pubblicò il suo lavoro in una monumentale opera di cinque volumi. Il lavoro di Goitein ha, inoltre, avuto il merito di aprire

la strada agli studi sul Mediterraneo. Sulle sue tracce si muoveranno molti storici interessati alla storia millenaria del *mare nostrum*.

La *genizah* e l'archivio

In merito ai documenti contenuti nella *genizah*, Goitein scrive: “La natura dell’ammasso di manoscritti di una *genizah* può essere rappresentata come l’ opposto di un archivio. Lo scopo di un archivio è di contenere materiali di facile consultazione.... Nel caso della *genizah* del Cairo è tutto il contrario. Le carte vi erano depositate solo dopo che avevano perduto ogni valore per i possessori e, nella maggior parte dei casi, molto tempo dopo la loro stesura” (Goitein 2002, p. 12).

La parola ‘archivio’ deriva dal greco *archè* che significa ‘inizio’, ‘origine’, ma anche ‘autorità’ e ‘carica pubblica’. L’ambiguità del termine è stata sottolineata da Jacques Derrida che ha individuato nella connessione tra *commencement* (inizio) e *commandement* (comando, ordine) le caratteristiche basilari dell’archivio. Alla sua origine risiede, infatti, la necessità di fissare, prima, in forma scritta e di conservare, poi, gli atti pubblici, i documenti burocratici, le transazioni commerciali delle amministrazioni. Nato in seno alle prime culture del Vicino Oriente antico, l’archivio è, dunque, nella sua formula iniziale, un magazzino di dati economici. Solo in seguito l’archivio divenne un luogo di salvaguardia delle testimonianze del passato.

Jacques Derrida intravede in questa origine il legame ancora oggi esistente tra il potere politico e l’archivio in quanto memoria del potere (Derrida 1996). Controllare gli archivi significa, in definitiva, controllare la memoria.

L'archivio oggi può essere definito come un magazzino del sapere collettivo che assolve a funzioni diverse in base a tre termini chiave strettamente connessi tra loro: *accessibilità, selezione e conservazione*.

Accessibilità. Gli archivi possono essere chiusi o aperti. La qualità democratica o dittatoriale di un governo si misura in base all'accessibilità e alla fruibilità degli archivi. Negli stati totalitari i contenuti degli archivi sono tenuti segreti, laddove nelle società democratiche diventano un possesso pubblico che può essere consultato e interpretato anche a livello individuale.

Selezione. A partire dall'Ottocento, per gli archivisti lo smaltimento del materiale da archiviare è diventato un'attività importante tanto quanto la raccolta e la conservazione dei dati. La capacità di conservare documenti, testimonianze ecc. ecc. diminuisce man mano che aumenta la produzione di materiale archiviabile.

Cassazione è il termine specialistico usato per indicare distruzione di materiale archiviato o archiviabile. Ogni epoca ha i suoi criteri di valutazione che però possono non essere condivisi dalle generazioni successive. Gli archivi sono perciò il luogo della conservazione, ma anche della cassazione. Sono il luogo di vuoti determinati non da eventi bellici o cataclismi naturali, ma da una volontaria eliminazione di dati archiviabili. La cassazione si configura quindi importante tanto quanto la conservazione.

Conservazione

Conservazione. Quello della conservazione è un campo complesso e problematico che ingloba le due dimensioni precedenti, si confronta con saperi antichi e nuovi e pone un interrogativo fondamentale: cosa permette ad un ar-

chivio di sopravvivere?

Secondo Jacques Derrida, le opere e i documenti si trasmettono se sono decifrabili, assimilabili, atti ad arricchire il sostrato culturale della tradizione e, se al contempo mantengono la loro propria peculiarità, il loro sigillo originale, quasi una sorta di illeggibilità capace di generare sempre nuovi significati (Derrida chiama questa caratteristica *biodegradabilità*).

A ciò si aggiunge il problema della persistenza fisica degli archivi. Da un punto di vista generale si potrebbe affermare che la longevità di un archivio dipende dal grado di durezza dei suoi supporti. Eppure la sopravvivenza di testi e dati non sempre è dovuta a fattori facilmente identificabili. Cosa ha determinato che si preservassero documenti antichissimi? Talora le condizioni ambientali hanno cancellato iscrizioni su pietra, supporto al quale si ascrive in genere una straordinaria capacità di mantenimento. Alcuni papiri, invece, il cui materiale di supporto è facilmente deperibile, sono giunti fino a noi. Il particolare clima del Cairo ha permesso che i frammenti della *genizah*, considerati logori e superati da chi li ha accantonati, si mantenessero intatti. In quest'ultimo esempio, il caso ha giocato un ruolo determinante, a prescindere dal supporto di registrazione e dal contenuto dei documenti.

Il campo di indagine è dunque complesso e vasto se si considera che oggi la carta non è più l'unico supporto utile per la registrazione dei dati. La tipologia di materiale archiviabile e gli strumenti destinati alla sua salvaguardia sono in continua evoluzione. Si assiste, così, ad una crescita di elementi da conservare e una continua trascrizione dei dati archiviati.

Da alcuni anni si assiste ad un cambiamento nelle gestioni degli archivi e nella loro fruibilità. Delicati e secolari frammenti a stampa, una volta scannerizzati,

divengono accessibili su un supporto diverso da quello originario. Le pellicole, le bobine, le fotografie, le tracce e le registrazioni audio possono essere caricate su supporti digitali. Si procede così verso una trasmigrazione, un trasloco di dati, rinunciando in parte alla ricerca di supporti inalterabili. Ad essa è subentrata, infatti, la prassi della continua trascrizione digitale delle informazioni.

Aleida Assmann sottolinea che:

I dati che devono essere conservati non possono rimanere fissati, ma vanno incontro a una permanente migrazione, per fissarsi, come le anime nella reincarnazione, sempre su nuovi supporti. Nella tecnologia della conservazione questo cambiamento viene chiamato 'trasmigrazione dei dati'.

(Assmann 2002, p. 395)

Le forme multimediali che collegano le informazioni in rete dissolvono, inoltre, i confini dell'archivio. I dati sono materialmente conservati in un determinato luogo, ma un utente può, per esempio, consultare i cataloghi delle biblioteche senza spostarsi dalla propria postazione di lavoro. L'accessibilità del sapere si affranca, almeno in apparenza, dal legame con lo spazio e lo rende disponibile ubiquamente. In questo scenario di trasmigrazione dei supporti e di sempre maggiore accessibilità in rete, si può immaginare un momento futuro in cui l'archivio non sarà più uno spazio delimitato della registrazione delle informazioni.

La *genizah* del Cairo si pone, ancora una volta, come un caso interessante. Goitein nell'introduzione a *A Mediterranean Society*, sottolinea che:

Il fatto che nelle biblioteche degli Stati Uniti e d'Europa, il materiale della *genizah* sia stato trasferito in fretta e furia non è la causa dell'approssimazione in cui versa l'ordina-

mento nelle attuali sedi e collezioni, ma certo ha contribuito a confondere le cose. Anche nelle raccolte accuratamente classificate, viene messo in un unico volume il materiale più eterogeneo.

(Goitein 2002, p. 13)

I frammenti della *genizah* sono, infatti, sparsi in più continenti e città, catalogati da istituzioni diverse (biblioteche, università, fondazioni), secondo criteri diversi. La frammentazione dell'accessibilità impedisce l'esistenza di un unico archivio, favorendo la nascita di contenitori plurimi. L'università di Friedberg ha in progetto un tentativo di catalogazione capace di sopperire a tale dispersione *fisica*. Il progetto prevede, infatti, non solo la trasmigrazione dei documenti della *genizah*, ma anche la consultazione online degli stessi. Questo piano farebbe di quello che era un cumulo di testi superati e abbandonati, poi ancora più confusamente conservati altrove, un archivio vero e proprio, nato e gestito secondo i canoni della contemporaneità. Sarebbe, infatti, ubiquo (disponibile cioè ovunque) e digitale.

Conclusioni

La sinagoga di Ben Ezra è situata nella parte meridionale del Cairo, nei pressi di al-Fustat, il nucleo più antico dell'insediamento arabo in Egitto risalente al 614 d.C. Da un punto di vista geografico, al-Fustat si trova ai confini della città vera e propria, della gloriosa capitale nata più tardi, in epoca fatimide. Goitein scrive:

Il nucleo della città di Fustat era formato da una fortezza bizantina, situata sulla riva orientale del Nilo e chiamata fortezza dei greci, o fortezza delle candele. In questa sezione prei-

slamica della città, cristiani ed ebrei restarono gli elementi preponderanti, e là erano situate vecchissime chiese, alcune delle quali ancora esistenti, e le due principali sinagoghe.

(Goitein 2002, p. 59)

Oggi, il tempio ebraico di Ben Ezra è inglobato nel quartiere copto del Cairo sorto accanto all'antica Fustat. Le sue mura hanno saputo accogliere e proteggere per secoli una memoria multilingue dimenticata, volutamente nascosta, legata alla sacralità del carattere scritto. L'ammasso di documenti ritrovati casualmente si è tramutato in un archivio la cui interpretazione è fondamentale per chiunque si avvicini alla storia del Mediterraneo.

La storia raccontata dai documenti della *genizah* è come la storia del Levante: una storia custodita dall'oblio, sepolta ai *confini* che reclama, oggi, una nuova centralità.

3.2 Il Levante e la memoria culturale

Ricordare

Scrivere è una delle più antiche e più affascinanti forme di trasmissione e conservazione della memoria. La possibilità di ricostruire la storia del Levante si affida ad una memoria custodita dalla scrittura e, nello specifico, dalla letteratura.

Con il tempo, altri supporti hanno iniziato ad adempiere a questa funzione salvifica e conservatrice delle reminiscenze: il web e, in parte, la pellicola. Eppure il testo, impresso ad inchiostro sulla pagina bianca, resta ancora il tramite principale di storie personali e collettive.

Una storia, quella del Levante, trasmessa in più lingue, narrata attraverso più generi, custodita in archivi tra loro lontani. Una storia, si diceva, affidata alla memoria, che invita, dunque, ad una riflessione sulle modalità di funzionamento del ricordo.

Memoria funzionale e memoria-archivio

Aleida Assmann, nel suo saggio sulla memoria culturale, indica nella 'memoria funzionale' e nella 'memoria archivio' due diverse modalità del ricordo capaci di integrare le differenze che, in genere si intravedono nella contrapposizione tra Storia e memoria.

La 'memoria funzionale' (o memoria vivente) si contraddistingue in base alle seguenti caratteristiche: è inerente al gruppo che la produce, selettiva, dotata di eticità e orientata verso il futuro. In questo tipo di memoria i ricordi vengono inseriti in un meccanismo che li dota di un significato preciso. Questo tipo di memoria è sempre oggetto di costruzione e di un significato da stabilizzare. Essa produce un senso e, semplificando, potremmo dire che si tratta di una memoria ufficiale, in certi casi di una memoria del potere, di una memoria controllata dal potere. La memoria funzionale è orientata da un processo di scelta e di selezione. Soggetti collettivi come stati e nazioni si costituiscono sulla base di una memoria funzionale nella quale ritrovano una precisa ricostruzione del loro passato (della Storia).

La 'memoria-archivio' è, invece, una massa amorfa, un cumulo di ricordi non organizzati e non usati, che restano fuori dalla memoria funzionale, che non può essere utilizzato per la Storia. Questo tipo di memoria, definita anche 'memoria delle memorie', in parte latente, in par-

te inconscia, non è l'opposto della memoria funzionale, quanto il suo sfondo, una specie di *serbatoio* che in ogni momento può sottrarsi alla disponibilità. La memoria archivio conserva, a livello collettivo, l'inutilizzabile, il diverso, il sorpassato e il sapere specialistico neutro per l'identità, ma anche il repertorio delle occasioni perdute e delle opzioni alternative. La memoria archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. Essa è la base per ogni cambiamento, futuro per ogni rinascita. Scrive Aleida Assmann:

La possibilità di un cambiamento permanente presuppone una grande permeabilità dei confini tra memoria funzionale e memoria-archivio e, se essi vengono lasciati aperti, si giunge facilmente ad uno scambio di elementi e a una nuova strutturazione dei valori culturali.

(Assmann 2002, p. 156)

Alla salvaguardia della 'memoria-archivio' (o 'memoria delle memorie') provvedono istituzioni del sapere, archivi, biblioteche, università ecc. Luoghi, cioè, in cui le informazioni possono essere conservate anche se hanno perso una diretta attinenza con il presente o se non hanno una loro immediata utilità.

Il Levante di Jacqueline Shohet Kahanoff

La storia del Levante è parte della memoria-archivio del Mediterraneo, scomparsa dall'orizzonte della semplice funzionalità, esclusa dai rigidi confini degli stati nazione, si proietta sul Mediterraneo secondo un movimento trasversale. Il Levante non si può identificare su una mappa,

ma può costituire una nuova mappa, in cui i luoghi diventano parte integrante della memoria culturale.

In genere, per cogliere la molteplicità e la ricchezza culturale della regione mediterranea, si evoca un'immagine che, con il tempo, è divenuta un noioso e banale stereotipo: il mosaico. Sebbene tale definizione abbia avuto, almeno in origine, un'intrinseca efficacia, dobbiamo ricordare che le figure presenti nei mosaici, per quanto affascinanti, sono spesso caratterizzate da un modo espressivo che le priva di profondità.

Nella seconda metà del XX secolo, una scrittrice e saggista israeliana nata in Egitto, Jacqueline Shohet Kahanoff, ha proposto una straordinaria rappresentazione nella quale la millenaria stratificazione del bacino del Mediterraneo affiora in tutta la sua prismatica essenza:

The Levant is a land of ancient civilisation, which cannot sharply differentiate from the Mediterranean world, and is not synonymous with Islam, even if a majority of his inhabitants are Moslems. The Levant has a character and history of his own. It is called 'Near' or 'Middle' East in relationship with Europe, not to itself. Here, indeed, Europe and Asia have encroached on one another, time and time again, leaving their mark in crumbling monuments and in the shadowy memories of Levant's peoples. Ancient Egypt, ancient Israel and ancient Greece, Chaldea and Assyria, Ur and Babylon, Tyre, Sidon and Carthage, Constantinople, Alexandria and Jerusalem are all dimensions of the Levant. So are Judaism, Christianity and Islam, which clashed in a dramatic confrontation, giving rise to world civilizations, fracturing into stubborn local subcultures and the multi-layered identities of the Levant's peoples. It is not exclusively western or eastern, Christian, Jewish or Moslem. Because of its diversity, the Levant has been compared to a mosaic – bits of stone of different colours assembled into a flat picture. To me it is more like a prism whose various facets

are joined by the sharp edge of differences, but each of which, according to its position in time-space continuum, reflects or refracts light. Indeed, the concept of light is contained in the word Levant and in the word *mizrah*, and perhaps the time has come for the Levant to reevaluate itself by its own light, rather than see itself through Europe's sight, as something quaintly exotic, tired, sick and almost lifeless.

(*Cit. in Alcalay 1993, pp. 71-73*)

Jacqueline Shohet Kahanoff (1917–1979) nacque al Cairo da una famiglia benestante per metà irachena e per metà tunisina (Kahanoff era il cognome del marito di origine russa). Allo scoppio della seconda guerra mondiale, emigrò negli USA, dove studiò, lavorò e iniziò a scrivere in inglese. All'inizio degli anni Cinquanta tornò in Egitto che in seguito lasciò per recarsi a Parigi. Qualche anno dopo emigrò in Israele dove, continuando a scrivere in inglese, rimase sempre ai margini della vita letteraria del paese.

Jacqueline Kahanoff utilizza il termine 'Levant' senza alcuna connotazione negativa, in riferimento ad uno spazio geografico dai parametri non esclusivamente simbolici. Influenzata probabilmente da alcuni pensatori dell'epoca, dalla sua esperienza a Parigi e negli USA, la scrittrice in questione finì per proporre la 'sintesi levantina' come un'alternativa ibrida, capace di riconciliare istanze di diverso genere: la cultura mediorientale (intesa nel suo significato più ampio), elementi ebraici – religiosi e non – l'idea europea di progresso e la filosofia occidentale.

Nel 1978, Jacqueline Kahanoff pubblicò *Mi-mizrah shemesh (Da Oriente)*, una raccolta di saggi, articoli e racconti in origine scritti in inglese e tradotti in ebraico da Aharon Amir (studioso israeliano fondatore della rivista letteraria *Keshet*).

Nelle prime pagine di *Mi-mizrah shemesh* Jacqueline Kahanoff scrive:

Durante l'infanzia mi sembrava normale che ci fossero persone che si comprendessero a vicenda, benché parlassero lingue diverse e che, sebbene fossero indicati con nomi differenti, greci, musulmani, siriani, ebrei, cristiani, arabi, italiani, tunisini, armeni, si somigliassero.

(Kahanoff 1978, p. 4)

Mi-mizrah shemesh è una raccolta multiforme, proprio come il Levante di cui Kahanoff fu preconizzatrice, la cui complessità è impossibile da rendere in questo breve spazio. Il titolo del saggio riprende alcune parole del salmo 113 in cui si legge: *Mi-mizrah shemesh 'ad mevo'o mehullal shem yehovah*.

Il versetto viene tradotto come segue: “Da Oriente ad Occidente sia lodato il nome del Signore”. L'espressione *mi-mizrah shemesh* indica, dunque, l'Oriente, il punto in cui sorge il sole (la traduzione in latino del salmo recita, infatti: “ab ortu solis usque ad occasum eius”).

Il libro include un resoconto del soggiorno parigino dell'autrice, una riflessione sul viaggio negli Stati Uniti poco prima dello scoppio della II guerra mondiale, un capitolo in cui la scrittrice discute dell'immagine dell'Europa nel contesto dell'Egitto coloniale, ed alcuni racconti brevi. Nella raccolta in questione l'autrice esprime un'opzione che, in Israele, al momento della pubblicazione, rappresentava una variante rispetto all'idea di cultura allora egemonica, di derivazione sionista e ashkenazita. Tale alternativa (dalla dimensione esclusivamente teorica e letteraria) germogliò nel contesto di crescita e formazione di Kahanoff, reso all'interno della raccolta grazie ad alcuni brevi ed evocativi racconti.

Come molti altri rampolli della borghesia ebraica dell'Egitto coloniale, Kahanoff frequentò le scuole francesi e la sua famiglia assunse diverse governanti britanniche provenienti direttamente da Londra, elemento questo che spiega perché l'inglese divenne la sua lingua creativa. Una conoscenza elementare dell'arabo colloquiale (dialetto egiziano), una propensione all'osservazione plasmarono il suo punto di vista, la misero nelle condizioni di percepire le potenzialità dell'ambiente circostante.

Fausta Cialente, *Ballata levantina*

Nella stessa decade in cui Kahanoff collaborava con la rivista *Keshet*, la scrittrice italiana Fausta Cialente, vissuta in Egitto per un ventennio, pubblicò un romanzo intitolato *Ballata levantina*.

La connotazione che Fausta Cialente dà alla sua 'ballata' si rivela fin dal titolo ed intorno essa si coagulano gli elementi essenziali e i significati della narrazione. Il romanzo è ambientato in Egitto, ad Alessandria, e solo nell'ultima parte al Cairo, dove vive l'eroina, Daniela. La giovinetta è un'orfana, tirata su dalla nonna materna, Francesca, che aveva concepito la sua unica figlia (la madre di Daniela, appunto) con un ricco esponente della comunità ebraica di Alessandria.

Il tempo del racconto va dagli anni Venti fino alla fine della seconda guerra mondiale. Durante questo periodo, la protagonista scopre la sua sessualità, insegue la propria personale autonomia in un contesto spesso ambiguo e contraddittorio, fatto di tradizione e progresso. Daniela è levantina per nascita: la sua città natale è Alessandria, padroneggia diverse lingue, ha conseguito un'educazione europea in un paese arabo, partecipa agli ambienti co-

smopoliti degli stranieri residenti in Egitto e frequenta i circoli composti da le grandi famiglie greche ed ebee, la crema della società levantina.

La giovane protagonista è definita 'levantina' anche dalla voce narrante. Nella parte finale del romanzo, quando Daniela bacia il suo amante italiano che sta per lasciare il Cairo, la scrittrice specifica:

Ogni tanto, nel raggio sbiadito di un fanale, avevano potuto vedere la ragazza levantina che si rizzava in punta di piedi per farsi baciare dal suo ragazzo.

(Cialente 2003, p. 366)

Il punto di vista è quello delle "sentinelle indiane o sudanesi, con neri, lustri visi" che scrutano lontano, nell'oscurità. In apparenza, sia le sentinelle che i due innamorati sono gli *altri*, stranieri e/o emigrati nell'Egitto coloniale. In realtà, in entrambi i casi, essi sono protagonisti di quel composito universo, in cui le persone, come rammenta Kahanoff, potevano intendersi, sebbene parlassero lingue diverse.

La protagonista di *Ballata levantina* avverte una strana appartenenza verso quella terra in cui è nata e, allo stesso tempo, ha una confusa idea su quale sia davvero la sua madre patria. In viaggio in Italia per la prima volta, all'età di diciotto anni, percepisce di essere, per gli italiani 'veri', l'*altro*. Scrive Fausta Cialente in *Ballata levantina*:

Non ero abituata a veder bottegai che non fossero levantini, e ai milanesi trovavo una forma civile e ironica, che mi metteva soggezione. Entravo nelle botteghe, ascoltavo la cadenza dialettale della nonna. Mi piaceva che mi trattassero da forestiera, allungavo il discorso per sentirmi dire: "Già, lei non è di qui. Ma è italiana? Dall'accento, non pare", e questo un po' mi umiliava.... Le cameriere della pensione e le due vecchie signorine che la dirigevano mormoravano

con simpatia alle mie spalle, per dire, come quei bottegai, che un'aria 'proprio proprio italiana' non l'avevo.... L'esser cresciuta e vissuta 'lontana dalla patria' aveva forse inciso sui miei sentimenti, mi dicevo; non li sentivo pieni e compatti come avrebbero dovuto essere, e timorosa che ciò si vedesse, rispondevo con estrema cautela, sorvegliandomi.

(*ibid.*, p. 175)

Fausta Cialente non era nata in Egitto, vi arrivò con suo marito negli anni Venti. Era dunque levantina d'adozione. Nella postfazione alla più recente edizione di *Ballata levantina*, Paolo Terni, nipote di Fausta Cialente, scrive che "in fondo non le si perdonava del tutto di non essere nata in Egitto, e quindi di non avere, in qualche misura, 'le carte in regola per riferirne'". Dando vita ad una protagonista che il lettore può considerare a pieno titolo levantina, Cialente trovò il modo di riconciliare il suo senso appartenenza ad una terra in cui aveva vissuto per oltre un ventennio e, allo stesso tempo, di giustificare un'infinita devozione verso la sua patria d'origine, nella quale si sentì, forse anche a causa della componente familiare triestina, sempre straniera.

Identità levantina?

Ballata levantina si chiude con il misterioso decesso di Daniela che scompare sulla riva del Nilo, quasi inghiottita dai flutti del mitologico fiume. Ma la sua morte, ben lungi dal simboleggiare un fallimento esistenziale, rappresenta la fine di un'era e di un mondo. La giovane protagonista muore nel 1941: pochi anni dopo, alla fine della seconda guerra mondiale, ben poco resterà della vita cosmopolita nell'Egitto coloniale. Nel Nilo, sembrano essersi dissolte anche la sua voce e la sua memoria letteraria, al pari di

quella di altri scrittori levantini. Secondo quanto scrive Ammiel Alcalay, il senso della sparizione contraddistingue soprattutto la storia della narrativa femminile levantina:

Just how many woman writers there were in the modern/ Levantine world is difficult to say. Quite a few are already known. Others seem to have been absorbed into the oeuvres of their more famous (male) relatives.

(Alcalay 1993, p. 192)

La necessità di inventare una identità, o meglio: la necessità di etichettare una identità complessa, affiora spesso anche nell'opera di Kahanoff. Possiamo supporre che questo elemento sia indissolubilmente connesso alla difficoltà, per gli scrittori levantini, di definirsi attraverso categorie nazionali o etniche stabili ('italiano', 'egiziano', 'francese', 'arabo', ecc.). Nella raccolta, *Mi-mizrah she-mesh*, Jacqueline Shohet Kahanoff scrive:

Ricordo di un'estate in cui soggiornavamo in un albergo di Alessandria, sul mare. Era pieno di ufficiali inglesi e delle loro mogli e una certa signora mi chiese cosa fossi. Non sapevo rispondere. Sapevo di non essere egiziana, come lo erano gli arabi, ma sapevo anche che era una grande vergogna per una persona non sapere chi fosse. Poiché mi ricordai dei miei vecchi nonni, risposi che ero persiana: pensavo, infatti, che Baghdad fosse la stessa città da cui provenivano tutti i bei tappeti. In seguito mia madre mi rimproverò perché non avevo detto la verità, e affermò che quando mi veniva rivolta una domanda del genere dovevo rispondere di essere europea. Soffrivo, perché intuivo che si trattava di una bugia ancora più grande, e un senso di vergogna mi invadeva quando le signore britanniche si mostravano cortesi nei miei confronti, ridendo di quella 'bimbetta che avrebbe voluto essere persiana'.

(Kahanoff 1978, p. 12)

Fausta Cialente e Jacqueline Kahanoff condividono un destino comune. La prosa e la memoria della loro *différence* rispetto paesi in cui sono stati pubblicati i loro scritti è rimasta a lungo ignorata o dimenticata. In merito a Kahanoff, lo studioso israeliano Nissim Calderon suggerisce che i suoi libri “hanno giaciuto sugli scaffali delle biblioteche senza che nessuno li studiasse o ne scrivesse”. La rivalutazione del suo lavoro è dovuta ad un’altra scrittrice, Ronit Matalon (nata in Israele da una famiglia di ebrei d’Egitto) ed è avvenuta quando la fase post-sionista di Israele ha iniziato ad integrare nel discorso nazionale e culturale l’espressione plurale della memoria diasporica e delle *edoth* (‘comunità’) che compongono la società israeliana.

Nel caso di Fausta Cialente, i suoi libri sono stati ripubblicati nel 2003 e nel 2004, in un momento in cui l’Italia fa fronte ad una sempre crescente immigrazione, proveniente anche dai paesi arabi e dal resto del Mediterraneo, e alla conseguente necessità di gestire le diversità culturali ed etniche. In questo senso, l’opera e la vita di Cialente si pongono come memoria di una *diversa* e dimenticata presenza italiana in Medio Oriente, la cui storia è sempre messa in ombra dalla ben più consistente e famosa emigrazione altrove (USA, Nord Europa, Canada, Australia, Argentina).

I lavori di Fausta Cialente riflettono, così come avviene in *Mi-mizrah shemesh*, un passato di condivisione spontanea e di naturale pluralismo dove le differenze linguistiche o culturali costituivano il vero spirito delle generazioni levantine.

Lo scrittore e psicanalista Jacques Hassoun, nato ad Alessandria e morto a Parigi, ricordando la storia degli ebrei in Egitto, non può fare a meno di evocare l’osmosi

linguistica levantina, scenario naturale della sua memoria:

Lorsque j'aurai à évoquer des mots hébraïques ou tout simplement évoquer telle ou telle autre cérémonie c'est le souvenir de cette langue homophonique à l'arabe qui formera la toile de fond de cet écrit. Ici l'écriture se soutiendra d'une tradition orale, d'une parole, d'un chant, inséparable de l'environnement arabo-islamo-égyptien.

(Hassoun 1981, p. 113)

4. La modernità del Levante

4.1 Il Levante

Definizione di Levante

Questa è una storia che non mi appartiene, racconta la vita di un altro. Con parole sue che ho soltanto risistemato quando mi sono sembrate poco chiare o prive di coerenza. Con le sue verità che valgono quanto tutte le verità.
(Amin Maalouf, *Gli scali del Levante*)

Il termine ‘levante’ è un termine di derivazione romanza (in francese *levant*, in portoghese e in spagnolo *levante*), nato per designare la parte in cui si leva il sole, e, in senso lato, i luoghi posti ad Oriente di una data località.

La parola entra a far parte del lessico marittimo intorno al XIII-XIV secolo, per indicare il Mediterraneo orientale, con il quale francesi, italiani e spagnoli, intrattenevano rapporti di commercio sorti in seguito alle crociate.

La I crociata (1092) aveva, infatti, aperto la strada ad una nuova rete di scambi economici tra i regni cristiani e la sponda sud del Mediterraneo. Le attività dei mercanti italiani, nelle città palestinesi conquistate dai crociati avevano portato a più ampi e intensi rapporti tra il Vicino Oriente (indicato come ‘Levante’) e l’Occidente cristiano.

L'attività economica non era, tuttavia, limitata alla Palestina e alle zone limitrofe ai luoghi santi. Un numero sempre crescente di mercanti europei visitava i porti egiziani di Alessandria e Damietta e, dalle città costiere siriane occupate dai crociati, si spingeva fino agli empori dell'entroterra musulmani.

(Ashtor 1982, p. 315)

L'espressione 'Levante' voleva allora farsi comprensiva di un'area geografica non ancora dotata, come avverrà nei secoli successivi, di un'unità politica e territoriale.

La conquista di Acri da parte dei Mammelucchi, avvenuta nel 1291, significa la fine dei regni crociati nel Levante e l'unificazione della Siria e dell'Egitto in un'unica entità politica che durerà fino alla conquista ottomana del 1517. Ciò tuttavia non pone un freno agli scambi iniziati nei secoli precedenti. Sebbene il Papa Nicola IV si imponga per far cessare i rapporti commerciali esistenti fra gli stati mercantili dell'Europa meridionale e i mammelucchi, l'attività è così redditizia che diviene impossibile tornare indietro. Gli europei non possono rinunciare alle spezie e gli arabi non possono fare a meno dei materiali da guerra che si producono in gran quantità nell'Europa cristiana.

Eliyahu Ashtor, autore di un poderoso studio sul commercio nel Levante, nella sua *Storia economica e sociale del Vicino Oriente nel Medioevo*, riporta che l'attrattiva dei guadagni era troppo forte e il papa fu costretto a concedere permessi temporanei di scambio con i musulmani. Allo stesso tempo, altri scali si aggiungevano a quelli esistenti. I due territori rimasti dei crociati, Cipro e l'Armenia minore, divennero importanti centri del commercio internazionale. A Famagosta e Lajazzo i mercanti europei potevano acquistare ciò che prima compravano sulle coste siriane e vendere ai musulmani materiali da

guerra (Ashtor 1982, p. 250).

A partire dal XI-XII secolo, gli 'scali del Levante' sono, dunque, luoghi di approdo posti nell'attuale Grecia, Turchia, Libano, Siria, Palestina, Egitto dove nascono una serie di relazioni che faranno da apripista ai futuri e complessi rapporti economici e commerciali che, a partire dal XVI secolo, costituiranno la storia condivisa dell'Europa e del futuro impero ottomano.

Il Levante agli albori della modernità

Quando l'Impero ottomano, nel XVI secolo, ingloba gran parte del Vicino e Medio Oriente, fa proprie le rotte commerciali e i relativi scambi con l'Occidente cristiano nati nelle epoche precedenti. L'epoca ottomana (che per convenzione si fa iniziare nel 1453, data della presa di Costantinopoli) introduce, tuttavia, alcuni importanti cambiamenti.

Nel 1492, gran parte degli ebrei espulsi dalla penisola iberica trovano rifugio nelle terre della Sublime Porta. Il Sultano ottomano accoglie gli esuli, dando loro la possibilità di dedicarsi alle consuete attività professionali. Essi ricopriranno allora un ruolo che resterà intatto fino all'epoca coloniale e oltre: divengono, grazie alla conoscenza di più lingue e alla rete di scambi costituita dalle varie comunità ebraiche nel resto del Mediterraneo, importanti mediatori commerciali e culturali con il mondo occidentale. Tali abilità saranno utilissime per i sultani ottomani che, desiderosi di accrescere il volume dei commerci con il Nord del Mediterraneo, adotteranno il regime capitolare (o capitolazioni).

Nella seconda metà del XVI secolo, la grande avanzata ottomana subisce una battuta d'arresto. La sconfitta di Lepanto (1571) segna l'inizio di un lento declino non solo

militare. Le capitolazioni divengono, allora, un importante mezzo per le potenze europee di intervento negli affari interni dell'Impero Ottomano. La cosiddetta politica della 'porta aperta', favorirà, pochi secoli dopo, la nascita di protettorati e colonie.

In epoca moderna, gli 'scali del Levante' vivono un momento di grande fioritura. Le città portuali del Mediterraneo brulicano di mercanti e ambasciatori di ogni lingua, etnia e religione.

I levantini

Dunque avevamo scelto di restare nel Levante. Tra Haifa e Beirut. Quando la frontiera era ancora aperta, la distanza non era lunga per la strada costiera. Avevamo due porti di attracco, due "scali", come si diceva una volta, e un rosario di case; ma nessuno soltanto per noi due.
(Amin Maalouf, *Gli scali del Levante*)

Alessandro Pannuti, autore di uno studio sulla letteratura e sulla storia della comunità italiana di Istanbul – che si autodefinisce 'levantina' – ricorda che il nucleo fondamentale e numericamente più importante della futura comunità si installò nell'attuale Turchia in epoca medievale, al tempo delle Crociate e ancora prima, con l'Impero bizantino. Alessandro Pannuti sottolinea, tuttavia, che la memoria della comunità ha apportato qualche modifica alla memoria storica. I 'levantini' di Turchia considerano sé stessi diretti discendenti dei crociati che avevano conquistato le isole greche di Chio e di Tinos, occupate, in particolare, dai mercanti genovesi e veneziani giunti nel mar greco con la quarta crociata (1198). La memoria della fondazione della loro comunità si riallaccia dunque

ad un passato in qualche modo epico, aristocratico e anche selettivo che risale fino al Medioevo e cambia solo in epoca tardo – ottomana quando i levantini di Chio e Tinos si sarebbero trasferiti a Istanbul e Smirne, invitati dal Sultano ottomano o seguendo i rivoluzionari occidentali partiti per propagandare le idee della modernità nelle terre della Sublime Porta (Pannuti, 2005, pp. 1-10).

Per quanto fantasioso e dettato dalla necessità di costruire una memoria storica di eccellenza, il racconto mitico della comunità levantina di Turchia si rivela, tuttavia eloquente. Nell'epoca moderna e nel mondo coloniale, segnati da rilevanti trasformazioni, i levantini ricopriranno un ruolo importante.

Levantini d'Egitto

*Quell'epoca in cui uomini di tutte le origini vivevano gli uni accanto agli altri negli scali del Levante, e mescolavano le loro lingue, è una reminiscenza remota? O è una prefigurazione dell'avvenire? Coloro che rimangono attaccati a quel passato sono dei passatisti o degli utopisti? Io sarei incapace di rispondere. Ma era proprio in quello che mio padre credeva. In un mondo color seppia dove un turco e un armeno potevano essere fratelli.
(Amin Maalouf, *Gli scali del Levante*)*

Agli inizi del XIX secolo, un giornalista francese di passaggio al Cairo osserva con curiosità la variegata popolazione che abita una delle capitali dell'Impero ottomano e riporta quanto segue:

*Sujets égyptiens, ni arabes ni musulmans, les levantins forment une partie de la population très distincte, transition nécessaire et bien ménagée entre l'indigène et l'euro péen.
(Lançon 1998, p. 24)*

Agli occhi di questo viaggiatore europeo i levantini sono dunque uno strano ibrido, una specie di incrocio tra gli abitanti del posto (arabi) e gli occidentali. La definizione riassume quelle che erano considerate le caratteristiche della levantinità e non a caso il giornalista che produce questa osservazione si trova in Egitto, dove una serie di fattori storici avevano favorito la convivenza di diversità.

Nel XIX secolo Muhammad Ali, governatore dal 1801 al 1848 di un Egitto di fatto quasi indipendente dall'autorità ottomana, intraprende una serie di riforme economiche e sociali che favoriranno un nuovo corso. L'Egitto diviene il motore economico del Medio Oriente e il luogo da cui partono, negli anni successivi, una serie di innovazioni culturali.

Il momento di crescita si protrae anche negli anni del protettorato britannico, fino alla fine della II guerra mondiale, attraendo numerosi stranieri. Semplici lavoratori ed imprenditori provenienti da ogni parte d'Europa si stabiliscono in Egitto spinti dalla possibilità di nuovi guadagni. La fisionomia delle due grandi città cambia, segnata dalla presenza di stranieri. Alessandria, in particolare, diviene l'emblema del nuovo corso storico dell'Egitto coloniale. Lì si incontrano le rotte commerciali di due continenti, le culture e le lingue delle due sponde del Mediterraneo, creando un 'mito coloniale' che, grazie all'opera di scrittori come Lawrence Durrell, perdura nell'immaginario letterario europeo e non.

In questa fase, i 'levantini' si possono dividere in due gruppi. Da una parte ci sono i discendenti degli europei stabilitisi nel Medio Oriente per motivi di commercio e lavoro. Dall'altra parte ci sono numerosi ebrei provenienti da diverse zone del Mediterraneo che, spinti dalla nuova prosperità economica, andranno ad ingrossare la comunità ebraica locale che, fino alla metà del XIX seco-

lo, contava poche migliaia di membri. Secondo gli storici, la comunità conterà tra gli 80.000 e i 100.000 individui.

I levantini sono dunque un gruppo eterogeneo, parlano più di una lingua, appartengono spesso – ma non esclusivamente – ad comunità religiosa diversa da quella dominante (sono cristiani o ebrei), svolgono attività di scambio, non solo commerciale, con gli stati europei. Abitanti in genere di nuclei urbani medio-grandi, si spostano spesso per motivi di lavoro da una parte all'altra del vasto impero ottomano, la cui mancanza di confini e di barriere (non solo fisiche ma anche economiche) permetteva continui cambiamenti di residenza in base alle necessità professionali. Cittadini poliglotti e versatili, i levantini sono il prodotto storico del Mediterraneo fattosi Levante.

La vita nel Levante

La scrittrice Fausta Cialente giunge ad Alessandria negli anni Venti, seguendo il marito, di casa nella città costiera. Il suo arrivo si colloca, storicamente, in un momento di cambiamento:

Nell'Egitto dove ero arrivata qualche anno dopo la fine della prima guerra mondiale la *belle époque* (l'apertura del canale di Suez, la strada delle piramidi costruita in pochissimo tempo perché l'Imperatrice Eugenia potesse arrivarci in carrozza, il trionfo dell'Aida rappresentata per la I volta all'opera del Cairo ecc.) era definitivamente tramontata e potei coglierne soltanto gli ultimi bagliori, soprattutto nei racconti di mia suocera ch'era stata una delle 'grandi signore' sulla fine del secolo; e anche dai ricordi di mio marito che, giovinetto, aveva potuto assistere ai balli offerti dai khedivi nel palazzo di Ras al Tin. Un'altra epoca si sostit-

tuiva a quella mentre ancora dimoravo in Egitto, e credo d'averne dato riferimenti ben precisi – direi storici – tanto in *Ballata levantina* che in *Un inverno freddissimo* e ultimamente in *Il vento sulla sabbia*.

(Cialente 1991, p. xii)

Tuttavia, come ricorda ne *Le quattro ragazze Wieselberger*, la vita culturale si conserva quasi intatta nella sua multiforme declinazione levantina:

Ricordo il suo stupore nel vedere come la vita intellettuale fosse, in quegli anni, diffusa e vivace in Levante. Il teatro inglese e francese veniva regolarmente, e così le grandi orchestre e i grandi solisti; la Palestina ci mandava il famoso complesso teatrale della Habima col *Dibbuk*, il *Golem*, il *Re David* e l'*Uriel Acosta*, e benché non conoscessi affatto l'ebraico non perdevo nessuna di quelle straordinarie rappresentazioni; lo stesso mi accadeva con il teatro greco e i suoi prestigiosi attori. L'Italia inviava quasi esclusivamente l'opera che si dava soprattutto al Cairo.... Tutto questo bel vivere durò fin verso la seconda guerra mondiale.

(Cialente 1976, p. 211)

Le lingue del Levante

Le prime capitolazioni furono redatte in italiano, che rimase a lungo la lingua di scambio tra l'Impero ottomano e gli europei fino alla prima metà del XIX secolo. Ma, con l'avanzata di Napoleone in Egitto, la lingua francese entra a far parte dello scenario culturale del Levante moderno. Nei decenni successivi, inoltre, con la colonizzazione dell'Algeria e la protezione offerta alla comunità cristiano-maronita del Libano, la Francia si assicura una certa predominanza nel Medio Oriente. Allo stesso

tempo, numerose istituzioni europee inaugurano nuove sedi nelle capitali del Mediterraneo. Le scuole francesi e inglesi sono allora frequentate dai rampolli della borghesia locale che, in questo modo, hanno la possibilità di acquisire le lingue e le culture dell'Europa pur vivendo in un altro continente. Nello specifico, le scuole straniere, attraggono i giovani appartenenti alle minoranze religiose (cristiani ed ebrei) che, per il loro ruolo di intermediari con l'Occidente, necessitano di conoscere quanto gli europei già padroneggiano alla perfezione: scienza, tecnologia, filosofia, lingue.

La vicenda familiare dello scrittore francofono Edmond Jabès (1912-1991), offre, in merito, una preziosa testimonianza. Il nonno paterno di Edmond Jabès, Hayyim Jabès, nacque al Cairo nel 1827, da una famiglia sefardita che aveva fino a pochi anni prima abitato in una città non precisata dell'attuale Turchia, probabilmente Smirne o Istanbul. Attratti, come molti altri, dal periodo di prosperità economica iniziato sotto il regno di Muhammad Ali (1801-1848) ed agevolati dalla mancanza di confini e barriere all'interno del vasto Impero Ottomano, i Jabès si stabilirono al Cairo proprio quando numerose industrie furono aperte e gestite da ingegneri europei. In quel periodo, che coincide con l'epoca delle riforme volute da Muhammad Ali, la lingua ufficiale della diplomazia, delle poste e degli scambi internazionali era l'italiano. Lo stesso Hayyim Jabès cambiò il suo nome in 'Vita' (equivalente italiano dell'ebraico *hayyim*) ed optò per la nazionalità italiana.

Appena una generazione dopo, le cose iniziarono a cambiare: sul volgere del secolo, la lingua francese, che aveva fatto una sua prima comparsa in Egitto durante l'invasione di Napoleone Bonaparte, iniziò ad avere un'importanza sempre più tangibile. Tant'è che pochi

anni più tardi, il padre di Edmond Jabès, benché indossasse il *tarbush* e parlasse e leggesse perfettamente l'arabo come il suo avo, decise di portare a termine i suoi studi in Francia. Un cronista europeo, allora di passaggio in Egitto, osserva che:

En Égypte, la connaissance du français est indispensable si l'on veut se faire une place honorable dans la société.... Nous sommes dans un pays où l'arabe est la langue nationale et où l'Angleterre occupe, depuis 1882, une situation privilégiée et, cependant, que voyons nous? C'est en français que on rédige le *Journal officiel*, c'est en français que les avocats plaident devant les tribunaux mixtes.... C'est en français que sont composées les enseignes et les affiches.

(Lançon 1998, p. 38)

La francofonia, dunque, associata quasi esclusivamente al Maghreb, è un elemento culturale e linguistico importantissimo del Mashreq e del Levante nella sua dimensione moderna e contemporanea.

La fine del Levante

Dopo la fine della prima guerra mondiale due imperi sono definitivamente scomparsi: l'impero austro-ungarico e quello che l'Europa definiva 'il grande malato': l'impero ottomano. I trattati di Versailles (1919) sanciscono il controllo delle potenze europee sui territori che prima appartenevano alla Sublime Porta. L'egemonia europea nel Sud del Mediterraneo durerà per qualche anno ancora dopo la fine del II conflitto mondiale.

Negli anni successivi, la nascita degli stati nazione, compimento di ideali moderni in parte importati dall'Europa, porrà dei confini lì dove prima non esistevano. Quel

Mediterraneo versatile, spazio di contatto tra l'Europa, l'Africa e l'Asia, viene ridisegnato. La mappa fluida del Levante è ora solcata dai confini netti e inamovibili dei nuovi Stati. La logica che anima la nascita degli stati nazione è una logica strettamente esclusiva (nel senso etimologico del termine).

I levantini, 'esclusi' dai nazionalismi di derivazione europea, quasi scompaiono come inghiottiti dal nuovo corso storico. L'unico confine che si può attraversare è un non confine (quasi un orizzonte), costituito dal mare. Molti levantini scelgono di attraversare quella frontiera. I discendenti degli europei, che abitavano le città del Levante per motivi professionali, tornano nelle terre dei loro avi. Gli ebrei del Mediterraneo partono diretti per mete diverse: l'Europa, gli Stati Uniti, Israele. Altri, anche se pochi, restano. È il caso dei levantini di Turchia.

Nuove definizioni sostituiscono allora quelle esistenti. Al termine 'levantino', etichetta duttile e comprensiva di identità complesse, che ben si adattava a chi non voleva o non poteva definirsi tramite categorie etniche o nazionali stabili, subentrano altri termini. I levantini che partono diventano, agli occhi della legge, cittadini 'italiani', 'inglesi', 'francesi', 'statunitensi'. Quelli che restano sono cittadini 'turchi', 'egiziani', 'libanesi', ecc.

Un termine antico con un significato nuovo

Della storia fin qui velocemente delineata, poche tracce permangono nel lessico contemporaneo – residui che occorre mettere a fuoco con attenzione, che bisogna ponderare e valutare per cogliere il passato taciuto.

Nelle lingue europee, fino a pochi anni fa, l'aggettivo 'levantino' aveva una connotazione negativa: anche sfo-

gliando un qualsiasi dizionario italiano il primo significato informa che il 'levantino' è una persona che vive nei paesi dell'Oriente, ma il secondo rivela altre, eloquenti, sfumature: truffaldino e imbroglione. Questa accezione, con un senso di continuità, è trasmigrata in altre lingue, anche non europee, come l'ebraico. Negli ultimi anni, il crescente interesse scientifico ed accademico per il Mediterraneo in quanto luogo di scambi, simbiosi ed incontri ha, tuttavia, permesso un nuovo orientamento nella storia del 'Levante' e, di conseguenza, una variazione nell'aggettivo ad esso correlato.

Questo rinnovato interesse permette di riportare a galla un universo di storie dimenticate che la Storia (quella ufficiale e con la esse maiuscola) ha preteso di tacere o ha dimenticato, a favore delle narrazioni ufficiali o nazionali. A ciò si aggiunge che il mondo contemporaneo con la sua urgenza di gestire le migrazioni e le conseguenti diversità, ha bisogno di riconsiderare un passato fatto – come quello del Levante – di spontanea e naturale condizione. Lo scenario che segue è costellato non di certezze ma di interrogativi: dove è narrata la storia del Levante e dei levantini? Da cosa è costituita? Chi la narra? Perché è stata dimenticata? Quesiti che lasciano intravedere un panorama complesso.

Il Levante dimenticato

Quella del Levante è una melodia della storia subalterna, nata, vissuta e narrata dalle colonie, dalla periferia; poi scomparsa, o solo apparentemente dileguatasi nell'orizzonte più netto della Storia ufficiale. La scrittrice Fausta Cialente, nel 1975, alla fine dell'introduzione di *Interno*

con figure scrive:

Credo che non si debba avere l'aria – e l'insolenza – di proporre qualcosa che sembri essere un modello unico, buono per tutti; per lo meno non mi sento all'altezza di proporre qualcosa d'altro se non per la testimonianza del mio tempo (per nostra sventura, l'ho già detto, ci è toccato un tempo velenoso e feroce) ed è un compito al quale il narratore non dovrebbe sottrarsi, ciascuno a modo suo naturalmente. Dicono che la storia la scriviamo più noi che non gli storici, forse è vero, forse no e la frase non vale per tutti. Per me che sono sempre e dovunque straniera (d'italiano credo d'avere soltanto la lingua nella quale mi esprimo e anche questa per 'puro caso'), conta soprattutto la risposta che mi viene dal lettore anonimo, tanto più importante quanto più la indovino semplice.

(Cialente 1991, p. xx)

Alla speranza di Cialente fa eco la possibilità di considerare la sua narrazione (che ella preferì sempre ritenere testimonianza storica) nell'archivio del Levante, lì dove giacciono storie alternative taciute o, semplicemente, inascoltate del Mediterraneo, capaci di gettare una nuova luce sulla complessa rete di rapporti che congiungono il passato al presente.

4.2 Il Levante o la modernità multipla del Mediterraneo

Il Levante: un'immagine storica del Mediterraneo?

La studiosa americana Gil Hochberg suggerisce che il Levante è soprattutto uno spazio di creazione letteraria, di incontro tra scrittori, di dialogo e collaborazione culturale che cancella le separazioni tra l'est e l'ovest, divenendo un crocicchio tra i confini esistenti sulle mappe politiche (Hochberg 2004, pp. 219-243). In questa idea risuona quanto espresso da Kahanoff nella sua prima raccolta di racconti, scritta in inglese, *Jacob's Ladder*:

To those of us who were born in the communities of the Orient, the names of places that were once familiar – Baghdad, Damascus, Cairo, Tunis, Algiers – are now the faraway places in that mythical geography of hearts and minds where distances do not correspond to those on maps.

(Alcalay 1996, p. 23)

Michel Eckhard Elial, fondatore della rivista di brevissima vita *Levant*, sostiene che la cultura occidentale, costretta in rigide definizioni destinate a contenerne i suoi numerosi sedimenti storici, ha perso ogni traccia della propria levantinità.

Per Elial il Levante è la parte orientale del Mediterraneo che pian piano “a fini par manger cette mer qui lui a donné le jour”. Nella sua ricchezza:

La Méditerranée, c'est aussi une autre manière d'écrire l'histoire.

(Elial 1988, p. 10)

Tuttavia, le testimonianze letterarie degli scrittori che hanno abitato il Levante non costituiscono solo mero materiale documentativo. La loro narrativa offre lo spunto per una serie di riflessioni che esulano dalla sola dimensione descrittiva.

Alcuni articoli e racconti contenuti in *Mi-mizrah she-mesh* (Da Oriente) restituiscono l'esperienza esistenziale di Kahanoff, ma ben lungi dal costituire solo un affresco della vita della comunità ebraica in Egitto forniscono elementi utili nella ridefinizione del Levante e dei levantini. Jacqueline Shohet Kahanoff scrive:

Volevamo erompere dalla stretta cornice minoritaria all'interno della quale eravamo nati, giungere a qualcosa di universale.... I nostri genitori erano pro-britannici, a causa degli affari e della sicurezza, noi eravamo pro-nazionalisti per principio, sebbene conoscessimo pochi musulmani della nostra età.... Ci sentivamo scollati dal paese e dal popolo in cui eravamo immersi, percependo di non aver altro scopo che fungere da ponte verso un nuovo ordine sociale. La rivoluzione ed il Marxismo ci sembravano l'unico modo per raggiungere questa nuova società, in cui, in un punto del futuro, ci saremmo incontrati con i nostri maestri europei e con le masse arabe.... Gli arabi, in quanto popoli colonizzati, sono ibridi per caso, mentre noi, i levantini lo eravamo per forza di cose, per vocazione e per destino.

(Kahanoff 1978, pp. 17-19)

In questo passaggio, come in molti altri del saggio, l'autrice esprime un sentimento tipico originato dalle metanarrative della modernità: l'aspirazione all'universalità, l'impegno per il progresso, l'idea di un futuro, quasi messianico, in cui l'uguaglianza avrebbe regnato sovrana. Le parole di Kahanoff testimoniano come le idee moderne funzionarono nelle società non occidentali e come il mondo contemporaneo

“is a story of continual constitution and reconstitution of a multiplicity of cultural programs” (Eisenstadt 2000, p. 2).

Modernità multiple

I levantini, poliglotti, viaggiatori educati alle scuole europee del Medio Oriente avevano avuto il merito di traghettare le idee della modernità occidentale (nazionalismi, marxismo, femminismo) nelle capitali della sponda Sud del Mediterraneo. Lì, le nuove fedi dell'uomo, generate nel mondo occidentale, si erano fuse con aspirazioni locali, dando vita ad ibridi culturali e politici, a nuove forme di modernità. Il filosofo Shmuel N. Eisenstadt, in un saggio intitolato *Multiple Modernities*, apparso nel 2000, analizza i fenomeni delle modernità sorti in società non occidentali. La sua teoria parte da un presupposto che sconfessa una visione secondo cui i modelli di modernità nati in Europa, e le relative istituzioni, avrebbero prevalso nelle società non occidentali in via di modernizzazione. Scrive Eisenstadt:

The actual developments in modernizing societies have refuted the homogenizing and hegemonic assumptions of this Western program of modernity.

(Eisenstadt 2000, p. 12)

Eisenstadt sostiene che l'appropriazione di modelli istituzionali e temi specifici da parte di società non occidentali ha comportato una continua selezione, reinterpretazione e riformulazione delle idee importate. Da tale dinamica sono scaturiti programmi politici e culturali, promotori di nuovi modelli istituzionali all'interno di società caratterizzate, tuttavia, da una tensione tra la percezione di

sé come parte del mondo moderno e un'attitudine ambivalente nei confronti della modernità, in generale, e dell'Occidente, in particolare.

Eisenstadt afferma che:

Ongoing reconstructions of multiple institutional and ideological patterns are carried forward by specific social actors in close connection with social, political and intellectual activists, and also by social movements pursuing many different programs of modernity, holding very different views on what makes societies modern.

(Eisenstadt 2000, p. 2)

Le modernità multiple del Mediterraneo

Riesaminando il passaggio di Kahanoff alla luce delle parole di Eisenstadt notiamo che quanto la saggista esprime in merito alla sua 'levantinità' coincide esattamente con il concetto postulato da Eisenstadt anni più tardi in termini filosofici. Nel passaggio citato poco prima, emerge in poche righe, il carattere composito e 'moderno' della comunità ebraica e del mondo levantino.

Kahanoff scrive: "Eravamo nazionalisti, la rivoluzione e il marxismo ci sembravano l'unico modo per raggiungere una nuova società". Altrove specifica: "Eravamo aggressive e femministe", aggiungendo un'altra idea chiave della modernità alle prime tre (nazionalismo, rivoluzione, marxismo). Che nome dà alla variegata quintessenza della sua realtà (e alla sua rappresentazione)? Kahanoff la chiama *levantinyiut* ('levantinismo') e afferma di appartenere, come tutti i suoi coetanei, ad una 'generazione levantina', rivelando così il significato positivo di una parola che, in Europa, è stata considerata sotto una luce negativa.

Sempre in *Mi-mizrah shemesh*, Kahanoff specifica cosa significa essere levantina:

Quando dico di essere una 'levantina tipica' intendo dire che valuto in misura equivalente sia quanto ricevuto dalla mia origine 'orientale' che quanto avuto in eredità dalla cultura occidentale. In questa reciproca fecondità, che in Israele viene chiamata 'levantinizzazione', io intravedo una ricchezza e non un impoverimento.

(Kahanoff 1978, p. 27)

Considerato da questo punto di vista, più che essere il residuo di un'immagine storica, dove l'Oriente e l'Occidente si sono incontrati, oppure uno spazio di commercio e di scambio, il Levante (e la levantinità) appare come forma di ricezione della modernità, come una commistione di diversità condivise, e, a volte, di metanarrative contraddittorie.

Un nuovo Levante

Negli ultimi anni, il crescente interesse scientifico ed accademico per il Mediterraneo in quanto luogo di scambi, simbiosi ed incontri, ha permesso un nuovo orientamento nella storia del 'Levante'. Ammiel Alcalay nel saggio intitolato *After Jews and Arabs. Remaking Levantine culture* esplora un aspetto della storia levantina così riassunto:

the relationships between Jews and Arabs on the literary, cultural, historical, social and political planes as seen through paradigmatic historical moments and encounters.

(Alcalay 1993, p. 27)

Tali interazioni si compiono in uno scenario molto più ampio che non coincide esattamente con la cultura islamica, ebraica o romanza, ma che, scrive Alcalay:

refers back its roots, connections and conflicts with Persia, Byzantium, the remnants of the Hellenic world and the ancient Near East. Prospective as well, it survives to inquisition to go forward and feed Europe.

(Alcalay 1993, p. 143)

Nell'esplorazione del panorama culturale levantino, Alcalay suggerisce una suddivisione cronologica le cui fasi consistono in uno stadio biblico/rabbinico (o premoderno), un periodo propriamente levantino (o moderno), e un nuovo Levante (o postmoderno). Alcalay sottolinea che queste categorie non possono essere considerate come rigidi parametri di valutazione, ma, piuttosto, come nuove mappe per un orientamento teorico, capace di esplorare aspetti nascosti o dimenticati della complessa storia del Mediterraneo. Scrive Ammiel Alcalay:

While an old Levantine world whose Jewish and Arab presence is accounted for and considered in relation to Europe still remains largely unexplored, a new Levant – more discrete and fragmented but still aware of the possibilities of its space – is in the making. It is within the gap of these two worlds that, along the margins of the many struggles fought to reorder its constellations that the texts of Jabès and Derrida emerge.

(Alcalay 1993, p. 61)

4.3 Immagini della memoria levantina: la casa nel *Libro* di Jabès

Introduzione

Nella letteratura, come in altre espressioni artistiche, il fenomeno del ricordare si esprime talora in maniera indiretta attraverso, cioè, l'uso di metafore.

Immagini di edifici, città, luoghi possono essere importanti catalizzatori di memorie individuali e collettive, divenendo mediatori simbolici del ricordo. Nella prosa degli scrittori levantini, in cui è presente una forte componente legata al passato, la casa è una delle rappresentazioni simboliche ricorrenti.

Nell'universo levantino, che Edmond Jabès chiamava “un monde déchiré de départs”, le immagini destinate a preservare il bisogno e la possibilità di una qualsiasi stabilità si concretizzano nel ricorso alle raffigurazioni letterarie della casa. Il testo restituisce lo spazio in cui ci si è sentiti ‘a casa’; ricrea l’abitazione posseduta in passato, quella presente, quella immaginaria o quella desiderata e mai avuta.

La scrittura giunge così ad opporre resistenza ad una storia fatta di continui esodi ed espatri. L’inquieto girovago ed errante mediterraneo, poeta o scrittore poliglotta, possessore di più culture, edifica una dimora indistruttibile, dalla quale non si può essere nuovamente cacciati o esiliati.

La scrittura produce nel testo – o attraverso molteplici testi – una dimora, l’unico rifugio possibile per lo scrittore levantino abitato da una ‘migrazione permanente’. Tuttavia, ben lungi dall’essere solo un nostalgico o esotico scenario, la casa è un contenitore di rilevanti tematiche legate alla memoria: l’irrimediabilità della perdita,

i fantasmi del passato, l'instabilità della lingua (o delle lingue), l'impossibilità del ritorno.

Je bâtis ma demeure

Lo scrittore francofono Edmond Jabès (Il Cairo, 1912-Parigi, 1991) intitola *Je bâtis ma demeure* l'antologia che comprende le sue liriche giovanili, composte negli anni che vanno dal 1943 al 1957. Nella poesia che dà il titolo all'intera raccolta ricorre l'eloquente metafora di una casa in costruzione, di una magione, di uno 'stabile' in corso d'opera. Ma il terreno sul quale Jabès edifica la sua casa è fatto della stessa materia del mare, una superficie mobile, senza confini, trasparente, il cui ventre è, paradossalmente, costituito di calce:

*Avec mes poignards
volés à l'ange
je bâtis ma demeure
avec la ripe du vent
et l'équerre du scaphandrier
avec la brique de l'oiseleur
je bâtis ma demeure
dans le ventre de chaux bleue de la mer
les gitanes y tiennent conseil
elles se disputent chaque toit
nulle part on n'est chez soi.*

(Jabès 1990, p. 106)

La raccolta intitolata *Je bâtis ma demeure* contiene, come si accennava, le poesie pubblicate negli anni cairoti. Nella capitale egiziana, Edmond Jabès nacque e visse la propria gioventù. Di religione ebraica e di lingua francese, appartenne ad una duplice minoranza a cui

dà voce nell'espressione *nulle part on n'est chez soi*. A questa percezione, così precisa e lucida, si accompagna un'altra consapevolezza: gli strumenti che il poeta vuole usare per dar vita alla sua personale abitazione (*équerre du scaphandrier, brique de l'oiseleur etc.*) sembrano inadatti e quasi assurdi.

Negli anni a seguire, densi di cambiamenti epocali, il poeta cercherà ancora di costruire una dimora con i mezzi che gli sono più consoni. Si affiderà ad una lingua poetica ricca di innovazioni stilistiche volta a rivisitare la millenaria tradizione letteraria dell'ebraismo.

Dal Cairo a Parigi: esilio ed estraneità

Il 1953 costituisce un punto di svolta nella storia dell'Egitto moderno: la rivoluzione degli Ufficiali Liberi, capeggiata da Nasser, abolisce, nel giugno di quello stesso anno, la monarchia.

I Jabès osservano con attenzione la presa di potere del giovane Nasser. Eppure la strada sembra già segnata: l'emigrazione della comunità ebraica, iniziata negli anni Quaranta, non sembra arrestarsi. Dopo la nazionalizzazione del canale di Suez gli eventi precipitano rapidamente. Mossi dalla guerra, dal forte nazionalismo arabo e da un crescente senso di insicurezza, lo scrittore e la sua famiglia seguiranno la stessa sorte di molti altri correligionari e, nel 1957, si stabiliranno a Parigi.

L'apprendistato poetico si conclude allora, nel 1957, prima della partenza per la Francia con la raccolta intitolata *Le pacte du printemps*. A questi versi fanno seguito sette anni di silenzio letterario, interrotto dalla pubblicazione, nel 1964, de *Le Livre des Questions*. In questo lasso di tempo avviene l'irreparabile: il poeta lascia la sua terra

natale, portando con sé il senso di estraneità che lo aveva accompagnato negli anni della gioventù. Da questo lacerante distacco nasce un'opera nuova ed inclassificabile. In merito alla partenza dall'Egitto, Jabès, anni più tardi, in una intervista con Marcel Cohen, si esprime così:

Il faut préciser que mon déracinement a été total et qu'il s'est pratiquement fait du jour au lendemain... je avais l'impression d'avoir profondément changé en quelques semaines.... Je découvrais ma différence alors que la distance m'avait permis de la gommer en grande partie.

(Jabès 2001, p. 91)

Questa differenza è legata all'estraneità che il poeta percepisce verso il mondo circostante. Parla francese e si è nutrito di cultura francese e francofona, ma Parigi non è la sua città, la Francia non è il suo paese. Jabès nelle pagine de *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* esplicita il desiderio di trovare un rifugio salvifico nella parola:

Je me suis réfugié dans un vocable d'encre, ayant le livre pour espace; parole de nulle part, étant celle obscure du désert.

(Jabès 1989, p. 87)

Le Livre des Questions

Le Livre des Questions è l'opera per la quale, in genere, viene ricordato Jabès. La sua pubblicazione iniziò nel 1964, ma continuò negli anni successivi.

Il primo a richiamare l'attenzione su questa originale espressione narrativa fu Jacques Derrida che nel suo *Scrittura e differenza*, apparso in Francia pochi anni più

tardi, intravedeva nella scrittura di Jabès una specifica giudaicità.

Derrida, facendo probabilmente riferimento alla propria esperienza biografica, sottolineava che il poeta e l'ebreo non sono nati *qui* ma *laggiù*: “essi errano separati dalla loro vera nascita. Autoctoni solamente della parola e del libro”. Derrida rilevava dunque l'estraneità assoluta dell'ebreo/scrittore, l'alterità congenita, la sua natura errante in quanto ebreo e in quanto poeta per il quale la scrittura e il Libro sono spazio dell'erranza (Derrida 1982, pp. 81-97).

Le Livre des Questions è un'opera inclassificabile e difficilmente riassumibile nel breve spazio di queste lezioni. Oscilla tra la poesia e la prosa; si configura come una silloge di interrogativi che l'autore pone ad immaginari interlocutori. Vi si rintracciano tuttavia alcune tematiche ricorrenti di cui la critica ha fatto delle chiavi di lettura: il deserto, la *Shoah*, il silenzio e l'assenza, il problema del senso e della parola, il rapporto con Max Jacob e con la poesia surrealista, l'eredità culturale dell'ebraismo recepita come interrogazione costante. Ad esse aggiungiamo la tematica in questione: la casa costruita attraverso la scrittura, nel Libro e attraverso il Libro.

Una casa d'inchiostro: *Le Livre des Questions* di Edmond Jabès

L'estraneità – che lo scrittore porta con sé fin dagli anni della gioventù – si traduce nel desiderio di trovare una dimora indistruttibile, un rifugio sicuro. Il primo porto d'approdo per il poeta migrante è la lingua. Quale essa sia, offre lo strumento necessario per dar vita ad un casa, costruita, tuttavia, sul terreno mutevole delle parole.

Scrive Jabès:

Peut-être y a t il effectivement, chez tout minoritaire un besoin de se réfugier dans une langue, de se faire, en quelque sorte, par le biais de son exigence, accepter d'autrui. Si je n'en suis pas conscient c'est, je suppose, que ce besoin se confond, pour moi avec l'acte même d'écrire.

(*Jabès 1980, p. 72*)

In virtù di tale necessità, nell'opera di Jabès ritornano le immagini e le metafore della scrittura come casa e come riparo. La dimora è il *Libro* stesso capace di farsi anche contenitore della memoria: "*Le Livre des Questions est le livre de la mémoire*".

Nelle affermazioni suggestive di Jabès la scrittura, la casa e la memoria convergono e quasi si sovrappongono, o meglio, si accolgono a vicenda. Questa dinamica si riflette anche nella struttura. Le parti in cui è divisa l'opera di Jabès a volte richiamano le componenti di una casa: *le seuil, l'avant-seuil, la porte*.

L'autore intitola *Au seuil du livre* la prima sezione de *Le Livre des Questions*, suggerendo così al lettore che l'opera si erige come una costruzione dalle singolari caratteristiche strutturali: è dotata di una soglia, si può entrare, uscire, leggervi le epigrafi di personaggi e rabbini, trovarvi giardini in cui ci sono pozzi profondi, lì dove attinge la memoria culturale del poeta:

Les puits où je puise est en terre juive. Mon récit prend naissance en terre juive.

(*Jabès 1988 p. 65*)

Il *Libro* di Jabès, un universo complesso e infinito, si costruisce anche attraverso le immagini simboliche della casa:

L'écrivain édifie dans l'invisible sa demeure qu'il détruit aussitôt afin qu'elle soit demeure de tous, éternelle demeure.

(Jabès 1989, p. 312)

Si configura qui un legame tra la dimora costruita nel testo e la poesia che passa attraverso la memoria. “Que ta mémoire soit ta maison, ô mon amour”, scrive Jabès, indicando che la scrittura è dimora per coloro che non ne hanno mai avuta ed anche spazio capace di accogliere una tomba – quella dell'autore:

Ci-gît, dans le livre, celui dont on discute les écrits; qui ne possède demeure ni livre.

(Jabès 1988, p. 396)

Il poeta, straniero fin dalle poesie giovanili, costretto a morire in quello che lui chiama *le pays du conquérant*, nasce e trova vera sepoltura tra le parole del proprio *Libro*, nella dimora da lui stesso edificata, riparo e asilo, ma anche avello e lapide destinata ad eternare la memoria:

(Ils cherchèrent, dans le cimetière, la tombe de l'étranger. On leur apprit qu'il n'avait point voulu d'enterrement, qu'il avait fait don de son corps à la science. Ils ouvrirent, alors, chacun de son côté, celui de ses livres qui lui était le plus proche. L'un y enferma une fleur d'eau tombée de ses yeux ; l'autre un caillou ramassé en chemin. Ils étaient les garants anonymes de la trace.)

(Jabès 1991, p. 386)

5. Edward Said, la musica, il Mediterraneo

5.1 Edward Said e la musica

Edward Said: Cronologia

New York. Edward wakes up to
a lazy dawn. He plays
Mozart.
Runs round the university's tennis
court.
Thinks of the journey of ideas across
borders,
and over barriers. He reads the *New York Times*.
Writes out his furious comments. Curses an Orientalist
guiding the General to the weak point
inside the heart of an Oriental woman.
He showers. Chooses
his elegant suit. Drinks
his white coffee. Shouts at the dawn:
Do not loiter.

(Darwish 2004)

In questa strofa di “A Contrapuntal Reading”, del poeta palestinese Mahmoud Darwish, Edward Said è raccontato attraverso le sue passioni ed abitudini quotidiane, tra cui il suo amato pianoforte. Said, pianista dilettante e appassionato di musica classica, ha sempre intersecato questa sua passione

con il suo lavoro intellettuale e la riflessione sulle relazioni tra potere e cultura, facendo della musica non solo un oggetto di analisi, ma una fonte di strumenti critici che permettono alla cultura di risuonare 'in maniera differente'.

Nonostante i suoi interessi musicali fossero legati soprattutto al canone classico occidentale (con alcune eccezioni, come vedremo nel caso di Oum Kulthoum), Said riesce infatti almeno in parte ad affrancare questa tradizione dalla sua affiliazione con l'egemonia culturale dell'Occidente per far emergere tracce di altre voci in grado di elaborare (in senso gramsciano) una diversa 'musicalità mediterranea'.

La musica infatti per Said ha sempre un doppio ruolo nei confronti della società. Da una parte, a causa della sua natura soprattutto pubblica, la musica crea luoghi e tempi per l'articolazione dei rapporti sociali, sostenendo quindi le norme e le eventuali gerarchie del contesto in cui 'accade'. Questo succede ad esempio nelle performance pubbliche, soprattutto in luoghi deputati come le sale da concerto. A questo proposito, Susan McClary, a cui parte delle prime riflessioni di Said sulla musica si ispirano, scrive che la musica 'ci socializza' (1991, p. 53), nel senso che contribuisce alla formazione dell'identità individuale e al modo in cui si fa esperienza delle proprie emozioni, dei propri desideri e anche, soprattutto attraverso il ballo, del proprio corpo.

Tuttavia, per Said la musica ha sempre anche un carattere di 'trasgressione' di quelle stesse norme, data la sua abilità di 'migrare' da un contesto all'altro, e di farsi quindi 'ospite' di articolazioni culturali diverse (Said 1991, p. 70). La musica può quindi diventare anche luogo di appropriazione dei linguaggi dell'occidente, per articolare un nuovo senso di modernità.

Il contrappunto

L'uso della musica in termini teorici comincia da *Cultura e imperialismo*, un testo del 1993 in cui Said propone appunto il concetto di lettura contrappuntistica.

Il contrappunto, nella musica classica occidentale, è un modo di comporre musica che mette insieme contemporaneamente più temi musicali, o melodie. Questi temi sono autonomi, ma creano un insieme armonico quando vengono suonati contemporaneamente. In un insieme orchestrale, i temi possono essere suonati alternativamente o contemporaneamente da più strumenti, e nonostante la complessità di questo sistema l'abilità del compositore sta nel farlo 'suonare bene', ossia nel far risultare tutte le combinazioni in un insieme 'armonico'. Said nel suo testo lo descrive infatti così:

nel contrappunto della musica classica occidentale vari temi si oppongono l'un l'altro, e soltanto temporaneamente viene data la preminenza a questo o a quello; eppure nella risultante polifonia c'è concerto e ordine, una interazione reciproca organizzata che deriva dai temi stessi e non da un principio esterno all'opera, rigorosamente melodico o formale.

(Said 1995, p. 76)

Un esempio 'classico' di contrappunto è la musica di Bach, che infatti non a caso è considerato uno dei 'padri' della musica occidentale. Oggi si può ritrovare l'uso del contrappunto, ad esempio, nello stile dei Beach Boys, come nel ritornello di "I Get Around", o nelle sperimentazioni di Fabrizio de André, come nell'intreccio di voce e clavicembalo (strumento bachiano per eccellenza) in "Un blasfemo".

Ovviamente l'idea stessa di armonia è culturalmente

situata, ossia si basa su un linguaggio musicale che distingue tra accordi ‘buoni’ e ‘cattivi’ – ad esempio, buona parte degli accordi tipici del jazz è considerata ‘disarmonica’ in termini classici, e questo genere musicale è stato infatti considerato a lungo ‘barbaro’ ed ‘arretrato’. In seguito, le armonie del jazz sono entrate a far parte del linguaggio musicale comune, e quindi non sono più state percepite come dissonanti.

Tuttavia, ancora oggi si può leggere, ad esempio nella definizione offerta da Wikipedia, che “lo sviluppo e l’evoluzione del contrappunto è la caratteristica principale che ha distinto, e distingue ancora oggi, la musica europea o di matrice europea dalle musiche di altri continenti”. Questa visione rifiuta la possibilità di qualunque contaminazione tra le musiche del Mediterraneo.

Un esempio che contrasta con questa ‘storia ufficiale’ è ad esempio quello di Sayyed Darwish, uno dei pionieri della musica araba contemporanea nel contesto del modernismo musicale arabo (un movimento di cui si ritrova traccia anche nel romanzo di Selim Nassib che verrà trattato in seguito); oppure il lavoro contemporaneo del compositore e performer Marcel Khalife.

La lettura contrappuntistica

Said non si inserisce nel dibattito sulla ‘proprietà’ della tecnica contrappuntistica. Anzi, egli è ben cosciente che si tratta di una pratica e di un metodo che viene posto all’origine del linguaggio musicale classico, e che quindi fa parte integrante della costituzione di un’identità culturale ‘occidentale’. Non a caso, infatti, nella sua definizione egli specifica che sta parlando del contrappunto “della musica classica occidentale” – cioè così come inteso in

questa particolare tradizione.

Tuttavia, Said è convinto che la pratica dell'ascolto o lettura contrappuntistica possa far emergere le voci silenziate della storia. Non è un caso che la lettura contrappuntistica emerga subito dopo e come conseguenza di una discussione sulla 'questione meridionale' di Gramsci come testo fondante di un nuovo modo di leggere la storia, che la articola intersecando il tempo, ossia la linea temporale (che può essere assimilata alla melodia musicale) con lo spazio, ossia l'articolazione geografica secondo i dettami imperiali. È questa seconda dimensione che fa emergere le 'altre' melodie della storia subalterna.

La storia/melodia dell'impero non è la stessa delle sue periferie o colonie, le cui melodie sono state silenziate dalle pratiche storiografiche imperiali.

Leggere la storia in maniera contrappuntistica vuol dire quindi tener conto del fatto che la storia non è fatta di un'unica melodia (il 'progresso' occidentale) a cui gli altri fanno da accompagnamento, bensì di diverse 'melodie' o storie che si articolano le une rispetto alle altre, si confrontano, si sovrappongono. Said a questo proposito scrive:

Se riesaminiamo l'archivio della cultura, cominciamo a rileggerlo in modo non univoco ma *contrappuntistico*, con la percezione simultanea sia della storia metropolitana che viene narrata sia di quelle altre storie contro cui (e con cui) il discorso dominante agisce.

(Said 1995, p. 76; corsivo nel testo)

Come i compositori arabi contemporanei si appropriano di una tecnica che l'Occidente ha sempre voluto riservata a sé stesso e alla propria musica 'colta', Said si appropria quindi del contrappunto come modalità del discorso, strumento di analisi per tendere l'orecchio alle voci silen-

ziate dalla storiografia imperialista. E questo non perché la musica sia in qualche modo un'alternativa alla cultura, di cui invece condivide la posizione a sostegno dell'egemonia, sostenendo la narrativa di un'identità occidentale separata dall'Oriente anche attraverso la storia musicale.

Tuttavia è la musica stessa che migra tra diverse pratiche culturali, ed è quindi in grado di porsi in contrappunto rispetto all'egemonia stessa, e di far emergere nella struttura sinfonica della produzione culturale inquadrata nelle dinamiche egemoniche uno (s)concerto che sbilancia le armonie dell'ideologia (vedi Guarracino 2006, p. 61).

Lo spazio dell'intervallo/1

La musica classica è quindi un linguaggio che può offrire diverse modalità di percezione ed espressione dell'esperienza. Essa infatti offre la possibilità di esprimere contemporaneamente ed in maniera correlata quelli che altrimenti sarebbero elementi autonomi e non percepiti in relazione tra di loro. Il linguaggio musicale ha infatti un diverso peso critico, che ci permette di viaggiare secondo un percorso non lineare che espone le fratture del discorso della modernità.

In questo modo la musica diventa un vero e proprio strumento critico, che può essere utilizzato anche in campi della cultura non necessariamente legati ad uno specifico fenomeno musicale.

La musica, oltre che un'espressione della cultura, diventa quindi soprattutto un metodo d'ascolto, un "punto d'udito" (Cavarero 2003, p. 134), che può essere applicato anche, ad esempio, alla letteratura. Così Said propone la lettura dei classici letterari inglesi in contrappunto con

la storia dell'impero britannico:

possiamo leggere e interpretare i romanzi inglesi, il cui legame (quasi sempre ignorato) con le Antille o con l'India è plasmato e forse anche determinato dalla storia specifica della colonizzazione, della resistenza e infine del nazionalismo indigeno. A questo punto emergono narrazioni alternative o nuove che diventano entità istituzionalizzate o consolidate a livello del dibattito politico e culturale.

(Said 1995, p. 76)

Seguendo le orme di Said, Trinh T. Minh-ha nota come nella musica classica il silenzio acquista un significato fondamentale, in quanto gestisce la relazione tra le note.

L'intervallo, che è alla base della struttura contrappuntistica, non è infatti altro che il silenzio impercettibile che separa due note suonate contemporaneamente. Il silenzio che separa le melodie suonate contemporaneamente infatti non è percepito dall'orecchio, eppure è la sua esistenza che, separando le diverse melodie, le pone in essere in modo armonico tra loro.

Scriva Trinh:

Intervals... constitute interruptions and irruptions in a uniform series of surface; they designate a temporal hiatus, an intermission,... a lapse, or gap between different states; and they are what comes up at the threshold of representation....

(Trinh 1999, p. xii-xiii)

Lo spazio dell'intervallo/2

In questo l'intervallo rappresenta una versione alternativa di quello che Homi Bhabha ha descritto come 'terzo spazio':

È questo Terzo Spazio, sebbene in sé non rappresentabile, a generare le condizioni discorsive di enunciazione che sottraggono al significato e ai simboli della cultura qualunque unità o fissità primordiale, facendo sì che persino dei segni stessi ci si possa appropriare per tradurli, ri-storicizzarli e interpretarli in modo nuovo.

(Bhabha 2001, p. 59)

Nella transizione tra il segno e il rumore, il silenzio dell'intervallo rappresenta quindi la "coscienza subalterna", che per Spivak non è mai completamente recuperabile, ma si può percepire, come l'intervallo, nel silenzio tra le diverse narrazioni egemoniche (Spivak 1988, p. 11).

La subalternità si costituisce infatti all'interno del discorso, ed è creata dal discorso egemonico che grazie ad essa si costituisce come tale: allo stesso tempo, però, come la musica non può esistere senza il silenzio, il discorso egemonico non esiste senza la subalternità: come scrive ancora Homi Bhabha riprendendo Gramsci:

[i gruppi subalterni sono] le minoranze oppresse di cui la maggioranza ha bisogno per autodefinirsi: i gruppi sociali subalterni erano anche in grado di sovvertire l'autorità del potere egemone.

(Bhabha 1997, p. 248)

Conclusioni

L'interesse di Edward Said per la musica si è espresso in diverse forme. Scrivere di musica per Said significa dare ascolto a voci diverse e contrastanti all'interno dello stesso 'canone' occidentale.

La portata emozionale dell'esperienza musicale apre

canali di comunicazione inaspettati tra l'elaborazione della società civile e l'esperienza individuale; ed è da questo punto d'udito che la prospettiva dichiaratamente eurocentrica che Said assume nelle sue elaborazioni musicali non può prescindere dal contrappunto di altre voci e altre storie che l'Occidente ha tentato di mettere a tacere all'interno di quel sistema di organizzazione, tonale come sociale, denominato musica classica occidentale.

È da questa prospettiva che la musica rivela la propria capacità di trasgredire, di operare come significante fluendo in grado di aver voce anche al di fuori delle istituzioni che la producono. Accettare l'esistenza di un'entità relativamente distinta denominata 'musica classica occidentale', infatti, non preclude, e anzi richiede, l'esposizione della sua incoerenza di fondo, iscritta in una struttura sinfonica in continuo contrappunto con stili musicali che Said stesso non riesce a definire se non 'in negativo', "musica non-classica, non-occidentale".

5.2 Musica mediterranea/1

Esempio di lettura contrappuntistica: *Aida*/1

Uno dei primi esempi di lettura contrappuntistica offerti da Said è l'*Aida* di Giuseppe Verdi. *Aida* è un'opera scritta a cavallo del Mediterraneo, tra Busseto, il paese in provincia di Parma dove Verdi, ormai anziano, si era ritirato, e Il Cairo, per il cui teatro fu scritta. In questo senso, essa rappresenta un esempio di 'musica mediterranea' nel senso in cui quest'espressione viene usata in

queste lezioni. Con queste parole non si vuole infatti indicare una musica vagamente ‘orientaleggiante’, l’altra del canone classico occidentale. Si vuole indicare quindi non una forma quanto una o più esperienze musicali articolate dalle relazioni economiche, sociali e culturali tra le diverse sponde del Mediterraneo.

L’*Aida* fu infatti commissionata a Verdi dal Khedive Ismail per l’apertura della Cairo Opera House. Essa doveva essere la prima ‘opera nazionale’ egiziana. La prima dell’*Aida* si tenne il 24 dicembre 1871, alla presenza dell’élite europea del Cairo, ma in assenza dell’ormai anziano compositore.

Si è già detto di come la musica ‘socializza’ nel senso che sostiene la costituzione di identità collettive, e spesso nazionali: in questo caso, l’élite egiziana si appropriava dell’opera, uno dei generi musicali occidentali più in voga in quel periodo, per auto-definirsi ‘europea’ come il pubblico d’opera di Parigi o Milano.

Lo stesso teatro d’opera del Cairo, inaugurato per l’occasione, mostra questa volontà: Said stesso (che lì ebbe buona parte della sua educazione musicale) lo descrive come un imponente edificio palladiano che

si innalzava al centro dell’asse nord-sud [della città], nel mezzo di una vasta piazza, di fronte alla città europea che si estendeva, verso ovest, fino alle rive del Nilo.... Alle spalle del Teatro, i sordidi quartieri di Muski, Sapida Zeinab, ‘Ataba al-Khadra, tenuti a bada dalla mole imponente e dall’autorevolezza europea del palazzo.

(Said 1995, p. 154)

Esempio di lettura contrappuntistica: *Aida*/2

Aida resta tutt'ora, nelle sue molteplici messe in scena, l'incarnazione di un immaginario 'Antico Egitto' costruito sulla base dell'orientalismo europeo e modellato sull'egittologia di Auguste Mariette. L'Antico Egitto costruito in *Aida* corrisponde quindi a quello messo in mostra nei musei occidentali, a tal punto che per Franco Zeffirelli, regista e scenografo di molte produzioni dell'*Aida*, Verdi ha 'inventato' la musica egiziana. In realtà, Verdi non fece altro che appropriarsi di alcune caratteristiche della musica araba a lui contemporanea, che studiò dietro suggerimento del suo editore, Giulio Ricordi proiettandole indietro sul paesaggio immaginario dell'Antico Egitto. Di conseguenza, le arpe e soprattutto le trombe 'egizie' (che Verdi si impegnò a far costruire a Firenze) danno a parti dell'*Aida* quel sapore, quell'atmosfera che anche coloro che non sono musicalmente educati riconoscono come 'orientale'.

Si assiste quindi a momenti di contaminazione 'contrappuntistica', come l'intreccio, all'interno della scena cerimoniale del I atto, di una tipica melodia 'orientale' (cantata dal coro delle sacerdotesse) ad un tipico canone gregoriano (cantato dai sacerdoti). E nonostante l'opera offra diversi 'intermezzi' orienteggianti, la protagonista stessa, la schiava Aida, è priva dell'esotismo sensuale dell'"Oriente": e la melodia a lei associata, che un commentatore ha definito da 'incantatore di serpenti', caratterizza invece un momento molto intimista, in cui il paesaggio della terra natia, una geografia immaginata di colline verdeggianti, narra nel dialogo tra la voce e il flauto il dramma ben poco 'orientalista' dell'esilio, un tema caro a Verdi e allo stesso Said.

Un'opera mediterranea: *The Death of Klinghoffer*/1

The Death of Klinghoffer è, al contrario dell'*Aida*, un'opera poco rappresentata e spesso censurata. L'ultima volta è accaduto nel 2001, quando un paio di mesi dopo gli attacchi dell'11 settembre la Boston Symphony Orchestra cancellò l'esecuzione di alcuni cori dell'opera, definita per l'occasione da alcuni giornali "terrorist opera".

L'opera infatti racconta il dirottamento dell'Achille Lauro da parte di quattro terroristi palestinesi nel 1985, che si concluse con la morte di un ebreo americano paraplegico, Leon Klinghoffer, a cui l'opera è intitolata.

Klinghoffer comprime nel proprio spazio musicale una serie di geografie contestate, dagli Stati Uniti del compositore John Adams e della vittima dei terroristi, Leon Klinghoffer, al Medio Oriente dilaniato dal conflitto israelo-palestinese.

Queste geografie trovano il loro fulcro nelle acque mediterranee extraterritoriali in cui si consuma la vicenda: un non-luogo che funge da catalizzatore per questi luoghi geografici dalle distanze annullate. La discontinuità degli spazi dell'esperienza palestinese, riecheggiata e rispecchiata dall'esperienza ebraica, viene infatti rappresentata dall'eccesso di spazi e geografie presenti nel film tratto dall'opera, prodotto dalla rete televisiva britannica Channel Four nel 2003 e diretto da Penny Woolcock. Qui, nella sequenza che anima il coro "Night Chorus", si mostrano in successione discontinua pogrom nazisti a Varsavia, i raid dei sionisti e la cacciata dei palestinesi, e gli scontri tra esercito israeliano e ragazzi palestinesi in un campi profughi nei territori occupati.

Queste geografie immaginarie sono costituite in parte da sezioni girate paradossalmente tutte nella stessa location a Malta, e da immagini di repertorio di particola-

re brutalità in alcune scene, come a rendere più ‘reale’ la realtà dislocata di luoghi come i campi profughi di Sabra e Chatila (menzionati da Mahmoud nell’aria “Now it Is Night”).

Per rendere il ‘sentire’ di questi luoghi, John Adams, compositore dell’opera, come Verdi prima di lui, sostiene di essersi ispirato alla musica araba di compositori come il siriano Abed Azrié, ma soprattutto agli scritti di Said sulla Palestina, che lo hanno aiutato ad offrire un ritratto multifaccettato dei terroristi.

The Death of Klinghoffer riprende infatti elementi della musica orientalista come il fagotto obbligato che accompagna Mahmoud, intento a rievocare la propria infanzia in Palestina. Qui, i fraseggi cromatici ‘orientali’ sono modellati sugli stessi modelli che hanno ispirato la frase del flauto che accompagna “Cieli Azzurri”, l’aria di Aida, dando la stessa sensazione di intimismo e nostalgia.

Un’opera mediterranea: *The Death of Klinghoffer*/2

L’opera è strutturata nel suo complesso sul modello delle Passioni bachiane, e quindi presenta una serie di arie e cori in stile contrappuntistico commisto a temi ‘orientali’ che il compositore ha dichiarato di aver utilizzato per dare un senso di estraneità – per determinare cioè in un certo senso le geografie immaginarie del testo, definendo in questo modo il confine tra il familiare/occidentale e lo straniero/arabo:

[I used oriental themes] to convey a sense of ‘otherness’.... What I did was to develop certain harmonic and melodic modes that were dedicated to one group and not shared by another.

(John Adams)

Tuttavia Said, che vide e recensì l'opera nel 1991 per il giornale di cui allora curava la colonna musicale, *The Nation*, sostiene che l'effetto di queste musicalità 'estranee' non sia appunto di estraneità: parlando del coro dei palestinesi esiliati, che apre l'opera narrando come i palestinesi sono stati scacciati dalla loro terra, Said scrive:

naturally you would respond to the opera's inaugural sequence... only if you opened yourself sympathetically to this usually scanted aspect of the Palestinian story. I was certainly prepared for it (since it replicated my own experience), but I do not think my response was entirely an ideological or autobiographical predisposition.

(Said 1991, p. 598)

L'opera è quindi in grado di mettere lo spettatore in contatto con l'esperienza emotiva dell'espropriazione, creando una zona di contatto attraverso il mezzo fluido dell'espressione musicale, che riesce a dar corpo e voce al trauma della violenza e dell'esilio.

Il West-Eastern Divan/1

Il West-Eastern Divan è un'iniziativa che ha coinvolto Edward Said negli ultimi anni della sua vita, e che vuole indicare un luogo di incontro e di comunanza tra persone che gli eventi storici hanno posto su diversi fronti del conflitto palestinese. All'interno di questo progetto, giovani musicisti israeliani e provenienti dai paesi arabi hanno potuto suonare insieme e dare vita ad un'orchestra che oggi effettua concerti in tutto il mondo.

L'iniziativa è nata nel 1999 con un seminario per giovani musicisti organizzato da Said e Barenboim a Weimar, quell'anno "Capitale europea della cultura". La città

ispirò il nome del progetto, derivato dal *Divan orientale-occidentale* dello scrittore tedesco Goethe, una delle prime opere europee che cercò un incontro con forme poetiche arabo-persiane (anche se nel contesto di un inevitabile orientalismo).

Allo stesso modo, il seminario si pose lo scopo di alterare sessioni di musica classica con tavole rotonde sulla situazione mediorientale, che permettessero ai giovani musicisti di confrontarsi con loro coetanei che altrimenti non avrebbero mai avuto occasione di incontrare. La musica, in questo caso, si pone come terreno comune tra persone con esperienze di vita profondamente diverse.

Said ha sempre sostenuto, come si ascolta in una delle discussioni presenti nel DVD dedicato al Divan, che la musica è “sempre un po’ sovversiva, anche quando sembra totalmente innocua”. La musica è sovversiva, ad esempio, perché può cambiare il modo in cui le persone fanno esperienza del mondo, un concetto già emerso nei suoi commenti sull’opera *Death of Klinghoffer*. Qui, ad esempio, ciò accade quando l’esperienza di Weimar ha mostrato che un giovane palestinese di appena dieci anni può essere un ottimo pianista – e non necessariamente solo un rifugiato o peggio, un potenziale terrorista.

In questo la musica mostra quello che in un testo del 1991, dal titolo *Musical Elaborations*, Said definisce il suo “elemento trasgressivo”, che emerge nella sua “abilità nomade di diventare parte di formazioni sociali differenti, e di variare le proprie articolazioni e la propria retorica a seconda delle occasioni e del pubblico” (1991, p. 70; trad. it in Guarracino 2006, p. 75).

Non sempre, tuttavia, i rapporti tra i vari musicisti si sono svolti all’insegna dell’armonia, come nel caso dei violinisti Ilya, israeliano, e Claude, libanese, che, condividendo lo stesso leggio, hanno imparato a comunicare

mentre suonano; ciò nonostante, nel momento in cui si comincia a parlare della situazione politica dei due paesi, la loro idea di pace si rivela molto diversa, e forse incommensurabile.

Tuttavia, proprio questo esempio sottolinea che lo scopo di questa iniziativa non è un'utopistica 'armonia', bensì la possibilità di ospitare voci diverse all'interno dello stesso spazio, che permetta la condivisione delle esperienze: così nella musica del *Divan* trovano posto i grandi compositori occidentali, ma anche le melodie arabe che Claude interpreta sul suo violino. La musica offre non un linguaggio universale, ma la possibilità di discussione e confronto, unita alla necessità di interazione data dalla dimensione dell'orchestra.

La questione dell'identità, nazionale e culturale, viene quindi affrontata attraverso la musica in modo performativo: dopo che Said spiega alla platea di studenti le difficoltà di convivenza di popolazioni diverse sul territorio mediorientale, la risposta di Barenboim non può essere altro che "shall we play?", suoniamo?

Il West-Eastern Divan/2

Uno dei risultati importanti di quest'iniziativa è stata la scoperta di quello che Said chiama uno dei segreti meglio tenuti in Medio Oriente, ossia che ci sono molti musicisti di talento nel mondo arabo. Le difficoltà sono dovute soprattutto ai governi, che non sostengono iniziative a questo riguardo, ma anche alle difficoltà che molti musicisti si trovano ad affrontare nel momento in cui devono spostarsi. La musica, che pure sembra superare tutti i confini, trova però ostacoli nei confini materiali dei posti di blocco che frammentano il Medio Oriente.

Il seminario ha infatti dato origine ad un'orchestra 'instabile', che ha tenuto concerti non solo nel mondo arabo, ma anche in Spagna, Francia, Germania e Turchia. Uno degli eventi più importanti che hanno visto coinvolta l'orchestra è stato il concerto in memoria di Edward Said, tenutosi a Ramallah il 21 agosto 2005, la cui organizzazione si è rivelata molto complessa proprio a causa delle innumerevoli difficoltà che alcuni musicisti hanno dovuto affrontare per arrivare nella città palestinese, che tra l'altro è sede di uno dei conservatori più importanti della regione.

Il problema è stato solo in parte risolto quando la Spagna ha offerto a tutti i musicisti, israeliani e arabi, lo stesso passaporto diplomatico fornito ai musicisti spagnoli. Questo avrebbe permesso loro di superare più facilmente le varie frontiere del viaggio, dalla Germania a Tel Aviv a Ramallah. I musicisti, che fino ad allora si erano trovati uniti nella loro pratica musicale, si sono ritrovati quindi divisi in gruppi a seconda della provenienza, costretti a percorrere strade diverse per raggiungere la loro destinazione. In questa occasione, le differenze che la musica sembrava aver superato si sono rivelate in tutta la loro tangibile realtà; proprio per questo, tuttavia, la realizzazione del concerto si è rivelata non solo un modo per ricordare Edward Said, fondatore e anima dell'iniziativa, ma anche per dimostrare che la musica può superare non solo confini ideali e culturali, ma anche quelli materiali dei posti di blocco e del filo spinato.

Conclusioni

I vari esempi di musica mediterranea proposti in questa lezione raccontano i vari momenti in cui l'attività di Edward Said si è intrecciata con espressioni musicali tra

le più diverse, dall'*Aida* a *The Death of Klinghoffer* fino all'esperienza del West-Eastern Divan.

Tutte queste esperienze hanno in comune lo spazio mediterraneo come luogo conflittuale di incontro per identità che si scoprono fluide e in continuo movimento.

L'esperienza musicale aiuta ad articolare queste esperienze in una serie di forme che vogliono e tentano di oltrepassare i confini linguistici, nazionali e culturali, per offrire soluzioni alternative a quello che Said stesso ha definito come 'problema dell'identità'.

5.3 Musica mediterranea/2

Da Napoli al Mediterraneo

Il Mediterraneo si rivela uno spazio fluido in cui le culture si intrecciano e dialogano tra loro in modalità complesse e imprevedibili. La musica, con la sua capacità di trasgressione e la sua indipendenza dai limiti della lingua parlata, è luogo privilegiato di questa ibridità. Qui espressioni provenienti dalle diverse sponde del Mediterraneo si riecheggiano tra loro. Come scrive Chambers:

I melismi e i microtoni, così centrali nelle tonalità lamentevoli della voce napoletana, forse hanno un debito più verso le scale musicali del maqâm arabo (tono modale) che verso i parametri strutturati dell'armonia europea. In questa 'musicalità mediterranea', la canzone napoletana, con il suo pathos urbano e la sua marginalità recitata, è consanguinea musicale del flamenco di Siviglia e del fado di Lisbona, ma anche dei suoni del Mediterraneo orientale proposti

nel rebetiko di Atene e nell'orchestrazione moderna della, fundamentalmente improvvisata, musica ughniyna del Cairo (notoriamente associata alla voce di Oum Kalthoum) e, più recentemente nel raï algerino. Tutto questo è parte di una musicalità errante, in ragione della quale ogni canzone nel Regno delle Due Sicilie era “trasformat[a] in neni[a] arab[a], sorte cui deve assuefarsi qualsiasi melodietta vivace che voglia esser cantata in Sicilia” (Tomasi Di Lampedusa).
(*Chambers 2007, p. 48*)

Questa lezione vuole proporre un viaggio mediterraneo attraverso le voci che, oggi e in modo autoriflessivo, esplorano le sonorità che, in senso ampio, possono essere definite ‘mediterranee’.

Goran Bregovic

Un esempio molto noto di melange di musiche di varie parti del Mediterraneo, con una forte influenza del mondo gitano, è l'esperienza musicale di Goran Bregovic, compositore e performer ormai noto a livello mondiale per la sua collaborazione alle colonne sonore dei film di Emir Kusturica.

Nonostante la musica di Bregovic si componga di elementi cosmopoliti, l'Italia resta un punto di riferimento per chi la vive dall'altra sponda dell'Adriatico, il ‘mare nero’ che, insieme al tratto di mare che divide la Sicilia dalla costa nordafricana, ogni anno vede la morte di persone che sulle ormai famigerate carrette del mare inseguono il sogno americano in versione italiana. A questo fenomeno è dedicata l'installazione del gruppo di architetti Multiplicity, in cui il mar Mediterraneo diventa un ‘solid sea’, un mare reso solido dalle restrizioni alle frontiere europee, ma anche dai corpi dispersi nelle sue acque e

spesso mai recuperati.

In modo più ironico, ma non necessariamente meno politicamente incisivo, nella sua “Polizia molto arrabbiata” Bregovic offre una mappatura dei percorsi ‘alternativi’ che attraversano l’Italia, percorsi sul filo della clandestinità ma anche della semplice assonanza linguistica (Albania, Catania). In questo brano l’italiano convive con le lingue dei Balcani, che lo ibridano nell’accento che ‘storpia’ e si appropria dei nomi geografici. Strutturano il brano due refrain: uno, “polizia molto arrabbiata”, gioca con l’infrazione della legge e dei confini sorvegliati dalla polizia associandola, piuttosto che ad un lessico giudiziario, ad uno stato d’animo (“molto arrabbiata”); e l’invocazione che apre il brano, “Europa, Europa”, un’interpellazione che viene dai Balcani, ossia dai confini, immaginari come politici, di quest’entità che vorrebbe essere una ‘fortezza’ (vedi Balibar 2004), ma si rivela sempre permeabile e ‘fluida’ (come la definisce Multiplicity).

I Dounia

Una riflessione sulla ‘identità’ mediterranea della musica del Sud Italia è stata portata avanti soprattutto da gruppi che sono nati da esperienze interculturali.

I Dounia, ad esempio, sono un gruppo nato dalla collaborazione tra musicisti italiani e palestinesi (come anche i Radiodervish, di cui si parlerà in seguito). La loro esperienza musicale si basa sull’incontro di personalità che vengono da diverse sponde del Mediterraneo, che uniscono le loro diverse esperienze musicali in un insieme sonoro prevalentemente acustico (ossia senza strumenti ‘elettronici’ come la chitarra elettrica e il sintetizzatore), offrendo così delle sonorità che sono, da una parte, di-

stintamente popolari (e non ‘pop’), ma allo stesso tempo ibridano suoni e lingue di tradizioni popolari che generalmente non si pensano o ascoltano ‘insieme’.

Se per Multiplicity il Mediterraneo è nero, come l’Atlantico Nero della tratta degli schiavi per Paul Gilroy (vedi Gilroy 2003), per i Dounia il Mediterraneo è un mare ‘bianco’ guardato da due sponde, quella siciliana e quella tunisina del poeta Moncef Ghachem. Così in “Lambuca/Lampuca”, l’ode al pesce mediterraneo scritta in arabo da Ghachem è stata tradotta in siciliano, per dar vita ad un brano in cui le due lingue si inseguono e si riecheggiano. Tuttavia, il brano non celebra il mondo da cartolina dei pescatori, quanto la frattura tra il mondo animale a cui è legato il ritmo della vita dei pescatori, e di cui fanno parte lo sparviero come la lampuga, la sarpa come la zaz-zamita, ossia il gecko, e il mondo degli uomini, del comune verso il quale si tirano pietre inutilmente, e della polizia: “la pantera della polizia si è girata”.

Mahdia, in questo contesto, è sia l’apparato burocratico del governatorato tunisino, dal quale il pescatore, come il protagonista del *Castello* kafkiano, resta sempre fuori; ma è anche una musica immaginaria, di cui il pesce è figlio e marito, e che rischia di scomparire: “unn’è lu mari ri Mahdia?”, dov’è il mare di Mahdia?

I Radiodervish

Se i Dounia sono basati in Sicilia, i Radiodervish nascono invece a Bari nel 1997 dal sodalizio artistico tra Nabil Salameh e Michele Lobaccaro. Anche qui, legami imprevedibili tra l’Italia e la Palestina danno vita a canzoni che svelano varchi e passaggi tra le diverse e lontane sponde del Mediterraneo, luogo di confine che unifica nel mo-

mento stesso in cui separa.

Anche qui la molteplicità delle lingue si affianca ad uno stile musicale complesso: l'italiano, l'arabo, l'inglese e il francese accompagnano sonorità che affondano le radici sia nella tradizione araba che nella musica occidentale.

In questo viaggio, la narrazione omogenea dell'identificazione culturale, storica e musicale è destinata a essere deviata dall'onda sonora stessa; si vanifica qualsiasi ancoraggio scontato a un localismo senza tempo che rivendica una validità universale attraverso la sua presunta unicità. Contro tale estetica normativa, la composizione (sia musicale sia culturale) che insorge dagli elementi evolutivi del transito allude a una che, basata su un'“ontologia del presente” (Michel Foucault), non è affatto un'estetica in un senso convenzionale: essa offre un'interpretazione del suono non riferita a un astratto assoluto, ma che piuttosto riecheggia con le condizioni aperte della sua elaborazione storica e culturale.

(Chambers 2007, p. 50)

Il localismo, il folklore commercializzato della musica e delle tradizioni popolari, lasciano quindi spazio e voce ad un'espressione musicale che ascolta e riverbera le tracce di passaggi impreveduti.

Un mare 'grande'

Napoli, da questo punto d'udito, si pone come crocevia privilegiato di suoni, così come di lingue e sapori. Ancora Chambers:

ascoltata in questa chiave, Napoli, come Algeri, Siviglia, Istanbul, Marsiglia e il Cairo, è una città mediterranea, la cui partitura storica può essere continuamente eseguita per esibire un'eredità mista, oramai considerata alla luce del

mondo postcoloniale. Si tratta di un invito, sostanziato nel suono, a ripensare una modernità che coinvolge sia la diretta cultura napoletana sia un retaggio più vasto, in un'ultima analisi, planetario.

(Chambers 2007, p. 48)

È questo l'invito offerto dalla versione dei Radiodervish, in arabo e napoletano, della classica "Tu si' 'na cosa grande" di Domenico Modugno (1964). Questo brano, che fa ormai parte della tradizione classica napoletana quanto "O' sole mio" e "Torna a Surriento", si trasforma nell'intreccio delle lingue che piegano gli arrangiamenti tipici della sonorità napoletana verso nuove modalità di esecuzione.

Se i passaggi in napoletano conservano maggiormente l'arrangiamento originale, la mancanza di percussioni e l'aggiunta dei violini nei passaggi in arabo giocano con la produzione di un'atmosfera 'araba' o 'orientale' su una melodia che resta tuttavia inconfondibile.

Questa prospettiva conduce, naturalmente, non a una mera critica della tradizione della canzone 'napoletana', che rappresenta se stessa come se fosse una grammatica autonoma dell'essere, ma anche a un apparato concettuale reiterato, ora tenuto forzatamente a distanza da una complessità mondiale e storica che eccede il suo desiderio di definizione.

(Chambers 2007, p. 50)

Conclusioni

Attraverso questo percorso di contaminazioni musicali, questa sezione ha voluto rendere conto delle complessità dell'area mediterranea utilizzando la musica come punto d'accesso privilegiato. Le sperimentazioni di gruppi musicali di diversa provenienza, ma con la pratica comune di

giocare con i linguaggi, parlati come sonori, fa emergere un ascolto contrappuntistico di tradizioni musicali mediterranee che vengono in genere considerate autonome, come quella ‘gitana’, quella ‘araba’ e quella ‘napoletana’.

Al contrario, anche qui la musica dimostra la sua abilità di trasgredire, e di offrire nuovi punti d’udito per l’ascolto delle complessità storiche, politiche e simboliche del Mediterraneo.

6. Oum Kulthoum: una voce mediterranea

6.1 Edward Said e Oum Kulthoum

Oum Kulthoum

Oum Kulthoum è una delle poche voci non occidentali che figurano nelle ‘elaborazioni musicali’ di Edward Said. Tuttavia, anche se la sua vita e le sue pratiche musicali si sono svolte per lo più al di fuori della scena musicale occidentale, Kulthoum potrebbe difficilmente emergere come voce subalterna: la cantante è stata per la maggior parte della sua carriera la voce principale della canzone araba, e le sue vicende si sono spesso intrecciate con le vicissitudini politiche dell’Egitto, suo paese d’origine (e in cui Said stesso è cresciuto), dagli ultimi anni sotto l’impero britannico fino agli anni della decolonizzazione e del governo Nasser.

Il legame tra Kulthoum e Said non è dato però solo dalla condivisione dello spazio del Cairo: nonostante la cantante appaia poche volte nella scrittura di Said, la sua voce gioca un ruolo fondamentale per la definizione della musica come elemento ‘trasgressivo’ e fluido, luogo di contaminazione tra culture che non possono più definirsi semplicemente come l’una in contrapposizione all’altra. Le performance di Kulthoum sono state spesso associate all’opera lirica occidentale, e il suo ruolo di ‘diva’ a quello di cantanti come Maria Callas o Billie Holiday. Per Said

la voce di Kulthoum assumerà significati diversi nel corso della vita, andando a rappresentare momenti diversi della posizione intellettuale dello scrittore.

Said su Kulthoum/1

La prima esecuzione musicale a cui ho assistito da ragazzo (verso la metà degli anni Quaranta) fu un concerto di Oum Kulthoum, già allora esponente di spicco della canzone araba classica, che trovai sconcertante, interminabile, e tuttavia indimenticabile. Il senso dell'esecuzione, compresi molto più tardi, non era di dar vita ad una perfetta struttura logica – di crearla nel momento dell'esecuzione – bensì di deliziarsi in ogni tipo di divagazione, di soffermarsi su piccoli dettagli e variazioni nel testo, di perdersi di digressione in digressione... e siccome la mia educazione di stampo occidentale, sia musicale che scolastica, mi votava ad un'etica di produttività e di superamento degli ostacoli, l'arte di Oum Kulthoum perse d'importanza per me. Ma naturalmente si nascose appena sotto la superficie della mia coscienza finché, di recente, non ho riscoperto il mio interesse per la cultura araba; e lì l'ho ritrovata, e sono stato in grado di associare il suo linguaggio musicale con alcune caratteristiche della musica classica occidentale.

(Said 1991, p. 98; trad. it. in Guarracino 2006, p. 79)

Qui Said narra del suo primo incontro con la voce di Kulthoum. Essa si pone come momento originario, la 'prima' performance, il primo incontro non solo con la musica araba, ma con la musica 'live' nel suo complesso, in contrasto con le registrazioni di musica classica che fino ad allora avevano fatto parte della sua educazione. Di conseguenza, si tratta di un punto di partenza importante, eppure eccentrico, perché inaugura la passione di Said per i concerti classici con una performance di musica ara-

ba la cui anti-struttura contrasta con il metodo di organizzazione dei suoni della musica classica occidentale, da cui il disagio del giovane Said nei confronti di questo suo ricordo adolescenziale.

Said su Kulthoum/2

Il concerto non cominciò prima delle nove e mezza e finì ben dopo mezzanotte, senza alcun intervallo e in uno stile che trovai tremendamente monotono.... Non solo non capivo nulla di quello che cantava, ma non riuscivo ad identificare nessuna forma o struttura nei suoi sfoghi canori, accompagnati da un'orchestra imponente con una monofonia stridente e dolorosamente noiosa.

(Said 2000, p. 114)

Questo brano è tratto invece dall'autobiografia di Said, dal titolo *Sempre nel posto sbagliato*. Qui il resoconto del concerto di Kulthoum è molto diverso, e sottolinea il senso di estraneità vissuto dal giovane Said rispetto alla cultura araba a lui contemporanea. Mentre nel brano precedente venivano quindi sottolineate le affinità tra la musica occidentale e quella araba, in questo passaggio si evidenziano le differenze di linguaggio tra i due modi musicali.

Il disagio del giovane Said, tuttavia, non indica il limite della musica di Kulthoum quanto quello della sua educazione musicale, fino ad allora completamente impermeabile ai suoni della città in cui viveva, e il suo conseguente 'analfabetismo' riguardante la musica araba.

La musica classica occidentale distingue infatti tra suoni 'significanti' e 'non significanti', relegando quindi all'ambito del 'non-senso' ogni articolazione musicale (come ad esempio la strutturazione delle melodie e dei ritornelli) che non faccia parte del suo linguaggio.

Al contrario, nel brano tratto da *Musical Elaborations*, Kulthoum emerge appunto come la voce subalterna, ma anche come la voce dell'intellettuale (lo stesso Said) che nell'eco di una voce femminile trova l'espressione della propria subalternità, sia come non-occidentale che come intellettuale, come luogo di *agency* poetica e politica. La funzione originaria della voce di Kulthoum come Stella d'Oriente torna quindi insieme alla cultura araba di cui diventa un'epitome, una voce che è in grado di mettere insieme l'identità divisa di Said.

La cantante è quindi allo stesso tempo luogo contestato su cui si scrivono identità opposte tra i diversi margini dell'episteme occidentale, e insieme presenza distruttiva, luogo di messa in questione delle modalità in cui queste identità si scrivono e si ascoltano.

Inta Omri (1964)

Inta Omri è stato uno dei primi brani composti esplicitamente per Oum Kulthoum, oltre che una delle sue canzoni più famose.

Nonostante i richiami continui alla tradizione araba classica, lo stile di Kulthoum è anche originale e per certi versi 'moderno': in questo brano, ad esempio, appare per la prima volta una chitarra elettrica. Si tratta quindi in un misto di tradizione ed innovazione, che bene incarna il momento storico vissuto dall'Egitto in quegli anni, diviso tra una spinta modernizzante che spesso coincideva con una marcata occidentalizzazione, e la nascita di movimenti fondamentalisti (come i Fratelli Musulmani) che facevano della tradizione araba motivo di orgoglio e marchio di anti-occidentalismo.

La struttura delle canzoni di Kulthoum, basata sulla

ripetizione continua di un testo molto, breve ricorda una tradizione occidentale a lungo caduta in disuso, e riemersa solo da alcuni anni. La musica barocca occidentale infatti prevedeva continue variazioni sulla stessa melodia, che spesso erano a discrezione del cantante. Allo stesso modo buona parte delle performance di Kulthoum erano basate sull'improvvisazione, per la quale spesso si ispirava persino alle reazioni del pubblico. Le due tradizioni musicali prevedono quindi spazi comuni, e non sono completamente estranee l'una all'altra come i discorsi occidentali sulla storia musicale raccontano.

Inoltre, la musica di Kulthoum oggi non è più relegata ai taxi del Cairo, che pure continua ad abitare, né al mondo arabo in generale, ma al contrario gode di una diffusione planetaria migrando in pratiche culturali globali. Oggi infatti le melodie di Kulthoum fanno parte di una cultura (pseudo)subalterna che non riguarda più solo l'Egitto, e nemmeno solo il mondo arabo: ad esempio, in uno dei suoi spettacoli la cantante colombiana Shakira, nota per le sue coreografie di danza egiziana (denominata in occidente 'danza del ventre'), danza proprio sulle note di apertura di *Inta Omri*.

Ahdaf Soueif su Kulthoum

Nonostante la sua diffusione planetaria, lo stile di Kulthoum resta tuttavia molto specifico. La tecnica canora di Kulthoum offre una voce 'ruvida', anche a causa della qualità non digitale delle registrazioni, che contrasta con l'educazione musicale classica di molti intellettuali arabi. Così come già per Said, infatti, lo stile di Kulthoum fa spesso parte di un gusto 'acquisito': a questo proposito, durante una trasmissione radiofonica per la BBC, la scrit-

trice egiziana Ahdaf Soueif parla di un'esperienza simile riguardo la propria esperienza infantile ed adolescenziale della musica di Kulthoum.

Soueif racconta che la 'diva' della musica araba ha fatto parte del tessuto della sua vita da quanto può ricordare: quella voce le è stata sempre immediatamente riconoscibile, legata imprescindibilmente all'atmosfera e ai ricordi della sua vita al Cairo – e in seguito, alla sua identità di donna araba migrata nell'occidente anglofono.

Tuttavia, Soueif ricorda come, in modo molto simili a Said, la sua prima reazione rispetto a quella musica fosse non la passione ma la noia. Solo più tardi, verso i 16-17 anni, Kulthoum ha acquistato una posizione di rilievo nel suo panorama immaginario, un percorso che Soueif ritrova nei giovani che cominciano ora ad avvicinarsi alla musica di Kulthoum.

Conclusioni

La figura di Kulthoum marca un luogo importante per l'identità araba di Said come di altri intellettuali provenienti dal mondo arabo. Non solo Edward Said, ma più in generale il mondo arabo ha trovato nella Stella d'Oriente un momento di identità culturale che pervade tutt'oggi le strade del Cairo.

La tecnica di Kulthoum, a metà tra stile arabo classico e contaminazioni occidentali, incarna quindi anche la posizione dell'intellettuale al confine tra culture in contrapposizione tra loro, che trovano nella musica un flusso unico significante in cui ritrovare un senso, seppure precario, d'identità.

6.2 *Ti ho amata per la tua voce*

Selim Nassib

Il romanzo di Selim Nassib *Oum* offre un ulteriore approccio alla leggenda della Stella d'Oriente rispetto a quello già proposto attraverso le parole di Edward Said e Ahdaf Soueif.

Nassib, nato a Beirut nel 1946 da una famiglia di origine ebrea, è noto non solo per i suoi romanzi, ma anche per la sua attività giornalistica come corrispondente estero per il quotidiano francese *Liberation* durante la guerra in Libano degli anni '80.

Ti ho amata per la tua voce narra il legame intellettuale tra il protagonista, il poeta Ahmad Rami, e Oum Kulthoum. La loro vicenda si intreccia con la storia recente dell'Egitto e del Medio Oriente, dagli ultimi giorni della colonizzazione fino all'indipendenza, alla guerra dei sei giorni e all'emergere del fondamentalismo islamico.

La voce di Kulthoum attraversa questi vari momenti come luogo d'identità contestate e in continua trasformazione. La vita della cantante si intreccia in modo indelebile con le vicende storiche che ne hanno accompagnato l'esistenza, e la sua biografia diventa una possibile lente attraverso cui interpretare la storia recente dell'Egitto e del Medio Oriente.

Il personaggio di Kulthoum nel romanzo occupa quindi il centro di un panorama immaginario che offre poco all'orientalismo che caratterizza le rappresentazioni del Medio Oriente in occidente, e dedica invece molta attenzione alle diverse forze politiche e sociali che nella voce di Kulthoum trovano risonanza. Il titolo della traduzione italiana, *Ti ho amata per la tua voce*, deriva da uno dei

testi che il poeta dedica alla sua diva, oggetto d'amore per sempre irraggiungibile.

Kulthoum, l'Egitto, il Medio Oriente/1

La prima apparizione di Kulthoum nel romanzo la pone già come icona dell'Egitto popolare, in contrasto con l'elitismo della cultura araba classica di quegli anni. Durante il suo primo incontro con Rami, infatti, la giovane cantante gli chiede:

“Scriva delle cose che io possa cantare... Quante persone capiscono le sue parole? Voglio dire gli uomini comuni, i contadini...”. “La poesia si scrive in arabo classico”. “Lo abbandoni per me, lo tenga per gli altri. Perché non dovrebbe esserci poesia in una lingua che tutti conoscono, perché no?”

(Nassib 1996, p. 12)

Il rifiuto dell'arabo classico a vantaggio di una lingua che possa essere compresa da tutti rappresenta non solo il desiderio di Kulthoum di non dimenticare le proprie origini, ma soprattutto quello di rappresentare un'autenticità dell'identità egiziana che si situava appunto in quelle popolazioni contadine che erano completamente escluse da ogni partecipazione nel governo monarchico e coloniale di prima dell'indipendenza. Kulthoum è una ragazza 'contadina' (come viene spesso descritta nel romanzo) e buona musulmana, portatrice di valori 'autentici'. Lo stesso uso del canto, basato sulla ripetizione continua di testi anche molto brevi, deriva dalla tradizione musulmana di lettura dei testi sacri.

Questa posizione si sposa perfettamente con gli ideali rivoluzionari del generale Nasser – anche se i suoi rap-

porti con la famiglia reale egiziana in realtà non erano mai stati cattivi. Al contrario, nel 1946 era stata chiesta in matrimonio da uno zio del re, ma la famiglia reale obiettò a causa del suo lavoro e delle sue umili origini. Questo episodio però non emerge chiaramente nel romanzo, a testimoniare i discorsi contrastanti che si intrecciano nella figura immaginaria di Kulthoum.

Nasser, a sua volta, si appoggiò molto al prestigio di Kulthoum, che lo sostenne soprattutto all'inizio del suo governo. Di conseguenza, nel romanzo il loro rapporto rappresenta uno dei nodi principali della seconda parte. È Nasser infatti ad incoronare Kulthoum come la voce d'Egitto:

Sarà sempre più grande. Era la voce d'Egitto, la rivoluzione farà di lei la voce degli Arabi. Di fronte al mondo intero, vedrà.

(p. 167)

Kulthoum, l'Egitto, il Medio Oriente/2

È dopo una lunga tournée nei paesi arabi che Kulthoum viene per la prima volta denominata Stella d'Oriente, e qui per la prima volta il suo canto si intreccia con l'impegno politico:

Era rientrata dalla sua prima tournée in Libano, in Siria, in Palestina, il Paese di Damasco, l'altra culla della musica araba. Davanti a Beirut, centinaia di barche l'avevano accolta con bandiere egiziane e libanesi. Ad Haifa aveva donato l'incasso di uno dei concerti alla raccolta di fondi contro l'occupazione inglese e l'immigrazione degli ebrei. L'avevano portata in trionfo. Le avevano dato un altro nome: la Stella d'Oriente.

(p. 74)

È interessante notare come, prima della guerra arabo-israeliana del 1967, l'“Oriente” di cui Kulthoum è la stella includesse anche il neonato stato d'Israele. Il romanzo mette quindi in risalto un aspetto poco noto della storia del Medio Oriente, la cui contrapposizione ad Israele viene spesso narrata in termini a-storici, come uno scontro necessario ed inevitabile.

Al contrario, la vicenda di Kulthoum mostra un diverso dipanarsi delle narrazioni identitarie, per cui la contrapposizione politica e culturale tra Israele e i paesi arabi non sarebbe ‘innata’, bensì il risultato di vicende storiche ben precise, come appunto l'immigrazione e l'occupazione di vaste aree della Palestina da parte di coloni israeliani.

È il risultato di queste vicende che la voce di Kulthoum, che all'inizio del romanzo risuona ad Haifa come a Baghdad e al Cairo, diventi man mano sempre più identificata con il ‘mondo arabo’, risuonando anche ai suoi margini più dimenticati, là dove l'indipendenza non riesce a sradicare la miseria. Qui si alimenta il fondamentalismo islamico, per il quale la voce di Kulthoum, ascoltata su un gracchian-te grammofono, è di nuovo fonte di un'identità collettiva:

Immonda bidonville, strade buie, odori di fogna, le gambe mi avevano portato nei sobborghi del quartiere popolare di Imbaba [il feudo dei fratelli mussulmani (p. 108)]. Gli uomini che incontravo mi sembravano talmente spettrali che non avevo il coraggio di abbordarli. Cosa dirgli? Scusi, come si esce di qui? Probabilmente era una domanda che loro stessi si facevano. Ero stupefatto dalle dimensioni della bidonville, piaga in espansione apparsa vicino a un quartiere già povero, vergogna che nessuna piantina segnala.... Ascoltavano la musica che usciva dalle finestre, il gracchiare di un grammofono. La voce che li riuniva era quella della mia contadina.

(pp. 105-107)

Kulthoum, il canto, il corpo

Tuttavia, il romanzo fa emergere anche la trasgressività della figura di Kulthoum. La stessa professione di cantante la pone al margine della rispettabilità sociale. L'educazione musicale le venne dapprima impedita appunto perché donna: "Ero femmina, non avevo il diritto di cantare" (p. 40), racconta Oum a Rami.

Nonostante la minaccia alla rispettabilità familiare, tuttavia, il padre di Kulthoum si trova obbligato a farla cantare, dati i forti proventi che provengono dalle sue performance. Ecco che quindi la giovane Kulthoum ci appare all'inizio del romanzo su un palcoscenico, ma vestita da ragazzo:

...davanti a loro, al centro c'era seduto un ragazzo, immobile, spaventato.... Lanciò una nota al di sopra della mischia. Era la *Fatiha*, il primo versetto del Corano.... Ma, sotto l'abito severo del contadino, avevo avuto il tempo di scorgere la curva di un seno.... Una ragazza in scena era indecente, ma guadagnava in una sera quanto il padre in un mese.

(pp. 9-11)

Secondo Ahdaf Soueif, il vestito da beduino non indica solo un travestimento in termini di genere (una ragazza vestita da uomo), bensì più in generale l'interpretazione di una parte, che permetteva alla cantante di non presentarsi sul palco come sé stessa.

Tuttavia, l'elemento dell'attraversamento dei generi, già implicato nella pratica del canto pubblico riservata per tradizione ai maschi, dona alla voce di Kulthoum una qualità perturbante che viene così descritta da Rami:

Qualcosa nel canto dell'adolescente mi era sgradevole. La potenza, il timbro, la padronanza del respiro erano eccel-

lenti, non lo nego, ma la voce entrava a modo suo, mi riempiva con un'inconsapevole e indecente naturalezza.... Il canto non veniva semplicemente dalla gola, l'intero corpo sembrava fremere, quasi librarsi in volo, per proiettarlo all'esterno.

(p. 10)

Il corpo di Kulthoum si espone nella voce, che ne narra impudicamente i luoghi intimi di produzione del suono (petto, testa, gola), esponendo quella che Roland Barthes definisce la 'grana della voce', "il corpo nella voce che canta" (1985, p. 265). La voce, quindi, pur caricata di significati simbolici 'normalizzati' che la iscrivono nella costruzione dell'identità nazionale egiziana e più in generale nella cultura araba, diventa quindi anche elemento fluido di significazione, in grado di mettere in discussione lo stesso sistema simbolico che si propone di garantire.

Kulthoum e le donne

Il romanzo rappresenta la 'trasgressione' incarnata dal corpo di Kulthoum soprattutto nella sua sessualità.

Nonostante il romanzo riprenda fedelmente la politica di riservatezza che la cantante portò avanti per tutta la vita, in più punti si accenna, in maniera più o meno velata, alla presunta omosessualità di Kulthoum:

"Le piacciono le donne", lo dicevano tutti. Un segreto di pulcinella, ben custodito. Non sopportavo di sentirlo dire. Ma lo sentivo intorno a me, e a lei. Amava le donne, lo sapevo, ma non come insinuavano gli altri.... Non mi sposo perché ho sposato il canto, devo dedicarmi al mio dono, al mio pubblico geloso... cos'altro non diceva. Aveva spezzato l'ordine, non ne conosceva altri, ed era rimasta senza leg-

ge.... Se qualcosa doveva essere, io avrei detto: androgina, uomo e donna insieme, senza sesso perché di ambo i sessi. E madre, oltre tutto, perché c'è Umm nel suo nome, madre di tutti e madre senza figli.

(p. 80)

L'androgina, categoria della crisi del binarismo dei generi, viene attribuita a Kulthoum come antidoto ad una sua presunta identità lesbica. E questo perché la narrazione nazionale pretende che sia il principio maschile, incarnato da Nasser, l'attore principale della Storia, e che il principio femminile faccia parte della simbologia della nazione solo come compagna e madre, inserendosi completamente in quello che la femminista americana Adrienne Rich ha definito 'eterosessualità normativa', secondo la quale la scelta eterosessuale sarebbe solo costruita come 'naturale', ma sarebbe in realtà frutto di un condizionamento sociale finalizzato alla protezione del nucleo familiare come cellula produttiva – di capitale così come di figli.

In questo contesto il corpo femminile lesbico, che rifiuta il contatto e anche la sottomissione agli uomini, minaccia l'ordine simbolico e sociale. È quindi interessante notare come alcune scene nel romanzo giochino con le possibilità erotiche dei corpi femminili, al centro dei quali il corpo di Kulthoum, icona nazionale inviolabile e dedicata alla sua arte, si rivela venato di passionalità:

La riconobbi dalla voce, era lei. Non piangeva, rideva. Seduta sulle sue gambe, Sa'adya le massaggiava le scapole. Da una parte e dall'altra a piedi nudi, con i capelli sciolti, c'erano due delle sorelle 'Abd al-Razzak. E sdraiata, ai piedi del letto, c'era Aziza, l'amica di Alessandria. Teneva tra le dita delicate il polpaccio della mia contadina, aveva al polso un sottile braccialetto. Brillava sull'umida peluria, luce

nel gioco d'ombra, pelle contro pelle, abbandono, paesaggio intrecciato, quelle gambe, quei fianchi. C'era lì qualcosa di organico, femminile, svelato, troppo umano.... Negli occhi che mi fissarono, vidi del desiderio. Non nei suoi, o forse sì, ma il suo piacere veniva dal loro. Sentivo che era invasa dall'emozione delle donne, incapace di uscire dall'impasto, imprigionata.

(pp. 50-1)

A tutt'oggi, in un mondo arabo dove l'omosessualità è ancora spesso perseguitata, Oum Kulthoum, nonostante la sua associazione principale con la cultura araba tradizionale, resta anche la maggiore icona della cultura gay araba, in un fenomeno che ricorda molto quello di Maria Callas o la stessa Mina in Italia.

Conclusioni

Il romanzo di Nassib, oltre ad avvicinarci alla storia recente del Medio Oriente, può essere considerato un punto d'udito contrappuntistico della figura di Kulthoum.

Il romanzo intreccia infatti la narrazione nazionale egiziana, e più in generale araba, con la trasgressività del corpo di Kulthoum, prima come cantante, e poi come donna che rifiuta il patto eterosessuale. Il romanzo va quindi contestualizzato all'interno delle altre rappresentazioni della figura di Kulthoum nel mondo arabo, di cui svela le complessità e la natura spesso contraddittoria.

Bibliografia

- ABU-JABER D. (2003), *Crescent*, New York, W.W. Norton & Company.
- AHMED L. (1999), *A Border Passage*, New York, Penguin.
- ALCALAY A. (1993), *After Jews and Arabs. Remaking Levantine Culture*, Indianapolis, Indiana University Press.
- AMMIEL A. (1996), *Keys to The Garden. New Israeli Writing*, San Francisco, City Light Book.
- ASHTOR E. (1983), *Levant Trades in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press.
- ASHTOR E. (1982), *Storia economica e sociale del Vicino Oriente nel Medio Evo*, Torino, Einaudi.
- ASSMANN A. (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- BALIBAR E. (2004), "Europe as Borderland", *The Alexander von Humboldt Lecture in Human Geography*, University of Nijmegen, November 10 (consultabile all'indirizzo: <http://www.ru.nl/socgeo/olloquium/Europe%20as%20Borderland.pdf>).
- BARTHES R. (1985), "La grana della voce", in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Torino, Einaudi, pp. 255-266.
- BEN JELLOUN T. (1990), *Dove lo Stato non c'è. Racconti italiani*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN W. (1940), "Tesi di filosofia della storia" in trad. it. 1995, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi.
- BHABHA H. K. (1997), "Togliendo i libri dalle casse... di nuovo", in I. Chambers e L. Curti, a cura di, *La questione postcoloniale: cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, pp. 233-250.
- BHABHA H. K. (2001), *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi; edizione originale *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- CARIELLO M. (2006), "Non arrivo a mani vuote", in I. Chambers, a cura di, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi.

- CAVARERO A. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- CHAMBERS I. (2007), *Le molte voci del Mediterraneo*, Milano, Cortina.
- CHAMBERS I. (2003), *Sulla soglia del mondo*, Roma, Meltemi.
- CIALENTE F. (2003), *Ballata levantina*, Milano, Baldini e Castoldi.
- CIALENTE F. (1991), *Interno con figure*, Milano, Studio Tesi.
- CIALENTE F. (1976), *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori.
- CURTI L. (2006), *La voce dell'altra*, Roma, Meltemi.
- DARWISH M. (2004), "A Contrapuntal Reading", *Al Ahram Weekly* n. 710 (30 September - 6 October).
- DERRIDA J. (1982), *Scrittura e differenza*, Torino, Einaudi.
- DERRIDA J. (1996), *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema.
- DERRIDA J. (2004), *Il monolinguisimo dell'altro*, Milano: Raffaello Cortina Editore, p. 5.
- DJEBAR A. (1980), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des Femmes; trad. it. 1988, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti.
- DJEBAR A. (2004), *Queste voci che mi assediano*, Milano, Il Saggiatore.
- EISENSTADT S. (2000), "Multiple Modernities", *Daedalus*, vol. 29, n° 1.
- ELIAL MICHEL E. (1988), *Levant: cahiers de l'espace méditerranéen*, Paris, Eclat.
- GHACHEM M. e Dounia (2003), "Lambuca/Lampuca", in *Sulle sponde del mare bianco*, Napoli, Mesogea.
- GILROY P. (2003), *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi; edizione originale *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, Londra e New York, Verso, 1995.
- GOITEIN SHLOMO D. (2002), *Una società mediterranea*, Milano, Bompiani.
- GUARRACINO S. (2006), "(S)concerto a tre voci: le trasgressioni musicali di Edward Said", in I. Chambers, a cura di, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, pp. 71-80.
- HASSOUN J. (1981), *Juifs du Nil*, Paris, Sycomore.

- HOCHBERG Gil Z. (2004), "Permanent Immigration: Jacqueline Kahanoff, Ronit Matalon and the Impetus of Levantinism", *Boundary 2*, vol. 31, n°2, , pp. 219-243.
- JABÈS É. (1980), *Du désert au livre: Entretien avec Marcel Cohen*, Paris, Pierre Belfond (ripubblicato nel 2001).
- JABÈS É. *Je bâtis ma demeure: Poèmes 1943-1957*, Paris, Gallimard, 1959 (ripubblicato nel 1975 e poi nel 1990).
- JABÈS É. (1991), *Le Livre de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard.
- JABÈS É. (1988), *Le Livre des Questions I (Le Livre des Questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au Livre)*, Paris, Gallimard (ripubblicato nel 2002).
- JABÈS É. (1989), *Le Livre des Questions II (Yael, Elya, Aely, El, ou le dernier livre)*, Paris, Gallimard (ripubblicato nel 1997).
- JABÈS É. (1976-1980), *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, (ripubblicato in un unico volume nel 1991).
- JABÈS É. (1990), *Le Seuil le Sable (Poesie complete 1943-88)*, Paris, Gallimard.
- JABÈS É. (1989), *Un étranger avec sous le bras un livre de petit format*, Paris, Gallimard.
- LOMBARDI-DIOP C. (2008), "Ghosts of Memories, Spirits of Ancestors: Slavery, the Mediterranean, and the Atlantic", in A. Oboe e A. Scacchi, a cura di, *Re-Charting the Atlantic: Bodies, Practices, and Discourses*, London and New York: Routledge.
- LANÇON D. (1998), *Jabès l'égyptien*, Parigi, Jean Michel Place.
- MAALOUF A. (2000), *Gli scali del Levante*, Bompiani.
- MCCCLARY S. (1991), *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Oxford (Minn.), University of Minnesota Press.
- NASSIB S. (1996), *Ti ho amata per la tua voce*, Roma, E/O.
- PANNUTI A. (2006), *La comunità italiana di Istanbul nel XX secolo: ambiente e persone*, Istanbul, Isis.
- PANNUTI A. (2005), *Mythologie levantine*, Pubblicazione su internet: circe.univ-paris3.fr/Alessandro%20Pannuti%20Mythologie%20levantine.pdf.
- PAPASTERGIADIS N. (2000), *The Turbulence of Migration*, Cambridge, Polity Press.
- RUSHDIE S. (1991), *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori.
- SAID E. W., 1995, *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti; edizione originale *Culture and Imperialism*, London & New York, Vintage, 1993.

- SAID E. W. (1991), *Musical Elaborations*, London, Vintage.
- SAID E. W. (2000), *Sempre nel posto sbagliato: autobiografia*, Milano, Feltrinelli; edizione originale *Out of Place. A Memoir*, London, Granta Books, 1999.
- SERAO M. (2003), *Leggende napoletane*, Napoli, Guida.
- SHOHET KAHANOFF J. (1978), *Mi-mizrah shemesh*, Hadar, Tel Aviv.
- SOUEIF A. (1996), *Sandpiper*, London, Bloomsbury.
- SOUSA RIBEIRO A. (2007), "Ragioni di confine", www.eurozine.it, 09/05/07.
- SPIVAK G. C. (1988), "Introduction", in R. Guha e G. C. Spivak, a cura di, *Selected Subaltern Studies*, New York e Oxford, Oxford University press, pp. 3-32; pubblicato anche come "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography", in *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1988, pp. 197-221.
- STEFA A. (2006), "Gli stranieri", in F. Vietti, a cura di, *MadreLingua. Poesie e racconti del mondo in Italia*, Torino, Di Salvo Editore.
- TRINH T. M. (1997), (in conversazione con Annamaria Morelli) "L'intervallo disfatto", in I. Chambers e L. Curti, a cura di, *La questione postcoloniale: cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori, pp. 73-92; edizione originale "The Undone Interval", in I. Chambers e L. Curti, a cura di, *The Post-colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London, Routledge, 1995, pp. 3-16.
- TRINH T. M. (1999), "Beware of Wolf Intervals", in *Cinema Interval*, New York and London, Routledge, pp. xi-xiv.
- WALCOTT D. (1992), *Addio tristi tropici*, "La Repubblica", 8 dicembre, pp. 30-31.

Discografia

- Aida*, di Giuseppe Verdi, diretta da Sir Georg Solti per il Teatro dell'Opera di Roma (Decca, vinile 1962; compact disc 2001).
- The Death of Klinghoffer*, di John Adams, diretta da Kent Nagano con l'orchestra dell'opera di Lione (Nonesuch 1992).
- Cecilia Bartoli, "Disserratevi o porte d'Averno" (Handel), *Opera Proibita* (Decca 2005).
- The Beach Boys, "I Get Around", *Endless Summer* (Capitol 1974).
- Goran Bregovic, "Polizia molto arrabbiata", *Tales And Songs From Weddings And Funerals* (Musicrama/Koch 2002).
- Fabrizio de André, "Un blasfemo", *Non al Denaro, non all'amore né al cielo* (Sony Bmg 2002 [1971]).
- Radiodervish, "Tu si' na cosa grande", *Amara terra mia* (Radio fandango / Edel 2006).

Filmografia

- Forget Baghdad: Jews and Arabs, the Iraqi Connection* (2003) di Samir.
- Il Buma* (2002), di G. Massa.
- Iskandaryiah lih?* (Alessandria, perché?, 1978), di Y. Chahine.
- Knowledge is the Beginning* (2005), di P. Smaczny.
- La sposa siriana* (2004), di E. Iklis.
- Lamerica* (1994), di G. Amelio.
- Ritorno a Tunisi* (1998), di M. Bidona.
- Oum Kulthoum. A Voice like Egypt* (1997), di M. Goldman.
- Un été à la goulette* (1996), di F. Boughedir.

UNIPress *Collana e-Learning*

Iain Chambers

Transiti mediterranei: ripensare la modernità

Lezioni di Studi culturali e postcoloniali per la formazione a distanza
Corsi di laurea specialistica

Pasquale Ciriello

Profili di Diritto Pubblico e Diritto Pubblico Comparato

Lezioni di Istituzioni di diritto pubblico
e diritto pubblico comparato per la formazione a distanza
Corsi di laurea triennale

Francesca Corrao

Scrivere la guerra

Lezioni di Lingua e cultura araba per la formazione a distanza
Corsi di laurea specialistica

Simonetta de Filippis

The literary gaze

**English culture and literature from the Middle Ages
to the Restoration**

Lezioni di Letteratura inglese per la formazione a distanza
Corsi di laurea triennale

Claudio Marta

L'«altro» nemico

Lezioni di Relazioni interetniche per la formazione a distanza
Corsi di laurea specialistica