



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Lingue, economie
e istituzioni dell'Asia
e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

“Al-Amwāğ al-barriyya”
di Ibrāhīm Naşrallāh

Relatore

Prof. Simone Sibilio

Correlatore

Prof. Saverio Leopardi

Laureando

Claudia Podio

Matricola 862098

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Ringraziamenti	1
Abstract	2
Introduzione.....	3
المقدمة	9
1. CAPITOLO 1: La <i>Prima Intifada</i> : contesto storico-politico e letterario.....	12
1.1 Contesto storico-politico.....	12
1.2 Contesto letterario	21
1.3 La letteratura dell'Intifada	32
2. CAPITOLO 2: Ibrāhīm Naṣrallāh : vita e produzione letteraria	42
2.1 L'autore e le opere.....	42
2.2 La Palestina nelle opere di Ibrāhīm Naṣrallāh : <i>al-Malhāh al-filastīniyya</i>	49
3. CAPITOLO 3: Il romanzo <i>al- 'Amwāğ al-barriya</i>	57
3.1 Sfondo narrativo del romanzo	57
3.2 Traduzione: Ibrāhīm Naṣrāllāh - Le onde terrestri	66
La secca nuvola d'ombra.....	66
I fiori dopo cinque guerre	69
Non ti ho ucciso due anni fa?	71
Un neonato, un allarme.....	73
La tempesta delle colombe	75
Una nazione dentro un'incubatrice di plastica.....	79
Il massacro supera il passato e aspetta Šlūmū alla svolta successiva	83
Rāmbū tra le fila dell'esercito	84
Questo soldato ha un solo compito: uccidere	86
Šlūmū e Rāmbū in una missione comune.....	89
La sinfonia della tranquillità è interrotta dall'ululato del lupo	92
Il campo di al-Ğalazūn: un uccello che promette una canzone	97
Il piccolo al-Baħrī memorizza il canto dei cavalli.....	100
Nablus ... ed è mattina	102
Šlūmū estrae la sua arma e Rāmbū le sue zanne	104
Disobbedienza musicale	108
Šlūmū spara all'illusione!	112
Le finestre raccontano le storie.....	115
La salita verso la Galilea	120
Lo slancio verso i canti	122

L'occasione è pronta per la crescita dei fiori.....	125
Al-Baḥrī sulla spiaggia di Acri.....	127
L'abbraccio dell'onda.....	129
La distanza della fionda.....	131
Ci sono vittime e i soldati lavorano fedelmente	134
3.3 Tecniche formali e stilistiche e la funzione del postmoderno	137
3.4 Psicologizzazione dei personaggi.....	144
3.5 Le sfide della traduzione.....	151
Conclusioni.....	155
Bibliografia.....	157
Sitografia	162

Ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare il Professor Simone Sibilio, relatore di questa tesi, per la supervisione, la disponibilità ed il prezioso aiuto dimostrato in questi anni. Un ringraziamento sentito va anche al Professor Francesco Saverio Leopardi per la disponibilità mostrata nel ruolo di correlatore e alla Professoressa Sana Darghmouni per l'aiuto fornitomi nella fase di correzione della traduzione che costituisce il cuore di questa tesi.

Un grazie particolare va, poi, a Ibrāhīm Naṣrallāh per avermi dato la possibilità di confrontarmi direttamente con lui, seppure purtroppo a distanza, per avermi aiutato sempre con grande disponibilità e gentilezza, ed avermi concesso la sua personale visione, indispensabile per questa tesi.

Vorrei poi rivolgere un ringraziamento speciale alla mia famiglia, per avermi sempre sostenuto nelle mie scelte e per avermi dato la possibilità di vivere tutte le esperienze che la mia vita a Venezia ha portato con sé. E ancora un enorme grazie va ai miei amici che hanno condiviso con me le gioie e i dolori degli anni dell'Università, le avventure ed i viaggi, e che mi hanno supportato durante tutto il mio percorso di crescita.

Abstract

Tipologia: tesi di traduzione integrale dell'opera in prosa *al-'Amwāğ al-barriyya* dell'autore giordano di origine palestinese Ibrāhīm Naşrallāh. La traduzione sarà preceduta da un'introduzione del contesto storico-politico entro cui inquadrare lo scoppio della Prima Intifada e successivamente da un secondo capitolo dedicato ad un approfondimento sulla produzione letteraria legata agli a tali avvenimenti, all'interno del quale, un focus particolare sarà dedicato soprattutto allo sviluppo del genere del romanzo. Questo sarà seguito poi da una presentazione dell'autore e delle sue principali opere. Alla traduzione seguirà un'analisi delle principali tematiche affrontate dal testo preso in esame, in particolare inserite all'interno del contesto della Letteratura postmoderna e dell'Intifada.

Obiettivi: L'obiettivo principale di questa tesi di traduzione è quello di approfondire lo studio di un momento di svolta nel contesto della letteratura palestinese quale la Prima Intifada. La scelta di farlo attraverso la traduzione di un'opera non tradotta nelle lingue europee è stata dettata principalmente dal desiderio di poter rendere noti, attraverso la sensibilità di uno dei massimi esponenti della letteratura ed araba, quale è Ibrāhīm Naşrallāh, alcuni aspetti relativi agli sviluppi della lotta di resistenza palestinese.

Introduzione

Il presente lavoro di tesi magistrale ha come obiettivo principale quello di approfondire lo studio di un momento di svolta assolutamente centrale nel contesto della letteratura palestinese moderna e contemporanea: la Prima Intifada, attraverso l'analisi dell'opera di prosa¹, qui presentata nella sua traduzione integrale, *al-'Amwāğ al-barriyya* ("Le onde terrestri", 1988) dell'autore giordano di origine palestinese Ibrāhīm Naşrallāh (1954), considerato uno dei massimi esponenti della letteratura araba e palestinese del XX e XXI secolo. Per Prima Intifada si intende una serie di proteste, scioperi e mobilitazioni scoppiati alla fine del 1987 nella Striscia di Gaza, poi sfociati anche in Cisgiordania e a Gerusalemme, in opposizione all'oppressione e alle violenze perpetuate dallo Stato di Israele contro la popolazione palestinese.

I primi capitoli dell'elaborato vertono sulle tematiche che attraversano in senso trasversale la produzione letteraria palestinese nel periodo che va dagli avvenimenti della *Nakba* del 1948 fino alla Prima Intifada. In particolare l'accento è posto sull'evoluzione della "Letteratura della resistenza" (*'Adab al-muqāwama*), espressione coniata dal celeberrimo intellettuale palestinese Ġassān Kanafānī (1936-72), per indicare quella produzione artistica che, sviluppatasi a cavallo tra gli anni '50 e '60 in territorio israeliano, sempre di più assume un ruolo politico attivo nella lotta contro l'occupazione israeliana, per farsi portavoce delle rivendicazioni sociali e politiche del popolo palestinese oppresso. Un'attenzione particolare è, poi, rivolta ai generi narrativi che si affermano in seguito allo scoppio della Prima Intifada e alle tematiche affrontate nella "Letteratura dell'Intifada" (*'Adab al-Intifāda*), in parte in rottura e in parte in continuità con la produzione letteraria delle generazioni precedenti. Una delle principali tesi di questa ricerca è che l'opera *al-'Amwāğ al-barriyya* può essere effettivamente considerata parte della letteratura dell'Intifada ma al contempo una delle opere più significative della letteratura araba postmoderna, presentando essa alcune caratteristiche particolari che verranno presentate nel corso della trattazione.

Fondamentale per la contestualizzazione e l'analisi di *al-'Amwāğ al-barriyya* è inoltre approfondire brevemente alcuni aspetti della biografia e delle opere di Ibrāhīm Naşrallāh. Autore estremamente prolifico, eclettico e versatile sia dal punto di vista delle tematiche affrontate nelle sue opere sia da quello dei generi letterari ed artistici impiegati, gode di ampio successo e riconoscimento a livello locale e internazionale. Lo stile di Naşrallāh è ricco e complesso, caratterizzato da una spiccata poeticità e da un evocativo uso delle immagini. Le sue opere sono contraddistinte da una perenne

¹ Si è scelto, per comodità e per convenzione, di utilizzare in maniera alternativa la definizione "opera di prosa" e "romanzo" per indicare *al-'Amwāğ al-barriyya* nel corso di questa trattazione. Questo nonostante non sia in realtà del tutto appropriato definirlo un romanzo, data la sua natura ibrida. La questione verrà comunque approfondita e sarà oggetto di discussione nel capitolo III di questa tesi.

sperimentazione formale e stilistica, che attraversa e mescola i generi letterari più disparati, con l'obiettivo di dare corpo ad una narrazione il più possibile articolata e complessa sulla realtà umana sempre più frammentata e perciò difficile da analizzare e comprendere attraverso i canoni tradizionali. Nonostante l'ampiezza della sua produzione, tanto di prosa quanto di poesia, e i numerosi riconoscimenti e premi da lui ricevuti, soltanto un numero esiguo delle sue opere è stato tradotto in lingue europee, mentre il resto rimane ancora inaccessibile ad un pubblico non arabofono. Da questo deriva, perciò, la mia decisione di occuparmi della traduzione integrale di un suo romanzo e nello specifico la mia scelta è ricaduta su *al-'Amwāğ al-barriyya* ("Le onde terrestri") perché essa non è solo una delle prime opere prodotte da un autore tanto influente, ma rappresenta anche un'opera di prosa del tutto particolare, sia dal punto di vista di una definizione del genere letterario che ci offre, sia da quello delle vicende che ne hanno riguardato la sua genesi e il suo inquadramento all'interno della Letteratura dell'Intifada.

Questa tesi è strutturata in tre capitoli, che approfondiscono aspetti diversi dell'argomento presentato. Il primo si apre con un'introduzione storica sui principali avvenimenti e sviluppi socio-politici che hanno riguardato la Palestina e il suo popolo a partire dal 1948, anno della *Nakba*, (la "catastrofe") che designa nella creazione dello Stato di Israele e la conseguente dispersione in esilio della comunità palestinese privata della propria terra. A questo primo drammatico evento segue poi la *Naksa* (la "ricaduta") del 1967, in cui si assiste ad una nuova espansione territoriale israeliana ai danni degli abitanti della Palestina storica e di altri Stati Arabi confinanti. Infine, la Prima Intifada, del 1987, un'insurrezione popolare inizialmente spontanea, che si sviluppa in un contesto di forte instabilità politica locale ed internazionale, e che si conclude nel 1993 con la firma degli Accordi di Oslo, che sanciscono l'istituzione di un autogoverno provvisorio sotto la guida dell'Autorità Nazionale Palestinese. Sono questi i tre principali eventi storico-politici attorno ai quali si delineano i più emblematici sviluppi letterari alla base dell'analisi letteraria che segue.

Il paragrafo successivo si apre con una riflessione sullo sviluppo della forma narrativa del romanzo, in un contesto caratterizzato da profondi sconvolgimenti politici, come quello della vicenda palestinese. In particolare si fa riferimento alla teoria Lukàcsiana sulla periodizzazione storica dello sviluppo del romanzo, così com'è stata applicata dallo studioso Bashir Abu-Manneh alla letteratura palestinese contemporanea. Viene, quindi, evidenziata la relazione tra gli eventi storici ed il conseguente sviluppo degli stili narrativi. Da un lato, la lotta di liberazione rivoluzionaria sviluppatasi in seguito alla *Nakba* nasce insieme al realismo, dall'altro, la crisi degli ideali rivoluzionari ed il generale senso di sconfitta cui si assiste in seguito alla *Naksa* si accompagnano allo sviluppo di uno stile prima modernista, poi postmodernista, preponderanti anche nella

Letteratura dell'Intifada. Grazie a questa teoria è più semplice contestualizzare gli sviluppi strutturali e tematici che riguardano la produzione in prosa nel periodo storico preso in esame. In particolare si evidenzia il passaggio, a partire dalla metà degli anni '60, dal genere del racconto breve (*qiṣṣa qaṣīra*), di cui massima esponente è Samīra 'Azzām (1927-67), a quello del romanzo (*riwāya*), introdotto nel contesto della letteratura palestinese da Ġassān Kanafānī, come principale strumento per la denuncia sociale e politica. Ancora, in questo frangente, sempre più centrale è l'emergere della "letteratura della resistenza", impergnata a dare voce ad una popolazione in costante lotta contro lo Stato di Israele e le sue forme culturali e ideologiche dominanti. Da citare in questo contesto è il nome di Saḥar Ḥalīfa (1942).

Nel terzo paragrafo l'attenzione si sposta poi alle dinamiche che caratterizzano la produzione letteraria emersa con la Prima Intifada. In questo contesto si assiste, per esempio, al consolidarsi di alcuni generi che, ereditati dalla produzione letteraria precedente, riescono in questo momento a trovare maggiore forza e spazio per affermarsi. È il caso dell'autobiografia, che diventa il genere prediletto per la descrizione delle difficoltà giornaliere della popolazione palestinese nella sua lotta contro l'esercito dell'occupazione, come per esempio nelle pagine delle opere di Ġamāl Bannūra (1938-2020), Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā (1919-94), Fadwā Ṭūqān (1917-2003). Essa è poi spesso declinata anche come letteratura del carcere, importante strumento di contro-informazione che tenta di eludere la censura imposta dai canali di informazione ufficiali israeliani, denunciando i mezzi di coercizione e violenza proprio nel luogo che diventa centrale per l'organizzazione e il consolidamento della lotta armata e delle insurrezioni. Viene citato a questo proposito il romanzo autobiografico di al-Mutawakkil Ṭaha (1958). A questo si affiancano, inoltre, altri generi che costituiscono un *continuum* con la scrittura delle generazioni precedenti, come la letteratura della memoria, che ripercorre i momenti più traumatici della storia palestinese ponendola alla base della costruzione identitaria del suo popolo. Nella Letteratura dell'Intifada emergono, inoltre, nuovi personaggi che diventano emblema della lotta di resistenza. Gli *šabāb* (giovani), gli *'atfāl al-ḥiḡāra* (bambini delle pietre) e le donne ricoprono sempre più spesso il ruolo di veri protagonisti e modello di entusiasmo e coinvolgimento attivo nella lotta. Tutte queste tematiche sono affrontate e descritte, sempre a mo' di esempio, nelle opere di Zakī al-'Īla (1950-2008) e della già citata Saḥar Ḥalīfa.

Il secondo capitolo è dedicato interamente ad un focus sulla vita e sulla produzione letteraria di Ibrāhīm Naṣrallāh. In seguito ad una breve introduzione sulla biografia dell'autore si passa ad una più dettagliata presentazione della sua ampia produzione letteraria, che conta attualmente quindici raccolte di poesie, ventuno romanzi e altri libri di diversa natura che spaziano dall'autobiografia, alla letteratura per bambini alla critica cinematografica. La caratteristica che forse più di tutte

contraddistingue l'intera produzione di Naṣrallāh è la continua sperimentazione, sovrapposizione e mescolanza tra diverse forme artistiche e letterarie, che perdono i consueti confini netti per adattarsi ad una realtà post-moderna sempre più frammentata e complessa. L'attenzione è rivolta, in particolare, alla produzione di prosa, suddivisa in due cicli narrativi differenti quanto a tematiche affrontate, che si sono sviluppati parallelamente: *al-Šurufāt (I Balconi)* e *al-Malhāh al-filasṭīniyya (La Commedia palestinese)*. Il primo, consiste in un progetto iniziato nel 1985 con la pubblicazione del romanzo *Barārī al-ḥummā*, tradotto in lingua italiana con il titolo *Febbre*, e offre uno sguardo sulla realtà soffocante e repressiva del mondo arabo contemporaneo, seppur con un più profondo ma spesso nascosto messaggio di speranza e di riscatto sociale. Il secondo invece è un ricco ciclo narrativo che si apre nel 1988 proprio con la pubblicazione di *al-'Amwāğ al-barriyya. Al-Malhāh al-filasṭīniyya* nasce dalla volontà di esprimere in forma letteraria la storia moderna e contemporanea della Palestina, dal periodo dell'occupazione ottomana fino al presente, per preservare la memoria collettiva palestinese, proteggerla dalla distruzione sistematica portata avanti dalle politiche di Israele e tramandarla alle nuove generazioni come fondamento per la costruzione della loro identità personale e nazionale. È importante, perciò, l'approfondimento dei presupposti che hanno portato alla nascita di un'idea tanto ambiziosa, quanto dei periodi storici coperti e delle tematiche che ogni singola opera affronta.

È proprio nel contesto di *al-Malhāh al-filasṭīniyya* che si situa il romanzo *al-'Amwāğ al-barriyya*, preso in esame e tradotto nel terzo ed ultimo capitolo. Quest'opera presenta una storia del tutto particolare e delle caratteristiche assolutamente innovative. Nata da un'esperienza vissuta in prima persona dall'autore nella Cisgiordania che precede di pochi mesi lo scoppio della Prima Intifada, essa viene accolta dalla critica palestinese e araba come l'opera che è riuscita a prevedere e descrivere nei dettagli lo scoppio delle insurrezioni mesi prima che si verificasse. Per questo motivo, l'obiettivo del primo paragrafo di questo capitolo, è proprio quello di dimostrare come *al-'Amwāğ al-barriyya*, nonostante venga concepita prima dell'inizio degli sconvolgimenti che attraversano la Palestina alla fine del 1987, possa e debba essere a tutti gli effetti considerata come la prima vera opera della Letteratura dell'Intifada, dal momento che ne preannuncia lo scoppio e gli sviluppi. A tale scopo, vengono rapidamente ripercorse alcune delle tematiche già affrontate nel primo capitolo, dedicato agli sviluppi della letteratura palestinese in seguito agli eventi della Prima Intifada, e che si ritrovano anche nel romanzo preso in esame. Tra queste si possono citare il carattere autobiografico dell'opera, i continui riferimenti alle carceri israeliane e alle violenze perpetuate dai soldati contro i civili palestinesi inermi, e il ruolo assolutamente centrale ricoperto dai giovani, dai bambini e dalle donne nell'organizzazione delle operazioni di disobbedienza civile. A questo breve preambolo che introduce la traduzione integrale di *al-'Amwāğ al-barriyya*, segue

un'analisi delle principali tecniche formali e stilistiche individuabili nella struttura dell'opera, che ha l'obiettivo principale di contestualizzare il romanzo nella letteratura postmodernista araba. In primo luogo, *al-'Amwāğ al-barriyya* è fondata sul continuo dialogo e ibridazione tra diverse forme artistiche e letterarie, che spaziano dai generi letterari occidentali moderni ad altri invece tradizionali della produzione araba classica, dalla prosa alla poesia, la sceneggiatura drammatica alla canzone, attingendo alle tecniche di scrittura cinematografica, dunque transcendendo ogni categorizzazione. È un'opera non convenzionale nata dall'esigenza di descrivere avvenimenti altrettanto non convenzionali e di sperimentare costantemente, uscendo dalla struttura rigida di codici normativi o griglie letterarie preconfezionate. Per questo motivo è stato spesso complesso per i critici dare una definizione univoca di quest'opera che viene considerata da alcuni come una raccolta di racconti mentre da altri un romanzo. Comune comunque a tutti è l'attenzione che viene rivolta al suo linguaggio fortemente figurativo e poetico e al finale aperto a nuovi possibili sviluppi che incarna l'ideale tensione verso il cambiamento della realtà politica e sociale palestinese.

Un ulteriore paragrafo è dedicato, poi, alla descrizione e psicologizzazione dei personaggi di *al-'Amwāğ al-barriyya*. In quanto opera postmodernista che si colloca nel contesto della Letteratura dell'Intifada, si assiste, infatti ad un evidente fenomeno di stereotipizzazione dei personaggi, che, nel contesto dell'eliminazione dell'egemonia dell'eroe o del protagonista che si sviluppa parallelamente all'eliminazione di un evento centrale in dipendenza dal quale si sviluppano tutti gli altri, favorisce lo sviluppo di uno stile narrativo sempre più polifonico. I personaggi vengono, perciò, posti al servizio di una generalizzazione del messaggio rivoluzionario dell'Intifada e della rappresentazione dello scontro tra il bene e il male, che si concretizza nel confronto giornaliero tra l'esercito israeliano, incarnato da Šlūmū, e la popolazione palestinese, rappresentata dal protagonista al-Bahrī e altri personaggi della comunità, come 'Umm Muḥammad, simbolo dell'intera Palestina e del suo popolo, e il piccolo al-Bahrī, emblema degli *'atfāl al-ḥiğāra*. Significativo nell'analisi dei personaggi è, inoltre, sottolineare l'apparente interscambiabilità degli stessi, che permette loro di spostarsi da un luogo ad un altro, di sopravvivere ad un massacro per ripresentarsi di fronte al soldato che li ha uccisi e continuare a perseguitarlo con la loro presenza. Tutto questo viene anche messo al servizio della concezione trionfalistica, tipica della "Letteratura dell'Intifada", dell'eroe-martire palestinese che lotta e muore per riconquistare la giustizia e la dignità per il suo popolo e che per questo non muore mai davvero, ma anzi è destinato ad ottenere la vittoria finale.

Infine, l'ultimo paragrafo è dedicato ad una breve presentazione delle principali sfide incontrate durante il processo di traduzione di *al-'Amwāğ al-barriyya* dall'arabo all'italiano. Vengono, perciò,

illustrati i principali ambiti della lingua che costringono ad operare delle scelte per produrre una traduzione che sia allo stesso tempo il più fedele possibile all'originale e piacevole alla lettura. Tra queste compaiono la resa dei nomi dei personaggi, traslitterati scientificamente per mantenere la pronuncia il più simile possibile a quella araba; i toponimi, alcuni dei quali, già consolidati nell'immaginario comune e perciò tradotti in italiano, mentre altri mantenuti in traslitterazione scientifica; le espressioni idiomatiche di più ampio utilizzo nella lingua araba, anche colloquiale; la traduzione dei proverbi. A questi si aggiunge anche la difficoltà di preservare la suggestione della poeticità della lingua e soprattutto l'impossibilità di mantenere una distinzione di registro tra le parti in arabo standard e quelle invece in dialetto levantino.

المقدمة

هدف هذه الأطروحة الرئيسي هو تعميق دراسة نقطة تحول مركزية في سياق الأدب الفلسطيني الحديث والعصري: الانتفاضة الأولى، وهذا عبر تحليل رواية "الأمواج البرية" للكاتب الأردني من أصل فلسطيني ابراهيم نصرالله. وهو يُعتبر بين أهم أعضاء للأدب العربي والفلسطيني في القرن الراهن. انفجرت الانتفاضة الأولى قانون الأول عام 1987 وهي تمرد ومظاهرات شعبية تلقائية تتطور في سياق سياسي غير مستقر في قطاع غزة ثم الضفة الغربية والقدس. تركز الفصول الأولى على الموضوعات التي تعبر الإنتاج الأدبي الفلسطيني في المدة الزمنية المتضمنة بين أحداث النكبة عام 1948 حتى الانتفاضة الأولى. وبالتدقيق، التركيز على تطورات "أدب المقاومة" وهي عبارة ابتدعتها الكاتبة الشهيرة الفلسطينية غسان كنفاني وتشير إلى الإنتاج الأدبي، الشعري والنثري، المنتوج والمترقى بين الخمسينيات والستينيات. ولأدب الانتفاضة دور سياسي نشيط في النضال ضد الاحتلال الإسرائيلي حيث أصبح المتحدث باسم المطالب الاجتماعية والسياسية للشعب الفلسطيني المظلوم. تم توجيه الانتباه إلى الأنواع الروائية التي نشأت بعد انفجار الانتفاضة الأولى والموضوعات التي يتناولها الأدب المسمى بـ"أدب الانتفاضة". وبالتالي، نظرية هذه الأطروحة أنه من الممكن إدخال "الأمواج البرية" ضمن "أدب الانتفاضة" وأدب ما بعد العصرانية أيضاً حتى إذا كانت لها ميزات خاصة.

لتحليل الأمواج البرية، من الأساسي تعميق بعض جوانب سيرة إبراهيم نصرالله وأعماله. هو مؤلف انتقائي بالنسبة لموضوعات أعماله والأنواع الأدبية والفنية المستخدمة، له اعتراف ونجاح كبير على المستوى المحلي والدولي. أسلوبه غني ومعقد، مميز بشعرية قوية، استخدام الصور المثيرة للعواطف وتجريب شكلي وأسلوبى بين أنواع مختلفة. وبالرغم من اتساع إنتاجه الأدبي والجوائز التي حصل عليها، لم يترجم معظم روياته إلى لغات أوروبية. ولهذا السبب قررت أن أترجم رواية غير منشورة باللغة الإيطالية وهي "الأمواج البرية" لأنها عمل نثري خاص للغاية، سواء من وجهة نظر تعريف نوعه الأدبي، أو من وجهة نظر الأحداث التي تضمنت تكوينه ووضعها في سياق أدب الانتفاضة.

تتقسم هذه الأطروحة إلى ثلاثة فصول لتعميق جوانب مختلفة للموضوع. يبدأ الفصل الأول بتمهيد تاريخي عن أبرز الأحداث الاجتماعية السياسية التي تعلقت بفلسطين وشعبها ابتداء من النكبة

وإنشاء إسرائيل ونفي جزء كبير من الشعب الفلسطيني. وفي عام 1967، حدثت النكسة، بتوسيع إقليمي إسرائيلي ضد فلسطين والبلدان العربية المتاخمة، وفي 1987 انفجرت الانتفاضة الأولى وانتهت عام 1993 بتوقيع "اتفاق أوسلو" وتكوين حكم ذاتي بقيادة السلطة الوطنية الفلسطينية. تسبب هذه الأحداث التاريخية السياسية الثلاثة تطورات أساسية في السياق الفني الأدبي أيضاً.

تبدأ الفقرة التالية بتحليل على تطور الرواية في سياق مميز بالاضطرابات السياسية كفلسطين الحديثة. وهذا عبر استخدام نظرية جورج لوكاش عن "الفترة التاريخية" لتطور الرواية التي طبقها الباحث بشير أبو منة للأدب الفلسطيني. هو يشدد على العلاقة بين الأحداث التاريخية والأنواع الأدبية، أولاً بين نضال التحرير الذي يبدأ بعد النكبة وأسلوب الواقعية وثانياً بين النكسة مع أزمة القيم الثورية وأسلوب العصرية ثم ما بعد العصرية. بالإضافة إلى ذلك، يسلط الضوء على التطورات البنوية الموضوعية في النثر مع الانتقال من القصة القصيرة، ومثالها سميرة عزام، إلى الرواية التي أدخله غسان كنفاني كوسيلة للشكوى الاجتماعية والسياسية، ونشأة "أدب المقاومة" للنضال ضد إسرائيل وأشكاله الثقافية والإيديولوجية، ومثال عنه سحر خليفة.

تهتم الفقرة الثالثة بالإنتاج الأدبي الذي نشأ بعد الانتفاضة الأولى. وفي هذا الإطار نشاهد إقبالا على بعض الأنواع الأدبية كالسيرة الذاتية التي أصبحت النوع المفضل لوصف صعوبات الشعب الفلسطيني في نضاله ضد جيش الاحتلال، مثلاً في أعمال جمال بنورة، جبرا إبراهيم جبرا وفدوى طوقان. وفيها يوجد أيضاً "أدب السجن" وهو وسيلة للمعلومات المضادة للمعلومات الرسمية الإسرائيلية ووسيلة لشكوبضد القيود والعنف في السجون الإسرائيلية مثال من هذا النوع أعمال المتوكل طه. وبالإضافة إلى هذا يستمر "أدب الذاكرة" في استعادة البرهات الجرحية في التاريخ الفلسطيني لبناء الهوية الشعبية. وفي أدب الانتفاضة تبرز بعض الشخصيات الجديدة التي أصبحت رمز المقاومة وهي: الشباب، أطفال الحجارة والنساء، مثل في أعمال زكي العيلة وسحر خليفة.

ينصرف الفصل الثاني إلى الحياة والأعمال الأدبية لإبراهيم نصرالله. يتضمن إنتاجه الأدبي خمس عشرة مجموعة شعرية، أحد وعشرين رواية وكتب أخرى من أنواع مختلفة وبينها السيرة الذاتية، أدب الأطفال والنقد السينمائي. وأبرز ميزة في كل أعماله التجريب والمزيج بين الأشكال الفنية والأدبية المتنوعة. وينقسم الإنتاج النثري بين دورتين سرديتين مختلفتين في ما يتعلق

بالموضوعات: "الشرفات" و"الملهاة الفلسطينية". تبدأ الدورة الأولى برواية "براري الحمى" المنشورة عام 1985، وتقدّم لمحة على الواقع الخانق والقمعي للعالم العربي المعاصر. بينما تبدأ الثانية بنشر "الأمواج البرية" عام 1988. تهدف "الملهاة الفلسطينية" إلى التعبير عن تاريخ فلسطين الحديثة والمعاصرة بشكل أدبي من الزمن الاحتلال العثماني حتى الحاضر، لحفظ الذاكرة الجماعية الفلسطينية وحمايتها من تدمير إسرائيل النظامي وتوارثها للأجيال الجديدة لبناء هويتها الشخصية والوطنية.

والفصل الثالث تعميق عن رواية "الأمواج البرية"، عمل بتاريخ وميزات تجديدية. نشأت "الأمواج البرية" من تجربة المؤلف الذي سافر إلى الضفة الغربية شهورا قليلة قبل انفجار الانتفاضة الأولى. لهذا السبب يعتبرها النقاد الفلسطينيون والعرب كالرواية التي توقعت انفجار الانتفاضة الكبرى. ولذلك تهدف الفقرة الأولى إلى البرهنة على أن "الأمواج البرية" يمكن اعتباره المثال الأول لأدب الانتفاضة. لهذا السبب تُستعاد بعض الموضوعات والمميزات النموذجية لأدب الانتفاضة التي تبدو أيضا في هذه الرواية مثلا السيرة الذاتية، أدب السجن ووصف عنفون الجيش والدور المركزي للشباب والأطفال والنساء في تنظيم عمليات التمرد المدني. وبعد الترجمة الكاملة للرواية، هنا تحليل شكلي أسلوبى قصير عن صفات الرواية الرئيسية. أولا، "الأمواج البرية" مؤلف فريد وغير اصطلاحى في ما يتعلق بالنوع: هي سرد روائى، حوار مسرحى، روح شعرية، لغة سينمائية، سيناريو روائى، أغنية، متجاوزا الحدود التقليدية للكتابة. بالإضافة إلى هذا، الفقرة التالية عن وصف الشخصيات كصور نمطية وفي خدمة إيديولوجيا الانتفاضة الثورية لتمثيل المصادمة بين الخير والشر، يعنى بين الشعب الفلسطينى والجيش الإسرائيلى. ولهذا السبب أيضا نعتبر "الأمواج البرية" مثال أدب ما بعد العصرية. وعلاوة على هذا الشخصيات نماذج "البطل الشهيد" الفلسطينى الذى يصارع ويموت لعدالة شعبه وكرامه.

والفقرة النهائية عن الصعوبات فى التعامل مع ترجمة رواية "الأمواج البرية"، لأن بعض النقاط اللغوية أجبرني على الاختيار بين الأمانة للنص الأصلي وجمالية الترجمة بالإيطالية. وبينها نقل حرفى لأسماء الشخصيات، الأماكن والمدن والعبارات الاصطلاحية العربية التقليدية. بالإضافة إلى ذلك، صعوبة الحفاظ على شعرية اللغة العربية، لا سيما استحالة المحافظة على التفريق بين أجزاء اللغة العربية الفصحى والعامية الشامية.

1. CAPITOLO 1: La *Prima Intifada*: contesto storico-politico e letterario

1.1 Contesto storico-politico

Con il termine Prima Intifada (*al-Intifāda al-ʿulā*) si intende una serie di proteste, scioperi e mobilitazioni, spesso sfociati in scontri armati, che iniziano il 9 dicembre 1987 nella Striscia di Gaza (*Qiṭāʿ Ġazza*), per poi diffondersi in Cisgiordania (*al-Diffa al-ġarbiyya*) e protrarsi per diversi anni con l'alternarsi di momenti più accesi e altri di maggiore stallo e apparente "normalizzazione", fino a quelli che passano alla storia con il nome di Accordi di Oslo, firmati nel 1993.

La scintilla che fa scoppiare questo movimento di rabbia spontaneo e di disobbedienza civile viene individuata nell'omicidio, nei pressi del Campo profughi di Ġabāliyyā, a Gaza, di quattro palestinesi violentemente travolti da un veicolo israeliano schiantatosi contro una fila di automobili di ritorno da Israele dopo una giornata di lavoro. In seguito a questo incidente, interpretato dall'opinione pubblica palestinese come un'azione deliberata, la tensione aumenta nei giorni successivi durante i funerali delle vittime, nel corso dei quali la rabbia e la frustrazione dell'intera comunità, che partecipa al dolore dei familiari, sfocia in violenti scontri con le forze dell'esercito israeliano. Da qui, le dimostrazioni di protesta aumentano e si diffondono in altre zone della Striscia ed infine sconfinano in Cisgiordania².

Sicuramente, però, i moti di rabbia della Prima Intifada affondano le loro radici ben più in profondità nella storia della Palestina, tanto che si possono fare risalire, in primo luogo, all'evento che ha rappresentato una vera e propria "catastrofe" nella storia della Palestina e più in generale di tutto il Medio Oriente: la *Nakba*.

Con il termine *Nakba*, letteralmente tradotto in italiano come "catastrofe, disgrazia, sventura"³, si intende la fondazione, il 14 maggio 1948, dello Stato di Israele in una parte dei territori che avevano costituito fino a quel momento il Mandato britannico di Palestina. Questo evento drammatico ha come conseguenza la frammentazione del resto dei territori abitati dai palestinesi, che cadono sotto l'amministrazione di Giordania ed Egitto, e la dispersione della comunità, i cui membri sono accolti come rifugiati all'interno di campi profughi allestiti dall'UNRWA (United Nation Relief and Work Agency for Palestine Refugees, in arabo *Wikālat al-ʿUmam al-muttaḥida li-l-lāġi ʿin al-filastiniyyin*) in Cisgiordania, Striscia di Gaza, Giordania, Libano e Siria, andando a costituire una sempre più numerosa comunità della diaspora (in arabo *ṣatāt*)⁴.

² O'Ballance E., *The Palestinian Intifada*, Macmillan Press LTD, 1998, p. 26.

³ Camera D'Afflitto I., *Cento anni di cultura palestinese*, Carocci, 2007, p. 67.

⁴ O'Ballance E., *The Palestinian*, *op.cit.*, pp. 2-3.

A questo primo avvenimento, che rimarrà indelebile nella memoria e in tutta la produzione letteraria ed artistica palestinese successiva, ne segue un altro, che rappresenta una sconfitta altrettanto grave per tutto il mondo arabo: la disfatta subita dagli eserciti arabi contro le forze israeliane nella Guerra dei Sei Giorni nel giugno 1967. A questo evento, indicato con il termine *Naksa*, che in arabo significa letteralmente “ricaduta”, corrisponde una nuova ondata di espulsioni della popolazione palestinese dai nuovi territori conquistati ed occupati da Israele. A differenza della *Nakba*, che aveva coinvolto direttamente solo il popolo palestinese, la *Naksa* vede l’offensiva israeliana estendersi anche ai danni dei paesi arabi confinanti, che vengono privati di ampie porzioni di territorio; in modo particolare: *al-Diffa al-ġarbiyya*, *Qīṭā’ Ġazza* e Gerusalemme Est per quanto riguarda i territori della Palestina storica e che sono indicati a partire da questo momento con l’appellativo di Territori Occupati (del 1967), le alture del Golan (*al-Ġulān*) parte del territorio siriano, e la penisola del Sinai (*Sīnā’*) sottratta invece all’Egitto⁵.

In seguito a questi due momenti cardine della storia e, di conseguenza, della cultura palestinese, si verificano altri incidenti e scontri che logorano sempre di più il precario equilibrio nella regione mediorientale. È doveroso a questo proposito fare riferimento alle vicende che coinvolgono il più grande ed importante movimento di resistenza palestinese in esilio: l’Organizzazione per la Liberazione della Palestina o OLP (*Munazzmat al-tahrīr al-filasṭīniyya*). Essa viene fondata nel 1964 sotto l’egida del presidente egiziano Ġamāl ’Abd al-Nāṣṣer, nel tentativo di far ricadere sotto un unico ombrello politico i diversi gruppi politici ed armati palestinesi e arabi. Nel 1967, la guida dell’Organizzazione passa nelle mani di Yāsir ’Arafāt, leader del movimento palestinese *al-Fataḥ*. Sotto la sua direzione l’OLP diventa in breve tempo un movimento di resistenza effettivamente potente ed influente, in grado di riunire sotto la propria ala dozzine di gruppi differenti, come il *Ġayš al-tahrīr al-filasṭīnī* (Esercito per la Liberazione della Palestina, molto più spesso citato con l’acronimo PLA da Palestine Liberation Army) o il Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina o FPLP (*al-Ġabha al-ša’biyya li-tahrīr Filasṭīn*) fondata nel 1967 da Ġūrġ Ḥabaš⁶.

A partire dagli anni ’70, l’OLP si trova molto spesso coinvolta negli sconvolgimenti che si verificano nei paesi in cui viene ospitata. In primo luogo nel 1970-71 nella Guerra Civile in Giordania, dove l’OLP gioca un ruolo decisivo nel contribuire all’instabilità del paese con gli attacchi del Settembre Nero. In secondo luogo in Libano, dove, nonostante la volontà dei leader di limitare il terrorismo internazionale, con la consapevolezza che fosse controproducente, e in generale la lotta armata, in favore invece del dialogo e dei negoziati, la comunità palestinese della

⁵ Camera D’Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 95-96.

⁶ O’Ballance E., *The Palestinian, op. cit.*, pp. 4-7.

diaspora si trova attivamente coinvolta nella Guerra Civile che sconvolge il paese a partire dal 1975. In modo particolare essa rimane vittima di una terribile strage perpetrata per mano dell'esercito israeliano con la collaborazione della guerriglia maronita locale presso il quartiere di Šabrā e il campo profughi di Šātīlā, nel sud del Libano, tra il 16 e il 18 settembre del 1982⁷.

In seguito a questi eventi, il Quartier Generale dell'OLP si trasferisce in Tunisia, paese da cui il Consiglio Nazionale Palestinese (PNC, *al-Mağlis al-waṭanī al-filasṭīnī*) riafferma gli obiettivi primari dell'Organizzazione: la creazione di uno Stato palestinese indipendente in territorio nazionale palestinese con Gerusalemme capitale e la continuazione della lotta armata in Israele e nei Territori Occupati, con il rifiuto delle Risoluzioni del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite numero 242 e 338⁸. La prima di queste due risoluzioni era stata stilata nel 1967, in seguito alla disfatta nella Guerra dei Sei Giorni, auspicando la fine del conflitto attraverso il concetto di "Land for Peace" (Terra in cambio della Pace). Questa prevedeva, da parte di Israele, il ritiro dai territori occupati a partire dal 1967 ed il riconoscimento della sovranità, dell'integrità territoriale e dell'indipendenza politica di tutti gli stati limitrofi. In cambio dovevano essere stilati dei trattati di pace individuali con gli Stati Arabi coinvolti. Questa prima Risoluzione riguardante il conflitto israelo-palestinese fu accettata da Egitto, Giordania e Libano, mentre l'OLP la rifiutò fino al 1988, dal momento che ignorava completamente il problema dei diritti dei palestinesi. La Risoluzione 338, adottata nel 1973 come implemento della precedente, prevedeva un nuovo invito al cessate il fuoco per iniziare a svolgere dei seri negoziati. Entrambe rimarranno alla base di tutte le iniziative di pace portate avanti negli anni seguenti, in modo particolare quelle patrocinata dagli Stati Uniti⁹.

In questo contesto di incertezza ed instabilità per le sorti del popolo palestinese, scoppia la prima grande insurrezione popolare spontanea nella Striscia di Gaza, che in seguito dilaga anche in Cisgiordania e a Gerusalemme: la Prima Intifada (lett. con il significato di "scuotersi"), nota anche come *al-Intifāda al-kubrā* (Grande Intifada) o "rivolta delle pietre". In modo particolare quest'ultimo appellativo fa riferimento all'azione dei giovani palestinesi che, con il lancio di pietre, si oppongono all'esercito israeliano e rischiano quotidianamente la propria vita per la libertà della propria terra e del proprio popolo, diventando così il simbolo della lotta contro l'occupazione, "i nuovi eroi e i nuovi martiri dell'Intifada" (*šuhadā' al-Intifāda*)¹⁰.

⁷ Sayigh Y., *Armed Struggle and the Search for State: The Palestinian National Movement 1949-1993*, Oxford University Press, 1997, pp. 539-40.

⁸ O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., p. 23.

⁹ Mattar P., «United Nation Security Council Resolutions 242 and 338», In *Encyclopedia of The Palestinians*, 2005, pp. 505-6.

¹⁰ Camera D'Afflitto I., *Cento anni*, op.cit., p. 147.

Come anticipato in precedenza, in seguito all'uccisione di quattro uomini palestinesi a Gaza, avvenuta il 9 dicembre del 1987, e ai duri scontri che si verificano tra la popolazione partecipante ai funerali delle vittime e i soldati dell'Occupazione, le dimostrazioni si moltiplicano nelle settimane successive nella Striscia di Gaza e ben presto si diffondono anche in Cisgiordania e a Gerusalemme. In questo contesto, si evidenzia fin da subito il gap generazionale tra i leader rivoluzionari in esilio e i giovani militanti che hanno trascorso la loro intera esistenza sotto l'occupazione, vittime quotidiane delle restrizioni soffocanti del "Pugno di ferro" israeliano per la soppressione del nazionalismo palestinese. La vita dei Palestinesi nei Territori Occupati, infatti, ha a che fare ogni giorno con misure di repressione di qualsiasi libertà individuale, sociale e di movimento, con deportazioni, censure ed altre forme di punizione collettiva, come coprifuoco, demolizione degli edifici, confisca delle terre, controllo delle risorse idriche e con l'incentivo delle pratiche coloniali, volte ad assicurarsi un sempre maggiore controllo sulla Striscia di Gaza e sulla Cisgiordania¹¹. A tutto questo si aggiunge poi la percezione della popolazione di essere stata isolata ed abbandonata da parte dei Paesi Arabi confinanti e degli stessi leader palestinesi, sentimento rafforzato dagli innumerevoli fallimenti diplomatici della classe politica locale e regionale. Per la prima volta, però, le dimostrazioni di questo profondo senso di frustrazione non si limitano, come in passato, a semplici reazioni spasmodiche e disconnesse, ma riescono a trasformarsi in qualcosa di più complesso, strutturato e decisamente duraturo¹².

Questo si concretizza nella creazione della Unified National Leadership of the Uprising (UNLU, *al-Qiyāda al-waṭaniyya al-muwahḥada*) all'interno dei Territori Occupati, avvenimento che coglie di sorpresa la leadership dell'OLP in esilio. Per comprendere l'efficacia di tale comitato è necessario fare riferimento agli anni '70 e '80 poiché questi costituiscono il principale background politico e sociale per i successivi sviluppi dell'Intifada. In questo periodo, infatti, diverse fazioni affiliate all'OLP, come *al-Fataḥ*, FPLP e FDLP (Fronte Democratico per la Liberazione della Palestina), avevano radicato in modo sempre più stabile la loro presenza all'interno dei Territori Occupati attraverso la creazione di sindacati, associazioni ed organizzazioni popolari. Saranno tali organismi a permettere, nel momento dello scoppio dell'Intifada, la creazione di un'infrastruttura stabile e capace di supportare la protesta popolare per sei anni¹³.

L' UNLU nasce proprio, perciò, per dare voce alla giovane generazione politica e militante direttamente coinvolta negli scontri con le forze dell'occupazione e per organizzare e coordinare le principali attività a cui partecipa gran parte della popolazione. Tra queste ci sono azioni di

¹¹ Tessler M., «Intifada 1987-1993», In *Encyclopedia of The Palestinians*, 2005, pp. 224-27.

¹² O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., p. 25.

¹³ Leopardi F. S., *The Palestinian Left and Its Decline: Loyal Opposition*, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 103-105.

disobbedienza civile e popolare, anche non violente, dimostrazioni e manifestazioni di piazza, boicottaggi, scioperi che hanno lo scopo di bloccare l'intera vita commerciale d'Israele. Tutto questo è reso possibile dalla creazione di comitati locali, dalla diffusione di comunicati segreti e da azioni di volantaggio organizzate su una rete sempre più ampia e sofisticata. La risposta di Israele non tarda a farsi sentire in maniera piuttosto energica con terribili atti di violenza, come l'uso di munizioni sparate direttamente contro la folla e gas lacrimogeni per disperderla, ma anche arresti, misure amministrative e punizioni collettive, come la chiusura forzata dei negozi, l'imposizione del coprifuoco e l'intensificarsi della presenza militare sul territorio¹⁴. Nonostante la speranza di Israele in un naturale e rapido calo dell'entusiasmo e della forza rivoluzionaria dell'Intifada, grazie alla capacità di coordinazione locale ed extra-territoriale dell'UNLU, essa è in grado di trasformarsi da un'iniziale insurrezione spontanea in un movimento coeso, con forte senso di continuità, in grado anche di garantire, nel limite del possibile, l'autosufficienza dei Territori e la possibilità di "vivere una vita normale"¹⁵.

A metà del 1988, gli Stati Uniti avanzano una prima proposta per avviare un processo di pace tra Israele ed una delegazione congiunta di OLP e Giordania, che si basa principalmente sulla soluzione che prevede la creazione di due stati indipendenti, uno arabo e uno ebraico. Purtroppo, questo primo tentativo di porre fine all'escalation delle violenze fallisce miseramente con il rifiuto sia dell'OLP sia di Israele, che preferisce a questa soluzione definitiva, le vaghe promesse di autonomia proposte ai Palestinesi con gli Accordi di Camp David del 1978, che non definivano in modo preciso le sorti dei Territori Occupati¹⁶. Tali accordi prevedevano un periodo di transizione di cinque anni durante il quale ai palestinesi sarebbe stata garantita parziale autonomia, con il ritiro del controllo militare e amministrativo israeliano dai territori. Ma allo stesso tempo rimanevano irrisolte alcune questioni di assoluta centralità: il problema dei rifugiati, lo status di Gerusalemme, il ruolo della Giordania, le modalità per la formazione di un autogoverno palestinese che portasse ad una effettiva autodeterminazione¹⁷.

Nonostante il suo fallimento, questo primo tentativo sancisce l'apertura di una fase di maggior dialogo internazionale e di tentativi di avviare processi di pace per la risoluzione del conflitto. Intanto, incentivato anche dalla rinuncia di Re Ḥussain di Giordania alla sovranità sulla Cisgiordania nel luglio del 1988, torna al centro della scena mondiale il leader dell'OLP, Yāsir 'Arafāt. Egli continua ad acquisire sempre maggiore visibilità internazionale, in particolare in seno

¹⁴ Tessler M., «Intifada 1987-1993», op.cit., pp. 227-229.

¹⁵ O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., p. 38.

¹⁶ ibid. p. 38.

¹⁷ Gresh, A., *The PLO: The struggle within: towards an independent Palestinian state*, Zed Books, 1985, pp. 216-18.

alla Comunità Europea, dove egli svolge in più occasioni discorsi ed interventi a favore della risoluzione della questione palestinese. Approfittando della situazione a lui favorevole, durante un meeting dell'OLP che si svolge tra il 12 e il 15 novembre del 1988, 'Arafāt proclama lo Stato indipendente di Palestina, con Gerusalemme capitale, guidato da un governo provvisorio dell'OLP. In questa dichiarazione viene anche assicurato il riconoscimento del diritto di esistere di Israele all'interno di confini ben definiti e delimitati, in cambio del ritiro delle sue truppe dai Territori Occupati. Questo evento incontra una reazione favorevole da parte della comunità internazionale oltre ad essere accolto come uno dei maggiori successi conseguiti grazie all'Intifada, nonostante il momento di stallo causato dall'assenza di un programma politico unificato e dalle sempre più marcate differenze interne alla resistenza palestinese, soprattutto in seguito all'emergere di *Ḥamās* (*Ḥarakat al-muqāwama al-islāmiyya*)¹⁸. Fondato alla fine degli anni '80, è un movimento di liberazione dalla doppia natura nazionalista e religiosa che promuove il *ḡihād*, lotta armata con forte connotazione islamica, contro l'occupazione di Israele. In particolare, nel corso della sua storia, si pone sempre nella direzione diametralmente opposta all'OLP per quanto riguarda le modalità per la liberazione della Palestina, escludendo qualsiasi possibilità di scendere a patti con Israele per una soluzione pacifica, motivo per cui si opporrà sempre con grande energia agli Accordi di Oslo¹⁹.

Il perpetuarsi e prolungarsi della Prima Intifada, che tra il 9 e il 10 dicembre 1988 celebra il suo primo anniversario con uno sciopero generale, mostra in maniera sempre più evidente la coesistenza ed il confronto di due approcci politici completamente differenti: il primo costituito dall'attivismo volontario, popolare e dalla mobilitazione sociale e dotata di una leadership decentralizzata e diffusa sul territorio, che aveva caratterizzato l'Intifada durante il suo primo anno; il secondo, invece, basato sull'idea di una più forte burocratizzazione anche con la creazione di istituzioni centralizzanti attraverso cui l'OLP riesca ad applicare ed estendere il proprio controllo statale anche dall'esilio²⁰.

Il successo della seconda opzione inizia ad apparire inevitabile proprio dalla fine del 1988 e dai primi mesi del 1989 e, unito alla sempre più forte popolarità di Yāsir 'Arafāt, si pone alla base dell'avvio della questione palestinese lungo la strada che porterà, non senza ulteriori sforzi, scontri e vittime, alla firma degli Accordi di Oslo del 1993. A partire dal dicembre del 1988, infatti, 'Arafāt, in quanto portavoce del neo-proclamato Stato indipendente di Palestina, di cui sarà eletto primo Presidente il 31 marzo del 1989, partecipa ad una serie di Assemblee Generali patrocinate dalle Nazioni Unite con lo scopo di focalizzare l'attenzione sull'evoluzione della questione

¹⁸ O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., pp. 50-55.

¹⁹ Hroub K., *Hamas: A Beginner's Guide*, Pluto Press, 2006, pp. xiv-xvi

²⁰ Sayigh Y., *Armed Struggle*, op. cit., pp. 632-34.

palestinese e garantire il riconoscimento dei diritti del suo popolo. In questo contesto, egli avanza proposte che mirano a porre fine al conflitto con Israele, auspicando un marcato intervento delle Nazioni Unite come garanti di un ipotetico periodo di transizione. Nel contempo, sempre più frequentemente, da parte israeliana sono proposti piani di pace alternativi che da un lato permettano, almeno apparentemente, un aumento delle libertà dei Palestinesi dei Territori Occupati, ma dall'altra non concedano mai in nessun modo la possibilità della nascita e del riconoscimento di un vero e proprio stato indipendente. Proprio per l'assommarsi di tutte queste condizioni, rimane molto difficile giungere ad una soluzione che possa essere accettata da tutte le parti in gioco. Intanto l'Intifada, che nel 1990 entra nel suo terzo anno, inizia a perdere progressivamente la sua natura originaria di lotta popolare nata spontaneamente dal basso, sempre più "monopolizzata" dall'OLP come efficace forma di lotta nazionale ed espressione del nazionalismo palestinese sostenuta dall'organizzazione politica, nonostante sia sempre più evidente l'assenza di successi concreti e quantificabili e la sempre più dilagante disorganizzazione e violenza interna²¹.

Un vero momento di svolta nei rapporti di forza delle potenze internazionali, con forti ripercussioni anche sul conflitto israelo-palestinese, è rappresentato dall'inizio della prima Guerra del Golfo, con l'invasione dei Kuwait da parte dell'Iraq di Saddam Hussein il 2 agosto del 1990. In questo contesto, l'OLP assicura il proprio supporto all'Iraq, contrapponendosi allo schieramento avversario formatosi sotto la protezione dell'ONU e guidato dagli Stati Uniti, all'interno del quale si trovano anche gran parte degli altri Paesi Arabi. La presa di posizione di 'Arafāt provoca una grave perdita di credibilità dell'autorità palestinese agli occhi delle grandi potenze internazionali che si mostrano da questo momento meno inclini ad ascoltare le rivendicazioni palestinesi²².

Proprio per questo, la notizia, emersa pubblicamente solo nell'agosto del 1993, che l'OLP e Israele avevano portato avanti trattative segrete nella capitale norvegese di Oslo, coglie di sorpresa non solo i movimenti dell'opposizione, ma anche gran parte del mondo politico israeliano e palestinese, tra cui la delegazione palestinese a Washington e la maggior parte della leadership dell'OLP stessa, dal momento che solamente 'Arafāt e pochi altri uomini fidati erano a conoscenza di tali negoziati. Ma sarà proprio sulla base di questi dialoghi di pace, che passano successivamente sotto l'egida degli Stati Uniti, che si instaureranno in seguito le trattative che porteranno, nel settembre 1993, alla firma degli Accordi di Oslo²³. Il processo per giungere a questi storici Accordi è lungo e complesso, diviso in diverse fasi che si svolgono a distanza di alcuni mesi l'una dall'altra. Il 30 ottobre 1991 si tiene la conferenza di Madrid sotto il patrocinio congiunto di Stati Uniti e Unione Sovietica, e qui

²¹ O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., pp. 57-81.

²² ibid. p. 84.

²³ Sayigh Y., *Armed Struggle*, op. cit., pp. 653-56.

per la prima volta una delegazione palestinese ed una israeliana si trovano sedute allo stesso tavolo dei negoziati. Il processo continua a Washington con la seconda fase, che però si conclude con un nulla di fatto, dal momento che da parte israeliana manca la volontà al dialogo mentre i Territori Occupati e Gerusalemme Est continuano ad essere sottoposti alla minaccia dell'occupazione e dei soprusi da parte dei coloni sionisti supportati da guardie civili armate. La terza fase si avvia il 13 gennaio 1992 ma si conclude allo stesso modo senza successi, principalmente per due motivi: a causa delle sempre più marcate divergenze interne alla società palestinese, e per il fatto che durante i negoziati non vengono affrontati temi cruciali, come la definizione dello status di Gerusalemme, la questione dei profughi e rifugiati palestinesi e del diritto al ritorno della comunità della diaspora. Le diverse fasi del processo continuano a susseguirsi senza grandi progressi, ma anzi con l'esacerbarsi degli scontri tra le fazioni palestinesi, in modo particolare tra *al-Fatah* di Yāsir 'Arafāt, favorevole ai processi di pace, e *Ḥamās*, che sostiene invece la lotta armata come unica soluzione al conflitto. Si inaspriscono, d'altra parte, anche le politiche di detenzione e deportazione da parte del governo israeliano ai danni di uomini di cultura, intellettuali e uomini d'affari palestinesi, soprattutto tra i sostenitori e gli affiliati ad *Ḥamās*²⁴.

In questo periodo l'Intifada, entrata ormai nel suo sesto anno, oltre a mostrare la sua inefficacia nell'ottenere i grandi risultati sperati, appare sempre più vacillante, disunita nel senso e nello scopo alla sua base, caratterizzata da un'escalation di violenza sempre più casuale e di fazione, con scontri tra civili affiliati ad *al-Fatah* e ad *Ḥamās* e con l'emergere anche di gruppi indipendenti incontrollabili di giovani militanti che lanciano pietre all'esercito dell'occupazione il quale risponde con una violenza sproporzionata contro l'intera popolazione dei Territori Occupati²⁵.

La data decisiva, che segna la fine dell'Intifada e rappresenta un nuovo momento storico per i rapporti tra Palestina e Israele, è il 13 settembre 1993, giorno in cui Yāsir 'Arafāt stringe la mano a Shimon Peres, ministro degli esteri di Israele, per sancire la stipula degli Accordi di Oslo, in seguito alla firma della Dichiarazione dei Principi, sotto l'egida del presidente della Norvegia. La Dichiarazione dei Principi prevede: il riconoscimento reciproco dei rispettivi diritti legittimi e politici delle due parti, in modo particolare il riconoscimento da parte dell'OLP del diritto di Israele a vivere in pace e sicurezza, ed il riconoscimento da parte di Israele dell'OLP come unico legittimo rappresentante della popolazione palestinese e l'accettazione a negoziare con esso; la messa in atto di un processo che porti ad un progressivo accesso alle responsabilità del popolo palestinese, e che porti gradualmente a disposizioni autonome per raggiungere, entro cinque anni, un regolamento

²⁴ O'Ballance E., *The Palestinian*, op. cit., pp. 111-145.

²⁵ *ibid.* p. 153.

permanente; il ritiro delle truppe israeliane dalla Striscia di Gaza e dalla città di Gerico in Cisgiordania, con la possibilità, per la comunità palestinese, di instaurare un autogoverno democratico provvisorio sotto la guida dell’Autorità Nazionale Palestinese o ANP (*al-Sulṭa al-waṭaniyya al-filasṭīniyya*), che verrà creata l’anno successivo, e quindi la concessione dell’autonomia *ad interim* sulla Striscia di Gaza e sulla Cisgiordania, esclusa la città di Gerusalemme, in attesa di un accordo per una soluzione definitiva e permanente, che deve essere sancita entro cinque anni, nel rispetto delle Risoluzioni 242 e 338 del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite. Ancora una volta viene rimandata la discussione di alcune questioni assolutamente fondamentali come lo status della città di Gerusalemme, la definizione precisa delle frontiere dei due stati, la questione delle colonie e degli insediamenti israeliani all’interno dei Territori Occupati, la condizione dei profughi e dei rifugiati, anche in esilio, così come il loro diritto al ritorno nella propria terra e la specifica di accordi sulla sicurezza²⁶.

Nonostante gli sforzi e le aspettative riposte negli Accordi di Oslo a livello locale e internazionale, la loro stipula accelera il già avviato processo di frammentazione interna alla comunità palestinese, parallelamente al sempre più accentuato isolamento fisico e geografico tra i centri abitati, in modo particolare tra le due zone separate della Striscia di Gaza e della Cisgiordania, aumentando le difficoltà organizzative²⁷. Di fatti, le opposizioni interne alla classe politica, con la crescita sempre più evidente del sostegno della popolazione, soprattutto nella Striscia di Gaza, ad *Ḥamās*, che considera gli Accordi di Oslo come un tradimento di ‘Arafāt alla causa palestinese, insieme alla condanna degli Accordi da parte di alcuni paesi arabi come Siria, Giordania, Libano, e di organizzazioni come Hezbollah e la Lega Araba, oltre ancora al disimpegno da parte israeliana dal rispettare le prime scadenze previste, causano un rapido logorarsi delle condizioni venutesi a creare in occasione della loro firma e portano in breve tempo al riesplodere del conflitto in maniera violenta, con il riaccendersi della seconda Intifada nel 2000²⁸.

²⁶ Bockel A., «L’autonomie palestinienne: la difficile mise en oeuvre des accords d’Oslo-Washington», *Annuaire français de droit international*, volume 40 (1994), pp. 266-268.

²⁷ Baylouny A. M., «The Palestinian Intifada», In *The International Encyclopedia of Peace*, New York and Oxford, Oxford University Press, 2010.

²⁸ O’Ballance E., *The Palestinian*, *op. cit.*, pp. 155-164.

1.2 Contesto letterario

Come osservato in precedenza, la storia moderna della Palestina è costellata di momenti di rottura determinati dal conflitto con Israele che producono cambiamenti radicali nella vita della popolazione: la *Nakba* del '48, la *Naksa* del '67, la Prima Intifada scoppiata nel '87 e seguita dalla firma degli Accordi di Oslo del 1993 sono tutti eventi che provocano gravi fratture di natura sociale e politica in seno alla comunità palestinese e che ne modificano la percezione a livello internazionale. Allo stesso tempo, essi costituiscono altrettanti spartiacque per la periodizzazione della letteratura palestinese contemporanea, che ne viene profondamente influenzata, sia da un punto di vista formale che tematico. Si può perciò procedere ad una rapida analisi dei mutamenti e degli sviluppi che questi avvenimenti e sconvolgimenti hanno provocato nella percezione e nell'utilizzo della cultura e della letteratura palestinese.

Il primo aspetto da approfondire quando si parla di produzione narrativa palestinese, con una particolare attenzione alla forma del romanzo, è quello dello stile letterario. Questa letteratura, infatti, si sviluppa dalla sovrapposizione di processi politici, sociali e economici, e dal rapporto con l'Occidente e con gli altri paesi arabi limitrofi. È utile, in tal senso, rifarsi al quadro teorico proposto dal filosofo e critico letterario ungherese George Lukàcs, sulla periodizzazione storica dello sviluppo del romanzo. La sua visione teorica, pur essendo stata elaborata nel contesto della letteratura europea durante il '900, è stata presa in prestito dallo studioso palestinese Bashir Abu-Manneh che l'ha recentemente applicata anche alla letteratura palestinese contemporanea.

In breve, la teoria Lukàcsiana spiega come il romanzo sia una forma letteraria che si adatta perfettamente alle esigenze storiche e ai grandi cambiamenti, soprattutto traumatici, che coinvolgono le diverse società, senza distinzione di tempo e spazio. Egli è il primo a ipotizzare un legame indissolubile tra le rotture politiche che sconvolgono gli stati europei, e in particolare la Francia, a partire dal XVIII e XIX secolo, e l'evoluzione delle forme estetiche della produzione in prosa e soprattutto del romanzo. In particolare egli mostra come gli eventi della Rivoluzione francese, con la caduta della nobiltà e l'ascesa della borghesia, la nascita delle prime forme di Stato-Nazione, e la massificazione del processo storico siano stati assolutamente indispensabili per lo sviluppo del romanzo realista, in parallelo all'umanesimo borghese. In un secondo momento, la rivoluzione del 1848, allo stesso modo, rappresenta per tutti gli Stati europei un nuovo momento di alterazione decisiva della struttura delle classi sociali, dal momento che vede un primo momento di lotta tra la classe proletaria e quella della borghesia, che favorisce lo sviluppo di una coscienza

storica e sociale nelle masse. A questo nuovo sconvolgimento coincide lo sviluppo di una nuova forma letteraria, quella del modernismo²⁹.

Bashir Abu-Manneh riprende e applica questa teoria nel contesto della letteratura palestinese per mostrare la relazione che intercorre tra le trasformazioni politiche che hanno sconvolto il suo Paese e lo sviluppo letterario e artistico. Il romanzo si afferma all'interno della letteratura palestinese del post-*Nakba* solo a partire dalla metà degli anni '60, come risultato di una società in rivolta contro la conquista e l'occupazione coloniale israeliana, che percepisce l'abbandono da parte dei propri leader e dei paesi arabi limitrofi, e che si trova a fare i conti con una grave crisi sociopolitica a causa delle espropriazioni e dell'esilio. È quindi un momento di grande modernizzazione dei valori, di riorganizzazione e rivalutazione, di autocritica e di partecipazione attiva alla vita politica da parte degli intellettuali palestinesi che interpretano la storia moderna come una catastrofe di massa. La crescita di una coscienza e di uno spirito rivoluzionario individuali e di lotta per l'emancipazione collettiva è quindi indispensabile per lo sviluppo del realismo. Si può affermare, dunque, che la lotta di liberazione e il realismo nascano insieme nel romanzo palestinese³⁰.

La *Naksa*, e gli eventi successivi, fino ad arrivare all'Intifada e agli Accordi di Oslo, provocano un nuovo completo sconvolgimento sociopolitico. A questo si accompagnano una disintegrazione sociale, un senso di sconfitta generale, una crisi degli ideali rivoluzionari, nuove ondate di ansia, paura ed incertezza, frammentazione ed isolamento individualistico. Con l'affermarsi dell'idea di *Statehood*, ovvero con l'obiettivo da parte dei leader palestinesi di realizzare un'entità statale, come dimostra la trasformazione dell'OLP da movimento rivoluzionario a organo sempre più burocratizzato e statale, si assiste ad un passaggio dalla lotta rivoluzionaria per la liberazione alla politica statale e diplomatica per l'indipendenza, con una sostanziale diminuzione degli orizzonti e delle possibilità dei Palestinesi³¹. Tutto questo ha come principale conseguenza il declino del realismo, intrinseco della sua natura rivoluzionaria, e l'emergere di un nuovo genere di rappresentazione artistica, caratterizzato da valori diametralmente opposti. Nella produzione letteraria non vi è più coerenza di significato, ma frammentazione, disintegrazione dei personaggi, assenza di un centro narrativo, incompletezza, atomizzazione, instabilità formale, in quella che viene definita come "*broken narrative*"³². Perciò si può dire che, come la *Nakba* e il suo spirito rivoluzionario avevano creato le condizioni per l'emergere del realismo, allo stesso modo la *Naksa* e il suo senso di sconfitta pongono le basi per l'affermarsi del modernismo di stampo europeo.

²⁹ Lukàcs G., *The historical Novel*, Tradotto da Hannah and Stanley Mitchell, Boston, Beacon Press, 1963.

³⁰ Abu-Manneh B., «Palestinian Trajectories: Novel and Politics since 1948». *Modern Language Quarterly*, volume 75 (dicembre 2014), pp. 515-526.

³¹ Abu-Manneh B., *The Palestinian Novel - From 1948 to the Present*. Cambridge University Press, 2016, pp. 29-33.

³² Abu-Manneh B., «Palestinian Trajectories», op. cit., pp. 529-30.

Questo genere letterario può essere interpretato, perciò, nel contesto della letteratura palestinese, come l'espressione del collasso e della disintegrazione definitiva di quegli ideali di liberazione che avevano acceso gli animi della collettività a partire dal 1948, sostituiti dall'atomizzazione di una popolazione che non trova più conforto nella comunità e nella socialità ma si isola nella propria paura e nel proprio disorientamento e dalla totale disillusione di intere generazioni che, dopo decenni di lotte, sofferenze e umiliazioni, si vedono continuamente private dei loro diritti. Ne scaturisce così un romanzo dallo stile più intimistico, privato e soggettivo, espressione della generale e costante insicurezza³³.

È bene, però, sottolineare, seppur brevemente, come le stesse dinamiche non si abbiano all'interno della produzione poetica. In poesia, infatti, gli eventi della *Naksa* producono l'emergere e l'affermarsi della letteratura di resistenza, con le sue rivendicazioni di natura prevalentemente sociale e politica. In seguito, poi, durante gli anni '70, essa diventa l'espressione principale della coscienza sociale e comunitaria palestinese, nel contesto della lotta collettiva contro la dominazione oppressiva israeliana. Questo genere rimane completamente dominante nel contesto della produzione poetica palestinese fino allo scoppio della guerra civile in Libano, con particolare riferimento al trauma del 1982, con la strage di Šabrā e Šātīlā³⁴.

Una volta delineati gli aspetti generali delle forme e dei generi letterari è bene analizzare anche le tematiche principali della letteratura palestinese ed i mutamenti a cui queste hanno assistito con il succedersi degli eventi. La *Nakba*, in quanto primo momento storico di radicale sconvolgimento della società palestinese, con le sue profonde ripercussioni in ogni campo della vita palestinese da quello sociale e politico, a quello vicile, culturale e artistico, rimane una tematica assolutamente centrale nella produzione successiva in ogni suo genere, dalla poesia, al racconto breve, al romanzo. Ad essa si ricollegano poi, articolazioni più specifiche come la "memoria dello sradicamento" (*dākirat al-iqtīlā*), la *gūrba*³⁵ e l'*īgtirāb* (l'esilio e l'alienazione), espresse attraverso il sogno del ritorno e il senso di umiliazione provato nel momento dell'abbandono della propria terra e dell'esilio³⁶.

In realtà, non è facile cogliere una narrazione unica in un territorio ed un popolo così frammentato e disperso come quello palestinese. Fin dall'inizio infatti vi è una divisione in due gruppi che

³³ *ibid.* pp. 526-533.

³⁴ Harlow Barbara, *Resistance Literature*, Methuen, Inc., 1987, p. 28.

³⁵ Letteralmente esilio, ma anche nostalgia della patria o alienazione, indica la sconnessione radicale tra il soggetto e la sua terra. È quindi quel senso di estraneità, emarginazione e distacco provato dagli intellettuali e dagli scrittori palestinesi della diaspora, strappati dalla propria patria e catapultati in un contesto del tutto estraneo, quello dell'esilio. (Saloul, 2012).

³⁶ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 72-75.

incarnano e rappresentano due istanze completamente differenti: da un lato i Palestinesi della diaspora, in esilio a partire dal '48 in altri paesi arabi, in Europa o negli Stati Uniti, e dall'altro i Palestinesi che rimangono a vivere sotto l'occupazione israeliana. Certamente, a causa delle diverse condizioni di vita, i due gruppi trattano, descrivono ed affrontano, all'interno della loro produzione, tematiche anche profondamente diverse. Per questo, quando si parla di identità del popolo palestinese, bisogna sempre tenere in considerazione le difficoltà che si possono incontrare nel cercare di attribuirle una definizione chiara ed univoca. Essa, infatti, è certamente aperta, multipla, ibrida, dal momento che trascende un tipo di identità univocamente nazionale. Anche per questo motivo si assiste, con il passare del tempo, a profondi cambiamenti nella definizione di un'ideologia nazionalista: da un lato, tra il 1948 e il 1993 si ha una transizione da un nazionalismo di tipo territoriale ad uno non-territoriale, a causa della *Nakba* e delle sue conseguenze, prima fra tutte la nascita della questione dei rifugiati; dall'altro, a partire dagli Accordi di Oslo si ha un movimento inverso, con un ritorno incompleto ad un nazionalismo pseudo-territoriale sotto l'occupazione coloniale israeliana, dovendo però continuare a fare i conti con la questione irrisolta dei rifugiati. Da tale assunto Maḥmūd Darwīš descrive la Palestina come un "Paese di parole", indicando con questa definizione la centralità delle parole, della lingua e della letteratura come unico luogo in cui si riuniscono i diversi spazi abitati dalla comunità palestinese in esilio o sotto l'Occupazione³⁷.

Nonostante le differenze essenziali tra questi due gruppi, è comunque possibile individuare alcuni fattori nazionalistici e umanitari comuni, che si riflettono nell'immaginario collettivo e nella produzione artistica. Tra queste vi sono la questione dei rifugiati, l'esodo, la diaspora e l'esilio, legati anche al desiderio del ritorno, alla nostalgia (*ḥanīn*), al dolore per la terra perduta (*diyā'*), all'angoscia (*qalaq*), all'estraneità in un paese che non si sente come proprio (*iḡtirāb*), ma anche all'ira (*ḡaḍab*), alla rivoluzione (*tawra*) e alla resistenza armata (*muqāwama*), soprattutto nella produzione delle comunità della diaspora. Parallelamente, questo si traduce, per quanto riguarda quella parte della comunità che rimane a vivere sotto la costante occupazione militare israeliana, in un attaccamento angoscioso alla propria terra³⁸.

Tali tematiche si manifestano in modo particolare nella produzione di raccolte poetiche e di racconti brevi che, rispetto al romanzo, rappresentano, in queste prime fasi, uno strumento più immediato e perciò più adatto a rappresentare la rapidità dell'evoluzione degli eventi drammatici. Queste forme letterarie raffigurano, inoltre, la profonda carica emotiva incarnata dalla condizione di un popolo in esilio o sotto l'occupazione straniera nella sua quotidianità, il rapporto che si viene a instaurare tra

³⁷ Abu-Remaileh R., «Country of Words: Palestinian Literature in the Digital Age of the Refugee», *Journal of Arabic Literature*, volume 52 (autunno 2021), pp.70-84.

³⁸ Sibilio S., *Nakba. La memoria letteraria della catastrofe palestinese*, 2^a ed., Edizioni Q -Roma, 2015, pp. 98-106.

l'uomo, il luogo e il tempo, in un momento in cui gli spazi tradizionali e familiari della patria e della casa rimangono presenti solo nella memoria e nei sogni o vengono a trovarsi bruscamente sostituiti da nuovi luoghi sconosciuti e dolorosi come il campo profughi, il paese dell'esilio o la prigione. La produzione letteraria palestinese, sia di poesia che di prosa, è inoltre attraversata da alcuni simboli che appaiono in maniera ricorrente. Ci si imbatte perciò molto spesso nelle immagini delle piantagioni di agrumi, mandorli ed ulivi della terra perduta, che diventa essa stessa un simbolo nel momento in cui viene spesso associata alla figura della donna e soprattutto della madre. Troviamo poi il riferimento al fango, al sangue e alle mutilazioni, legati anche alla tematica dell'umiliazione dell'esilio, tra la corruzione ed il tradimento dei regimi arabi, i continui affronti subiti e le condizioni di vita disumane nei campi profughi. Nasce così una letteratura impegnata, che veicola un senso di perdita dell'identità, di disfatta generale da cui non ci si riesce a riprendere e una forte carica emotiva data dal coinvolgimento personale degli autori³⁹.

In particolare, si assiste all'affermazione della *qiṣṣa qaṣīra* cioè il racconto breve. Questo genere permette, infatti, un'incessante rielaborazione letteraria della memoria dello sradicamento e costituisce la forma più immediata e perciò più adatta alla rappresentazione di una realtà confusa e in continua evoluzione, proprio in nome della sua frammentarietà. Inoltre, essa è svincolata dalle tradizioni, di più semplice pubblicazione e di conseguenza diffusione, anche attraverso l'emergere dei nuovi media⁴⁰.

Grande esponente del genere della *qiṣṣa qaṣīra* nel periodo successivo alla Nakba è Samīra 'Azzām (1927-67). Nata ad Acri nel 1927, lascia la sua terra nel '48 con la famiglia alla volta dell'Iraq poi del Libano, dove lavora come insegnante, giornalista e traduttrice di letteratura nordamericana. compone e pubblica quasi esclusivamente raccolte di racconti brevi tanto da poter essere considerata caposcuola ed esponente più rappresentativo di questo genere letterario. All'interno delle sue cinque raccolte emergono alcune tematiche care a tutti gli autori della diaspora tra cui il ricordo lontano e nostalgico della patria perduta accompagnato dall'illusoria speranza del ritorno, la descrizione delle condizioni di vita degli esuli in Libano e in Cisgiordania, come nel racconto tradotto in italiano con il titolo "Palestinese! E altri racconti"⁴¹, e la denuncia dello smembramento di intere famiglie che si trovano divise tra paesi diversi senza la possibilità di riunirsi, come nel racconto del 1956 *'Am 'āḥar (Ancora un anno)*⁴². Oltre a ciò, Samīra 'Azzām affronta anche l'argomento della condizione della donna araba, palestinese quanto libanese, musulmana quanto

³⁹ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, p. 77.

⁴⁰ Sibilio S., *Nakba. La memoria letteraria, op. cit.*, pp. 107-109.

⁴¹ Azzam S., *Palestinese! E altri racconti*, A cura di Wasim Dahmash, 3^a ed., Edizioni Q -Roma, 2014.

⁴² Azzam Samira, *Qiṣaṣ 'uḥrā*, Dār al-ṭalī'a Beirūt, 1956.

cristiana, vittima non solo delle circostanze politiche contingenti ma anche di una società tradizionale ed arretrata, come nel racconto *Naṣīb (Destino)*, che affronta il tema del matrimonio combinato nel contesto di una famiglia cristiana⁴³.

Bisogna, invece, aspettare almeno fino alla metà degli anni '60, per assistere all'affermarsi del romanzo come genere prediletto dalla maggior parte degli scrittori palestinesi, dal momento che in un primo periodo esso viene percepito come inadatto a denunciare l'espropriazione e la violenza perpetuate dallo Stato di Israele in tempo reale, necessitando di una rielaborazione a lungo termine e di un maggiore distanziamento dall'evento narrato.

Il primo illustre esempio di romanzo palestinese moderno è da attribuirsi a Ġassān Kanafānī (1936-72), che nel 1963 pubblica *Riġāl fi-l-šams (Uomini sotto il sole)*⁴⁴. Kanafānī è scrittore, drammaturgo, pittore, giornalista, critico letterario ed è considerato tra i più insigni rappresentanti della diaspora palestinese. Nasce ad Acri nel 1936 e la sua vita rappresenta in un certo senso una sintesi delle vicende dell'intera comunità palestinese. Nel 1948, infatti, è costretto a lasciare la Palestina con la sua famiglia, recandosi in esilio prima in Siria, dove a Damasco conclude gli studi e insegna in una scuola dell'UNRWA, in seguito nel 1956 in Kuwait ed infine nel 1960 a Beirut, dove assiste al risveglio e allo sviluppo della propria consapevolezza politica. Qui, infatti, entra in contatto con i militanti della resistenza palestinese della diaspora e con il Movimento nazionalista arabo, stringendo in modo particolare una solida amicizia con Ġūrġ Ḥabāš, fondatore del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina (FPLP). Proprio al periodo di Beirut risale la pubblicazione di *Riġāl fi-l-šams*, romanzo che narra il viaggio senza speranza di tre Palestinesi di tre generazioni differenti in direzione del Kuwait. Quest'opera presenta alcune tematiche e messaggi assolutamente innovativi come per esempio l'aspra autocritica nei confronti dei Palestinesi che nel 1948 hanno abbandonato la propria patria, dal momento che l'autore si chiede se effettivamente abbiano fatto tutto il possibile per non partire. A questa si affianca, poi, una critica rivolta da una parte nei confronti della classe politica palestinese incapace di lottare davvero per il proprio popolo per cambiarne le condizioni e dall'altra nei confronti dei regimi arabi limitrofi, che hanno mostrato una scarsa sensibilità e solidarietà verso un intero popolo in difficoltà⁴⁵.

A meno di vent'anni dai drammatici eventi della *Nakba* e dalle sue catastrofiche conseguenze a livello sociale, politico e infine anche culturale, la *Naksa* rappresenta un secondo momento

⁴³ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 82-85.

⁴⁴ Kanafānī Ġ., *Riġāl fi-l-šams*, Beirut, 1963.

⁴⁵ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 85-89.

altrettanto violento e traumatico nell'immaginario dell'intera comunità palestinese, che la percepisce a tutti gli effetti come una nuova catastrofe, come una vera e propria “ricaduta”.

Anche in seguito a questo evento, la risposta della comunità intellettuale palestinese è quella di dare il via ad una fase di grande fioritura artistico-letteraria, estremamente ricca di fermenti culturali. Questo periodo conosce infatti lo sviluppo di innovazioni stilistiche e l'emergere di nuovi movimenti letterari che si ricollegano ed ispirano al contesto europeo con particolare riferimento al modernismo, all'esistenzialismo, al surrealismo, e al postmodernismo spesso anche con l'introduzione di elementi della psicoanalisi. Tutte queste innovazioni producono un profondo cambiamento anche nel ruolo degli intellettuali e della comunità letteraria nel contesto sociale, dando vita ad una letteratura impegnata che rispecchia una nuova consapevolezza politica ed un maggiore impegno civile e culturale dell'intera comunità che lotta per il cambiamento della propria condizione sociale⁴⁶.

In modo particolare, viene coniato il termine di “letteratura della resistenza”, in arabo *'Adab al-muqāwama*, dal già citato Ġassān Kanafānī che pubblica nel 1966 un saggio critico dal titolo *'Adab al-muqāwama fī Filasṭīn al-muḥtalla 1948-1966 (La letteratura della resistenza nella Palestina occupata 1948-1966)*, proprio in riferimento alla valenza politica e militante dei componimenti pubblicati già a partire dagli anni '50 e '60⁴⁷. In quest'opera, Kanafānī descrive come la *Nakba* rappresenti una scossa fondamentale nella struttura sociale della popolazione palestinese, un vero e proprio scompensamento nel tessuto sociale e politico che va a limitare le possibilità di sviluppo di un pensiero autonomo o di qualsiasi corrente letteraria o politica. Per questo motivo, in un primo momento, le avanguardie in esilio hanno un ruolo di primo piano, tanto che, in un lasso di tempo relativamente breve, gettano le basi di quella che egli descrive come “letteratura d'esilio”, e provocano l'esplosione di un fragoroso entusiasmo che risponde in modo evidente alla crescita di una coscienza popolare⁴⁸.

Al contrario, all'interno dei territori della Palestina Occupata, non rimane alcun centro che possa costituire uno snodo significativo per una rinascita culturale. Questo perché i Territori vivono costantemente sottoposti ad un “assedio letterario” che provoca un repentino impoverimento della produzione artistica, a causa del completo isolamento dalla letteratura delle grandi capitali arabe, degli standard imposti dalla censura dell'Occupazione e della limitatezza dei mezzi di diffusione. Nonostante ciò, la letteratura palestinese riesce a svilupparsi sotto forma di “letteratura di

⁴⁶ Mir S., «Palestinian Literature: Occupation and Exile», *Arab Studies Quarterly*, volume 35 (primavera 2013), p. 116.

⁴⁷ Kanafānī, Ġ., “*'Adab al-muqāwama fī Filasṭīn al-muḥtalla 1948-1966*”, Dār manšūrāt al-Ramāl, 1966.

⁴⁸ *ibid.* pp. 11-13.

resistenza” per cercare di dare voce al popolo, trasformandosi in un’arena di lotta e in un’indispensabile arma contro le forze dell’Occupazione. Lo stesso Kanafānī evidenzia come essa si manifesti sempre come “un duraturo splendore rivoluzionario ed una speranza ammirevole”, probabilmente da ricondurre alla maggiore sensibilità di questi scrittori ai problemi quotidiani ed alle violenze perpetuate dalle forze militari israeliane⁴⁹.

Per quanto riguarda la sua funzione, appare in modo chiaro il progressivo evolversi del ruolo politico di questa produzione letteraria direttamente coinvolta in una lotta contro le forme culturali ed ideologiche dominanti. Essa si sposa, infatti, alla causa della resistenza armata organizzata e ai movimenti di liberazione nazionale, in un contesto di lotta collettiva contro la dominazione egemonica e oppressiva israeliana. La “letteratura di resistenza”, perciò, nasce e si sviluppa dalla necessità di riflettere e partecipare alla resistenza attiva e di proporsi come portavoce delle richieste di riconoscimento di uno status indipendente e della presenza di una produzione letteraria autonoma palestinese⁵⁰.

È evidente quindi come nella letteratura moderna e contemporanea palestinese la creatività artistica si associ progressivamente sempre di più alla resistenza, come forma di autodeterminazione, e per ottenere una presenza permanente all’interno dell’arena culturale ed artistica internazionale. In particolare, questa produzione si lega alle rivendicazioni della dignità, del riconoscimento della propria esistenza e identità, contro le politiche di cancellazione, ibridazione, censura e distruzione perpetuate da Israele. Allo stesso tempo, però, l’emergere del romanzo come forma privilegiata dalla maggior parte dei letterati palestinesi permette di rivolgere lo sguardo verso la modernità, senza per questo compromettere la ricerca e l’affermazione della propria identità. Nel romanzo, infatti, lo scrittore palestinese, che porta dentro di sé i disturbi e le frustrazioni della propria condizione e del proprio passato, trova il nuovo linguaggio e la nuova forma di cui aveva bisogno in una fase di ristrettezza e oppressione delle libertà individuali, intellettuali e politiche⁵¹.

Per quanto riguarda il piano contenutistico la letteratura di questo periodo rimane piuttosto ancorata alle tematiche tradizionali già presenti nella letteratura precedente, riprese e sviluppate sia in prosa che in poesia. Tra queste ritornano il motivo dell’esilio, il senso di appartenenza alla patria, il ricordo dell’espulsione e del distacco violento e forzato dalla propria terra, in cui il ritorno appare sempre di più una possibilità remota se non irraggiungibile, la rievocazione dei luoghi della memoria, la separazione e dispersione di intere famiglie nei campi profughi, il desiderio del ritorno,

⁴⁹ *ibid.* pp. 14-45.

⁵⁰ Harlow B., *Resistance Literature*, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹ Sukrī Rašīd, *Al-Riwāya al-filastīniyya bayn al-ġurba wa al-iġtirāb*, “Al-Quds al-‘arabī”, 6 gennaio 2020, consultato 23/10/2021.

la rabbia crescente legata al senso di impotenza, il dolore per l'umiliazione, la lotta contro la privazione della propria patria, e la determinazione a non rassegnarsi al proprio disperato destino⁵².

Ma affianco a questi *topoi* tradizionali e ormai radicati nella produzione letteraria palestinese, emergono, in occasione degli sviluppi della "letteratura della resistenza" legata alla *Naksa*, nuovi personaggi e simbologie, in parte anche innovative. Tra i principali protagonisti della vita socio-politica che trovano uno spazio anche nel contesto letterario, emerge la figura dei *fidā'iyin*, termine che indica i combattenti di guerriglia impegnati nella quotidiana lotta armata all'occupazione israeliana. Accompagna questi nuovi personaggi estrapolati dalla quotidianità e dalla vita socio-politica palestinese, l'emergere di simbologie legate alle armi, allo spargimento di sangue e di lacrime per i martiri, ma anche di un rinnovato messaggio di speranza⁵³. Nella descrizione di Kanafānī, infatti, ciò che caratterizza la "letteratura di resistenza" è il fatto che essa non contempli le precedenti modalità d'espressione pervase dal lamento e dalla disperazione, assumendo sempre un atteggiamento propositivo e di attacco, che anela costantemente al giorno della vittoria. Essa viene inoltre accompagnata e portata avanti da una nuova figura che si afferma nel panorama palestinese in particolare e arabo in generale: quella del "letterato militante"⁵⁴.

Centrale nella produzione letteraria palestinese a partire dalla *Naksa* è un ulteriore elemento che costituisce un fattore di resistenza alla narrativa dominante dell'occupazione israeliana: l'analisi del passato storico. L'eredità simbolica del passato, infatti, viene percepita come uno strumento per aprire nuove possibilità per il futuro, dal momento che esso rappresenta un elemento chiave per la costruzione, il rafforzamento e l'affermazione dell'identità personale e nazionale di un popolo. Per questo motivo, sempre più frequente nella narrativa di resistenza è l'utilizzo di riferimenti a eventi storici e politici del passato che vengono rielaborati in chiave narrativa con l'obiettivo di mostrare il contesto storico e sociale in cui si sono sviluppati tali simboli ed immagini nel passato. Questo avviene anche con l'intento di riavere accesso alla propria storia e di riscrivere una versione storiografica del passato svincolata dalla versione occidentale dei fatti. Per questo motivo vengono messe in discussione le convenzioni letterarie del romanzo classico, abbracciando invece quello modernista e post-modernista, con sperimentazioni nella struttura cronologica e nella continuità temporale delle opere, in cui eventi storici e politici si fondono nella periodizzazione letteraria e

⁵² Sibilio S., *Nakba. La memoria letteraria*, op. cit., p.112.

⁵³ Camera D'Afflitto I., *Cento anni*, op.cit., pp. 102-110.

⁵⁴ Kanafānī Ġ., "Adab al-muqāwama", op. cit., p. 69.

sono rielaborati in narrazioni caratterizzate da una spiccata sperimentazione formale e dalla manipolazione delle strutture della trama, dei personaggi e dell'ambientazione⁵⁵.

Inoltre, in seguito agli eventi della *Naksa*, si assiste all'apparire di una terza componente della comunità palestinese che va a sommarsi a quella della diaspora e a quella che abita in Israele: quella dei Palestinesi che vivono nei Territori Occupati. Questa terza parte di popolazione presenta delle caratteristiche e delle istanze ancora diverse che vengono espresse nella produzione artistica e letteraria di questo periodo. Non ci si imbatte, per esempio, nell'idealizzazione della Palestina come "paradiso perduto" perché in effetti questi letterati vivono nella loro terra, ma nella descrizione dell'esistenza precaria sotto l'occupazione israeliana, del perenne senso di alienazione avvertito da chi non viene privato della propria terra ma delle libertà fondamentali, oltre ad essere considerato cittadino di seconda classe⁵⁶.

Una delle massime esponenti di questo periodo della produzione letteraria palestinese è Saḥar Ḥalīfa (1942). Nata nella città di Nablus nel 1942, è autrice di racconti brevi e romanzi nei quali affronta alcune delle tematiche tipiche della letteratura impegnata che si sviluppa in seguito alla *Naksa*. In modo particolare, nei due romanzi *al-Subbār (Il fico d'india, tradotto in italiano La terra dei fichi d'india, 1996)*⁵⁷ e *'Abbād al-šams (I girasoli)*⁵⁸ troviamo uno spaccato fedele della società e vivide descrizioni dei luoghi della vita quotidiana in Palestina, dei loro odori e colori tradizionali e tipici. Ma d'altra parte un forte accento è posto sulle disuguaglianze sociali e sulle contraddizioni in seno alla comunità araba, con particolare riferimento alla condizione della donna, al conflitto generazionale, all'insofferenza della gioventù palestinese che vive una grave crisi dei valori tradizionali, perduti a causa dell'occupazione israeliana, ed anche ai disagi dei bambini che la guerra priva della loro infanzia e quotidianità, tanto che anche durante i loro giochi parlano di armi⁵⁹.

Un'altra tematica "nuova", che non si trova per esempio nella produzione degli scrittori della diaspora, è quella della prigione, da intendere in senso reale e metaforico. Essa diventa, infatti, una parte integrante della vita di un'intera popolazione che non solo è sottoposta alla costante minaccia dell'incarcerazione o della deportazione, ma che si vede anche spesso privata della propria libertà di movimento con l'imposizione del coprifuoco, che rende di fatto le stesse città delle prigioni. Allo stesso tempo, i romanzi di Saḥar Ḥalīfa, come di altri scrittori dei Territori Palestinesi, condividono

⁵⁵ Harlow, B. *Resistance Literature, op cit.*, pp.82-86.

⁵⁶ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, p. 110.

⁵⁷ Ḥalīfa S., *Al-Subbār*, Bāirūt, Dār Ibn Rušd, 1978.

⁵⁸ Ḥalīfa S., *'Abbād al-šams*, al-Quds, Dār al-kātib, 1980.

⁵⁹ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 110-113.

con gli autori della diaspora la sensazione della *ġurba*, ma con un’accezione completamente diversa: non tanto come senso di estraneità, solitudine e incomprensione in una terra sconosciuta e inospitale, ma piuttosto come sentimento di vivere come uno “straniero in casa propria”⁶⁰.

Altre problematiche innovative della letteratura successiva alla *Naksa* nei Territori Occupati sono presentate nelle raccolte di racconti brevi di Ġamāl Bannūra (1938-2020). Egli sviluppa, infatti, la questione del conflitto generazionale come lotta per i diritti negati e delle manifestazioni studentesche come preludio del ruolo che i giovani ricopriranno nel contesto della Prima e della Seconda Intifada. In particolare, nel racconto *I’tiṣām (Sit-in)* egli narra lo sciopero organizzato dagli studenti della scuola di Bayt Sahūr che culmina con l’occupazione dell’edificio e l’innalzamento della bandiera palestinese, simbolo della patria di cui sono stati privati e delle rivendicazioni sociali e politiche dell’intera popolazione⁶¹.

Infine, l’ultimo evento che produce una forte scossa in quella produzione letteraria palestinese legata ai traumatici eventi della realtà, è proprio lo scoppio della Prima Intifada nel dicembre del 1987.

⁶⁰ *ibid.* pp. 113-114.

⁶¹ *ibid.* pp. 121-122.

1.3 La letteratura dell'Intifada

Come già anticipato alla fine del paragrafo precedente, la Prima Intifada rappresenta il terzo momento di svolta nella storia della comunità palestinese come anche, di conseguenza, nella sua produzione artistica e letteraria. Certamente centrale, dal punto di vista sociale e politico, è il fatto che per la prima volta, proprio con l'Intifada, il centro delle attività politiche e rivoluzionarie della comunità palestinese cessi di essere la diaspora, riunita attorno all'OLP, per spostarsi nel cuore dei Territori Occupati. Questo fattore dimostra non solo un maggiore coinvolgimento diretto della popolazione civile e lo sviluppo di una più profonda coscienza nazionale, ma permette anche di rendersi conto che, per la prima volta dagli anni '50 e '60, i tre gruppi che costituiscono la comunità palestinese, vale a dire gli esuli della diaspora, gli abitanti dei Territori Occupati e i residenti in Israele, sono accomunati da una maggiore vicinanza, un più forte senso di solidarietà, cooperazione ed identificazione nazionale. Il risultato più evidente di questa crescente consapevolezza è proprio lo scoppio dell'Intifada, un vero e proprio slancio popolare, almeno inizialmente spontaneo, che, rivendicando la costituzione di una più forte e consolidata coscienza identitaria sia personale sia collettiva, dà voce per la prima volta anche a quegli elementi della società che erano rimasti fino a questo momento inascoltati⁶². Purtroppo questo senso di identità comune andrà gradualmente a perdersi e logorarsi con l'avvio dei trattati di pace a partire dal 1991 e con la progressiva ma incolmabile frattura della comunità in gruppi politici e armati diversi e contrapposti.

In generale si può comunque affermare che sia pressoché impossibile immaginare una sola narrativa palestinese, dal momento che serve a dar voce a componenti di una comunità estremamente differenti l'una dall'altra e con prerogative uniche. Edward W. Said afferma a riguardo che le “caratteristiche principali della nostra attuale esistenza sono espropriazione, dispersione, e tuttavia anche una sorta di potere incommensurabile con il nostro esilio apolide (*stateless*)” e per questo motivo, “credo che forme espressive essenzialmente non convenzionali, ibride e frammentarie dovrebbero essere utilizzate per rappresentarci”⁶³.

Nel saggio *The Palestinian Novel: A Communication Study* del professore Ibrahim Taha vengono individuati quattro metodi letterari generali che guidano la produzione di qualsiasi minoranza che viva oppressa e costantemente minacciata, e che abbia quindi l'obiettivo di dare vita ad una letteratura in grado di mobilitare risorse e forze per preservare l'identità collettiva. In questo contesto in particolare, tale teoria viene applicata all'opera della minoranza arabo-palestinese in Israele e nei Territori Occupati. Il primo metodo è l'utilizzo di figure tipiche e collettive, con

⁶² Elad-Bouskila A., *Modern Palestinian Literature and Culture*, Routledge, 1999, pp. 3-11.

⁶³ Abu-Remaileh R., «Country of Words», op. cit., p. 88.

caratteristiche fisse, non personali o individuali, di personaggi che assumono il ruolo di modelli, che non hanno uno sviluppo interiore e servono dei valori esistenziali. Ciò ha la funzione di spostare l'attenzione dall'individuale al collettivo, dal rappresentativo al rappresentato e dal personaggio all'idea che questo veicola. Il secondo criterio è quello di utilizzare contrapposizioni nette, in "bianco e nero", che creino un'antitesi assoluta, come quella tra oppresso e oppressore, eroe e anti-eroe, bene e male al fine di creare la realtà testuale, ma anche l'ambientazione spazio-temporale della vicenda narrata. La terza tecnica è poi l'inserimento nel testo di affermazioni ideologiche decise, che rappresentano un intervento diretto dell'autore per esprimere un'opinione o una posizione attraverso i comportamenti e le affermazioni dei personaggi dell'opera, oppure l'inserimento di motivi ricorrenti che allo stesso modo veicolano un messaggio ideologicamente connotato, come la bandiera o le pietre durante l'Intifada. Questo ha lo scopo di fornire una lettura chiusa e unidirezionale dell'opera. Ed infine, il quarto ed ultimo consiste nell'utilizzo di metodi satirici, caricaturali, spesso al limite del cinismo e del grottesco, sfruttati come una sorta di meccanismo di difesa contro una realtà ostile e totalizzante⁶⁴.

Una posizione di rilievo nella produzione letteraria palestinese, sin dagli inizi del '900, ma con particolare attenzione agli ultimi decenni, è ricoperta dall'autobiografia. Questo genere si presta perfettamente a scavare a fondo nei meandri del passato collettivo ed individuale della comunità in modo da indagare e reinterpretare sotto forma letteraria il paesaggio emozionale dell'esule ed il controverso rapporto con la terra vissuto in modo differente da parte dell'esiliato della diaspora o del Palestinese "straniero in casa propria" che vive nei Territori Occupati o in Israele. Ogni autore attraverso la produzione autobiografica può, infatti, reinterpretare ed esprimere la propria esperienza personale inserendola all'interno del contesto storico e delle vicende comuni in modo da rafforzare la memoria collettiva di tutto il popolo⁶⁵. Con l'autobiografia lo scrittore può, perciò, rappresentare la storia di un'intera popolazione, può rivendicare il suo senso di appartenenza ad un luogo, ed anche esprimere il senso di estraneità in ogni altro posto che non sia la sua terra, in uno sforzo mnemonico per il recupero della storia e dei luoghi della memoria. Per questo, può essere definita a tutti gli effetti come il racconto di un'esperienza intima e privata e allo stesso tempo collettiva, ma anche una vera e propria finestra sul passato, in un modo che si opponga alle distorsioni della storia dominante proposta dalla politica israeliana⁶⁶.

⁶⁴ Taha I., *The Palestinian Novel: A Communication Study*, Routledge, 2002, pp. 22-26.

⁶⁵ Sibilio S., «Il romanzo palestinese del nuovo millennio», In Giuseppe Di Giacomo e Ugo Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, di Mimesis, Milano 2020, pp. 517-52, qui p. 537.

⁶⁶ Sibilio S., *Nakba. La memoria letteraria, op. cit.*, pp. 122-127.

Molto spesso, quindi, l'autore ripercorre nella propria produzione autobiografica, elaborata anche negli anni della prima Intifada o subito precedenti, i propri ricordi giovanili, legati alle esperienze felici del passato e della vita in Palestina, quando ancora risiedeva in patria. Un esempio è *al-Bi'r al-'ulā: fuṣūl min sīra dātiyya* (lett. *Il primo pozzo: capitoli da un'autobiografia*, pubblicato in italiano nel 1997 con il titolo di *I pozzi di Betlemme*)⁶⁷ del celebre scrittore palestinese ed iracheno d'adozione Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā (1919-94). Pubblicato nel 1987, è un romanzo che ripercorre gli anni dell'adolescenza dell'autore trascorsa a Gerusalemme, prima di essere costretto all'esilio in Iraq nel 1948. Il periodo della vita rappresentato nella pagine del romanzo è quindi un momento di scoperta, di curiosità, di cultura e conoscenza, di sogni e piani per il futuro, riletto alla luce dei tragici eventi che hanno infranto gran parte di queste aspirazioni⁶⁸.

Similare è anche l'esperienza descritta da Fadwā Ṭūqān (1917-2003) nella sua autobiografia *Riḥla ġabaliyya, riḥla ṣa'ba: sīra dātiyya* (*Un viaggio in montagna, un viaggio difficile: autobiografia*)⁶⁹. Anche in quest'opera l'autrice descrive in chiave nostalgica la propria adolescenza nella città di Nablus, in Palestina, rievocando il ricordo del fratello Ibrāhīm che l'aveva introdotta alla poesia, e della famiglia, invece conservatrice e tradizionale, che nonostante tutto non era riuscita a placare la sua curiosità e attività creativa e la sua grande forza interiore⁷⁰. In quest'opera, l'autrice racconta la sua vita con assoluta sincerità e grande dolcezza, diventando così modello rappresentativo delle condizioni e delle preoccupazioni di un'intera generazione e in particolare della donna araba⁷¹.

Un sottogenere dell'autobiografia che assume una posizione sempre più centrale nella produzione della prima Intifada, a tal punto da rappresentare un forte elemento di continuità con la produzione precedente e successiva, è la letteratura del carcere. Nata, in realtà, fin dall'inizio dell'Occupazione sionista in Palestina, essa conosce una particolare proliferazione nei Territori Occupati e tra gli Arabi residenti in Israele, in seguito proprio alla prima Intifada, periodo nel quale si assiste a serrate campagne di arresti arbitrari durante le manifestazioni e gli scontri giornalieri tra palestinesi e forze dell'ordine israeliane. Essa costituisce un efficace strumento di contro-informazione opposta alla narrativa istituzionale diffusa in Israele e nel mondo riguardo a questi eventi ed alla censura imposta dai canali di informazione ufficiali, ma anche di denuncia dei mezzi di coercizione e di violenza utilizzati nelle carceri dell'Occupazione⁷².

⁶⁷ Ġabrā Ġ. I., *Al-Bi'r al-'ulā: fuṣūl min sīra dātiyya*, Baīrūt, Dār al-ādāb, 2009.

⁶⁸ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 169-71.

⁶⁹ Ṭūqān F., *Riḥla ġabaliyya, riḥla ṣa'ba: sīra dātiyya*, Ammān, Dār al-šurūq li-l-našar wa al-tawzī', 1985.

⁷⁰ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 171.

⁷¹ Ṭūqān, F. *Riḥla ġabaliyya, op.cit. muqaddima*.

⁷² Sibilio S., «Il romanzo palestinese», op. cit., p. 540.

Un esempio di questo genere letterario è fornito dall'autore al-Mutawakkil Ṭaha (1958), nella sua opera di carattere autobiografico *al-Raml wa al-'af'ā: sīra katsī'ūt mu'taqala Anṣār 3 (La sabbia e il serpente: storia di Katsī'ūt il carcere di Anṣār 3)*⁷³. Quest'opera dalla struttura particolare, costituita di un testo in prosa intervallato da versi, racconta degli arresti che avvengono durante la prima Intifada e descrive la vita dei carcerati nelle prigioni dell'Occupazione, ponendo speciale attenzione alla condizione di assedio fisico e psicologico cui è perennemente sottoposta la popolazione inerme nei Territori Occupati. In particolare, come si evince già dal titolo, le vicende narrate sono legate al tristemente noto campo di detenzione di Anṣār 3, costruito nel deserto del Negev nel 1988, proprio per ospitare i protagonisti delle insurrezioni dell'Intifada, che sempre più numerosi affollavano le carceri israeliane. Nell'opera di al-Mutawakkil Ṭaha si trovano, dunque, dettagli sulla vita dei prigionieri politici, di cui faceva parte l'autore stesso, che trascorse all'interno del carcere più di un anno, dal febbraio 1988 alla primavera del 1989. Egli descrive quindi, avendole vissute in prima persona, le condizioni di vita disumane, il sovraffollamento delle celle, le condizioni igieniche completamente insalubri, le punizioni corporali e le violenze a cui i detenuti vengono sottoposti⁷⁴.

Il carcere israeliano diventa, quindi, un *topos* centrale nella produzione letteraria palestinese di questo periodo ma allo stesso tempo costituisce uno dei luoghi principali in cui si sviluppa e si rafforza l'Intifada. Qui, infatti, avvengono fondamentali scambi di informazioni, vengono formati nuovi giovani militanti, si porta avanti l'organizzazione delle proteste e delle strategie da intraprendere nel futuro, anche in coordinamento con l'esterno. Molto spesso le centinaia di giovani imprigionati per aver partecipato in maniera spontanea alle manifestazioni escono dal periodo di detenzione con una maggiore conoscenza e consapevolezza politica, assumendo spesso posizioni di maggior rilievo nell'organizzazione attiva dell'Intifada⁷⁵.

Un genere letterario che può essere considerato un po' come una summa di gran parte della produzione letteraria palestinese e che continua a ricevere grande attenzione ed interesse da parte degli autori palestinesi, in modo particolare della diaspora, è, invece, la letteratura della memoria. In senso generale, le opere che possono essere annoverate all'interno della letteratura della memoria affrontano e ripercorrono i momenti traumatici della storia palestinese alla ricerca di una continuità con il presente, che possa costituire una base per la costruzione identitaria di un popolo espropriato e che fatica a ottenere il proprio riconoscimento. Nello specifico, molti degli autori che scrivono

⁷³ al-Mutawakkil Ṭ., *Al-Raml wa al-'af'ā: sīra katsī'ūt mu'taqala Anṣār 3*, Al-hi'a al-'amma li-quṣūr al-ṭaqāfa al-Qāhira, 2010.

⁷⁴ Camera D'Afflitto I., *Cento anni*, op.cit., pp. 174-75.

⁷⁵ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile - Gender, Aesthetics and Resistance in the Short Story*, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2017, p. 151.

soprattutto in seguito agli Accordi di Oslo, evento che può essere considerato come il fallimento delle lotte e delle rivendicazioni della prima Intifada, interpretano questo genere letterario come uno strumento per rivivere e ricostruire il proprio passato in riferimento ad uno dei numerosi eventi storici che hanno costituito un trauma collettivo, e perciò anche individuale, per tutti i Palestinesi. Questo processo ha la funzione di riappropriarsi del proprio passato per renderlo intelligibile, per comprenderlo in modo più approfondito, per renderlo oggetto anche di una revisione critica e di un'autocritica, riconoscendo gli errori e i limiti delle proprie azioni e decisioni. Le opere letterarie rappresentano, quindi, uno strumento di ricerca identitaria collettiva per l'intero popolo palestinese, proprio nel suo rapporto con il passato⁷⁶.

Bisogna, inoltre, sottolineare come la conservazione della memoria e la trasmissione del patrimonio ereditario tradizionale rappresentino elementi assolutamente fondamentali nella formazione dell'identità soprattutto dei più giovani e come proprio per questo abbiano una forte relazione con il ruolo centrale dei giovani nelle lotte della prima Intifada. In particolare è la *Nakba* insieme alle sue drammatiche conseguenze a rimanere uno sfondo sempre presente nella produzione artistica e letteraria di tutte le generazioni successive. L'articolazione della memoria appare fondamentale, infatti, per portare avanti la lotta anti-coloniale per l'autodeterminazione, e questo può essere compiuto solo reclamando e conservando un patrimonio culturale ed identitario che dia una stabilità davanti alle incertezze del presente e si opponga alla narrazione ufficiale israeliana. Le catastrofi successive, inoltre, fanno sì che il ricordo del '48 rimanga sempre vivo nell'immaginario collettivo, anche di quelle generazioni che non l'hanno vissuta in prima persona, anche nei giovani che continuano a lottare per riottenere ciò di cui sono stati privati i loro antenati⁷⁷.

Anche per questo si assiste ad una tendenza di forte idealizzazione del passato, che nella memoria collettiva appare sempre migliore rispetto alla realtà stessa. Questo consente, infatti, l'identificazione del passato con un'eredità indispensabile da tramandare alle nuove generazioni, come risposta alla perdita della terra, dei diritti, delle libertà, e per rispondere alla necessità di avere a che fare con un presente problematico. L'attaccamento al passato condiviso ha poi un effetto "produttivo" dal punto di vista letterario, in relazione ad alcuni concetti fondamentali come il trauma, l'esilio, la memoria, l'identificazione con i valori del proprio passato, il desiderio del ritorno⁷⁸.

⁷⁶ Sibilio S., «Il romanzo palestinese», op. cit., pp. 531-33.

⁷⁷ Gregory Fox R. e Qabaha A., *Post-Millennial Palestine: Literature, Memory, Resistance*, Liverpool University Press, 2021, pp. 1-12.

⁷⁸ Saloul I., *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination - Telling Memories*, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 16-19.

L'evento di portata storica rappresentato dalla prima Intifada produce, in conseguenza ai fermenti politici e sociali, nuovo fervore, rinvigorimento e rafforzamento della produzione letteraria, che riflette il ritrovato entusiasmo e l'atteggiamento combattivo dei giovani, dei ragazzini e dei bambini, che sono il cuore pulsante e i veri protagonisti della guerriglia armata palestinese. Essi, infatti, sfidano quotidianamente con coraggio le forze dell'occupazione ed i coloni israeliani e spesso vengono feriti o muoiono sotto i colpi dell'esercito nemico, assumendo così l'appellativo di *šuhadā' al-Intifāda* (martiri dell'Intifada). Divengono perciò a tutti gli affetti il vero simbolo dell'Intifada, con la pietra nella mano pronta a lanciare, la fionda e la *kufiyya* che copre loro il volto in mezzo al fumo degli scontri, emblemi della lotta e strumenti per prendere coscienza della propria identità e per esprimerla. Gli intellettuali si appropriano del fervore di questi giovani e ne traggono nuovo vigore letterario. Assumono così loro stessi un ruolo sempre più centrale nella resistenza proprio attraverso la produzione artistica: la loro funzione è quella di svelare al mondo il vero volto dell'occupante, facendo conoscere le sofferenze della popolazione e le brutalità cui è sottoposta, e di dare sostegno morale ed incitamento emotivo ai combattenti. Tutto questo produce perciò un nuovo movimento di poesia e narrativa, che da un lato assume delle caratteristiche innovative e un nuovo slancio dettato dal protagonismo giovanile e delle masse, mentre dall'altro rappresenta il proseguimento, o meglio, la naturale evoluzione della "letteratura della resistenza"⁷⁹.

La letteratura palestinese dell'Intifada, specialmente nei Territori Occupati, si confronta dunque con alcune tematiche ricorrenti, come l'esperienza giornaliera dell'occupazione e le conseguenti difficoltà, le violenze e le torture subite per mano dell'esercito, le umiliazioni, gli interrogatori, gli arresti arbitrari e gli scontri con le forze dell'ordine. Sempre più centrali sono però anche le tematiche che fanno riferimento ai problemi sociali che minacciano la società palestinese, con particolare attenzione al profondo gap generazionale, fondamentale proprio per lo scoppio dell'Intifada stessa, ma anche l'emergere del ruolo della donna nella società palestinese come sempre più fondamentale ed attivo⁸⁰. Proprio per questo i giovani *šabāb*, gli *'atfāl al-ḥiḡāra* (i bambini delle pietre) e le donne diventano sempre più spesso i veri protagonisti della produzione letteraria di questo periodo. Essi vengono assunti, infatti, come modelli di comportamento ideale per la dedizione con cui partecipano alla lotta nonostante la loro debolezza fisica e la loro impotenza davanti ad un nemico senza scrupoli, dotato di mezzi più potenti e tecnologie militari avanzate, spinti da un desiderio di cambiamento della propria condizione e da un risoluto rifiuto dell'occupazione. I bambini in modo particolare rappresentano la vera essenza dello spirito combattivo, dal momento che, nella loro purezza ed innocenza, non temono il soldato e partecipano

⁷⁹ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, pp. 147-151.

⁸⁰ Elad-Bouskila A., *Modern Palestinian, op.cit.*, pp.85-89.

con coraggio alla lotta di liberazione nazionale. Nello stesso contesto, gli *šabāb* sono invece coloro che portano avanti attivamente gli scontri con le forze armate attraverso dimostrazioni, lanciando pietre, organizzandosi in gruppi armati, senza paura del confronto violento, e disposti a continuare la lotta anche a costo di perdere la vita, per diventare *šuhadā'* (martiri). Queste due figure si contrappongono, invece, a quella degli uomini adulti e anziani, che rappresentano un atteggiamento di osservazione passiva degli eventi e di disinteresse nei confronti della causa nazionale rivoluzionaria⁸¹.

Un valido contributo alla produzione in questo contesto e riguardo a queste tematiche è offerto dallo scrittore Zakī al-ʿĪla (1950-2008). Nato nel 1950 a Gaza, proprio all'interno del campo profughi di Ġabāliyyā, dove si assiste alle primissime avvisaglie della Prima Intifada alla fine del 1987, scrive già prima di questi drammatici eventi diverse raccolte di racconti brevi in cui parla delle difficoltà e delle sofferenze patite dai palestinesi all'interno dei campi profughi, avversità che nonostante tutto non impediscono loro di continuare a lottare per rivendicare migliori condizioni di vita. In seguito poi all'inizio di questa nuova fase della storia palestinese, egli sviluppa un nuovo stile letterario che riflette proprio la sua esperienza personale sull'Intifada, "elaborando un racconto che abbia una forma originale ed un ritmo incalzante capace di esprimere le sofferenze e le aspirazioni della popolazione palestinese"⁸². Un esempio è la raccolta "*Hīṭān min al-dam*" (*Muri di sangue*)⁸³, all'interno del quale è situato il racconto "Sono tutti miei figli". In questo episodio, l'autore descrive il dolore di un padre che vede il proprio giovanissimo figlio ferito a morte durante una manifestazione contro le forze dell'ordine israeliane. Il dramma si sviluppa a partire dal fatto che il padre, temendo che potesse essere ferito o arrestato, aveva cercato in tutti i modi, ma inutilmente, di impedire al figlio di esporsi alle violenze. Ma nonostante il divieto del padre, che incarna proprio l'atteggiamento di osservazione passiva degli eventi dell'Intifada, il bambino, spinto invece dallo spirito rivoluzionario di lotta per il cambiamento, non può fare a meno di prendere una posizione scendendo in piazza e partecipando con gli altri bambini e giovani al lancio delle pietre⁸⁴.

Vale la pena di menzionare, tra le numerose opere che scandagliano l'universo infantile in contesto di occupazione, seppur non direttamente collegabili all' *'Adab al-Intifāda* dal momento che non presentano una descrizione degli scontri armati, il romanzo breve *Masās* di ʿAdaniyya Šiblī (1974), pubblicato nel 2002 (tradotto e pubblicato in italiano con il titolo *Sensi* nel 2007)⁸⁵. Questo romanzo surrealista, in parte autobiografico, con un'impalcatura dal forte stampo postmoderno, narra la

⁸¹ *ibid.*, pp. 94-95.

⁸² Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, p. 149.

⁸³ al-ʿĪla Z., *Hīṭān min al-dam*, al-Quds, Ittiḥād al-kitāb al-filasṭīniyyin, 1990.

⁸⁴ Camera D'Afflitto I., *Cento anni, op.cit.*, p. 149.

⁸⁵ Šiblī A., *Sensi*, Tradotto da M. Ruocco, Argo, 2007.

storia di una bambina, di cui non si conosce il nome, come anche sconosciuto è il nome del villaggio in cui vive, che ammira e descrive il mondo che la circonda attraverso l'uso di tutti i sensi, fino a quando non perde l'udito a causa di un'otite⁸⁶. Quest'opera offre un ritratto intimo dell'infanzia e dell'adolescenza, attraverso un'immagine dei diversi tipi di violenza cui sono sottoposti i giovani palestinesi: soggettiva o psicologica, simbolica, cioè legata al linguaggio e alle sue forme, e sistemica, che si manifesta nelle catastrofiche conseguenze del funzionamento dei sistemi economico e politico. Quello che più caratterizza lo stile di questo romanzo è il suo chiaro riferimento alle esperienze sensoriali, richiamate a partire dal titolo *Masās*, (letteralmente tatto) e dai titoli dei capitoli: Colori, Suoni, Movimenti, Linguaggio e Muro⁸⁷.

Un'altra tematica che emerge in modo sempre più preponderante nella produzione dell'Intifada tanto da poter essere considerata un vero e proprio filone letterario, se non addirittura un genere a se stante, è quella delle rivendicazioni femministe. Una figura assolutamente centrale da questo punto di vista e che può essere certamente considerata un ponte tra la vecchia e la nuova generazione di scrittori palestinesi, è la già citata Saḥar Ḥalīfa. Dopo aver pubblicato alcune raccolte di racconti brevi in seguito alla *Naksa*, l'autrice continua infatti a scrivere e rimarrà attiva nella scena culturale palestinese anche in seguito alla Seconda Intifada, che sconvolgerà i Territori Occupati a partire dal 2000. Nelle sue opere, in modo particolare in quelle che seguono di pochi anni lo scoppio della prima Intifada, l'autrice descrive le complesse dinamiche sociopolitiche della realtà palestinese nella Cisgiordania, insieme alla continua aspirazione al cambiamento e alle lotte per la liberazione, che nel caso della sua produzione si muovono su due assi differenti ma spesso intersecati: da un lato la resistenza all'occupazione israeliana, dall'altra le lotte per l'emancipazione della donna all'interno del sistema patriarcale della società palestinese in cui vive. Questo, per esempio, è il tema principale affrontato nel romanzo del 1986 *Mudakkirāt imra'a ḡayr waqi' iyya* (in italiano *La svergognata: diario di una donna palestinese*)⁸⁸. Romanzo dalla forte matrice autobiografica, viene pubblicato poco prima dell'inizio della prima Intifada e narra del percorso individuale di 'Afāf, una donna palestinese che lotta disperatamente per il proprio diritto alla libertà, per uscire dai canoni delle tradizioni patriarcali e per intraprendere un viaggio fisico, di ritorno nella Palestina occupata in seguito ad anni in esilio forzato nei Paesi del Golfo, quanto psicologico, di scoperta di sé, che la porterà anche ad avvicinarsi alla lotta politica, intesa come mezzo di liberazione personale oltre che nazionale. La storia individuale di 'Afāf si intreccia, perciò, inevitabilmente con il drammatico

⁸⁶ Micalusi Cristina, *CULTURA: Sensi di Adania Shibli*, "NENA Near East News Agency", 29 luglio 2014, consultato 22/10/2021.

⁸⁷ Gregory Fox R. e Qabaha A., *Post-Millennial Palestine. op. cit.*, pp. 120-127.

⁸⁸ Ḥalīfa S., *La svergognata: diario di una donna palestinese*, Tradotto da P. Redaelli, Firenze, Giunti Barbera, 1989.

contesto socio-politico della Palestina e delle tensioni che la caratterizzano, ed è anche testimone e portavoce dei fermenti sociali che la attraversano⁸⁹.

Di pochi anni successivo è il romanzo, sempre di Saḥar Ḥalīfa *Bāb al-sāḥa* (pubblicato in italiano nel 2002 con il titolo di *La porta della piazza*)⁹⁰. Nelle pagine di questa opera letteraria, la scrittrice racconta gli eventi dell'Intifada attraverso gli occhi di tre donne diverse, abitanti della *madina* (parte più antica della città) di Nablus, e presenta il loro ruolo all'interno della società palestinese, con particolare attenzione alla loro centralità in tempo di conflitto armato. Viene descritto perciò lo scontro ideologico tra gli uomini e le donne, ma anche l'impatto di enorme rilevanza che queste ultime hanno sugli sviluppi delle lotte e delle proteste, con il sostegno indispensabile sia materiale sia psicologico che forniscono agli uomini impegnati nelle operazioni clandestine di resistenza⁹¹.

Altre tematiche, invece, ereditate dalle generazioni e dalle produzioni precedenti, rimangono pressoché invariate anche nella letteratura dell'Intifada e in quella dei periodi successivi. Nonostante l'evoluzione del contesto storico, delle tecniche e delle forme letterarie preponderanti, alcuni *topoi* rimangono centrali nell'immaginario collettivo e nella produzione letteraria nel corso di gran parte della storia della Palestina contemporanea. Tra questi troviamo il tema dell'esilio, della memoria intergenerazionale della terra perduta, del rapporto spesso complicato dell'esule con la propria identità d'origine, legata al senso di disorientamento e alienazione che deriva dalla perdita di ogni contatto con le proprie radici, compresa anche la perdita di quella lingua che più di ogni cosa può mantenere questa connessione. Ma d'altra parte anche il confronto con l'alterità, la coesistenza di due culture ed identità antagoniste nel Palestinese residente in Israele, il peso della tradizione all'interno del processo di emancipazione collettiva ed individuale⁹².

Per quanto riguarda, invece, il punto di vista formale, significativo è il fatto che i personaggi, nella letteratura dell'Intifada, tendano sempre di più ad essere stereotipati, non avendo molto spesso nome, descrizione fisica, caratterizzazione psicologica o complessità e sviluppo personale, ma rappresentando il più delle volte un'intera categoria di persone. Questo può essere spiegato con il maggiore interesse degli autori per una produzione letteraria che sia al servizio della causa nazionale e di liberazione palestinese piuttosto che per una descrizione realistica degli eventi⁹³.

⁸⁹ *ibid.*, pp. 3-10.

⁹⁰ Ḥalīfa S., *La porta della piazza*, Tradotto da Piera Redaelli, Jouvence, 2002.

⁹¹ Ṣāliḥ F., «Al-Riwāya al-filasṭīniyya fi-l-waqt al-rāhin: 'išārā», *Maḡalla al-dirāsāt al-filasṭīniyya*, volume 5 (1995), pp.161-162.

⁹² Sibilio S., «Il romanzo palestinese», *op. cit.*, p. 527.

⁹³ Elad-Bouskila A., *Modern Palestinian*, *op.cit.*, pp. 95-105.

Probabilmente legata a questo fattore di stereotipizzazione dei personaggi al servizio della causa nazionale è la crescente centralità assunta dalla società palestinese nella sua interezza all'interno della produzione artistica. Essa viene, infatti, dipinta come patriottica, solidale, coraggiosa, libera da qualsiasi frattura interna, guidata da un sentimento di orgoglio personale e nazionale, unita nella sofferenza e nella lotta quotidiana alla sopravvivenza. Una comunità, perciò, completamente priva di debolezze, confusioni, dubbi o divisioni ideologiche interne, anche se è evidente quanto questo non coincida, nella maggior parte dei casi, con la realtà. Questo stato di cose inizia parzialmente a mutare con il proseguire della lotta, e ciò si riflette anche in letteratura: con l'ingresso dell'Intifada nel suo terzo anno, infatti, l'entusiasmo, il coinvolgimento massivo nella resistenza popolare e la perseveranza della comunità, svincolata dalle dinamiche di politica interna ed internazionale, iniziano a vacillare e ad alternare tra un sentimento di speranza ed uno di disperazione causato dai nuovi insuccessi⁹⁴.

Questo processo può essere considerato tra le particolarità che contraddistinguono in senso generale la caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni della trama nella produzione letteraria palestinese contemporanea, in particolar modo quella dei Territori Occupati ed Israele. Nel già citato saggio del professor Ibrahim Taha, *The Palestinian Novel: A Communication Study*, per esempio, vengono individuati ed analizzati quelli che vengono definiti dall'autore "meccanismi di difesa" adottati nella produzione letteraria nel tentativo di renderla uno strumento efficace per lottare contro la dura condizione di espropriazione delle terre palestinesi da parte di Israele, le discriminazioni, le politiche di supervisione, controllo e censura. Tali meccanismi sono: l'adattamento ad un contesto ostile dal momento che non può essere cambiato; la pazienza, come chiaro segno di resistenza; lo scetticismo, inteso come precauzione; la lotta e la resistenza, strumenti per superare la paura interiore e la debolezza, soprattutto in momenti di umiliazione, discriminazione e oppressione; il cinismo, la calunnia e la derisione anch'essi intesi come strumenti di difesa⁹⁵.

⁹⁴ *ibid.* pp. 91-92.

⁹⁵ Taha I., *The Palestinian Novel*, *op. cit.*, p. 20.

2. CAPITOLO 2: Ibrāhīm Naṣrallāh : vita e produzione letteraria

2.1 L'autore e le opere

Ibrāhīm Naṣrallāh è un romanziere, poeta, insegnante, artista, disegnatore, fotografo e critico cinematografico giordano di origine palestinese. Nasce il 2 dicembre 1954 nel campo profughi di al-Wiḥdāt, ad Amman, in Giordania, da genitori palestinesi rifugiati fuggiti nel 1948 dal quartiere di Gerusalemme al-Barīḡd, in seguito agli eventi della *Nakba*. In Giordania riceve un'educazione elementare e superiore frequentando le scuole dell'UNRWA. Nel 1976, ottiene il diploma in educazione e psicologia presso l'Istituto per l'istruzione degli insegnanti di Amman. In seguito alla conclusione della sua formazione scolastica svolge un'esperienza di due anni come insegnante in alcuni villaggi dell'Arabia Saudita, dopo la quale fa ritorno in Giordania, dove prosegue ed approfondisce la propria carriera giornalistica collaborando con alcune importanti testate come *Dustūr* (Costituzione), *Āfāq* (Orizzonti) e *Hiṣād* (Raccolto). Lavora inoltre come consulente culturale presso la Fondazione 'Abd al-Ḥamīd Šūmān, ad Amman. In seguito al 2006, abbandona il giornalismo per dedicarsi quasi completamente alla scrittura di prosa e di poesia⁹⁶.

L'opera di Ibrāhīm Naṣrallāh è estremamente ricca e differenziata, sia nelle sue forme che nelle tematiche che affronta, tanto che viene considerato da Salma Khadra Jayyusi, autrice dell'*Anthology of Modern Palestinian Literature*, come uno dei più grandi autori di romanzi e poesie, che hanno acquistato visibilità a partire dalla fine del XX secolo⁹⁷. La produzione di Ibrāhīm Naṣrallāh conta attualmente quindici raccolte di poesie, ventuno romanzi, raccolti in due filoni differenti quanto a tematiche ed argomenti affrontati, e altri libri di diversa natura, che spaziano dalla letteratura e poesia per bambini alla critica letteraria e cinematografica.

Elemento caratteristico della produzione di questo artista così completo e complesso, è l'assenza di una netta distinguibilità tra le diverse forme artistiche e letterarie, che molto spesso si trovano fuse in accostamenti innovativi e non catalogabili nei generi canonici. In particolare, la poesia si mescola al romanzo, alla fotografia e al cinema creando un unico crogiolo in cui convivono diverse forme estetiche e cognitive e in cui reale ed immaginario appaiono spesso come interscambiabili⁹⁸. Per questo, oltre al fatto che lo stile di prosa di Ibrāhīm Naṣrallāh è caratterizzato da una spiccata poeticità e da un evocativo uso delle immagini, spesso si verificano fenomeni di sperimentazione (*taḡrīb*), intertestualità (*tadāḥul*) e prestito (*tarāsul*), intesi come uno scambio continuo di

⁹⁶ Sulaimān al-Ḥ., «Ibrāhīm Naṣrallāh : 'Afqar al-huwiyyāt hiyya allatī nariṭu-ha bi-kum al-wilāda», *'Aḥbār al-adab*, 3 giugno 2019. p. 3.

⁹⁷ Jayyusi S. K., *Anthology of Modern Palestinian Literature*, Columbia university Press, 1994, p. 41.

⁹⁸ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-rivāya taḥmī kātiba-ha min ḥaṭar al-'anzīma al-mustabidda*, "al-Quds al-'arabī", 14 maggio 2013, consultato 10/11/2021.

caratteristiche tipiche non solo di altri generi letterari ma anche di altre forme culturali, come scritti di filosofia, scienza ed antropologia, che si trovano utilizzate in un contesto del tutto inedito, andando così a rompere gli schemi fissi e le norme che regolano la scrittura di poesia e prosa. Il principale scopo di questo processo è quello di tentare di dare corpo ad una narrazione esaustiva sulla realtà umana che è sempre più frammentata e perciò impossibile da analizzare attraverso i canoni tradizionali⁹⁹.

In particolare, quando si analizza la sua produzione poetica, è necessario sottolineare come Naṣrallāh si inserisca in quella produzione poetica che supera l'iniziale adesione al verso libero, tendenza dalla natura fortemente occidentalizzante, per farsi più attenta agli aspetti formali e contenutistici, con forme e tematiche rivisitate e rielaborate in chiave sperimentale per poter affrontare le più centrali tematiche che contraddistinguono la contemporaneità. Molto spesso questo avviene attraverso un forte assottigliamento del confine tra la realtà e l'immaginazione, cosa che contraddistingue allo stesso modo anche la produzione di prosa dell'autore¹⁰⁰.

La produzione in versi di Ibrāhīm Naṣrallāh comincia nel 1980 con la raccolta *al-Ḥuyūl 'alā maṣārif al-madīna* (*I cavalli sopra le alture della città*), seguita, nel 1982, da una seconda intitolata *Maṭar fī al-dāḥil* (*La pioggia all'interno*). A due anni da quest'ultima pubblica ben due raccolte: la prima è intitolata *al-Ḥiwār al-'aḥīr qabl maqtal al-'uṣfūr bi-daqa'iq* (*L'ultimo dialogo pochi minuti prima dell'uccisione dell'uccello*), che viene considerata un'opera particolarmente significativa nell'esperienza poetica dell'autore e che affonda la sua origine negli avvenimenti del 1984 a Gaza, quando quattro giovani Palestinesi sequestrarono un autobus israeliano per richiedere la liberazione dei loro compagni rinchiusi nelle carceri israeliane¹⁰¹; la seconda, *Nu'mān yastariddu lawna-hu* (*Nu'mān recupera il suo colore*), nel 2006 è vittima di una forte opposizione da parte della censura giordana, che ne sequestra le copie stampate e ne impedisce la circolazione, con l'accusa rivolta all'autore di aver insultato lo Stato, aver incitato il dissenso ed aver riportato informazioni imprecise alle generazioni future. In modo particolare, si fa riferimento al modo in cui sono trattati, nella raccolta, gli eventi che avevano coinvolto la Giordania negli anni '70, il cosiddetto Settembre Nero, ed i conflitti che avevano portato all'espulsione dell'OLP¹⁰². La produzione di Ibrāhīm Naṣrallāh continua con altre raccolte come *al-Fatā wa al-nahr wa al-ḡinirāl* (*Il ragazzo, il fiume e il generale*) del 1987, *'Awāṣif al-qalb* (*Tempeste del cuore*) del 1989, *Ḥaṭb 'aḥḍar* (*Legna verde*) del

⁹⁹ al-Qaṣrāwī, M. Ḥ. Y., «Al-Naṣṣ al-'adabī bayn muṣtalaḥay al-tadāḥul wa al-tarāsul: Riwayā "Barārī al-ḥummā" li-Ibrāhīm Naṣrallāh namūdaḡan», *Maḡalla al-ḡāmi'a al-'islāmiyya*, volume 18 (2010), pp. 1015-26.

¹⁰⁰ Naṣrallāh I., *Specchi degli Angeli*, Tradotto da Wasim Dahmash, Edizioni Q, 2019, p. 5-8.

¹⁰¹ Naṣrallāh I., *Al-Sīra al-tā'ira: 'aqall min 'adūw, akṭar min ṣadīq*, al-ṭab'a al-tāniyya, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāṣirūn, 2012, pp. 145.

¹⁰² Lea R., *Writing of Jordan, dreaming of Palestine*, "The Guardian", 29 gennaio 2007, consultato 5/1/2022.

1991, *Faḍīḥat al-ṭa'lab* (*Lo scandalo della volpe*) del 1993, *Šurfat al-ḥarīf* (*Il balcone dell'autunno*) del 1996, seguito nel 1997 da *Kitāb al-mawt wa al-mawtā* (*Il libro della morte e dei morti*) e nel 1999 da *Bi-ism al-'umm wa al-ibn* (*Nel nome della madre e del figlio*)¹⁰³. Particolare risonanza a livello internazionale, e soprattutto in Italia, ha poi la raccolta pubblicata nel 2001 con il titolo *Marāyā al-Malā'ika* (*Gli specchi degli angeli*)¹⁰⁴, un poema lungo in forma biografica dedicato ad una delle giovanissime martiri della Seconda Intifada, Imān Ḥaḡḡū, colpita a morte dentro la sua culla durante un bombardamento, quando aveva appena quattro mesi. L'opera è strutturata come un dialogo tra la bambina ed il suo angelo custode, che diventa anche il suo doppio, attraverso cui procede la narrazione degli eventi, con un continuo alternarsi di voci narranti, cosa che crea un mimetismo che in alcuni casi sfiora la teatralità. Il tempo perde, perciò, la sua linearità, si aggroviglia, tanto che l'impulso narrativo deriva dalla solitudine della bambina uccisa nella culla quando ancora la sua vita era appena all'inizio, del tutto proiettata verso il futuro della sua esistenza, stroncata però sul nascere¹⁰⁵.

L'inizio del nuovo millennio vede poi la pubblicazione di altre quattro raccolte di poesie: *Huḡrat al-nāy* (*La stanza del flauto*) nel 2007, *Law 'annani kuntu Māīstrū* (*Se io fossi un maestro*) nel 2009, *'Alā ḥayṭ nūr ... hunā bayn laylayn* (*Su un raggio di luce, qui tra due notti*) nel 2012 e l'ultima *al-Ḥubb šarīr: ṭawq al-dī'ba fī al-'ulfa wa al-istiḍ'āb* (*L'amore è malvagio: la capacità della lupa nell'intimità e nella ferocia*) nel 2017. Quest'ultima raccolta è interessante sia per quanto riguarda l'uso intenso ed esteso dell'allegoria animale, che permette di contemplare il rapporto d'amore umano attraverso quello di due lupi, sia per quanto riguarda la struttura stessa dell'opera che non si adatta alla classica forma del *diwān* (raccolta poetica tradizionale) arabo, ma è profondamente influenzata dalla biografia, dall'epica, dal romanzo e dall'esperienza personale dell'autore¹⁰⁶.

Egli pubblica, inoltre, due raccolte di poesie per l'infanzia, dai titoli *Šabāḥ al-ḥayr yā 'atfāl* (*Buongiorno bambini*) e *'Ašyā' ṭayyiba nusammī-hā al-waṭan* (*Cose buone che chiamiamo patria*), rispettivamente nel 1983 e nel 1984¹⁰⁷.

Contemporaneamente, vedono la luce anche alcune antologie che raccolgono i principali componimenti poetici dell'autore. In ordine cronologico: *al-'A 'māl al-ši'riyya* (*Opere poetiche*) del

¹⁰³ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, op. cit.

¹⁰⁴ Naṣrallāh I., *Specchi degli Angeli*, op. cit.

¹⁰⁵ ibid. p. 5-10.

¹⁰⁶ Ġam'a Faraḡ M., *Ibrāhīm Naṣrallāh li- "al-Bayān": kutubunā ḥiyya naḥnu ... 'innahā aḥāsīsunā wa ru'ānā*, "al-Bayān", 1 aprile 2018, consultato 9/11/2021.

¹⁰⁷ al-Mubarakah M., «Al-Šaḡsiyya al-ra'isiyya fī al-riwāya "A'rās Āmina" bi-qalam Ibrāhīm Naṣrallah (dirāsa saykūlūḡiyya al-'adabiyya 'inda Abrāhām Māslū)», Ġāmi'a Tūlūng Agūng al-islāmiyya al-ḥukumīyya, 2019, pp. 45-46.

1994, *'Awdat al-Yāsmīn 'ilā 'ahli-hi sālīman: muḥtārāt min qaṣā'idī-hi al-qaṣīra* (Il ritorno del gelsomino verso la sua famiglia sana e salva: antologia delle sue poesie brevi) del 2011 e *'Aḥwāl al-ḡinirāl: muḥtārāt min qaṣā'idī-hi al-malḥamiyya al-ṭawīla* (Le condizioni del generale: antologia dei suoi componimenti epici lunghi)¹⁰⁸.

Ancora più ricca è poi la produzione di prosa attribuita a Ibrāhīm Naṣrallāh, che comincia a metà degli anni '80 e continua senza interruzioni fino ad oggi. L'opera di questo autore è attraversata da un costante desiderio di sperimentazione e di fusione di tutte le arti, non solo quelle letterarie, ma anche di quelle visive e figurative come la pittura, la fotografia ed il cinema¹⁰⁹.

Quando si analizza la produzione in prosa di questo autore tanto prolifico, ci si imbatte subito nella divisione dei suoi ventuno romanzi in due cicli narrativi che si sono sviluppati in parallelo: da un lato *al-Malhāh al-filasṭīniyya* (La Commedia palestinese) e dall'altro *al-Šurufāt* (I Balconi). La prima è una serie di undici romanzi indipendenti tra loro, ognuno dei quali riflette su un aspetto specifico della questione palestinese ed è strutturato secondo tipologie narrative anche molto differenti le une dalle altre. Tutti i romanzi sono accomunati da un unico obiettivo: quello di dare una forma letteraria organica alla narrazione collettiva palestinese. Insieme ricoprono, infatti, più di 250 anni di storia moderna della Palestina, dal periodo di dominazione ottomana fino ad arrivare al presente. Il ciclo comincia con *Ṭuyūr al-ḥaḍar* (Gli uccelli della cautela) del 1996, e prosegue con *Ṭifl al-mimḥāh* (Il bambino della gomma) del 2000, *Zaytūn al-šawāri'* (Gli ulivi delle strade) del 2002, *'A'rās Āmina* (Le nozze di Āmina) e *Taḥt šams al-ḍaḥā* (Sotto il sole del mattino) entrambi del 2004, *Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā'* (Il tempo dei cavalli bianchi) del 2007, *Qanādīl Malik al-Ġalīl* (Le lanterne del re di Galilea) del 2012, *'Arwāḥ Kilīmangārū* (Gli spiriti del Kilimangiaro) del 2015, grazie al quale l'autore ha ottenuto il premio Katāra per il romanzo arabo nel 2016¹¹⁰, ed infine *Ṭulāṭīyyat al-'aḡrās: Zālāl al-mafātīḥ, Sīrat 'ayn, Dabāba taḥt šaḡarat 'id Milād* (La trilogia delle campane: L'ombra delle chiavi, Autobiografia di un occhio, Un carro armato sotto l'albero di Natale) del 2019¹¹¹. Vi sono poi due romanzi che, nonostante nascano come indipendenti e non vengano, inizialmente, inclusi nel ciclo narrativo, possono essere assimilati, in questa analisi, alle opere che costituiscono *al-Malhāh al-filasṭīniyya*. Sono *al-'Amwāḡ al-barriyya* (Le onde terrestri)¹¹², del 1988 che affronta, come gli altri sopracitati, tematiche legate alla vita in Palestina, e *Muḡarrad iṭnān faqaṭ* (lett. Solo due e basta, tradotto e pubblicato in Italia con il titolo *Dentro la*

¹⁰⁸ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, op. cit.

¹⁰⁹ *Al-riwā'ī Ibrāhīm Naṣrallāh fī Ġāmi'a al-Batrā*, "Amūn", 15 maggio 2014, consultato 9/11/2021.

¹¹⁰ Sulaimān al-Ḥ., «Ibrāhīm Naṣrallāh : 'Aḡar al-huwiyyāt», op. cit., p. 3.

¹¹¹ Sibilio S., «Il romanzo palestinese del nuovo millennio». op. cit., pp. 523-24.

¹¹² Naṣrallāh I., *Al-'Amwāḡ al-barriyya*, al-ṭab'a al-'arabiyya al-Sādīsa 2016, Al-Dār li-l-'ulūm nāširūn, 1988.

notte. *Diario Palestinese*)¹¹³, inserito a tutti gli effetti nella raccolta *al-Malhāh al-filasṭīniyya* nel 2014.

Il secondo ciclo *al-Šurufāt*, invece, offre uno sguardo più ampio sulla realtà soffocante e repressiva del mondo arabo contemporaneo, sia sul piano umano che su quello socio-politico, con un focus particolare sulla crisi dell'individuo arabo nella realtà del suo paese. Allo stesso tempo, però, il balcone assume nella raccolta una valenza fortemente positiva dal momento che rappresenta il luogo metaforico del riscatto e della liberazione individuale e sociale. Queste tematiche sono veicolate da una perenne ricerca, diversificazione, sperimentazione e ibridazione di generi e stili, che vanno dal surreale al poliziesco, dal fantascientifico all'assurdo¹¹⁴.

Anche in questo caso alcuni dei romanzi che in origine erano stati previsti per essere indipendenti, si pongono in stretta continuità con i successivi dal punto di vista delle tematiche e delle caratteristiche stilistiche, tanto da poter essere considerati parte integrante del ciclo. È il caso del primo romanzo in assoluto pubblicato da Ibrāhīm Naṣrallāh: *Barārī al-ḥummā* (*Febbre*)¹¹⁵, del 1985, che è stato definito uno dei migliori romanzi arabi¹¹⁶ nonché uno dei 10 migliori romanzi sul mondo arabo scritti da autori arabi e non¹¹⁷. In esso l'autore ripercorre la sua personale esperienza come insegnante in Arabia Saudita, rendendola universale e caricandola di una fortissima connotazione psicologica negativa che esprime il senso di doppia alienazione vissuto dai Palestinesi costretti non solo a lasciare la Palestina nel '48, ma anche a dirigersi verso i Paesi del Golfo per cercare un riscatto alla propria condizione. Qui i Palestinesi vivono in uno stato di perenne ansia, perdita della fede, instabilità e inquietezza, in una vita prigioniera di un tempo scandito dall'arsura di giornate infuocate, in una sorta di incubo. A questo si aggiunge il senso di disperazione provocato dalla discrepanza tra le aspettative di fratellanza panaraba e la realtà di un'esistenza trascorsa ai margini di una società che non li accoglie ma li considera abitanti di grado inferiore e con meno diritti¹¹⁸. Per quanto riguarda lo stile, esso è profondamente influenzato dal post-modernismo, caratterizzato dall'assenza di una trama che si sviluppi in senso lineare e cronologico, dalla profonda frattura psicologica dei personaggi, da una prospettiva multidimensionale con un continuo alternarsi tra realtà e fantasia, con visioni, allucinazioni, incubi e dialoghi immaginari con

¹¹³ Naṣrallāh I., *Dentro la notte. Diario palestinese*, Tradotto da Wasim Dahmash, Ilisso, 2004.

¹¹⁴ Sibilio S., «Il romanzo palestinese del nuovo millennio», op. cit., p. 525.

¹¹⁵ Naṣrallāh I., *Barārī al-ḥummā*, Tradotto da Leonardo Capezzone, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

¹¹⁶ Camera D'Afflitto I., *Cento anni*, op. cit., p. 163.

¹¹⁷ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, op. cit.

¹¹⁸ Elayyan H., «Three Arabic Novels of Expatriation in the Arabian Gulf Region: Ibrāhīm Naṣrallāh's *Prairies of Fever*, Ibrāhīm 'Abdalmagīd's *The Other Place*, and Sa'ūd al-San'ūsī's *Bamboo Stalk*», *Journal of Arabic and Islamic Studies*, volume 16 (2016), pp. 85-96.

il proprio doppio, dall'utilizzo intensivo del flusso di coscienza, e dal cambio delle voci narranti che rappresenta l'incertezza degli eventi e dell'identità dei personaggi¹¹⁹.

Seguono poi i romanzi che fanno parte a tutti gli effetti del ciclo narrativo di *al-Šurufāt*. Il primo è *Šurfat al-ḥaḍayān (Il balcone del delirio)* del 2005 che narra del viaggio di Rašīd al-Nimr verso la libertà e la liberazione da ogni restrizione, solo per scoprire, infine, la falsità di tutti i suoi sogni e speranze. Questo romanzo viene definito come l'incontro tra teatro, poesia, fotografia, composizione, sceneggiatura, comunicato stampa, fotogiornalismo, caricatura e narrativa. Esso è seguito poi da *Šurfat raḡul al-ṭalḡ (Il balcone del pupazzo di neve)* del 2009, che rappresenta una critica pungente e sarcastica al rapporto che intercorre tra i servizi segreti dei paesi arabi e la stampa, che mette a repentaglio la scrittura, i sogni e la sicurezza degli scrittori. Il terzo della serie è poi *Šurfat al-‘ār (Il balcone della vergogna)* del 2010, che tratta del problema, ancora dilagante in molti paesi mediorientali, del delitto d'onore, attraverso la storia della giovane Manār che, dopo essere rimasta vittima di violenza, viene ripudiata dalla famiglia. In tempi più recenti sono poi stati pubblicati altri romanzi che sono stati inclusi nella medesima serie: *Šurfat al-hāwiya (Il balcone dell'abisso)* del 2013, che è stato inserito nella Long List dell'Arab Book Prize nel 2014, *Šurfat al-firdaws (Il balcone del paradiso)* del 2014, ed infine *Ḥarb al-Kalb al-tāniya (La seconda Guerra del cane)* del 2016¹²⁰. Quest'ultimo ha riscontrato un enorme successo a livello internazionale tanto da aver ottenuto *al-Ġā'iza al-‘ālamīyya li-l-riwāya al-‘arabiyya (International Prize for Arabic Fiction* noto anche come Arab Booker Prize) nel 2018. Esso presenta una realtà distopica di un paese senza nome, in cui i popoli vengono controllati e le persone programmate, in cui il futuro lontano nega il passato ed il presente con il suo dolore, la sua rovina e la perdita dei valori morali e umani. L'idea nasce dalla distruzione, dalla violenza e dalla sofferenza che hanno riempito l'esistenza dei Paesi Arabi negli ultimi decenni, con gli omicidi, gli spargimenti di sangue, l'estremismo di organizzazioni fanatiche ma anche di istituzioni che rivendicano la tolleranza e la libertà d'espressione, l'avidità dei governanti, la discriminazione, il rifiuto dell'altro e il desiderio di annientarlo¹²¹.

Ci sono, infine, alcuni romanzi che esulano da entrambi i cicli narrativi sopra citati e che rimangono, perciò, del tutto indipendenti. *Al-‘Aw (L'abbai)*, pubblicato nel 1990 e *Hāris al-madīna al-ḍā'i'a (Il guardiano della città perduta)*, del 1998, presentano e analizzano la figura dell'intellettuale e in particolare del giornalista nei suoi diversi ruoli: reporter, revisore, responsabile

¹¹⁹ Boyalı A., «Wanted Dead or Alive: Bare Life, Non-Grievability and Spectrality in Ibrahim Nasrallah's Prairies of Fever», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2019, pp. 1-5.

¹²⁰ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya, op. cit.*

¹²¹ Abū al-Naṣr M., *Ibrāhīm Naṣrallāh : ḍākirat al-riwāya al-filastīniyya tatahaddā Ben Ġūryūn wa al-nisyān*, "Al-‘ayn al-‘iḥbāriyya", 25 aprile 2018, consultato 9/11/2021.

editoriale, caporedattore. Spesso, nella realtà attuale, questa figura si sovrappone a quella dello scrittore, ma rimane in qualche modo più esposta alle difficoltà politiche, ideologiche e sociali della contemporaneità¹²². Più nel dettaglio, il primo dei due romanzi affronta il problema del crollo morale dell'intellettuale, mettendo in scena un eroe emblematico, che si oppone alla corruzione e a tutte le forme di ingiustizia perpetuate dalle autorità ma che nonostante tutti gli sforzi non può che cadere disperso tra minacce e tentazioni, finendo addirittura per suonare il violino per il generale e il suo regime, cui tanto si era opposto. *Ḥāris al-madīna al-ḍā'i'a*, invece, presenta la vicenda di un giornalista che giunge in una città, che rappresenta metaforicamente la città natale dell'autore, Amman, per scoprire che è rimasta completamente deserta. Durante il tragitto per recarsi alla redazione del giornale per narrare la sua scoperta, rivive la storia della città, dal momento della sua fondazione, ripercorrendo tutta la sua evoluzione. L'opera rappresenta una lettura politica, economica e sociale profondamente critica e satirica delle trasformazioni attraversate dalle moderne città arabe che rendono i propri abitanti dei fantasmi, costringendoli ad una vita sempre più individualistica ed isolata. Seguono poi altre opere come *al-Sīra al-ṭā'ira: 'aqall min 'adūw ... 'aktar min ṣadīq* (*Autobiografia volante: meno di un nemico ... più di un amico*) del 2011 e *Ma'sāt kātib al-qīṣṣa al-qaṣīra* (*La tragedia dell'autore del racconto breve*) del 2020¹²³.

¹²² Sulaimān al-Ḥ., «Ibrāhīm Naṣrallāh : 'Aḥqar al-huwiyyāt», op. cit., pp. 6-7.

¹²³ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, op. cit.

2.2 La Palestina nelle opere di Ibrāhīm Naṣrallāh : *al-Malhāh al-filasṭīniyya*

Al-Malhāh al-filasṭīniyya è un vastissimo progetto letterario iniziato nel 1985 con l'obiettivo di coprire, attraverso ricco ciclo narrativo che comprende i più svariati generi, dal romanzo storico a quello realistico, alla distopia, l'intera storia moderna e contemporanea palestinese. Alla base c'è la necessità, percepita da Ibrāhīm Naṣrallāh, di preservare la memoria collettiva palestinese, di proteggerla dalla distruzione sistematica portata avanti dalle politiche di Israele e dalle sue minacce di soppressione e oblio, e tramandarla alle nuove generazioni come fondamento per la costruzione della propria identità. Lo stesso autore rivela, in un'intervista, che la frase "Gli anziani moriranno e i giovani dimenticheranno", pronunciata da Ben Gurion, che nel 1948 diventa Primo Ministro dello stato di Israele, ha generato in lui la consapevolezza di avere la responsabilità e quasi l'obbligo morale di lottare con tutti i mezzi a sua disposizione contro le politiche di esproprio e annientamento del suo popolo e del suo patrimonio culturale e artistico¹²⁴.

Quest'idea della letteratura come strumento di resistenza all'oblio ma anche come elemento su cui fondare la propria identità nazionale si contrappone anche ad un'altra provocazione, pronunciata da un altro Primo Ministro israeliano, Golda Meir, che dichiarò: "Se i Palestinesi fossero un popolo avrebbero una letteratura"¹²⁵. Quest'affermazione si scontra perciò con la consapevolezza del ruolo indispensabile della letteratura per assicurare la propria presenza fisica e psicologica su una terra vittima di continui espropri, perché "la letteratura palestinese è un atto di bellezza così come è un atto di resistenza, e ora, con questi due atti, la Palestina esiste dappertutto"¹²⁶. La ferita palestinese diventa quindi il soggetto principale delle creazioni artistiche, la terra cornice di tutti i racconti e simbolo della lotta per l'esistenza di un popolo che esiste e continuerà a farlo¹²⁷. Tutto questo assume ancora maggiore rilevanza se si pensa al periodo in cui scrive Naṣrallāh, contraddistinto dall'assenza di un progetto nazionale di liberazione e dalle sempre più aggressive politiche di cancellazione del passato e della memoria da parte di Israele. La letteratura serve quindi a raggiungere una consapevolezza storica collettiva legata alla patria, che si contrapponga alla narrativa dominante israeliana della "Terra senza popolo per un popolo senza terra"¹²⁸.

Il nome *al-Malhāh al-filasṭīniyya* (Commedia Palestinese) è stato oggetto di dibattito interno al mondo culturale arabo, dal momento che in molti non hanno trovato adeguato il termine di commedia per riferirsi alla questione palestinese e alle terribili condizioni cui sono sottoposti da

¹²⁴ Abū al-Naṣr M., *Ibrāhīm Naṣrallāh : dākīrat al-riwāya*, op. cit.

¹²⁵ Said Edward W., *The Politics of Dispossession The struggle for Palestinian Self-determination, 1969-1994*, Vintage Books, 1994, p. 19.

¹²⁶ Sulaimān al-Ḥ., «Ibrāhīm Naṣrallāh : 'Afaq al-huwiyyāt», op. cit., p. 5.

¹²⁷ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, op. cit.

¹²⁸ Abū Šihāb R., «Al-Nakba fī riwāyat "Zaman al-ḥuyūl al-baydā'" li-Ibrāhīm Naṣrallāh: al-mutaḥayyil wa al-wa'ī al-tārīḥī», *Al-Maḡalla al-'arabiyya li-l-'ulūm al-'insāniyya*, volume 38 (2020), pp. 250-54.

decenni sia i Palestinesi in esilio sia quelli che vivono nei Territori Occupati. Ma l'autore ha giustificato la propria scelta riferendosi al fatto che quella palestinese non può essere affrontata come una *ma'sāh* (tragedia) dal momento che, per sua natura e definizione, la tragedia è limitata, priva di reali possibilità di cambiamento o evoluzione, fissa nella trama che prevede inevitabilmente la morte dell'eroe. Al contrario, la questione palestinese, nonostante la sua drammaticità, non può rimanere tragica per sempre perché continuerà a vivere “nella speranza, nella bellezza, nella libertà e nella lotta per arrivare infine alla luce”¹²⁹.

Ibrāhīm Naṣrallāh quindi intraprende quest'opera così ampia e complessa in modo da poter coprire nel modo più esaustivo possibile un fenomeno tanto complesso quanto la questione palestinese, in continua evoluzione ormai da decenni, e quindi impossibile da racchiudere nelle poche pagine di un solo romanzo. A questo si aggiunge la distanza temporale di alcuni degli eventi narrati che favorisce la possibilità di analizzarli in modo obiettivo e chiaro, approfondendo alcune questioni e tematiche anche all'interno di più romanzi e da più angolazioni differenti¹³⁰. Questa scelta è spiegata dall'autore con il fatto che:

La questione palestinese è una storia aperta al futuro così come al passato e al presente, tanto che non può essere coperta da un'unica opera letteraria, ma necessita di qualcosa di nuovo, in costante evoluzione, che possa progredire a mano a mano che avanza, con nuovi problemi, domande, possibilità [...] Non è politica poiché comprende tutte le domande che hanno riguardato l'umanità sin dalla sua esistenza sul pianeta: libertà, giustizia, verità, morte, destino, amore, alienazione [...] Per questo, il ruolo dello scrittore va ben oltre i limiti del grande evento storico dell'esproprio della patria palestinese, per raggiungere l'essenza di ciò che accade ai palestinesi, prima di tutto come esseri umani¹³¹.

Alla base di *al-Malhāh al-filasṭīniyya* c'è quindi la consapevolezza dell'importanza della storia, prima fra tutte quella del periodo coloniale, per lo sviluppo di approcci post-coloniali e la creazione di una contro-narrativa che si opponga a quella ufficiale ed egemonica sionista. In questo contesto, particolare importanza è assunta dai due romanzi che vengono per primi in ordine cronologico degli eventi trattati: *Qanādīl Malik al-Ġalīl*¹³², incluso nel 2013 nella Long List dell'IPAF, e *Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā*¹³³, inserito nel 2009 nella Short List del medesimo premio. L'obiettivo di questi due romanzi storici è quello di cercare di risolvere il problema simbolico dell'invisibilità della *Nakba* nella cultura globale, attraverso indagini sul campo e la raccolta di testimonianze orali sulla

¹²⁹ Ġamāl Amīra, *Al-Malhāh al-filasṭīniyya min al-bidāya wa ḥattā al-nihāya*, “‘Amūn”, 5 maggio 2017, consultato 7/11/2021.

¹³⁰ Ġam' a Faraġ M., *Ibrāhīm Naṣrallāh li-“al-Bayān”*, *op. cit.*,

¹³¹ al-Wardānī 'I., *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya*, *op. cit.*

¹³² Naṣrallāh I., *Qanādīl Malik al-Ġalīl*, Al-Dār al-‘arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, 2012.

¹³³ Naṣrallāh I., *Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā* (*Time of White Horses*), Tradotto da Nancy Roberts, Al-Mu'assasa al-‘arabiyya li-l-dirasa wa-l-nashr, 2007.

distruzione della società palestinese, per risalire al periodo precedente alla colonizzazione sionista. Il tutto si può collocare, perciò, nel contesto di un progetto di decolonizzazione culturale che, nonostante si serva del genere del romanzo storico di stampo tipicamente europeo, attraverso i caratteri del postmodernismo, in particolare con la sua frammentarietà e le sue contraddizioni interne, si presta perfettamente a raffigurare la crisi della rappresentazione palestinese¹³⁴.

In *Qanādīl Malik al-Ġālīl*, Ibrāhīm Naṣrallāh adotta come ambientazione la Palestina tra il 1689 e il 1775, un periodo quasi del tutto sconosciuto ma ricco di risultati eccezionali. In particolare egli fa riferimento all'istituzione della prima entità indipendente nell'Oriente arabo proprio in questo territorio, sotto il governo del *wālī* di Palestina Zāhid 'Omar al-Zaydānī, che instaura un governo stabile e sicuro nella regione. In quest'opera l'autore mescola eventi reali, storici, ricostruiti con indagini sugli eventi anche molto antichi del paese ad altri invece immaginari e romanzati¹³⁵.

Il secondo volume, *Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā'*, è un'epopea della storia palestinese contemporanea, rappresentata da tre generazioni della famiglia di Ḥaġġ Ḥālid nel villaggio di Hadiya, ad ovest di Gerusalemme, in un arco di tempo che va all'ultimo quarto del XIX secolo al 1948. Il tempo e il contesto storico rappresentano all'interno del romanzo la colonna portante della vicenda, con la *Nakba* in particolare che diventa il culmine di tutti gli eventi che l'hanno preceduta, con la serie di occupazioni coloniali che si sono succedute sul territorio: quella ottomana e poi quella britannica che hanno preparato il terreno a quella sionista. Ma questo evento è chiaramente anche la causa scatenante principale di tutti gli avvenimenti che ne conseguono: l'espulsione e l'abbandono forzato della terra insieme a tutti i ricordi ad essa collegati¹³⁶. La *Nakba* segna, perciò, l'inizio di un'esistenza palestinese incompleta e frammentata, che spinge la popolazione, e di conseguenza lo scrittore, a ripensare con nostalgia al periodo precedente, quello dei "cavalli bianchi", in quanto ultimo momento storico in cui ancora esistevano i valori palestinesi di autenticità, libertà, esclusività, che all'interno dell'opera narrativa diventano i nomi degli stessi cavalli. Il romanzo inizia quindi con l'esistenza passata e finisce con le minacce e l'assenza, in corrispondenza dell'inizio delle dominazioni straniere, attraversando il logoramento del legame tra l'uomo e il cavallo, incarnazione della forza e della bellezza precedenti agli eventi della *Nakba*¹³⁷. Nell'ultima sezione del romanzo, si ha il passaggio dal "tempo dei cavalli bianchi" a quello della "polvere", con la Terra che sempre di più perde il suo posto nel cuore e nell'anima dei Palestinesi, nel momento in

¹³⁴ Mattar K., «Out of time: colonial history in Ibrahim Nasrallah's Time of White Horses», *Journal of Postcolonial Writing*, volume 50 (2014), pp. 176-79.

¹³⁵ Abū Bakr W., «Ba'd al-taḥawwulāt al-ḥaṣṣa fī-l-riwāya al-filastīniyya al-ġadīda», *Tabayyun*, volume 2 (2012), p. 140.

¹³⁶ Ġamāl A., *Al-Malhāh al-filastīniyya*, op. cit.

¹³⁷ Abū Šihāb R., «Al-Nakba fī riwāyat "Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā'"», op. cit., pp. 259-61.

cui l'uomo vede deteriorarsi sempre di più il suo contatto fisico con essa, per cause sia esterne, come il colonialismo, sia interne, come la trasformazione dei valori, i conflitti in seno alla comunità e i tradimenti dei leader locali che collaborano con l'occupazione¹³⁸. Tutto questo, inoltre, fa da sfondo ad un'accurata descrizione dei costumi, delle relazioni sociali, dell'economia agricola, della relazione simbiotica tra l'uomo e la terra, simboleggiata proprio dalla reverenza nei confronti dei cavalli bianchi¹³⁹.

*Ṭifl al-mimḥāh*¹⁴⁰ affronta il periodo storico compreso tra la fine del XIX secolo e gli eventi della Nakba. In particolare il romanzo segue l'esistenza e l'evoluzione psicologica e personale di un bambino palestinese attraverso le lezioni cui la vita lo pone di fronte, fino a portarlo ad arruolarsi nell'Esercito di Liberazione nel 1948. Il romanzo affronta quindi le principali fasi della storia araba e palestinese dal punto di vista umano, sociale, nazionale e mondiale, con il colonialismo britannico e la Seconda Guerra Mondiale che si intrecciano con l'evoluzione umana di una popolazione in un momento di totale disfatta¹⁴¹.

Con *Ṭuyūr al-ḥaḍar*¹⁴² e *Zaytūn al-šawāri*¹⁴³ si apre la serie di romanzi che indagano ed analizzano problematiche più moderne che spesso scaturiscono da un'esperienza vissuta in prima persona dall'autore. Le due opere in esame affrontano, con una valenza ed un'ottica fortemente autobiografiche, le difficoltà della vita dei rifugiati palestinesi all'interno dei campi profughi in Giordania, il primo dall'inizio degli anni '50 al 1976 mentre il secondo tra il 1948 e gli anni '90¹⁴⁴. Naṣrallāh, perciò, ripercorre la propria esperienza nel Campo di al-Wiḥdāt per rievocare memorie e ricordi visivi, profondamente incentrati su dettagli della propria infanzia, come la trasformazione del campo profughi da tendopoli ad un insieme di blocchi di cemento edificati uno affianco all'altro, con vicoli sempre più stretti e gremiti e mura sempre più elevate. Grazie a queste immagini, che richiamano fortemente le tecniche cinematografiche, l'autore rappresenta l'irrisolvibile problema dei rifugiati, destinati a rimanere in un perenne oblio¹⁴⁵. L'autore stesso sostiene come *Ṭuyūr al-ḥaḍar*, che nasce e viene elaborato proprio "mentre il fumo della Seconda Guerra del Golfo ricopriva il cielo e le popolazione arabe", sia il romanzo che meglio si adatta ad una resa cinematografica, proprio grazie alla sua struttura narrativa. Esso è costituito, infatti, da 180 pagine organizzate in 260 scene o brevi capitoli, è stato scritto come una "qaṣīda febbrile" che non

¹³⁸ *ibid.* pp. 272-73.

¹³⁹ Mattar K., «Out of time», *op. cit.*, pp. 180-81.

¹⁴⁰ Naṣrallāh I., *Ṭifl al-mimḥāh*, Al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, 2000.

¹⁴¹ *ibid.*

¹⁴² Naṣrallāh I., *Ṭuyūr al-ḥaḍar*, Al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, 1996.

¹⁴³ Naṣrallāh I., *Zaytūn al-šawāri*, Al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm nāširūn, 2002.

¹⁴⁴ Ġamāl A., *Al-Malhāh al-filasṭiniyya*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Sibilio, S. *Nakba. La memoria letteraria*, *op. cit.*, p. 115.

ha avuto bisogno di un'opera preparatoria prima della composizione, e può essere considerato a tutti gli effetti un "romanzo cinematografico". Per questo motivo era stato scelto inizialmente dall'autore per una collaborazione con il famoso e premiato regista statunitense Oliver Stone, interessato a girare un film sulla questione palestinese, proprio a partire da uno dei romanzi di Naṣrallāh. Purtroppo però, l'esito della Guerra del Golfo ha impedito la realizzazione di questo progetto¹⁴⁶.

Muğarrad itnān faqaṭ è un romanzo surreale sperimentale, contraddistinto da una forte impronta cinematografica, che si percepisce nella suddivisione del testo in paragrafi brevi, con rapidi dialoghi tra i personaggi che appaiono sulla scena, e scene che si susseguono con rapidità, spesso lasciando sottintesi alcuni nessi e passaggi. I due protagonisti sono due uomini qualunque, senza nome né identità, due voci narranti che si alternano continuamente, "io" e "l'altro", fusi insieme nei loro ricordi, che rievocano in particolare l'esodo della famiglia dell'autore dalla Palestina alla Giordania nel 1948, che si intrecciano, il più delle volte in modo estremamente oscuro e fumoso, con il presente, in una narrazione frammentata e surrealistica, che riproduce il ritmo delle loro ossessioni¹⁴⁷. Quest'ultimo è concentrato, in realtà, negli avvenimenti di una sola notte ed è il racconto di un viaggio verso l'ignoto e l'alienazione; il passato, invece, comprende una serie di racconti e di memorie di terrore, che vanno dall'infanzia del narratore e del suo doppio fino ai più recenti avvenimenti della storia palestinese. Centrale è poi la tematica del massacro del popolo palestinese all'interno dei campi profughi, che viene universalizzato: non è un massacro in particolare ad essere descritto, non vi è né il nome né la data, esso comprende e riassume tutti gli altri, passati e futuri. Solo il tempo, all'interno di quest'opera, è definito dalla data che è stata posta a conclusione del romanzo: 16-17 novembre 1991, giorno che sancisce la redazione del testo ma che allo stesso tempo fa inevitabilmente riferimento al massacro di Amman del settembre 1970 o quello di Ṣabrā e Ṣātīlā del 16 settembre 1982¹⁴⁸.

In ordine cronologico si inserisce, poi, *al-'Amwāğ al-barriyya* opera letteraria dal carattere molto particolare e per alcuni versi parzialmente differente dalle altre. Come riportato nella quarta di copertina della sesta edizione dell'opera, ripresa dall'introduzione dell'edizione al-Quds del 1989:

Al-'Amwāğ al-barriyya è un racconto cinematografico che si basa su un nuovo stile di scrittura e un'espressione estetica i cui pilastri si fondano sull'immagine visiva[...] è un tentativo di presentare una nuova forma d'arte: una narrazione romanzata, dialoghi teatrali, uno spirito poetico, ed una lingua cinematografica gli hanno dato un'energia umana piena di animo armonioso, ed un'avventura i cui lineamenti diventano chiari nel suo movimento e nella sua profondità [...] *Al-'Amwāğ al-barriyya* si serve delle tecniche delle arti e osa superare le

¹⁴⁶ Naṣrallāh I., *Al-Sīra al-tā'ira*, op. cit., pp. 66-67.

¹⁴⁷ Sibilio, S. *Nakba. La memoria letteraria*, op. cit., p. 119.

¹⁴⁸ Naṣrallāh I., *Dentro la notte*. op. cit., pp. 155-58.

barriere tra i generi letterari conosciuti, oltrepassando i limiti tradizionali della scrittura, per essere uno di quei testi letterari che producono nuovi strumenti di critica¹⁴⁹.

Dal punto di vista temporale, l'opera è stata concepita alla vigilia della prima Intifada, scoppiata ufficialmente nel dicembre del 1987, offrendoci una serie di elementi premonitori di quella sollevazione molto evidenti.

*'A 'rās Āmina*¹⁵⁰ mette in scena la vita di due personaggi nella Striscia di Gaza durante gli anni della Seconda Intifada: Āmina, madre di famiglia, e la giovane Rāndah. La prima non rappresenta solo un personaggio fittizio all'interno del romanzo ma viene metaforicamente ad incarnare le storie delle migliaia di martiri della Striscia di Gaza e della Cisgiordania, un'intera patria con i suoi dolori e le sue tribolazioni¹⁵¹. È un personaggio femminile che raffigura l'afflizione e la paura che accompagnano la maternità della madre palestinese, ma allo stesso tempo la tenacia e la pazienza che la guidano nella vita nonostante il dolore che non la abbandona mai, dopo la morte del marito. Rāndah è invece una giovane palestinese sensibile ed infelice che soffre terribilmente per le difficili condizioni di vita cui sono sottoposti soprattutto i bambini a Gaza, ma anche per le condizioni interne che la affliggono, come la solitudine e l'abbandono. Il suo carattere rimane però forte e coraggioso in modo particolare in seguito al suo incontro con Āmina¹⁵².

*Taht šams al-ḍaḥā*¹⁵³ si svolge come il precedente a Gaza e racconta la vicenda di Yāsīn al-Asmar, eroe rivoluzionario che nel periodo tra gli Accordi di Oslo e la Seconda Intifada, si oppone all'occupazione sionista e per questo viene imprigionato e in seguito esiliato all'età di 25, per poter far ritorno in patria solo venticinque anni dopo¹⁵⁴.

Questi ultimi due romanzi rappresentano, secondo la critica araba e palestinese, un contributo estremamente importante per la lotta nei Territori Occupati, tanto che l'autore stesso riporta nella sua autobiografia un commento dello scrittore e amico Maḥmūd Šuqayr che scrive "È come se tu vivessi tra di noi" e Naṣrallāh risponde: "Non credo che ci sia un complimento più bello che uno scrittore palestinese, privato della sua patria, possa sentire: vuol dire che io sono lì nonostante tutto, i confini, i carri armati, gli aerei, le transenne elettroniche e non, i campi di mine esplosive"¹⁵⁵.

¹⁴⁹ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit.

¹⁵⁰ Naṣrallāh I., *'A 'rās Āmina*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2004.

¹⁵¹ Ġamāl A., *Al-Malhāh al-filasṭiniyya*, op. cit.

¹⁵² al-Mubarakah M., «Al-Šaḥṣiyya al-ra'isiyya», op. cit., pp. 47-60.

¹⁵³ Naṣrallāh I., *Taht šams al-ḍaḥā*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2004.

¹⁵⁴ Ġamāl A., *Al-Malhāh al-filasṭiniyya*, op. cit.

¹⁵⁵ Naṣrallāh I., *Al-Sīra al-ṭā'ira*, op. cit., pp. 147.

In *'Arwāḥ Kilīmanġārū*¹⁵⁶, come già in altri romanzi precedenti, l'autore intreccia continuamente elementi autobiografici e reali ad altri invece immaginari. L'idea dell'opera nasce da una scalata del monte Kilimangiaro, a cui partecipa l'autore stesso, organizzata nel 2014 dall'ONG palestinese Palestine Children's Relief Fund, nel contesto di un progetto umanitario a favore dei bambini palestinesi rimasti feriti durante il conflitto. In particolare, il romanzo veicola un messaggio metaforico di riscatto per tutto il popolo palestinese, rappresentato dai due giovani che partecipano alla spedizione e che, nonostante abbiano subito l'amputazione degli arti in seguito a ferite di guerra, riescono a raggiungere la sommità del monte e a issarvi la bandiera palestinese. La scalata di un monte come il Kilimangiaro assume quindi diversi valori simbolici: uno metaforico dal momento che rappresenta l'affermazione da parte dei Palestinesi della propria esistenza, un riscatto spirituale dopo i decenni di violenze e soprusi, ed il superamento di sé e dei propri limiti psicologici e fisici e delle sfide della vita; uno spirituale, che ha la funzione di cogliere l'essenza della vita, anche attraverso l'allegoria delle anime del monte che prendono il volo vicino alla cima; ed uno sociopolitico, quello del riscatto palestinese ottenuto anche grazie al supporto internazionale. Dal punto di vista stilistico, il romanzo, come altri che lo hanno preceduto, è ibrido: in esso l'autore unisce il carattere sperimentale, il romanzo d'avventura in cui si mescolano elementi reali ed altri fittizi, il romanzo di viaggio con un forte valore testimoniale autobiografico, il tutto espresso attraverso un uso preponderante dello *stream of consciousness*, di un linguaggio immediato e scarno, con una minuziosa descrizione dei dettagli, di scene evocative e funzionali, con uno sguardo che richiama lo stile fotografico e cinematografico e frequenti riferimenti intertestuali, con particolare riferimento al racconto *The snows of Kilimangiaro* di Hemingway¹⁵⁷. Mentre dal punto di vista della trama, vi è una narrazione principale, rappresentata dalla scalata del monte, che si intreccia dal punto di vista spazio-temporale con narrazioni in analepsi sul passato dei personaggi, frammenti poetici interposti in modo organico nel movimento narrativo principale che creano una continua alternanza tra presente e memoria, realtà e immaginazione. A questo si aggiunge poi il fatto che i tre giovani protagonisti provengono da luoghi fortemente connotati sul piano identitario palestinese: Yūsuf viene dalla città di Gaza e per lui questa scalata rappresenta l'uscita salvifica dalla sua terra, all'interno della quale ha vissuto solamente l'esperienza dell'Occupazione; Nūrah è di Nablus e il suo viaggio rappresenta il riscatto individuale e collettivo del popolo palestinese, dal punto di vista materiale e simbolico, dal momento che viene portato a termine nonostante le gravi difficoltà e i dolori provocati dalle protesi a entrambe le gambe; Ġassān, infine, proviene da al-Ḥalīl

¹⁵⁶ Naṣrallāh I., *'Arwāḥ Kilīmanġārū*, Dār Blūmzburī, Mu'assasat Qaṭar li-l-naṣar, 2015.

¹⁵⁷ Sibilio S., «Sulla vetta del Kilimangiaro con Ibrāhīm Naṣrallāh . Dovere di testimonianza e intertestualità in un nuovo “atto” della Commedia Palestinese (Al-Malhāh al-filastīniyya)», A cura di Maria Avino, Ada Barbaro, e Monica Ruocco, *Qamatiyyāt: oltre ogni frontiera tra letteratura e traduzione*, Pubblicazioni dell'Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, n. 121 (2020), pp. 464-78.

(Hebron) e viene utilizzato dall'autore come strategia formale e narrativa per trattare il complesso caso della città da cui proviene¹⁵⁸.

L'ultimo capitolo de *al-Malhāh al-filasīniyya*, in quanto a data di pubblicazione, è *Tulāṭiyyat al-'ağrās*, una trilogia composta dalle seguenti sezioni: *Zalāl al-mafātīh*, *Sīrat 'ayn*, *Dabāba taḥt šağarat 'id Milād*¹⁵⁹. È un'opera epica sulla Palestina, sull'amore, l'arte, la fotografia, il canto, la musica e l'eroismo umano, che può essere considerato come il romanzo dei romanzi, formato da parti connesse tra loro e allo stesso tempo indipendenti, che raccontano in modo completo la storia della Palestina del ventesimo secolo. Il primo, *Zalāl al-mafātīh*, è un romanzo che attraversa le epoche storiche e racconta i grandi cambiamenti cui ha assistito la Palestina, e le grandi sfide vissute in prima persona dai personaggi dell'opera, come la lotta per l'esistenza, la diaspora e l'identificazione con una patria che è stata derubata con la forza. In particolare viene rappresentato lo scontro tra chi dovrebbe avere il diritto umano alla propria esistenza, rappresentato nel romanzo da una donna palestinese, e chi invece con prepotenza si arroga il potere di privare gli altri di questo diritto, cioè l'ufficiale israeliano. *Sīrat 'ayn* è invece un'opera biografica sulla vita della fotografa Karīma 'Abbūd (1893-1940), considerata grande pioniera della fotografia palestinese e araba, dal momento che per prima riesce a penetrare un ambiente tradizionalmente esclusivamente maschile, diventando perciò anche importante modello della lotta e della ribellione femminile contro l'immagine tradizionale della donna, per ottenere invece la libertà e il riconoscimento dei propri diritti. La terza parte, infine, *Dabāba taḥt šağarat 'id Milād*, la cui elaborazione era cominciata già nel 1990, riflette sullo stato e sui cambiamenti della Palestina in un periodo di tempo che va dalla Prima Guerra Mondiale fino alla fine della Prima Intifada. Ambientato in diverse città palestinesi, in particolare Bayt Sāḥūr, Betlemme e Gerusalemme, viene definito dall'editore "in una certa misura, il romanzo della città palestinese che si abbevera alla storia della nazione, e in una certa misura è un'insolita storia d'amore, un romanzo sulla musica, il canto, l'arte, la cultura, e il ruolo d'avanguardia del popolo palestinese, dal punto di vista umano, della lotta, della bellezza, [...] questo è il grande traguardo che la città di Bayt Sāḥūr ha raggiunto attraverso la sua disobbedienza civile creativa durante la prima Intifada"¹⁶⁰. Grazie a questa trilogia, e in modo particolare quest'ultima parte, Ibrāhīm Naṣrallāh ha ottenuto per la seconda volta il Premio Katara nel 2020¹⁶¹.

¹⁵⁸ ibid. pp. 471-75.

¹⁵⁹ Naṣrallāh I., *Tulāṭiyyat al-'ağrās*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāšīrūn, 2019.

¹⁶⁰ ibid.

¹⁶¹ Di Rienzo Alessandro e Tofeile Noha, *CULTURA. Ibrahim Nasrallah, lo scrittore palestinese che difende la coscienza del mondo*, "Pagine Esteri: Medioriente, Africa, Mediterraneo, il mondo", 14 maggio 2021, consultato 31/10/2021.

3. CAPITOLO 3: Il romanzo *al- 'Amwāğ al-barriya*

3.1 Sfondo narrativo del romanzo

Al- 'Amwāğ al-barriyya è la seconda opera di prosa di Ibrāhīm Naşrallāh, pubblicata nel 1988. Come molti altri romanzi dell'autore, l'idea nasce da un'esperienza autobiografica che viene descritta in forma artistica e romanzata. Nonostante nasca come opera indipendente, non inserita in origine nelle due serie di romanzi presentate nel capitolo precedente, *al-Malhāh al-filasīniyya* e *al-Şurufāt*, *al- 'Amwāğ al-barriyya* mostra alcune caratteristiche tali da poter essere a tutti gli effetti considerata parte della Commedia Palestinese. In particolare, l'interesse per le condizioni del suo popolo agli albori di un momento storico tanto cruciale come lo scoppio della Prima Intifada e il fatto che attraversa alcuni grandi momenti della vita palestinese, lo rendono affine agli obiettivi di *al-Malhāh al-filasīniyya*, tra cui quello di conservare il ricordo popolare e trasmetterlo alle nuove generazioni. Per questo motivo l'autore ha progettato di inserire ufficialmente quest'opera nella Commedia Palestinese a partire dalle prossime edizioni¹⁶².

Per quanto riguarda le esperienze che hanno portato alla nascita di quest'opera, esse sono presentate in dettaglio nell'introduzione alla sesta edizione, insieme con i motivi per cui *al- 'Amwāğ al-barriyya* ha assunto tale forma e tali caratteristiche innovative. In questo contesto l'autore ripercorre brevemente i viaggi in patria compiuti durante l'infanzia insieme al padre, per poi raccontare l'esperienza di un nuovo viaggio in Palestina svolto alla fine del 1987, dopo tanti anni di assenza, avendo ottenuto un permesso per visitare amici e parenti in patria. Qui ha l'occasione di rivedere il proprio paese e di osservare le difficili condizioni di vita in cui versa il suo popolo alla vigilia dello scoppio della Prima Intifada. Nonostante quest'esperienza sia stata molto significativa per l'autore, egli inizialmente decide di non scrivere niente a riguardo. Solo dopo le insistenze di Maḥmūd Ka'ūs, amico e capo redattore della rivista giordana per cui lavorava all'epoca, *al-Ḥiṣād* (La mietitura), si convince a scrivere quello che inizialmente era stato concepito come un articolo di poche pagine, ma che brevemente prende le sembianze di un romanzo basato sull'osservazione diretta della realtà conosciuta e delle esperienze realizzate in viaggio. *Al- 'Amwāğ al-barriyya* viene completato in appena tre mesi e pubblicato nel 1988 come romanzo a puntante su un altro giornale giordano, *Şawt al-ša 'b* (La voce del popolo)¹⁶³.

L'autore nella sua opera autobiografica *al-Sīra al-ṭā'ira: 'aqall min 'adūw ... 'akṭar min şadiq*, descrive nei dettagli le sensazioni suscitate in lui dal rivedere luoghi che gli erano stati tanto cari negli anni dell'infanzia. Durante questo suo ultimo viaggio in Palestina, infatti, egli ha l'opportunità

¹⁶² Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

¹⁶³ Naşrallāh I., *Al- 'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., pp. 5-6.

di rivedere, con occhi diversi, più adulti e maturi, cose, luoghi e persone conosciuti da giovane e che non aveva più avuto l'occasione di visitare. Vive ed ammira, perciò, "le strade di Ramallah; le notti di Gerusalemme, le sue giornate, la sua solennità e quella luce incomparabile che si irradia dagli alberi delle mura, dalle case, dalle chiese e dalle moschee; l'estensione della pianura di Ramleh; la limpidezza del mare di Giaffa; i vicoli di Haifa e le sue finestre che si scambiano racconti nella lingua palestinese autentica; le strade antiche di Acri e la sua cittadella; la salita di Nazareth verso il cielo; e quel silenzio in cui puoi vagare sulla spiaggia del lago di Tiberiade, le cui acque si sono trasformate in musica"¹⁶⁴.

Al-'Amwāğ al-barriyya è il risultato artistico di tutte queste esperienze, un'opera di prosa dalle caratteristiche assolutamente uniche e innovative. Essa viene concepita, infatti, durante i mesi di viaggio e quelli appena successivi, poco tempo prima dello scoppio della Prima Intifada, evento di tale portata politica e psicologica da condizionare persino la ricezione di questa opera a livello locale ed internazionale. In particolare, in un'intervista rilasciata all'amico e scrittore egiziano Yūsuf al-Qa'īd, pubblicata sulla rivista *al-Mustaqbal* (Il futuro) nell'aprile del 1988, egli rivela che:

La verità è che questo libro era già stato completato due mesi prima dell'Intifada e, sebbene sembri parlare dell'Intifada stessa, è un tentativo di leggere la realtà palestinese sotto l'occupazione e la crescita della coscienza di resistenza tra la gente del posto. Il libro, dunque, tratta delle premesse che si concludono con l'annuncio dello scoppio della sollevazione, e sebbene molti qui in Giordania, lo abbiano considerato una profezia, io dico che la situazione interna palestinese aveva solo bisogno di qualcuno che la vedesse e la trasmettesse con una coscienza artistica. [...] Le poche settimane che ho trascorso là sono state sufficienti a percepire il germe del vulcano, solo perché tutto in Palestina stava procedendo con fiducia verso il suo domani, e penso che se avessi tardato un po' nello scrivere, fino allo scoppio di questa rivoluzione, non sarei più stato in grado di farlo. C'è una grande differenza tra scrivere mentre sei vincolato dall'immagine di ciò che sta accadendo e scrivere mentre sei libero da qualsiasi evento, perché il grande evento, dopo che si è verificato, ti influenza con il suo prestigio¹⁶⁵.

Al-'Amwāğ al-barriyya descrive, perciò, una situazione che si presenta come assolutamente matura allo scoppio della Prima Intifada, insurrezione che rappresenta solo il culmine e la degenerazione di una situazione invivibile che si protrae nei Territori Occupati da decenni, fatta di difficoltà, umiliazioni, pressioni e risentimento. Per questo motivo, secondo l'autore, non si può parlare veramente di un'opera premonitrice, quanto piuttosto della resa artistica e letteraria di eventi ormai tanto pronti e maturi, da aver solo bisogno di qualcuno che ne parli con piena consapevolezza¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Naṣrallāh I., *Al-Sīra al-tā'ira*, op. cit., p. 149.

¹⁶⁵ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁶ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., pp. 142-43.

Anche per questo motivo, molti critici e lettori palestinesi e arabi hanno considerato *al- 'Amwāğ al-barriyya* come la prima opera letteraria sull'Intifada, dal momento che essa è stata in grado di anticiparne il verificarsi, descrivendo e raccontando nei dettagli i preludi della nascita del movimento di resistenza e le condizioni del popolo palestinese agli albori della protesta, creando, nell'affrontare queste tematiche, una fusione tra immaginazione, realtà e arte. Per questo, a tutti gli effetti, essa può essere considerata parte della letteratura dell'Intifada¹⁶⁷.

Un elemento, in particolare, all'interno dell'opera è stato oggetto di critiche ed accesi dibattiti, tanto da aver portato ad una modifica del testo. La prima edizione del 1988 si concludeva con una frase che l'autore stesso definisce a posteriori come “non intelligente”: “Qui finisce il libro e inizia l'Intifada!”¹⁶⁸. Quest'espressione conclusiva ha suscitato il biasimo della società intellettuale palestinese che lo ha invitato a eliminarla nelle ristampe successive perché, a tutti gli effetti, “questo libro è l'Intifada!”¹⁶⁹. Per questo motivo, a partire dalla seconda edizione, *al- 'Amwāğ al-barriyya* perde questa frase conclusiva. Questa scelta dimostra come l'autore stesso riconosca che l'intera opera, con particolare attenzione alle ultime pagine, rappresenta e descrive, senza ombra di dubbio, lo scoppio della Prima Intifada e i suoi primi sviluppi.

A questo si ricollega anche quello che Ibrāhīm Naşrallāh definisce come uno strano paradosso insito nella natura di quest'opera: quello di aver anticipato non solo l'avvento della Prima Intifada, come sottolineato nei paragrafi precedenti, ma addirittura di aver predetto gli sviluppi politici che avrebbero coinvolto la Palestina anche in seguito, soprattutto per quanto riguarda il riemergere della figura di Ariel Sharon e la sua riaffermazione come il Primo Ministro più forte e influente della storia di Israele. Al tempo della scrittura di *al- 'Amwāğ al-barriyya*, infatti, Sharon era implicato in uno scandalo per il suo coinvolgimento nelle stragi di Şabrā e Şātīlā del 1982 e sembrava quasi che il suo futuro politico fosse ormai terminato. Nonostante questo Ibrāhīm Naşrallāh, nelle ultime pagine del romanzo, investe proprio lui della principale carica decisionale, tanto che tutti coloro che partecipano alle discussioni e ai dibattiti che vengono organizzate per sedare e tenere sotto controllo le insurrezioni popolari palestinesi assumono a poco a poco i lineamenti dello stesso Sharon. Questa previsione del ritorno di Sharon nella scena politica appare nel pieno della sua realizzazione meno di quindici anni dopo, attorno al 2000, proprio mentre l'autore si accinge a pubblicare la sesta edizione di *al- 'Amwāğ al-barriyya*, momento che vede i carri armati israeliani riassediare le città dei Territori Occupati, durante la Seconda Intifada. Per questo l'autore giunge a sostenere che “non

¹⁶⁷ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

¹⁶⁸ Naşrallāh I., *Al- 'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁹ ibid.

è passato molto tempo prima di scoprire che (quest'opera) rappresenta anche la Seconda Intifada¹⁷⁰.

Le tematiche affrontate nel corso dell'opera la rendono altamente assimilabile a numerosi altri scritti prodotti durante la Prima Intifada e che hanno trattato e descritto i principali avvenimenti che l'hanno contraddistinta. In primo luogo vediamo che *al-'Amwāğ al-barriyya* si può inserire in quel filone di scrittura autobiografica già presentato nel primo capitolo di questo elaborato. Quest'opera nasce infatti, come già sottolineato in precedenza, da un'esperienza vissuta in prima persona dall'autore, vale a dire il suo viaggio in Cisgiordania. Di conseguenza molti degli episodi narrati non sono altro che una trasposizione, in forma artistica e romanzata, di alcuni eventi reali della storia contemporanea della Palestina, alcuni dei quali vissuti direttamente dall'autore¹⁷¹.

Proprio in riferimento allo spirito autobiografico di quest'opera, legata in particolare al viaggio di ritorno in patria, essa può essere ricondotta anche nel contesto dell' *'Adab al-'awda* (Letteratura del ritorno)¹⁷². Questo è un filone letterario che si sviluppa nel contesto della letteratura palestinese contemporanea in seguito alla firma degli Accordi di Oslo del 1993. Questi concedono, infatti, la possibilità ad alcuni intellettuali della diaspora di rientrare in Palestina per collaborare alla vita politico-amministrativa e ai piani di sviluppo culturale e artistico della nuova "Entità Palestinese" autonoma, governata dall'Autorità Nazionale Palestinese. Per questo motivo gli intellettuali che approfittano di tale opportunità prendono spesso l'appellativo di *returnees*, in arabo *'ā'idūn* (lett. coloro che tornano), dal momento che questo evento rappresenta per loro la prima occasione per poter rientrare nella propria patria dopo decenni di esilio¹⁷³. In particolare questo flusso di rimpatri porta allo sviluppo di alcuni generi e tematiche all'interno della letteratura palestinese, tra cui quello della "letteratura della memoria" che racchiude la produzione di tutti quegli scrittori che, dopo aver visitato i luoghi della propria infanzia e del proprio passato, li assumono come principale fonte d'ispirazione delle loro opere, accompagnando a ciò una riflessione sui cambiamenti subiti dal territorio come specchio della condizione umana del popolo palestinese¹⁷⁴. Anche in questo contesto, *al-'Amwāğ al-barriyya* può essere considerato uno dei precursori, se non addirittura il primo esempio, di questo genere letterario. Questo perché, come sottolineato anche in precedenza, l'opera nasce a tutti gli effetti da un'esperienza autobiografica dell'autore di un viaggio per visitare la propria patria dopo decenni di esilio, caratteristica che rispecchia effettivamente l'essenza della "Letteratura del ritorno". A questo si aggiunge una riflessione di tipo cronologico che situa la data

¹⁷⁰ Naşrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁷¹ *ibid.* p. 7.

¹⁷² *ibid.* p. 6.

¹⁷³ Camera D'Afflitto, I. *Cento anni*, *op.cit.*, p. 161.

¹⁷⁴ Sibilio S., *Nakba. La memoria letteraria*, *op. cit.*, pp. 114-115.

della prima pubblicazione dell'opera, il 1988, circa cinque anni prima della firma degli Accordi di Oslo del 1993, che viene presa come momento ufficiale dell'inizio dello sviluppo di tale genere letterario¹⁷⁵.

Un'altra tematica approfondita in più di un'occasione, è quella della letteratura del carcere. Le prigioni israeliane, le celle per gli interrogatori, i cortili circondati dall'alto filo spinato sono, infatti, elementi evocativi della vita sotto occupazione militare molto presenti in alcuni capitoli dell'opera. Un primo esempio di questa tematica è affrontato nel capitolo “Sīmḥūniyyat al-hudū' yaqṭa' u-ha 'uwā' al-dī'b” (La sinfonia della tranquillità è interrotta dall'ululato del lupo”), con una scena di vita che ha luogo all'interno del carcere di Ramallah. In particolare si assiste ad una conversazione tra due dei prigionieri che svelano i propri progetti per l'avvenire: il più giovane sogna di uscire di lì a tre mesi, sposarsi e trasferirsi nella casa situata proprio di fronte alla prigione, così da poter continuare a cantare per intrattenere i suoi compagni ancora in carcere, portando avanti, così, una forma di ribellione e resistenza non violenta che costituisce l'essenza del *sumūd*, la determinazione del popolo palestinese nel portare avanti le lotte durante la Prima Intifada¹⁷⁶; l'altro, più anziano, ha invece ormai abbandonato da tempo la speranza di uscire, dal momento che è stato condannato all'ergastolo¹⁷⁷. Un secondo esempio di quella che può essere definita letteratura del carcere è rappresentato dal capitolo “‘Iṣyān naḡamī” (Disobbedienza musicale), in cui si assiste ad una scena che si svolge, invece, all'interno di una cella per gli interrogatori dell'esercito israeliano. In questo caso la scena è descritta in una maniera estremamente evocativa e cruda, ma attraverso l'uso dell'espedito della metafora musicale. Ad essere torturato, infatti, è l' *'ūd*, strumento musicale che incarna metaforicamente il musicista al-Baḥrī e più in generale l'intera popolazione palestinese. L'investigatore, infatti, vedendo che le note non rispondono agli ordini delle sue dita, immagina tutta una serie di torture cui sottoporle per punirle: estrarle con la forza una ad una dall'interno dello strumento musicale, crocifiggerle di fronte al muro con le mani alzate, lasciarle nel cortile della prigione durante la notte a tremare per la fatica e per il gelo¹⁷⁸. Particolare accanimento è rivolto contro la nota La, per motivi altrettanto metaforici. La, infatti, non rappresenta soltanto la nota musicale ma è anche la particella della negazione *lā* (no), che esprime il rifiuto di una parte della società palestinese a piegarsi agli ordini di Israele e delle sue forze militari, nonostante le violenze quotidiane cui è sottoposta. La preoccupazione dell'interrogatore è aumentata dal fatto che il comportamento ribelle del La si è ormai diffuso anche alle altre note, che adesso si rifiutano di collaborare e di piegarsi agli ordini da lui impartiti. Per questo egli si vede costretto, infine, ad

¹⁷⁵ Da conversazione con l'autore in data 25 dicembre.

¹⁷⁶ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., pp. 151.

¹⁷⁷ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., pp. 56-62.

¹⁷⁸ *ibid.* pp. 81-86.

utilizzare tutta la sua violenza per sedare l'insubordinazione, arrivando infine a distruggere l' 'ūd, pensando così di zittire la voce palestinese¹⁷⁹.

Altra tematica che fa ricadere quest'opera nella classificazione di letteratura dell'Intifada è il ruolo ricoperto dai giovani palestinesi, che diventano parte attiva dell'organizzazione delle insurrezioni, dei boicottaggi, della lotta contro l'occupazione. Per esempio nel capitolo "Nāblus ... wa al-waqt šams" (Nablus ... ed è mattina), nonostante non sia presente un riferimento esplicito all'età dei personaggi che appaiono sulla scena, si parla di 'aḡsād fatiyya (giovani corpi) che organizzano e portano avanti le operazioni di boicottaggio nel cuore della notte, che si muovono furtivi nel buio, per rimediare ai problemi di comunicazione interna che hanno portato ad una scarsa partecipazione allo sciopero durante la giornata da parte dei commercianti proprietari dei negozi¹⁸⁰. Più avanti nel racconto, nel capitolo "Al-Indifā' nahū al-'uḡniyya" (Lo slancio verso la canzone), si intrecciano due episodi che mostrano l'intera comunità di Kufr Kannā, guidata proprio dai giovani e dalle donne, intenta ad organizzare azioni di disobbedienza civile. Il primo livello della narrazione riguarda l'organizzazione di una festa musicale che, aggirando il divieto del Governatore Militare della regione di assembrarsi nel cortile della scuola e soprattutto il divieto imposto al cantante al-Baḥrī di esibirsi pubblicamente viene organizzata segretamente nella fabbrica di mattoni del villaggio. Il secondo livello, invece, è costituito da un *flash back* che rimanda a quando la stessa comunità di Kufr Kannā aveva eretto una statua in onore dei martiri della strage di Ṣabrā e Ṣātīlā, nonostante il divieto e le minacce di rappresaglie contro l'intero villaggio da parte delle forze militari¹⁸¹.

Altro elemento che si ritrova in *al-'Amwāḡ al-barriyya* così come in molti altri esempi di letteratura palestinese dell'Intifada è il ruolo riservato agli 'aṭfāl al-ḥiḡāra (bambini delle pietre). I bambini rappresentano, infatti, una costante minaccia per la sicurezza e la stabilità dello Stato di Israele tanto che anche un neonato è in grado di seminare il panico all'interno del Centro per la perquisizione di confine, nel capitolo "Hunā raḏī', hunā istinfār" (Un neonato, un allarme). Qui, infatti, una giovane madre, che porta in braccio il figlio appena nato, non riesce a varcare il metal detector senza che risuoni alta la campana d'allarme, cosa che porta i soldati a temere che all'interno del bambino o tra i suoi abiti possa essere stata nascosta qualche arma¹⁸². Metaforicamente, questo può anche fare riferimento al fatto che il bambino rappresenta egli stesso l'arma della donna. Per questo l'autore scrive: "Qui la gioventù è un titolo pericoloso. E l'infanzia è una minaccia. Come anche gli abiti

¹⁷⁹ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāḡ al-barriyya: Muḥāwala fī taḡrīb šakl fannī ḡadīd », Università di Birzeit, da corrispondenza privata con l'autore, in data 25 dicembre 2021.

¹⁸⁰ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāḡ al-barriyya*, op. cit., pp. 72-74.

¹⁸¹ ibid. pp. 101-104.

¹⁸² ibid. pp. 23-26.

delle mamme. Ed il loro ventre è gravido di minaccia!”¹⁸³. I bambini, e i giovani in generale, sono quindi percepiti come delle vere e proprie bombe ad orologeria, dal momento che, dalla loro nascita e per tutta la loro vita, non conosceranno altro che la vita sotto un regime di occupazione, con tutte le difficoltà che ne derivano, le continue umiliazioni e gli abusi che patiranno¹⁸⁴.

Ma i bambini assumono anche un ruolo attivo nello scontro con le forze dell’esercito israeliano, impugnando le pietre come principale arma di resistenza, che mette in luce l’assoluta asimmetria della lotta in cui si trovano coinvolti. Ibrāhīm Naṣrallāh, nel capitolo “Muḥayyam al-Ġalazūn: ‘uṣfūr ya‘id bi-‘uġniyya” (Il campo di al-Ġalazūn: un uccello che promette una canzone), mette in scena questo scontro in chiave fortemente ironica, rendendolo in qualche modo una questione di giochi per bambini. L’episodio vede, infatti, alcuni giovani del campo che, attraverso la loro astuzia, riescono a ingannare due soldati facendoli allontanare dalla loro postazione sulla strada principale del campo e sostituendo, a loro insaputa, la bandiera israeliana con quella palestinese, uscendo così vincitori dallo scontro con i militari che vengono invece pubblicamente umiliati¹⁸⁵.

E ancora, un altro *topos* collettivo affrontato dalla letteratura dell’Intifada e ritrovabile anche in *al-‘Amwāğ al-barriyya* è quello dell’esperienza quotidiana dell’occupazione, che si manifesta e concretizza sotto tanti aspetti diversi. In primo luogo nelle violenze e nelle umiliazioni cui i Palestinesi sono sottoposti ai checkpoint militari. Per esempio nel capitolo “Dawla fi ḥādina blāstīkiyya” (Una nazione dentro un’incubatrice di plastica), i personaggi dell’opera, dopo esser stati costretti ad aspettare per lungo tempo sotto il sole cocente, all’interno di un pullman che a poco a poco si trasforma in una fornace rovente, sono sottoposti ad una lunga serie di perquisizioni elettroniche e corporali, con la confisca di tutto ciò che viene valutato potenzialmente pericoloso o minaccioso, privati delle loro scarpe, a volte dei loro vestiti e con essi della loro dignità ed umanità¹⁸⁶.

In secondo luogo, viene spesso descritto l’eccessivo uso della forza da parte dell’esercito israeliano ai danni della popolazione palestinese inerme. Questa tematica è spesso affrontata nel romanzo con una forte nota di ironia che mette in luce come, nonostante l’evidente disparità di potere, di mezzi a disposizione e di uso della violenza tra le due parti dello scontro, non di rado è proprio la vittima ad uscirne vincitrice, lasciando il proprio carnefice umiliato. È questo il caso del capitolo “Li-hādā al-ğundī muhimma wāḥida: hiyya al-qatl” (Questo soldato ha un solo compito: uccidere)¹⁸⁷, nel quale

¹⁸³ ibid. p. 36.

¹⁸⁴ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile, op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁵ Naṣrallāh I., *Al-‘Amwāğ al-barriyya, op. cit.*, pp. 63-67.

¹⁸⁶ ibid. pp. 33-38.

¹⁸⁷ ibid. pp. 45-49.

l'autore mette in scena un interrogatorio da parte dell'investigatore israeliano Šlūmū nei confronti del protagonista al-Baħrī. Ma inaspettatamente, quello che doveva essere un interrogatorio portato avanti da uno dei membri dell'imponente apparato di intelligence israeliano, si conclude con un ribaltamento completo della situazione: è proprio al-Baħrī, infatti, a mostrare le sue conoscenze riguardo alla vita privata dell'investigatore Šlūmū e della sua famiglia, acquisite lavorando come imbianchino a Haifa proprio nella costruzione della casa di quest'ultimo, il quale esce dalla conversazione spaventato, umiliato e sconfitto¹⁸⁸. Allo stesso tempo, però, questo capitolo rappresenta un momento estremamente importante e significativo all'interno della narrazione e della sua contestualizzazione storica dal momento che mette in luce i rapporti di potere tra Isrealiani e Palestinesi su più livelli. La manodopera palestinese a basso costo, infatti, viene impiegata fino al 1993 nell'edilizia, nelle industrie e in altri settori in cui vi fosse grande domanda di forza lavoro operaia, tanto da diventare con il tempo un elemento fondamentale per il sostentamento dell'economia israeliana. Dopo gli eventi del 1993, però, nonostante rimanga ancora in uso la pratica di impiegare lavoratori palestinesi a basso costo, soprattutto in alcuni settori, la mobilità tra Israele e Palestina diventa più complessa a causa del sistema dei checkpoint e dei controlli costanti, che sono messi in scena anche nei primi capitoli del romanzo¹⁸⁹.

In terzo luogo, vi è la costante repressione della libertà di movimento, ma anche di espressione culturale e artistica della popolazione palestinese. In svariati casi troviamo infatti l'imposizione del coprifuoco totale fino a nuovo ordine, come nel capitolo “Šlūmū yušhiru silāħa-hu wa Rāmbū anyāba-hu” (Šlūmū estrae la sua arma e Rāmbū le sue zanne) dove viene annunciato via radio che “Il Governatore Militare della provincia di Nablus ha deciso di negare a tutti i residenti della città l'autorizzazione a lasciare la città o a entrarvi fino alla prossima comunicazione!”¹⁹⁰. E ancora nel già citato capitolo “Indifā' nahū al-'uġniyya” (Lo slancio verso la canzone) viene fatto divieto di assembramento nelle aree pubbliche del villaggio di Kufr Kannā e viene vietato al cantante al-Baħrī di esibirsi pubblicamente in qualsiasi manifestazione cittadina per la durata di un mese¹⁹¹.

Infine, le minacce e le violenze arbitrarie dei soldati sono all'ordine del giorno all'interno dei villaggi, delle città e dei campi profughi, in Cisgiordania così come nella Striscia di Gaza, perpetuate dalle pattuglie che scandagliano le strade e che non indugiano a usare la brutalità, aprendo anche il fuoco direttamente sui civili. In modo particolare, gli ultimi capitoli dell'opera si

¹⁸⁸ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., pp. 147-150.

¹⁸⁹ Pappé I., *A History of Modern Palestine*, Second Edition, Cambridge University Press, 2006, pp.202-203.

¹⁹⁰ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., p. 79.

¹⁹¹ ibid. p. 103.

trasformano in un rapido susseguirsi di scene di violenze e scontri tra la popolazione e l'esercito dell'Occupazione. A mo' di esempio:

* Scontri insanguinati nel campo di Balāṭa, martiri, feriti, proiettili. * I soldati indietreggiano, sparano direttamente al petto dei manifestanti. * Un cecchino fa esplodere la testa di un giovane che porta la bandiera palestinese, e la manifestazione continua. * Le bombe mandano in fiamme il consolato americano a Gerusalemme. * Irruzione in un ospedale, arresti. * Un giovane palestinese rilancia una bomba lacrimogena in direzione dei soldati israeliani. * Bandiere palestinesi sulle antenne del telefono e dell'elettricità. * Pattuglie continue di notte e di giorno, la terra si infiamma. * Un nuovo slancio delle forze sioniste. * Elicotteri lanciano bombe lacrimogene, e sparano in direzione dei manifestanti. * Uno dei manifestanti punta la sua fionda in direzione dell'elicottero!"¹⁹².

Per tutte queste motivazioni appena esplicitate, *al-'Amwāğ al-barriyya* può e deve essere annoverata, perciò, all'interno del contesto della letteratura della Prima Intifada.

¹⁹² *ibid.* pp. 116-17.

3.2 Traduzione: Ibrahīm Naṣrāllah - Le onde terrestri

Non avere paura ... sono loro ad avere paura!

La secca nuvola d'ombra

Una pausa dalle assi di amianto e dalle colonne di ferro.

Sedili di legno diventano brace nonostante la secca nuvola d'ombra che si stende sopra di esse.

Valigie che tornano da numerosi esilii e migrazioni. Ognuna di esse porta, nelle sue pieghe, persone e storie.

Scatole di succo sparpagliate.

Un pomeriggio anticipato minaccia l'alba, accende il pianto dei bambini e l'avventatezza degli anziani.

Il tempo è sabbia ardente che si attacca alle dita e all'anima, lo spazio sono montagne grigie e assetate.

Tutte queste cose si accumulano sopra il petto delle persone. Le lancette dell'orologio esplodono per quella profonda sensazione di attesa che apre tutte le sue finestre attraverso muri invisibili contro i quali tutti si scontrano.

Dall'alba, gli uomini sono scivolati fuori dalle fessure delle case e degli esilii e sono scesi come stanchi ruscelli verso il Ponte. Lì si sono riuniti in un'attesa diversa, che porta ad un senso profondo di tristezza. All'improvviso una brezza di vento attraversa un petto ed un soldato mira con il suo fucile automatico, ordinando alla brezza di tornare di nuovo all'orizzonte.

Ecco "Il Ponte del ritorno" e l'eco della canzone di Fairuz. In vent'anni, quarant'anni, il significato della canzone cambia in ogni momento, ognuno la canta nel modo che vuole, e Fairuz continua a racchiudere il sogno in una canzone.

O Ponte del ritorno

O Ponte dei dolori, io ti ho chiamato Ponte del ritorno

Le persone rimangono la mano del sogno nelle parole della canzone.

Al-Baḥrī si ferma ora al centro di una folla di persone di tutte le età. Volti simili, come se fossero stati tagliati da un unico tronco d'ulivo. Volti che assomigliano a città che non ha visto, città le cui onde non dormono e delle cui rive non si spegne l'azzurro.

Suo padre aveva detto ad Al-Baḥrī: «Ti chiamo Al-Baḥrī perché arriverai al mare e lo vedrai con i miei occhi¹⁹³».

¹⁹³ L'autore gioca sul fatto che al-Baḥrī, oltre ad essere il nome del personaggio, è l'aggettivo derivato dal termine mare (*baḥr*), traducibile quindi letteralmente come "marittimo".

«O Abū Muḥammad, ti abbiamo detto: “L’importante non è che tu veda la casa, l’importante è: come la vedi?»

Abū Muḥammad: «Ho provato a vederla come è necessario per quarant’anni. Sì, ho provato, e non ci sono riuscito. Tuttavia Al-Baḥrī mi ha assicurato, con certezza, una notte, che ha visto Ashkelon con gli occhi del suo fucile!»

«E non ti soddisfa che Al-Baḥrī abbia visto ciò che sognavi di vedere?»

Abū Muḥammad: «Questo mi conforta, mi conforta davvero. Ma desidero tanto vedere Al-Baḥrī là, mi pare che giaccia coperto del suo sangue da diciotto anni, e mi aspetta affinché io rimetta sul suo corpo questo mio mantello e il mio cuore!»

Ora Al-Baḥrī si gira con la sua borsa, come se fosse uscito dal coma. Il movimento dei suoi occhi è diventato più triste e la scena sovrasta la scena. I suoi occhi si fermano all’improvviso.

Una donna sui sessant’anni, bella, matura, con un vestito ricamato che si apre per accogliere un’intera nazione.

Una ragazza di fianco a lei:

«Che bello il tuo vestito, *ḥalt-ī*¹⁹⁴! Chi te lo ha cucito?»

La donna:

«Io, da sola. Cucio i miei vestiti da non so quanto tempo. Ricordo come filavo il corredo del mio matrimonio con facilità in quei giorni lontani. Ma questo abito necessitava di tanto tempo, e la mia vista è diventata debole adesso». Poi guarda la ragazza con vanità e aggiunge: «Tu vedi solo il petto e le maniche. Guarda!» Si ferma contenta, le rivolge la schiena e la invita con apprensione: «Guarda qui. Mentre lo cucivo vedevo che in ogni punto c’era una traccia sulla terra di al-‘Abbāsiyya¹⁹⁵. E a volte sentivo di mettere i suoi punti al posto di ogni memoria che ho vissuto là».

La ragazza:

«Due anni fa non mi rendevo conto di questa bellezza, finché non ho visto un soldato israeliano lacerare un abito che mia mamma aveva inviato a mia zia ad Amman. Il soldato lo faceva a brandelli con la scusa di cercare lettere segrete. In quel momento ho percepito che stavo assistendo ad un intero massacro, un massacro, un massacro».

Rumori di mitragliatrici,
un aereo supera la barriera del suono,
bombe che si susseguono.

¹⁹⁴ Letteralmente “zia materna”, è un epiteto che si usa per rivolgersi ad una donna più anziana con un’accezione di rispetto.

¹⁹⁵ Villaggio a 13 km da Giaffa.

La terra gira, le piante si attaccano le une alle altre, si disperdono.

Grida,

voci di soldati che rivolgono insulti con accento ebraico, inglese, tedesco, russo. Li accomuna la lingua dei proiettili!

Il rombo dell'elicottero si avvicina, poi esso si fa strada nel suo suono, atterra nell'ambiguità del momento e sul sangue che sgorga da ogni parte.

La ragazza si afferra la testa, come se questa potesse saltare e svanire nell'universo di fumo, lasciando le spalle massacrate.

La donna: «*Ism Allāh 'alayki, yā bint-ī*¹⁹⁶!»

Il rombo dell'elicottero si intensifica, la ragazza trema. Vede la seta rossa dell'abito sopra il tessuto nero, come una pozza di sangue. L'abito si lacera mentre i suoi occhi sono inchiodati sul corpo di un piccolo bambino. Le voci dei soldati si allontanano, un misto di accenti che inizia all'uscita del proiettile e finisce in un corpo che pochi minuti prima era estraneo a tutto ciò che è legato alla morte. Le voci scompaiono e si disperde la nuvola di polvere. La ragazza si riprende.

«*Halt-ī*, ora ho ventisei anni, ma non so perché alcuni di noi muoiono mentre alcuni altri rimangono vivi nel dolore! Potevo essere mio fratello piccolo Al-Baḥrī, che mio padre ha chiamato così perché voleva che vedesse il mare con i suoi occhi. Forse lo hanno capito e lo hanno ucciso?»

La donna tocca la mano del neonato tra le braccia della ragazza.

La donna: «È tuo figlio questo?»

La ragazza: «Sì, si chiama Al-Baḥrī».

¹⁹⁶ Letteralmente “Il nome di Allāh sia su di te, figlia mia”, viene usato per infondere forza e coraggio. *Bint-ī* letteralmente significa “figlia mia”, ma è un epiteto per rivolgersi ad una ragazza più giovane.

I fiori dopo cinque guerre

Giunge una voce da lontano. Al-Baḥrī si alza in piedi, cammina. Si accorge di aver dimenticato la valigia. Torna indietro. I suoi occhi si insinuano con la calma di un'onda sognante in direzione dell'abito, ne esaminano i dettagli, si soffermano sul disegno di una colomba. Qualche istante ed essa batte le sue ali.

Al-Baḥrī, a se stesso: «Mia mamma, dopo cinque guerre e trenta massacri, ha ancora l'abilità di ricamare fiori e colombe sul suo abito. Una volta le dissi: “É come se il tessuto nero fosse terra, ed è come se tu la coltivassi con il blu, il rosso, il bianco e tutti i colori del mondo, affinché il nero scompaia e rimangano gli altri colori!”»

Si volta, il suo viso si gira in direzione delle cime arroventate e spoglie, che si sono solidificate come carboni ardenti dietro uno strato di legno grigio.

Sua madre si muove adesso nel cortile di casa davanti a lui, il suo viso si nasconde dietro il suo velo lavato, che lei ha fissato sul filo ad asciugarsi, e sembra che il suo viso spunti dalla nebbia. Mentre il vento muove il velo sopra il filo, al-Baḥrī ondeggia e vede il vento portare il volto di sua mamma lontano. Sua mamma distratta:

«Mi piaceva andare lì, scalare le montagne che circondano Sahl al-Libban e correre dietro di lei, quella mia infanzia coperta di fiori, miseria e anche vivacità infantile!»

Sua madre ora corre. Sahl al-Libban. Dietro di lei la pianura si espande sempre di più mentre continua a salire. Una bambina piccola ride e corre davanti a lei.

«Ti prenderò, non importa quanto ti allontani!»

La risata della bambina cresce di gioia, inciampa, grida per paura di essere catturata.

La donna ansima e la bambina raggiunge la cima della montagna. Si ferma un momento, le sue mani assumono una forma diversa. All'improvviso è chiaro che è la forma delle ali di un uccello che non hanno ancora messo le piume. Poi le piume iniziano a crescere, la donna si ferma stupita.

Le piume ricoprono il corpo della ragazza, il suo abito si sparge nell'aria, il suo volto prende le sembianze della testa di un cardellino. Poi, con un solo battito, prende il volo.

«Mamma!»

La madre: «Non parlarci a lungo, vai laggiù al mio paese, poi torna qui e dimmi com'è diventata adesso la mia infanzia.»

Il poliziotto: «Sul bus!»

La gente si spinge, poi si dispone su una lunga fila, la cui fine va in un vuoto profondo, mentre il suo inizio sale le scale del pullman.

Una donna, un bambino, un anziano, delle valigie.

E la valigia nella mano del rimpatriato non può assicurare che sia tornato.

Un'occhiata da dentro il pullman verso la piazza e la scena:

Una pausa dalle assi di amianto e dalle colonne di ferro. Sedili di legno diventano brace nonostante la secca nuvola d'ombra che si stende sopra di esse. Valigie. Scatole di succo sparpagliate. Mosche fastidiose ed un mezzogiorno anticipato. Le persone si immergono nelle conversazioni.

Il pullman si allontana.

'Umm Muḥammad contempla il ricamo preciso sull'abito, mentre giunge la canzone:

Nei vicoli dove dormono le ombre

Nelle parole degli inni nella gita scolastica

La tua giornata attraverso le case prolunga

Il canto di una signora nel cortile

Che ricama sul suo abito un'immagine di colomba

Ed un'altra di un fucile costiero

Da ora Al-Baḥrī non riuscirà a sollevare gli occhi dalle colombe che coprono il tessuto nero con una calma incomparabile.

La canzone continua:

Sulla strada per il mercato porta il suo cesto

Ed il piccolo sulle sue spalle accarezza la specie delle colombe

E va verso il mercato

Il piccolo fissa la frutta nelle cassette

Lo rimprovera

Gironzola

Alla fine, acquista pagnotte e torna.

Il grido è sul punto di scoppiare tra le labbra di Al-Baḥrī: «Mamma ... sono io!»

Ma il rumore del ponte di legno sotto le ruote del pullman lo riporta di nuovo alla consapevolezza.

Il pullman incespica, il fiume scorre magro e si nasconde timidamente tra le foglie dell'oleandro.

Giunge la canzone:

Nei vicoli dove muoiono le ombre

Cerca il suo bambino scomparso

Controlla la specie delle colombe sulle sue spalle

E non c'è il fucile!

Non ti ho ucciso due anni fa?

Alberi sparsi, una postazione militare avanzata, una bandiera con una stella a sei punte. Un pullman si muove mentre lo segue l'occhio di una mitragliatrice che esce da dietro una barricata polverosa, elevata e ricoperta di sacchi di sabbia e travi metalliche. Il pullman si ferma e l'occhio della mitragliatrice continua a fissarlo.

Un soldato sale sul pullman, l'arma tra le mani, un'arma che è stata usata molto. Non si può sapere in quale strage il soldato abbia appreso le sue conoscenze militari:

«Forse a Dayr Yāsīn¹⁹⁷?»

«No, è troppo giovane!»

«Forse a Beirut. Certo, forse a Beirut!»

«O nei villaggi del Golan, o nel campo di Balāṭa¹⁹⁸».

Un soldato spara, è lo stesso soldato che era sopra il pullman. La scena è un intero campo ed ora muore un bambino di sei anni.

Il soldato raccoglie i permessi, fissa i volti dei passeggeri. Si ferma davanti ad al-Baḥrī.

Il soldato: «Non ti ho ucciso durante una manifestazione due anni fa nel campo di al-Dheisheh?!»

Al-Baḥrī: «Penso che davvero tu mi abbia ucciso, però non è successo ad al-Dheisheh¹⁹⁹, è stato molto tempo prima!»

Il soldato: «Dove?!»

Al-Baḥrī: «A Kafr Qāsim²⁰⁰».

Il soldato: «Ma ... ma io non c'ero!»

Al-Baḥrī: «Strano ... gli assomigli molto, ma Dio vi ha fatto in due milioni con lo stampino²⁰¹».

Il soldato scompare e il pullman si muove, scende poi sale, si ferma davanti al posto di blocco al confine "israeliano".

Soldatesse, soldati.

Rimpatriati che tornano in patria.

Valigie dal ventre strappato.

¹⁹⁷ Massacro avvenuto nella notte tra l'8 e il 9 aprile del 1948: vero e proprio eccidio della popolazione compiuto dalle truppe dell'Haganah: si registrò la morte di circa 245 persone.

¹⁹⁸ Più grande campo profughi palestinese della Cisgiordania, istituito nel nord dell'area, adiacente alla città di Nablus.

¹⁹⁹ Campo profughi situato in Cisgiordania, a sud di Betlemme.

²⁰⁰ Massacro del 29 ottobre 1956 da parte di alcune unità delle Guardie di Frontiera Israeliane.

²⁰¹ Nota dell'autore: Indicazione del numero degli abitanti di Israele nel 1987.

Vestiti sparpagliati.

E i fucili sono tanti.

Sguardi vigili scambiati tra i passeggeri del pullman e i soldati, sguardi duri nonostante tutti i tentativi di nasconderli.

Un soldato all'autista: «Ferma il motore del pullman».

L'autista obbedisce all'ordine militare.

Le fronti all'interno del pullman gocciolano sudore. I bambini sono in preda a un pianto forte. Alcuni uomini stanno in piedi nello stretto corridoio tra i sedili del pullman; poco dopo si accorgono che l'aria calda sta cuocendo loro il cervello e tornano ai loro sedili uno alla volta.

Un uomo di cinquant'anni, che indossa un *qumbāz*²⁰² con una *hiṭṭa* e un '*aqāl*²⁰³, bisbiglia: «Penso che tra qualche minuto non saremo più vivi».

Una donna: «Vogliono soffocarci dentro il pullman».

Una voce: «Questo è il loro desiderio, che di noi non ne rimanga neanche uno».

Una donna: «Ma non ci riusciranno!»

Un soldato sul letto e suo padre di fianco a lui. È lo stesso soldato che è salito sul pullman per raccogliere i permessi: si chiama Šlūmū.

Il padre: «Avremmo dovuto sterminarli tutti nel '48. Se ognuno di noi avesse fatto ciò che avrebbe dovuto, la lama di quel maledetto pugnale non avrebbe lacerato il tuo fianco». Con collera: «Sì, avremmo dovuto sterminarli tutti da allora!»

²⁰² Nota dell'autore: Abito popolare maschile come la *dašdāša*.

²⁰³ Insieme costituiscono il più diffuso copricapo popolare maschile.

Un neonato, un allarme

Una congestione sanguigna assale il volto di uno dei soldati vicini alla porta del pullman, slaccia l'ultimo bottone della camicia, il suo petto è esposto all'aria. La congestione pervade, ancora più sanguigna, tutte le parti del corpo.

Ora l'aria inizia a bruciare dentro il pullman, lingue di fumo salgono gradualmente. L'autista perde la pazienza mentre fissa i volti dei passeggeri e risuona nella sua testa l'urlo dei bambini. All'improvviso mette in funzione il motore del pullman e l'aria comincia ad uscire dai condizionatori, disperdendo le braci.

Il soldato congestionato in basso esplode. Il motore torna al silenzio.

Dopo breve tempo, l'ombra dell'albero spaventoso inginocchiato nel piazzale della caserma di perquisizione copre una parte del pullman. Un soldato grida:

«Forza, scendete!»

Un uomo sui cinquant'anni dice ai passeggeri: «Prima i bambini e le donne, i bambini e le donne».

Come se il pullman fosse una nave che affonda!

E continua: «Prima le donne e i bambini».

Le persone raccolgono le loro membra e scivolano verso la porta, poi in direzione delle mani dei soldati e delle soldatesse che si immergono nelle pieghe dei loro corpi con precisione, prima di consegnarli al sistema di perquisizione elettronica, dotato di una porta a forma di arco, affinché completi il compito nel piazzale polveroso all'ombra dello spaventoso albero.

Una donna attraversa lo scanner elettronico e scatta l'allarme. Una giovane soldatessa, il cui cappello penzola con pigrizia sulla sua schiena, le ordina di tornare indietro e di estrarre tutto ciò che c'è negli abiti.

La donna torna indietro e tira fuori ogni cosa. Attraversa lo scanner. L'allarme risuona una seconda volta. La soldatessa le ordina di tornare indietro e lei ubbidisce.

Alla terza volta l'allarme si stanca oppure si abitua e rimane in silenzio.

Un uomo sui cinquant'anni attraversa lo scanner elettronico. La scena si ripete: il sistema di allarme scatta sempre. Uomo, donna, bambino, uomo, ragazzo!

Una giovane tiene in braccio suo figlio neonato, varca lo scanner elettronico e l'allarme scatta. La soldatessa le ordina di tornare indietro, mentre anche un altro soldato si unisce a lei per impartire gli ordini da lontano. La ragazza torna indietro, smuove i suoi abiti, cerca con calma.

Nell'aria ristretta, coloro che sono stati perquisiti prendono i loro posti all'ombra, in attesa che finisca la perquisizione dei restanti. Alcuni passeri saltellano con confidenza sotto le loro gambe.

La ragazza porta il neonato ed entra una seconda volta sotto l'arco elettronico. Scatta l'allarme.

Ora alla soldatessa saltano i nervi.

Le ordina: «Mettilo lì con tutte le tue cose e passa attraverso l'apparecchio da sola».

La ragazza ubbidisce all'ordine e attraversa il sistema senza il suo bambino.

Il neonato, che aveva pianto per tutto il tempo, smette improvvisamente e si diffonde il silenzio. I colli si allungano per indagare cosa stia succedendo; il bambino osserva i volti, ancora più stupito.

La ragazza varca la porta ad arco da sola. L'allarme sprofonda nel silenzio. La soldatessa salta su annunciando la sua scoperta: «Allora è il neonato!»

Avanza verso di lui e lo fissa.

Tra sé e sé: «Forse la donna ha nascosto un'arma nei suoi abiti! Ma cosa si può nascondere nei vestiti di un neonato?!»

E in quel momento trema di paura: «Tuttavia, forse ...!»

La soldatessa rimuove tutte le cose di ferro che ha addosso. Attraversa lo scanner elettronico tenendo in braccio il neonato e l'allarme risuona di nuovo.

La soldatessa grida: «Togli i vestiti a tuo figlio!» La ragazza si avvicina con fiducia, toglie gli abiti al figlio. Il bambino rimane sdraiato completamente nudo, come la punta di una lancia. Tutti i volti sono disposti in cerchio attorno a lui. Gli occhi sono fissi sui suoi lineamenti. Uno strano miscuglio degli sguardi rabbiosi dei soldati e degli sguardi di prudente attesa dei rimpatriati.

La soldatessa cammina in direzione dell'allarme pronto, portando in braccio il bambino. Tutti la fissano, mentre lei si guarda intorno disorientata. È come se portasse tra le sue mani una bomba ad orologeria che potrebbe esplodere in qualsiasi momento!

Compie i primi passi attraverso lo scanner e risuona alto il suono dell'allarme. La soldatessa indietreggia per la paura.

«C'è qualcosa dentro di lui, allora!» grida il soldato che aveva raccolto i permessi.

La soldatessa urla: «Portalo al dispositivo a raggi x, Šlūmū!»

Si diffonde il silenzio.

I soldati si allontanano voltando la schiena ai volti che cercano invano di reprimere i loro sorrisi.

La tempesta delle colombe

Un passero, con un gesto di ribellione beffarda e sorprendente, attraversa lo scanner elettronico, come per una coincidenza pianificata, alla cui preparazione avessero partecipato tutti i passeggeri.

Risuona l'allarme.

L'uccello, dopo aver varcato lo scanner, atterra con calma dall'altro lato, sotto i sedili, e raccoglie briciole di pane secco.

Un soldato e una soldatessa si girano. I loro sguardi si interrogano a vicenda.

'Umm Muḥammad indica l'uccello.

Ma il soldato non si fida.

Anzi si dirige verso di lei gridando: «Tu hai pianificato tutto questo! Sei stata tu!»

Il suo sguardo si spostava

Tra la quiete del fiume

E la terra ferma

Il ponte di legno lì non conduceva nessuno

Il ponte era una mano che si restringeva

E la terra si allontanava alla distanza di un braccio

La donna si muoveva

Tra una sponda e l'altra, tristemente

Ma i fili di un matrimonio che verrà, abitano nei suoi occhi

Il soldato la indicò

Si vantava del suo abito

Una donna sui sessant'anni

Più bella dei fiori del mondo

Matura come l'erba sulla terrazza della prima casa

Tranquilla come il litorale, come la vittoria

- O donna, tu!

Il soldato la indicò

Mentre il mondo avanzava per mettersi all'ombra delle sue maniche.

La donna fissa il soldato, le ali delle colombe ricamate sul suo abito palpitano con forza.

Il soldato gridò come se le calme colombe dell'abito avessero sorpreso una mitragliatrice nella sua mano

E tremò impaurito

- O donna!

Rifletteva

*Chi l'avesse vista nel suo abito contadino, laggiù, fiduciosa delle olive
E del sole seduto ai confini di Gerico
Chi l'avesse vista in quel momento come il campo e la puledra
O un'onda di grano che vola
Avrebbe alzato i palmi verso Allāh
Avrebbe sperato che diventasse sua madre!
In lei erano raccolti cinquemila anni
Di narrazione delle onde del mare
La calma colomba del suo abito si scosse una seconda volta
E il soldato, che gridò nel Kaki bagnato del sangue di un bambino di Beirut, rabbrivì
E cominciò a balbettare
- O donna! Questo vestito è nostro!
E la indicò
Si scossero i fiori del mandorlo
Volteggiò all'orizzonte una colomba
E piombò sul fucile tra le sue mani
'Umm Muḥammad sorrise
Il soldato tremò
Ne avanzò un altro
E lei si scosse come la colomba dell'abito
La circondarono di filo spinato
Si girò sorridendo e disse:
Prima dell'esplosione della sorgente del fiume
E prima della formazione della prima nuvola
Il fiore era un compagno su questa terra
E non era ancora armato di queste spine
Mia madre ha cucito questo abito
E Allāh ha creato le foreste e le onde e ha lanciato la luce degli astri
Questo abito è nostro da prima delle raffiche del vento
E dopo le raffiche dei carri armati
Soldato,
Questo è l'abito della Palestina
E il tuo abito è questo sangue secco sul Kaki.
I soldati indietreggiano.*

Scompaiono il posto di blocco di frontiera, i fucili, il pullman, non rimane niente se non lo spaventoso albero verde, il neonato e sua mamma, 'Umm Muḥammad e i passeggeri del pullman.

Al-Baḥrī scuote la testa con forza, si sfrega gli occhi, li riapre dopo una calma profonda che persiste per alcuni secondi: fucili, soldati, il posto di blocco di frontiera.

Dentro il centro: alti muri di legno si incrociano e creano piccole stanze, piccole celle per la perquisizione. Stretti corridoi, che assomigliano ad un labirinto, conducono a sale con sedili di legno ed alti soffitti. La struttura dell'edificio ti riporta alla memoria le atmosfere degli enormi depositi nei centri delle dogane. C'è una piccola insegna gialla con scritto in colore nero: "Caro visitatore! In caso di lamentele si prega di rivolgersi all'ufficiale per la sicurezza del Ponte". Un'altra insegna consiglia di consegnare qualsiasi oggetto, recapitato da fuori, che appaia sospetto. Un'altra ancora dà il benvenuto, con cordialità, a coloro che arrivano in "Terra di Israele"!

Una terza ed una quarta volta prima di entrare, è necessario passare attraverso un altro scanner elettronico per la perquisizione, dopo quella fisica. Poi, tutti dentro.

Al-Baḥrī libera i suoi occhi alla ricerca di 'Umm Muḥammad, ma non la vede. Il movimento degli occhi diventa sempre più teso, ora la cerca con tutti i suoi sensi!

Fuori dal centro, sente il suono della sua voce e percepisce il riflesso dei colori del suo abito sull'alto soffitto della sala.

Sente il profumo di sua mamma, assapora un grappolo d'uva.

Vede ciò che non aveva ancora visto.

Vede tutto ciò che aveva visto e amato, augurandosi che tornasse in un momento miracoloso.

La voce del soldato attraversa la sala giungendo dalle fiamme del mezzogiorno:

«Questo vestito è nostro!»

'Umm Muḥammad ride.

Al-Baḥrī sente lo scoppio di un'arma e i suoni dei motori dei carri armati e degli autoblindi. Tutti i movimenti che giungono a lui, gli disegnano un'immagine completa di un assedio, strano e feroce.

Al-Baḥrī prova ad uscire, senonché la guardia dello scanner elettronico glielo impedisce. Tuttavia scorge ogni cosa in un solo secondo, non di più, da sopra la spalla della guardia che lo spinge verso l'interno.

La scena:

Una signora con l'abito aperto, sorridente, quattro carri armati ed un gran numero di automobili Jeep, soldati che camminano in fretta da tutte le direzioni, alcuni di loro lasciano la sala della perquisizione dirigendosi verso l'esterno, mentre i passeggeri guardano il Ponte e si guardano uno

nel volto dell'altro con stupore. 'Umm Muḥammad all'interno del cerchio, con il filo spinato che si propaga attorno a lei, sorride.

Si avvicina il rombo di un elicottero. Gira nel cielo dello stretto spiazzo. Si ferma là, tra il cielo e la terra, come se fosse sospeso ad un filo da un pianeta immaginario, fisso, non fosse per il suo boato che fende i minuti.

Tutti all'interno vedono l'elicottero attraverso le strette finestre dell'ampia sala.

L'elicottero atterra e tutto piomba nel silenzio. I soldati tornano alle loro posizioni all'interno e riemerge lo scoppio dei cingoli dei carri armati.

Nessuno può più capire cosa succeda, tuttavia 'Umm Muḥammad non attraversa lo scanner elettronico della sala, finché le persone sono ancora lì.

Una nazione dentro un'incubatrice di plastica

I rimpatriati ora stanno fermi, in fila e passano in un'altra sala. Prima di sedersi sui sedili, si tolgono le scarpe e le posizionano dentro delle scatole di plastica.

«Ognuno si tolga qui le scarpe²⁰⁴!»

E le scarpe scompaiono.

Un ragazza che indossa delle *zannūba*²⁰⁵ leggere, le tiene ai piedi.

Il soldato Šlūmū: «Anche quelle!»

Se le toglie in silenzio, le lancia con un'esagerata eleganza sarcastica dentro la scatola. Le scarpe scompaiono. Šlūmū la porta in un'altra stanza per la perquisizione elettronica!

La ragazza al suo bambino: «È una nazione che vive in una stanza di terapia intensiva, circondata da tutti questi apparecchi! Hanno paura che, se uno di essi venisse danneggiato, la nazione morirebbe! O è come se potesse vivere solo nell'incubatrice di plastica per i bambini nati prematuri!»

La voce di 'Umm Muḥammad giunge all'improvviso da dietro a tutti, senza che nessuno potesse vederla:

«È bello che tengano conto persino delle nostre scarpe!»

Gli occhi si girano a cercarla in tutte le direzioni, ma nessuno la vede. Šlūmū esce da dietro una delle porte e grida:

«Dov'è?»

Nessuno risponde.

Si avvicina alla ragazza che tiene in braccio il neonato, quel neonato che aveva riavuto il rispetto della sua infanzia dopo aver rindossato i suoi vestiti! E come se Šlūmū non avesse seguito la scena fin dall'inizio, domanda:

«Hanno trovato qualcosa?»

La giovane madre si confonde, lei che sa perfettamente che è lo stesso Šlūmū ad averle restituito suo figlio dopo l'esame nella macchina a raggi x. Per un attimo pensa che lui sia pazzo.

La madre: «No!»

Šlūmū: «Scopriremo questo segreto un giorno o l'altro!»

La madre: «Ma tu non sarai presente quel giorno!»

Šlūmū: «Cosa intendi?»

La madre, sarcastica: «Niente».

²⁰⁴ Nota dell'autore: *bašlahu* = *yašlahu* (lett. togliersi le scarpe).

²⁰⁵ Nota dell'autore: sandalo leggero, con due pezzi di plastica che fomanò il numero 7 (7), le cue estremità sono imoantate nella suola (come ciabatte infradito).

Tutti scompaiono, uno alla volta, dentro la stanza di perquisizione personale. Dentro c'è un soldato e un altro apparecchio per la perquisizione elettronica manuale. Un esame totale degli organi del corpo.

La ragazza al neonato: «Non avere paura ... sono loro ad avere paura!»

Un'altra perquisizione. Un altro giro. Una nuova lotta che i soldati combattono con gli abiti, con le valigie. Spargono tutti i vestiti, li scuotono pezzo per pezzo e spingono quelli innocui verso i loro proprietari.

Una camicia, innocua!

Calzini, innocui!

Intimo, innocuo!

Scarpe aggiuntive, innocue!

Il soldato si ferma:

«La lametta da barba è vietata». La lancia nel cestino dei rifiuti. «E anche il rasoio da barba!» I libri vengono accumulati per essere sottoposti a una diversa operazione di perquisizione in cui le righe sono scandagliate in cerca degli esplosivi e le lettere sono strappate dal bianco della pagina per guardarvi al di sotto.

Attraverso l'ultima porta della sala, le persone possono vedere le auto del *service*²⁰⁶ e possono sentire le voci degli autisti, che domandano a tutti coloro che si allontanano dalle porte esterne:

«Ramallah?»

«Ġenīn?»

«Nablus?»

«Ṭūlkarem?»

Tuttavia la distanza tra te e l'altro cortile del palazzo dove aspettano le auto è lunga.

I nomi di alcuni dei rimpatriati giungono attraverso un altoparlante, di quelli che vengono usati dall'esercito. Nomi che giungono con le loro lettere arabe caricate di un accento ebraico.

Al-Baḥrī domanda: «Cosa succede?!»

Un bambino piccolo risponde senza preoccupazione: «Servizi Segreti!»

C'è una lunga panchina e di fianco ad essa un'altra. Un gruppo di ragazzi si sparge sulle panchine.

²⁰⁶ Auto del *service*: سيارات سرفيس: *sayārāt al-serfīs*: letteralmente “auto di servizio” sono dei pulmini collettivi utili per spostarsi tra le principali città.

Qui la gioventù è un titolo pericoloso.

E l'infanzia è una minaccia.

Come anche gli abiti delle mamme.

E il loro ventre è gravido di minaccia!

Dentro la stanza per le indagini ci sono due persone, due giovani eleganti, il cui aspetto non suggerisce affatto che possano essere in grado di svolgere questo compito. E al-Baḥrī.

Il primo: «Dove abiti?»

«Amman».

Il secondo: «Da che paese provieni?»

«Da Gerusalemme».

Il secondo: «È la tua prima visita?»

«La seconda».

Il primo: «Quando è stato?»

«Tanto tempo fa. Non mi ricordo più! Però sono rimasto là, nel senso che non me ne sono mai andato!»

Il secondo: «Come?»

«È come se io fossi rimasto là, vicino ad un muro di fichi d'india ad Ashkelon».

Il primo, con diffidenza: «Ma adesso sei qui!»

«Sicuro! Tuttavia, tu sei qui?»

«Certamente».

«E chi può dimostrarlo?» gli chiese al-Baḥrī.

Al secondo saltano i nervi: «Come se ti uccidessi per esempio!»

«Ma avresti un altro mezzo che dimostri che tu sei qui, ad esclusione dell'omicidio?»

Il primo: «Cosa intendi?!»

«Intendo, hai un mezzo diverso dall'omicidio che affermi che io e te siamo qui, insieme?»

Il secondo al primo: «Forse ha le allucinazioni!»

Il primo: «Hai parenti qui?»

«Mio zio paterno, mia zia materna e ... e io».

Il secondo: «Che lavoro fai?»

«Il maestro».

Il primo: «I tuoi fratelli che lavoro fanno?»

«Mestieri diversi».

Il primo: «Quello più anziano di te, che lavoro fa?»

«L'artista».

Il secondo: «Disegna?»

«Sì, disegna».

Il primo: «Cosa?»

«Ulivi, uccelli, mari e case antiche, uomini, bambini, donne. La vita, disegna la vita».

Il secondo: «E quello più anziano di lui, che lavoro fa?»

«Il carpentiere».

Il primo: «Quanti sono i membri della famiglia?»

«Dodici, tra fratelli e sorelle».

Il secondo: «Una famiglia numerosa. Perché?»

«Una volta ho posto questa domanda a mia mamma, è stato molto tempo fa, forse qualche giorno dopo avermi partorito, così mi pare a volte. Mi ha risposto: “Domani lo saprai!”»

«L'hai saputo?»

«Domani lo saprai!»

Le auto del *service* si dirigono a Ğenīn, Ramallah, Nablus, Ṭūbās, Qabāṭiya, Ğenīn.

Scenari che si intrecciano, come radici di alberi diversi che si intersecano nel profondo della terra.

Ulivi, fichi, palme, salici e ceppi di vite, gelsomini, mura di pietre, allevatori di pecore, contadini, aratri, sorgenti che fendono il terreno, elementi diversi che si amalgamano a formare un'immagine splendida, completata dal volteggiare sicuro di un falco.

Il massacro supera il passato e aspetta Šlūmū alla svolta successiva

Nablus:

l'innalzarsi delle montagne del Gerizim e dell'Ebal, la rotonda, i venditori di dolci e verdure, le ragazze dell'università.

Dei soldati attraversano le strade in direzione dell'antico mercato. Attenzione totale, mentre i "bambini RPG²⁰⁷", che hanno perso le loro armi, hanno scoperto facilmente che l'unica che non può scomparire o essere espropriata è la pietra!

Domani è la commemorazione del massacro di Šabrā e Šātīlā!

Šlūmū al suo compagno nel carro militare:

«Questo normale movimento di persone non mi piace, è come se noi fossimo gli unici a sapere che domani è la commemorazione di Šabrā e Šātīlā!»

«Loro sono sempre così, ambigui. E poi, la sera non è ancora arrivata».

«È già stato ucciso un bambino arabo nel campo di Balāṭa sta mattina».

«Il notiziario dice che il soldato ha sparato in aria, come avvertimento».

«Come facciamo sempre!»

I due ridono.

Šlūmū si aggiusta il sedile e l'arma sferraglia sbattendo contro il metallo del baule del carro militare.

Continua: «Sì, domani è la commemorazione di Šabrā e Šātīlā, non possiamo dimenticarcelo! Non dobbiamo dimenticarci di domani. Però, perché tutto ciò? Il massacro è dietro di noi, cos'è che lo fa saltare e aspettarci all'angolo del giorno seguente?! Ciò che noi superiamo torna a risuperarci. È come se noi non potessimo finire di fare una cosa, una sola cosa e dire: "Qui mettiamo un punto, per iniziare una nuova riga o una nuova pagina!"»

I suoi occhi tornano a osservare la strada, con la massima attenzione. Il suo volto si rabbuia.

A se stesso: «Per una seconda volta, mi allontano! Per una seconda volta mi dimentico che sono qui, a Nablus e non sono a Elon Moreh!» Tasta la sua arma.

²⁰⁷ RPG: dall'inglese Rocket Propelled Grenade, sono un sistema anticarro tradizionalmente di fabbricazione sovietica.

Rāmbū tra le fila dell'esercito

Un tribunale.

Un tribunale israeliano: giudici, generali, guardie, soldati all'esterno e filo spinato.

Un israeliano sta in piedi nella gabbia dell'accusa con in mano un'elegante corda che porta al collo di un cane di una specie rara. La preoccupazione riveste l'uomo di un certo pallore. La sentenza sarà emanata tra poco.

Il cane è fiducioso, sembra rispettoso e consapevole della solennità del tribunale militare.

Il giudice supremo comunica la sentenza:

«Questa è la prima volta nella storia della legge israeliana in cui firmiamo una pena di morte ...»

Una donna al centro della sala grida involontariamente. Mentre l'uomo in piedi nella gabbia dell'accusa si controlla, se non fosse per un lieve tremore che appare più chiaro nel tremito della corda che lo lega al cane.

Il giudice, ripetendo ciò che aveva letto: «Questa è la prima volta nella storia della legge israeliana in cui firmiamo una pena di morte per un cane, dopo che ha morso sette persone in un solo anno. Tuttavia, siccome il cane Rāmbū è di una razza forte e caratterizzata dall'intelligenza, gli abbiamo accordato una sola opportunità che può salvargli vita».

L'uomo nella gabbia dell'accusa riacquista un po' di vitalità, la speranza invade i suoi occhi. La donna riacquista coscienza e il cane rimane in silenzio.

Il giudice continua: «Questa opportunità consiste nell'arruolarlo tra le fila dell'esercito israeliano!»

L'allegria pervade la sala. Ombre di tristezza sul volto dell'uomo in piedi nella gabbia dell'accusa e sul viso della donna nella sala, mentre i due riflettono sugli effetti derivati dal distacco dal loro cane.

Il giudice: «È stato il Ministero della Salute Israeliano, che aveva intentato la causa contro questo cane in qualità di parte civile, ad aver suggerito una soluzione moderata alla luce dell'eco suscitata dalla questione! Ha perciò annunciato di essere disposto a rinunciare alla pena di morte per il cane chiamato Rāmbū, considerato un pericolo pubblico, solo se quest'ultimo verrà ammesso nelle unità speciali subordinate all'esercito israeliano che operano nelle "Aree Liberate", dal momento che, in tal caso, la sua propensione a mordere potrebbe rivelarsi utile alla società!»

Soldati armati di tutto punto attraversano le strade, pattuglie a piedi e altre mobili, l'arma è un artiglio indomabile per strappare l'aria al cielo della città e l'ombra all'estensione delle stature.

Le persone cominciano la loro giornata, aprono i petti al passo del sole nel loro sangue e il giorno è gioioso per gli scolari e fiero per le studentesse con le loro trecce di capelli.

I soldati attraversano le strade, l'arma puntata al momento successivo, quando il sole si alza e si abbassa in Piazza al-Manāra²⁰⁸.

L'arma è puntata al passato, al presente, a Ramallah ed al futuro.

Il soldato è fuori dal tempo, fuori dal luogo e solo il fucile è la sua compagna.

Le persone cominciano la loro giornata:

L'estensione della strada è mia

Le storie, questo tubare, i tetti

Il canto, l'eco e la distanza: la mia casa

La mia bandiera: la mia fronte!

Io: la mia montagna!

E gli uccelli, gli ulivi di queste colline

Le lampade e la mīḡanā²⁰⁹: i miei messaggeri

Il mio passo: la terra

I martiri: il mio rifugio.

Una macchina civile marca Jeep. Appaiono coloni con le armi pronte nel baule, mentre uno di loro sparge un comunicato per le strade di Ramallah. E in seguito, la scena si ripete, con altre auto, a Gerusalemme, Hebron, Betlemme, Nablus.

Il comunicato è una lettera indirizzata ai palestinesi. Il testo in ebraico ne occupa la metà di destra e il testo in arabo la parte di sinistra e tra le due parti il contorno di un cuore che promette amore.

“In occasione dell'avvicinarsi della celebrazione dei quarant'anni dalla fondazione dello Stato di Israele, invitiamo i cittadini arabi della Cisgiordania ad una donazione a beneficio dell'Esercito israeliano per la Difesa, annunciando che i nostri obiettivi si presentano come segue:

- la fornitura di kit di pronto soccorso e la creazione di organizzazioni mediche che si assumano l'incarico della cura dei soldati israeliani;
- la fornitura di materiali educativi e culturali per i soldati che non hanno potuto ottenerli prima di arruolarsi nell'esercito.

Sperando che questa nostra linea incontri una risposta personale.

Il Fondo Levi per la Sicurezza di Israele”

²⁰⁸ Nota dell'autore: Una delle piazze principali nel centro della città di Ramallah.

²⁰⁹ Forma di poesia cantata palestinese popolare.

Questo soldato ha un solo compito: uccidere

Ramallah:

Una prigione, torri di controllo, occhi di fucili che misurano i cortili con un movimento circolare, carri di soldati dietro il filo spinato, pascoli aridi, antenne radio, un tramonto.

All'interno: una piccola stanza senza finestre, una porta di ferro, due sedie, un tavolo.

Un investigatore gira ai lati della stanza: capelli rossi, lunghi, occhi penetranti, pieni di fiducia.

Al-Baḥrī sta in piedi vicino alla porta, chiusa dall'esterno.

L'interrogatore militare è Šlūmū: «Ecco che ci incontriamo un'altra volta. Prego, siediti qui, sulla sedia. Stai tranquillo, perché non uscirai mai più da qui. Oggi abbiamo ogni cosa, tutte le informazioni: i tuoi viaggi a Beirut, Damasco, Amman. La tua residenza a Beirut: Mṣayṭbeh, alla fine della strada Dāvid 'Abū Šaqrā, al terzo piano dell'edificio 'Abū 'Aḥmad! E la tua residenza a Damasco dietro l'università! Tutte queste questioni sono ormai a noi chiare: le tue telefonate, tutti i tuoi movimenti ci sono stati ormai svelati!»

Al-Baḥrī segue il movimento delle labbra dell'investigatore in placido silenzio. Sorride.

L'interrogatore militare: «Sorridi?!»

Sferra un forte pugno sul viso di al-Baḥrī, che cade a terra con la sedia.

Al-Baḥrī sistema la posizione della sedia e riprende il suo posto, com'era prima, con calma.

Sarcastico: «È tutto ciò che avete?!»

L'investigatore: «E ancora di più!»

Al-Baḥrī: «Immagino di non avere più via d'uscita ora, devo confessare!»

L'interrogatore: «L'hai detto».

Al-Baḥrī: «Allora ti informerò di ogni cosa!»

Tuttavia, al posto di parlare, rimane in silenzio.

«Parla, sto aspettando!»

Al-Baḥrī dice: «Insisti a quanto pare!»

«Ho un solo compito oggi ed è farti parlare».

«Ed io ti assicuro il successo della tua missione! Tu abiti al quinto piano del secondo edificio di via Šuhyūn a Haifa. La tua casa è costituita di tre stanze e la stanza da letto si affaccia sul porto. L'appartamento è arredato con tappeti grigi e pareti bianche».

L'investigatore è confuso, come se fosse in trappola.

Al-Baḥrī continua: «Il letto della tua stanza è di canne di bambù. I letti delle tue due figlie sono di legno bianco. Nella loro stanza è appesa un'immagine di Rambo, ma non il cane che, qualche giorno fa, il vostro tribunale ha deciso che prestasse servizio nelle "Zone Liberate", ma di Rambo che ha ottenuto le impressionanti vittorie per l'America in Vietnam, sullo schermo».

L'interrogatore militare, sorpreso da quello che sente, lo osserva con confusione evidente, come se ogni cosa fosse preparata per ucciderlo in quel momento.

Al-Baħrī: «Tua moglie, sì, tua moglie lavora alla banca Leumi e adora il colore verde in tutte le sue sfumature, perché le ricorda la regione di Graz in Austria, sua terra natale».

Šlūmū crolla, cammina in direzione della porta di metallo gridando, bussa alla porta con violenza. Giunge la guardia e le urla: «Fammi uscire da qui, in fretta, in fretta, su!»

Esce.

Al-Baħrī ride a voce alta e asciuga un filo di sangue che scende dalle sue labbra.

Un attimo di silenzio. Al-Baħrī osserva la stanza: le sue pareti nere, macchie di sangue sparse su di esse, come se la parete fosse stata esposta a numerosi spari di proiettili, linee di sangue a forma di falce di luna, che in alcuni casi raggiungono il soffitto.

Šlūmū torna. Dietro di lui due soldati di quel genere che sembra siano stati messi al mondo per un solo e unico compito: uccidere.

Šlūmū, dietro di loro, trema mentre loro avanzano e grida:

«Questo è un pericoloso sabotatore. Sa ogni cosa di me, della mia casa, dei miei figli, di mia moglie, del suo lavoro. Ogni cosa, ogni cosa!»

Inizia una parte di percosse casuali, cui segue una tortura sistematica. Al-Baħrī perde conoscenza. Gli viene versata dell'acqua addosso. Ora è appeso per le gambe dall'alto della stanza. Le percosse continuano. Entra il Responsabile dei Servizi Segreti Militari della regione.

Šlūmū di fianco a lui trema.

Il Responsabile: «Hai telefonato a tua moglie per assicurarti di come stanno lei e le tue figlie?»

Šlūmū: «Sì, Signore».

Il Responsabile ai due carnefici: «Tiratelo giù».

Avanzano per slegare la catena. Uno dei due finisce prima dell'altro e Al-Baħrī rimane appeso da una sola gamba. Il Responsabile ordina loro: «Lasciatelo così».

Gli si avvicina, lo spinge con forza in modo che giri come un ventilatore sul tetto. Slegano la catena e lui piomba sul pavimento della stanza.

Il Responsabile: «Fategli riprendere conoscenza».

Lo fanno sedere sulla sedia.

Il Responsabile ad Al-Baħrī: «Come stai ora? Mi racconterai ogni cosa, non è così? Queste informazioni precise necessitano di un sistema organizzato, ma tu dici di non avere legami con le organizzazioni!» Silenzio. «A proposito, sai qualcosa di me?!»

Al-Baħrī: «...»

All'improvviso il Responsabile si rende conto di questa possibilità e trema. Scaccia le sue angosce.

Il Responsabile: «In quale organizzazione sei?»

Al-Baḥrī: «Non faccio parte di un'organizzazione».

Il Responsabile: «E possiedi tutte queste informazioni?!»

Al-Baḥrī: «Non ho alcun legame con nessuna organizzazione».

Il Responsabile: «E allora come spieghi il fatto di conoscere tutte queste informazioni precise riguardo all'investigatore Šlūmū?!»

Al-Baḥrī, che aveva cominciato a riprendere le forze, quando comincia a rendersi conto di averli fatti cadere nella sua trappola, rivela: «Tutta la questione sta nel fatto che ho lavorato a Haifa quattro anni fa, come vi hanno lavorato tanti altri operai oltre a me!»

Grida: «Che lavoro hai svolto?»

«Non temere! Ho lavorato come imbianchino e per coincidenza ho realizzato l'intonacatura delle pareti della casa di Šlūmū! Quando ha iniziato ad interrogarmi mi sono ricordato di lui. Tutto qui. Per questo conosco tutte queste cose su di lui!»

Šlūmū torna indietro con la memoria, frema come la foglia ingiallita sul punto di essere inghiottita dall'autunno. Le sue mani cadono lungo i suoi fianchi con un movimento involontario, si arrabbia, la testa si piega in avanti.

Il suo volto è rabbuiato e la sua forza fluisce dalle sue dita.

Šlūmū e Rāmbū in una missione comune

Fuori dalla cella, il Responsabile dei Servizi Segreti si allontana. Šlūmū è dietro di lui. Il Responsabile a quest'ultimo: «D'ora in poi non servi più, tornerai sulle strade, alle pattuglie».

Šlūmū e Rāmbū, con una pattuglia a piedi che attraversa le strade di Gaza.

Una sala rumorosa: canzoni, contadine con i loro abiti ricamati in seta, atmosfere di festa cariche di aspettativa. La canzone attraversa la sua strada con la fiducia dei passi del sole.

La banda canta e le ragazze e i ragazzi ballano la *dabke*²¹⁰. Si intensifica attimo dopo attimo dopo attimo e comincia la festa nuziale.

Šlūmū e Rāmbū con una pattuglia a piedi che gira attorno all'edificio della sala, dall'esterno.

La banda canta:

O ala e mattina

E rosa messaggera

O libertà.

I presenti nella sala:

Nel suo nome cantiamo

E nel suo nome moriamo

Nel suo nome erigiamo i fiori e le case.

La canzone finisce nel silenzio generale, si ferma in quel punto che rivela una calma profonda e fugace, dopo una calda sinfonia.

La maestra della cerimonia: «A loro che raccolgono ciò che c'è di più bello e più nobile nei loro cuori e ci concedono la gloria del presente e il sole del futuro; a loro che spuntano dai tronchi degli ulivi e dall'onda del mare, dai campi di grano e dagli aranci delle coste; alle madri delle spose, delle nuvole e degli alberi sani, alle madri dei martiri, oggi noi offriremo alcuni doni simbolici. Per questo invitiamo tutte coloro che hanno un figlio martire a salire sul palcoscenico».

Le contadine mormorano.

Voci:

«Alzati 'Umm 'Aḥmad!»

«Alzati 'Umm 'Abd Allāh !»

«Alzati 'Umm Ğūrġ!»

«Alzati 'Umm Muḥammad!»

²¹⁰ Ballo tradizionale, tipico di tutto il Levante e soprattutto della Palestina.

Il movimento si diffonde e un gruppo di donne inizia a salire sul modesto palcoscenico mentre la direttrice dell'associazione consegna alle madri scudi di rame, su cui sono incisi un albero di ulivo e una fiamma. Sono circa 10.

La maestra della cerimonia: «Adesso l'associazione offrirà un dono a chi ha offerto due martiri alla patria».

Una donna si alza, la segue un'altra e un'altra ancora.

Una donna: «Alzati 'Umm Muḥammad, perché stai seduta?! Su!»

'Umm Muḥammad si alza in piedi, sale sul palcoscenico, riceve un altro scudo e torna al suo posto.

La maestra della cerimonia: «Ora offriremo un dono alla madre palestinese che ha offerto tre martiri».

'Umm Muḥammad mormora sul suo sedile, si alza, cammina verso il palcoscenico, riceve il dono e torna indietro.

Una donna nella fila posteriore a 'Umm Muḥammad: «*Halt-ī*, non ci siamo già incontrate qualche anno fa al Ponte?!»

'Umm Muḥammad la guarda: «Sì, penso che ci siamo incontrate». Poi indica il bambino di quattro anni in piedi davanti a lei: «Questo è tuo figlio, il neonato?»

«Non è più un neonato ormai».

'Umm Muḥammad: «Ogni volta che ricordo ciò che gli ha fatto quel giovane quel giorno sorrido tra me e me, tanto che è successo più di una volta in mezzo ad altre persone, che mi fissavano e poi mi domandavano: “Cos'è che ti fa sorridere 'Umm Muḥammad?!” Io rispondevo: “É una strana storia”, perciò mi chiedevano di raccontarla. Così ogni volta!»

La donna: «Ma cosa ti è successo quel giorno? Li abbiamo visti mentre ti circondavano».

'Umm Muḥammad: «Non temere, 'Umm Muḥammad non ha paura. L'ufficiale mi disse: “Esilieremo da qui tutta la tua famiglia”. Risi.

Mi disse: “Ridi?!”

Gli risposi: “Nessuno al mondo può allontanare i miei figli e nemmeno mio marito²¹¹».

Mi domandò: “Perché?” e io risposi: “Perché sono martiri!” Quando ebbe udito ciò, disse: “Allora espelleremo te!” Mi tenne dentro il recinto di filo spinato fino alla sera poi mi disse: “Su! Vai!” Mi sono diretta verso ovest, non mi aveva indicato verso dove andare. Non ero pronta ad andare in nessuna direzione se non a ovest. Non abbiamo nessun altro luogo se non qui».

²¹¹ Nota dell'autore: *zalamt-ī = zawġ-ī*, in questo caso 'Umm Muḥammad utilizza un lessico tipico del dialetto levantino per indicare il marito e non il termine più comune in arabo standard.

La maestra della cerimonia: «Onoreremo adesso la madre di noi tutti, la madre che ha offerto più di tre martiri!»

'Umm Muḥammad mormora, si alza. La maestra la vede e dai suoi occhi sgorgano le lacrime.

Le donne emettono grida di gioia nella sala.

Il latrato di Rāmbū giunge feroce dall'esterno.

'Umm Muḥammad sale le scale.

Una voce da dietro la tenda:

Ci sono persone come alberi,

E altre come fiore delicato

Uno dà un frutto

Ed uno ombre e rami

Una foglia cade e vola

con il vento in inverno

Tuttavia il martire del paese

Rimane per sempre

Sopra la montagna degli ulivi

'Umm Muḥammad scende le scale. C'è solo il ritmo dei suoi passi sul terreno, un ritmo che occupa i dettagli e cancella il latrato di Rāmbū all'esterno e i rumori dei cingoli dei carri armati che avanzano verso di lei. Un ritmo che si alza per mischiarsi con le cadenze di una canzone: "O madre del martire emetti grida di gioia, tutti i giovani sono tuoi figli".

La maestra della cerimonia si riprende dalle lacrime: «Ora offriremo doni simbolici alle madri dei prigionieri e delle prigioniere».

Tutte le donne della sala si alzano.

Silenzio totale.

La maestra della cerimonia è confusa. Giunge una seconda volta la voce da dietro la tenda. Trova la soluzione e comincia a cantare con essa:

O casa, non affaticarti

Rimani gioia e fiori

Di notte alzati e sorgi,

Sulle cime di questi alberi

Allarga lo sguardo verso est

E dì a tutti i bambini:

“Solo i cavalli di razza

Completano il sentiero”.

La sinfonia della tranquillità è interrotta dall'ululato del lupo

Un uomo di sessant'anni sussurra a se stesso: «Casa di tuo figlio è di fronte alla prigione di Ramallah, dal lato settentrionale. Questo è ciò che ti hanno detto. No, non ti sei dimenticato!»

Sussurra a voce più alta: «Ma dov'è la prigione?!»

Una studentessa, che ha captato le sue parole, indica in fretta:

«Eccola», mentre la sua mano è puntata verso un soldato con un cappello rosso in compagnia di un cane di razza eccellente.

La studentessa passa senza voltarsi.

Ramallah sta per rifugiarsi, la città raccoglie i suoi bordi e le baionette continuano ad attraversarla.

Un risveglio nei passi

Un risveglio nell'arma

Un risveglio nelle dita sul grilletto

Un risveglio nella lancia quando lacera le ferite

Un risveglio nei minuti

In ciò che è passato, ciò che verrà e ciò che c'è tra i due

Un risveglio insanguinato

Un risveglio come il latrato!

La voce del cantante giunge da dentro la prigione, mentre all'esterno c'è l'oscurità totale, non fosse per l'occhio del riflettore che scruta con la sua forte luce splendente l'area che circonda il filo spinato. L'ombra del soldato sulla torre di controllo opposta alle case ruota come la falce della morte. Il cantante intona:

Non racconterò:

Il proiettile che sorprese la tristezza mi colse di sorpresa

Camminavo verso il mio corpo negli incendi

O in mezzo alla folla

Respingo la mosca dal sogno

Sorveglio nella salita del cipresso il giorno della colomba

Non racconterò:

Il proiettile che sorprese la tristezza mi colse di sorpresa

Cantavo mentre la mattina apriva una finestra per le mie ferite e mormorava:

O tu che ora entri nel mio cuore:

*‘Alayka al-salām*²¹²

‘Alayka al-salām.

Non racconterò ...

È mattina.

Prigionieri. Al-Baḥrī canticchia:

O tu che ora entri nel mio cuore, ‘alayka al-salām.

È come se la canzone avesse continuato per tutta la notte.

Un detenuto sui cinquant’anni, che sta di fronte ad al-Baḥrī, gli domanda: «Serve cantare?»

Risponde: «Un po’!»

E canta molto.

Al-Baḥrī getta uno sguardo in direzione di una casa che viene costruita nelle vicinanze della prigione.

Nota: Quando vedi la prigione per la prima volta ti rendi perfettamente conto che essa ha sottratto spazio alle case così a lungo che è riuscita a spingerne lontane alcune e ad espandersi qui. Tutte le cose sono in armonia nel quartiere: l’albero di pino, i piccoli giardini delle case, i tralci di vite, l’albero di fico, ogni cosa. Una sinfonia completa di tranquillità, interrotta dall’ululato del lupo.

Al-Baḥrī all’uomo di cinquant’anni: «Fra tre mesi uscirò di qui, ma non mi allontanerò molto, canterò per voi dal balcone di quella casa!»

L’uomo: «Quale casa?!»

Al-Baḥrī: «Quella casa di fronte al filo spinato!»

L’uomo: «Hai parlato con i proprietari?»

Al-Baḥrī: «No».

L’uomo: «E allora, come ci abiterai?»

Al-Baḥrī: «Ne sono certo, quel balcone rimarrà per me!»

Un altro giorno, il movimento degli operai nella casa adiacente riempie il mattino di vita, i detenuti sono nel cortile della prigione e lo puliscono.

Al-Baḥrī grida: «*Halt-ī!*»

Una donna vicino alla casa risponde: «Sì, *ibn-ī*²¹³?»

Al-Baḥrī: «Voglio affittare l’appartamento il cui balcone si affaccia su di noi, qui!»

²¹² Letteralmente “La pace sia su di te”.

²¹³ *Ibn-ī* letteralmente significa “figlio mio”, è un epiteto per rivolgersi ad un ragazzo giovane, con accezione affettuosa.

La signora: «È tua, *ibn-ī*. Sei sposato?»

Al-Baḥrī: «Uscirò e mi sposerò».

La donna: «Quando sarà?»

Al-Baḥrī: «Fra tre mesi».

La donna: «Auguri in anticipo!»

Interviene un soldato ad interrompere il dialogo.

Al-Baḥrī all'uomo di cinquant'anni, di fianco a lui: «Te l'ho detto, canterò per voi da lì, ogni sera».

L'uomo: «Ma puoi rendere il tuo canto eterno, come la sentenza che è stata emanata per me?»

Al-Baḥrī: «So che canterò molto. Tuttavia chi ha detto che rimarrai qui per sempre? Non esiste uno stato che viva per sempre!»

L'uomo: «Canterai quella canzone che dice:

Layyā e Layyā, figlia mia

La prigione mi opprime

Hanno bloccato le strade del mio paese

Dall'acqua all'acqua

Allargate questa cella

Giaffa nel mio petto è vigile

E i nostri ulivi sono assetati

Vogliono bere la libertà.»

Al-Baḥrī: «Canterò da là, ma devo sentirti ripetere le parole dopo di me, così che sappia che stai bene!»

L'uomo di cinquant'anni: «Siamo d'accordo».

Al-Baḥrī: «Siamo d'accordo».

Al-Baḥrī si alza dal suo sonno. È una mattina serena, fuori dalle catene e dai fucili. È una mattina ampia, che la cella non può raggiungere, in cui la notte non può giungere. Lascia il letto, apre la finestra. La posizione del sole dietro l'albero di pino lo riveste di un'aura di luce e proprio davanti alla finestra il filo spinato, i carri dei soldati, la prigione dalle strette finestre.

Al-Baḥrī, con voce elevata:

«Buongiorno!»

I detenuti rispondono tutti insieme: «Buongiorno!»

Tranquilla, ogni cosa qui è tranquilla

*Come il coltello del sacrificio
Come i passi nel miraggio
Come il canticchiare dell' 'ūd²¹⁴
Tra due canti e il silenzio delle nuvole
Tranquilla, ogni cosa qui è tranquilla:
Lo sguardo delle ragazze
Il trascorrere della mattinata a letto
Il battito di un'ala che vola
Una pietra nella mano del bambino
Una lama che risplenderà dopo un po'
Tranquilla, ogni cosa qui è tranquilla
Tranquilla e bella.*

Una sera pesante avanza verso le case, le sommerge con le sue onde grigie. Un movimento strano, ed è sempre strano, occupa la profonda tranquillità e si infiltra attraverso la nebbia che riveste Ramallah.

*Ramallah è la bambina e la signora
Lo scintillio che sale dalle pietre dei contadini
Le pendenze della melodia
E l'ascesa delle parole verso cime segrete.
Ramallah è una mano buona
Lo sventolio di un ramoscello verde
Un fuoco acceso
Un'amante che tesse il suo appuntamento da due giorni
Un ragazzo dal viso colore del grano
Il cavallo della leggenda
Un albero maestro che trema sin dall'apertura delle cime dell'essere
E una storia d'amore popolare.*

Al-Baḥrī canta. Il balcone sbatte le sue ali come un uccello che comincerà la sua giornata dopo i raggi del sole.

*Da tremila anni
Conosco un solo sole
Conosco il suo tocco sopra la mia fronte all'alba*

²¹⁴ Strumento musicale a corde, tipico della tradizione araba.

E conosco lo sventolio del suo grano

Da tremila anni

Nel mio cuore che vola odo il suo passo che risuona nelle strade del mio sangue e del mio canto

Da tremila anni

Rimane presente in me

Ed ecco che sta notte mi alzo

Per evocare la sua immagine.

Dietro i muri della prigione, il ritmo sale a poco a poco con la canzone e i detenuti battono i letti con le mani.

Il campo di al-Ġalazūn: un uccello che promette una canzone

Campo di al-Ġalazūn²¹⁵:

Un'area perennemente pronta ad un matrimonio oppure ad una manifestazione; visibile e nascosto; il soldato non può capire il suo segreto, perché il campo inventa nuovi metodi per una chiarezza enigmatica che l'occhio del fucile non può racchiudere, crea finestre continue per un'ambiguità che scuote la statura dei generali.

Astuto come una spiga che sfugge ad una folata di vento e buono come un uccello che promette una canzone.

I soldati indossano un cappello rosso, il loro passo sono fucili pronti e il loro desiderio sentieri di morte.

Sei sempre un progetto facile per una vittima, che non costa molto: alcuni proiettili.

Nessuno qui muore per un solo proiettile. Persino dopo lo sviluppo dell'apparato di repressione delle dimostrazioni, tanto che l'intera nazione costituisce questo apparato e nemmeno dopo l'introduzione dei cecchini nei campi di lavoro ... c'è sempre più di un proiettile nel corpo del martire!

Di notte, i bambini del campo di al-Ġalazūn possono giocare, perché il campo rimane solo per loro durante queste ore. I soldati non osano varcare la sua soglia.

Šlūmū: «Non mi piace la notte qui: il coltello aspetta in agguato e non puoi sapere da dove ti assalirà!»

Un altro soldato: «A me non piace il giorno qui. Io vedo tutti quei bambini». Silenzio. «Pensi che i “bambini delle pietre” siano diversi dai “bambini RPG”?»

Šlūmū: «Penso di sì».

L'altro: «Io dico che non c'è una separazione tra la bomba e la pietra, fintantoché loro ti costringono in uno spazio di ansia continua!» Silenzio. «Sai, quando ci sono le RPG devi assolutamente essere dentro un carro armato, perché là ci sono le bombe! Mentre qui, ci sono le pietre e tu sei nudo. Chi dice che le pietre sono una cosa semplice mentre sei fuori dal carro armato?!»

Šlūmū: «Siamo un po' lontani!»

L'altro: «Forse. Però, perché ti ostini sul fatto che siamo in contrasto su questa questione?!»

Šlūmū: «Perché a me non piace la notte qui».

L'altro: «E a me non piace il giorno qui!»

²¹⁵ Campo profughi palestinese nel Governatorato di Ramallah.

Una tenda di controllo sulle alture del campo al-Ġalazūn. Due soldati, un mezzogiorno limpido, che non era preparato originariamente per i militari a causa della sua somiglianza assoluta agli ulivi che circondano il campo.

Una tenda, una bandiera israeliana che vi sventola sopra. Il colore azzurro della bandiera è un nero tentativo di imitare la libertà del cielo sopra il campo.

Una pietra piomba sulla tenda, dalla parte inferiore della strada. I due soldati afferrano le loro armi e si dirigono verso la sua fonte. Discendono, saltano il piccolo fossato roccioso sulla pendice della montagna, verso l'altro lato, in direzione del campo, cercano dietro tutte le cose, ma non c'è nessuno.

Šlūmū: «Ci sono solo alberi su questa terra, che siano stati gli alberi?!»

L'altro: «Non so, forse! No, non è possibile!»

Šlūmū: «Torniamo indietro».

L'altro: «Torniamo indietro».

Risalgono la pendice da una strada meno impervia, svoltano per perlustrare la zona dietro la tenda, camminano stanchi e si infilano dentro la loro tenda.

Šlūmū: «È uno strano compito quello che svolgiamo: stiamo seduti e controlliamo, controlliamo e controlliamo».

L'altro: «Controlliamo le auto che attraversano la strada in direzione di Nablus? O controlliamo quelle che vanno a Ramallah? Osserviamo il modo in cui cresce un ulivo sulla collina? Controlliamo una cospirazione sovversiva che viene ordita dietro le mura? Osserviamo un uomo e una donna che si abbracciano, perché produrranno un altro diavolo in nove mesi? Controlliamo una canzone che spiana la strada alla rabbia? O controlliamo i piccoli che recitano la canzone del cantante?»

Šlūmū: «Ricordo i giorni in cui lavoravo come investigatore: la vittima arrivava da me pronta e io non dovevo fare altro che divorare la sua carne come volevo».

Ricorda la causa che lo ha spinto a tornare sulle strade e il suo volto si rabbuia. I suoi lineamenti si contraggono.

Le auto passano, un flusso ininterrotto. Un'automobile militare, al cui interno si trova il Responsabile dei Servizi Segreti della provincia. Egli fa un cenno con la mano ai due soldati, che rispondono al saluto sorridendo. All'improvviso il frastuono dei freni dell'auto militare esplose in modo folle, i due soldati saltano dalla loro postazione per indagare l'accaduto. L'auto militare torna indietro, disperdendo il flusso di macchine che vanno e vengono sulla strada, si ferma. Il Responsabile dei Servizi Segreti impreca contro di loro. I due soldati sono confusi, non sanno cosa

stia succedendo. L'ufficiale li supera, si precipita in direzione della tenda, salta verso la sua cima e strappa la bandiera palestinese fissata su di essa.

Grida: «Cos'è questo?!»

Nessuno risponde, i due soldati sono completamente privi di sensi. Smarrimento.

«Cos'è questo?!»

Nessuno risponde.

La stessa scena di nuovo:

Alcuni bambini lanciano una pietra in direzione della tenda, due soldati scendono la collina dietro di loro. Dall'altro lato, dietro la tenda, due bambini, uno dei quali è quel neonato che ora è cresciuto, si precipitano in direzione della tenda, rimuovono la bandiera israeliana e pongono al suo posto la bandiera palestinese. Poi si ritirano con calma.

I due soldati tornano ed entrano nella tenda senza vedere la bandiera.

È passata mezz'ora dalla vicenda. I viaggiatori sulla strada pubblica devono aver riso molto a vedere i due soldati immersi nelle loro conversazioni all'ombra della tenda sormontata dalla bandiera palestinese. La notizia deve essere ormai volata e deve aver ormai raggiunto tutti i Territori Occupati.

Una grande automobile militare: alcuni soldati strappano la tenda e la gettano nel baule dell'auto. I due soldati sono nel baule posteriore. La macchina parte.

Il soldato: «Ti ho detto che non mi piace il giorno qui».

Šlūmū: «E io ti ho detto che non mi piace la notte qui!»

Il piccolo al-Baḥrī memorizza il canto dei cavalli

Arrivano, arrivano da ogni direzione

E noi rimarremo

La nostra strada è gemella del mare ... la nostra finestra

Gli occhi delle nostre piccole

Loro, o amica, dall'inizio della questione, sono annegati

Arrivano da ogni direzione

E noi e noi e noi rimarremo

Una notte arida, nel cui buio le stelle piantano i loro aratri e il percorso è difficile. Ciò che resta delle piante della primavera alle estremità di aprile è appassito. La città si è svuotata dai passi dei suoi abitanti, il silenzio è tornato ad occupare le soglie dei negozi e del mercato agricolo, quel solito silenzio, che spesso si vede sulla soglia della farmacia, è diventato ancora più silenzioso.

Un silenzio totale.

Il soldato sulla torre di controllo scruta in tutte le direzioni servendosi anche del terzo e del quarto occhio: l'occhio del fucile e l'occhio del riflettore.

Il luogo è la casa di al-Baḥrī.

Una scena del tutto festosa.

Venti uomini e donne e sette bambini. Una gioia incomparabile, come se avessero preso parte a delle nozze favolose, o il nitrito di un puledro sbrigliato! Le tende sono tirate, i fichi sulla tavola trascinano il cuore all'ombra dell'albero da cui sono stati raccolti, l'estensione di terra che emerge in direzione delle cime dorate degli ulivi e delle aquile delle alture.

Al-Baḥrī ai bambini: «Avete memorizzato la canzone adesso? Ripetiamola insieme!»

I bambini con gioia: «Sì! Lei, così com'è!». Battono le mani.

Al-Baḥrī:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli,

nitriscono sulla collina al mattino

E attraversano queste pianure come l'alba

E li galoppano come i venti

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

I bambini ripetono la strofa.

Al-Baḥrī:

Cavalli che amano lo spazio esteso

Che adorano i loro forti cavalieri

Ed il loro candore è come un campo fecondo

Che il sole del mattino porta con la luce.

I bambini:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

Al-Baḥrī:

Cavalli e tra loro lo stallone di razza pura

E in essi storie del bel tempo

E la vittoria, quando arriva, somiglia loro

E riempie le nostre piazze con il nitrito.

I bambini:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

Al-Baḥrī:

Cavalli e ci disse nostro nonno

Noi amiamo i cavalli come i nostri figli

E da un tempo antico antico

Chiamiamo i cavalli con i nostri nomi.

I bambini:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

Al-Baḥrī:

Cavalli meravigliosi come il canto

Ed orgogliosi, non amano le catene

Galoppano verso il sole al tramonto

E nitriscono, risplende una nuova alba.

I bambini:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

Tutti nella stanza:

Cavalli, cavalli, cavalli, cavalli.

Durante il canto ci appare il volto del piccolo al-Baḥrī che canta con allegria con i bambini, mentre i suoi occhi si sono riempiti di una gioia ribelle.

Alla fine della canzone i bambini saltano, battono le mani, mentre il riflettore della torre di controllo si ferma sulla finestra della stanza e la tenda si accende:

Questo assomiglia ad un ultimo avvertimento.

Nablus ... ed è mattina

Nablus:

Le porte del vecchio mercato sono chiuse, Ebal si piega ad abbracciare la città con gentilezza, è piena mattina. Volti attraversano le strade in direzioni che si intersecano, si scambiano un saluto e passano.

I soldati stanno sui tetti delle case da lungo tempo. Pattuglie mobili, pattuglie a piedi.

La decisione di indire uno sciopero generale non è stata facile questa volta, i negozi che hanno ubbidito non sono tanti. I soldati mettono un segno X su ogni negozio chiuso, in attesa delle sanzioni che saranno imposte dal Governatore Militare.

Coloro che hanno aperto le porte non hanno potuto richiuderle, perché la chiusura, in questi momenti, è una sfida diretta e i soldati ne sono contenti: ora hanno la possibilità di rendere i proprietari dei negozi in sciopero un esempio indimenticabile.

Il Governatore Militare ha richiesto ai suoi soldati, per telegrafo, di porre un segno X su ogni negozio chiuso e Šlūmū ha ubbidito all'ordine.

Due commercianti mormorano:

Il primo: «Cosa facciamo ora? La situazione non permette nulla?»

Il secondo: «Loro, adesso» e indica i soldati «sono pronti a demolire ogni negozio che chiuda davanti ai loro occhi. Non ci resta che aspettare».

Il primo: «C'è un solo passo che possiamo compiere!»

Il secondo: «Quale?»

In quel momento un uomo si avvicina loro.

L'uomo: «Vorrei dello zucchero».

Il primo: «Ma noi stiamo scioperando!»

L'uomo: «Scioperando?!»

Il secondo commerciante, che aveva capito: «Sì, stiamo scioperando!»

L'uomo si allontana.

Il primo: «Vedi? La soluzione è che non vendiamo niente. In questo modo abbiamo compiuto il nostro minimo dovere ».

Un gruppo di uomini è in una stanza. Una luce debole.

Al-Baḥrī: «Dobbiamo rimediare ai nostri errori. Dal momento che non abbiamo potuto annunciare lo sciopero in modo migliore, domani puniranno i proprietari dei negozi che hanno scioperato e la soluzione adesso è nelle nostre mani».

Nablus di notte:

La calma sommerge le strade e si infiltra profondamente negli angoli più stretti, nel fondo della città; puoi toccarla. Una calma intensa. Passi che escono dall'oscurità infrangono la sua tranquillità e si propagano in numerose direzioni, attraverso le strade.

Il compito è semplice e complicato. Ogni cosa deve essere compiuta in modo meticoloso. I giovani corpi partono in un solo momento, nello stesso istante, attraverso più di una strada. Le schiene contro i muri.

Il segno X comincia adesso ad occupare la porta di tutti i negozi su cui non c'era un segno come quello. Il rosso si diffonde, a volte in disordine, però serve al suo scopo.

Il volto di al-Baḥrī appare come un bagliore fulmineo mentre pone i segni sulle porte. I giovani corpi si ritirano, tornando ora alla densa calma degli angoli.

Šlūmū estrae la sua arma e Rāmbū le sue zanne

Il Governatore Militare, che è anche il Responsabile dei Servizi Segreti, è nel suo letto, si rigira, si alza. È una notte lenta, però il giorno è passato senza problemi; questo di per sé è un risultato che dovrebbe fargli dormire sonni tranquilli.

Esce sul terrazzo e guarda in direzione di Nablus.

Non c'è niente tranne alcune luci.

A se stesso: «È una città ambigua di notte. Sono passati vent'anni e ogni volta che abbiamo provato a comprenderla, è aumentata la sua ambiguità».

Si gira per entrare: «È una città chiara durante il giorno, distesa davanti agli occhi, senza segreti, semplice. Però chi tra di noi può conoscere la persona che si avventerà su di lui, fulminea come il lampo, con una pietra, un coltello o una bomba? Chi?!»

Il Governatore Militare cammina per le strade fissando i volti. Si sofferma su alcuni di essi inchiodando i suoi occhi sui loro lineamenti. Si volta all'indietro seguendo il volto di un ragazzo che si è nascosto e che ora gli mostra la schiena.

Una giovane attraversa la città come una freccia sicura, una studentessa di scuola.

I soldati sono attorno a lui. Tra di essi ci sono Šlūmū e Rāmbū. Šlūmū sta estraendo la sua arma e Rāmbū le sue zanne. Tra un attimo e un altro Rāmbū ringhia, cercando di scappare in direzione dei passanti, che si allontanano da lui.

Il Governatore Militare e Responsabile dei Servizi Segreti si ferma presso la venditrice di fichi 'Umm Muḥammad.

Si fermano anche i soldati e Rāmbū e si dispongono a cerchio attorno a lui. Šlūmū sembra più attento, dopo l'incidente della tenda, il più pronto tra i soldati.

'Umm Muḥammad con semplicità: «Il fico è buono, *ḥawāḡa*²¹⁶».

Il Governatore Militare si piega a raccogliere un frutto.

'Umm Muḥammad continua: «E dolce come il nostro paese!»

Il Governatore Militare si ferma a metà del percorso quando sente le parole “il nostro paese”, mentre le sue dita avevano già toccato un fico.

Risuona un'esplosione, controlla il suo corpo.

Ora è coperto di sangue.

²¹⁶ Termine utilizzato in contesto colloquiale, soprattutto egiziano, come termine di rispetto per gli stranieri, di solito per gli Europei, talvolta utilizzato con accezione dispregiativa. In questo contesto può avere una doppia ironia: la prima di identificare il soldato israeliano come straniero e discendente dei colonizzatori europei, la seconda sarcasticamente in senso di rispetto (Frag, 2017).

Un'automobile Jeep brucia, il Governatore Militare cerca di uscirne. Spinge l'autista colpito di lato e rotola verso il basso.

Grida, ma non c'è nessuno, solo la strada deserta. La bomba è caduta nel mezzo del baule della Jeep.

L'auto prende fuoco, lui striscia lontano da essa, sotto la luce di un alto fascio di fuoco.

Sulla collina.

Un giovane con il volto coperto: «Non pensavo che un'auto avrebbe preso fuoco ad una tale velocità».

Al-Bahrī: «Questo perché è carica d'odio!»

Si allontanano.

Il Governatore Militare continua a sanguinare per ore prima di udire il suono di un'automobile in arrivo. E con esitazione esce dirigendosi verso di essa.

Risuona il rumore dei freni nell'oscurità tranquilla che precede l'alba ed i soldati si precipitano verso di lui.

Il Governatore Militare, davanti alla venditrice di fichi, con una calma inanimata, capovolge il suo cesto con un piede e i fichi, che sono riposti al suo interno, si spargono.

'Umm Muḥammad, con una calma ancora più severa, quasi scherzando: «È una peccato per i fichi, ma non importa *ḥawāḡa*, sull'albero da cui li abbiamo tagliati ce ne sono ancora molti!»

La gente si era radunata e si erano formati dei manipoli di persone. I soldati afferrano le armi in un modo che permetta loro di sparare facilmente e Rāmbū salta sulle zampe posteriori mostrando le zanne con ferocia.

Il Governatore Militare volta le spalle e se ne va, i soldati dietro di lui scrutano i movimenti delle persone con gli occhi dei fucili, finché non scompaiono in un'altra strada.

Il Governatore Militare entrando in direzione del letto: «Una notte dura, nonostante questa giornata sia stata tranquilla e migliore di quanto avessimo immaginato!»

Il sole sorge completo nella sua rotondità e la sua dimensione è più grande del solito.

«È come se il sole oggi sorgesse solo per Nablus!» dice una donna a suo marito sulle pendici dell'Ebal, quando la luce inonda la loro stanza.

Il Governatore Militare è su una Jeep. Dietro di lui un'altra automobile. Calma. Parte dell'oscurità è ancora diffusa, cosa che dona agli angoli e ai passaggi dell'antico mercato una fosca e sottile ambiguità.

Scruta i negozi. Oggi si è svegliato promettendo a se stesso una caccia abbondante.

I segni sparsi sulle porte dei negozi si susseguono ininterrottamente davanti ai suoi occhi, ma fino ad ora sembra inconsapevole di ciò che è successo. All'improvviso grida all'autista e gli chiede di fermarsi.

Guarda gli uomini della pattuglia dietro di lui con rabbia, poi scende.

«Avete detto che ieri la totalità dei negozi che avevano scioperato non superava la metà. Cos'è successo?! I segni coprono le porte di tutti i negozi!»

I soldati della pattuglia scrutano le porte.

Il Governatore Militare: «Cos'è successo?!»

I suoi occhi incontrano quelli di Šlūmū, che rabbrivisce.

Il Governatore Militare torna alla sua automobile lanciando insulti: «Ancora una volta, ci hanno intrappolati».

Šlūmū al soldato di fianco a lui: «È stata una sua idea!»

Il Governatore Militare, continuando: «Ora non potremo punire coloro che hanno scioperato ieri, perché non sappiamo chi sono. Non possiamo punire tutta Nablus, non possiamo!»

Silenzio.

«Oppure ... oppure possiamo!»

Stazione Radio "Isrā'īl":

"Il Governatore Militare della provincia di Nablus ha deciso di negare a tutti i residenti della città l'autorizzazione a lasciare la città o a entrarvi fino alla prossima comunicazione!"

Un uomo, ad un altro, mentre chiude l'altoparlante:

«Significa che Nablus è prigioniera!»

Rāmbū, che stava saltando, è ancora adesso tra le mani del Governatore Militare. La corda legata al suo collo lo aiuta ad arrivare ad una distanza maggiore. Le persone sono per le strade, il cane in mano al Governatore Militare e Nablus è chiusa.

Il cane parte, si volta verso il Governatore Militare. Uno sguardo di gratitudine reciproca poi il cane parte. Un salto in aria, alto, poi un assalto sorprendente. Le persone si disperdono in tutte le direzioni, si spargono brandelli di carne, le zanne del cane gocciolano di sangue.

I soldati partono dietro di lui, proiettili riempiono il cielo. La terra sono corpi straziati. Un massacro. I soldati sparano in direzione del petto delle persone, che si sono scontrate con le strade chiuse e si sono trovate con le spalle al muro. La scena sembra l'immagine perfetta di un momento di esecuzione capitale. L'odore del sangue fa esplodere la smania di Rāmbū e dei soldati.

Ora l'immagine si ripete.

La scena completa la scena: il cane e i soldati nella Rotonda di Ramallah, presso la Bāb al-‘Amūd²¹⁷ a Gerusalemme, sulla spiaggia di Gaza, nel mercato del pesce. Esseri umani cadono e le caratteristiche delle città fanno da sfondo al sangue che sgorga.

²¹⁷ Porta di Damasco.

Disobbedienza musicale

Dei soldati bussano alla porta di al-Baḥrī con violenza. Egli la apre. Si abbattono su di lui in silenzio, mentre uno di loro si precipita all'interno.

Poi giunge la sua voce: «L'ho trovato!»

Esce con in mano l' *'ūd*.

Soldati sulla porta esterna; il filo spinato è alto, come se fosse stato predisposto per fermare l'avanzata di un esercito di giganti! Le auto militari sono parcheggiate in attesa nel cortile della sede del Governatore Militare.

Al-Baḥrī sale i gradini circondato dai soldati.

Una voce dall'interno. Comincia sussurrando, come se al-Baḥrī canticchiasse a se stesso; poi inizia ad aumentare gradualmente per creare lo sfondo dei minuti successivi:

I passi della luce, io li odo nel mio sangue

E il basilico crescere nelle mie terrazze

Le canzoni di chi è lontano

La calma del martire

L'ascesa dell'inno verso la terra del mio spirito

I passi della luce, io li odo ...

L'investigatore: «Questa è la sesta volta che ti convochiamo qui e ti mettiamo in guardia!»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Quindi ecco l' *'ūd*! Ah, l' *'ūd* è un bello strumento, credo che abbia origini ebraiche!»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Perché non suoni un po'?»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Sai, gli strumenti musicali mi stupiscono: ognuno di essi ha la sua voce particolare, le sue curvature ed è sempre fine, delicato, insidioso. Non assomigliano alle donne?!»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Speravo che mi suonassi qualcosa. Ma va bene. Mi concedi l' *'ūd* per un po'».

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore lo prende dall'angolo: «Non è pesante come me lo immaginavo! Posso suonare un po', non è vero?»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore afferra il plettro, muove le dita in modo casuale. Le note escono in un disordine fastidioso e lui le segue dicendo: «Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Non credo che questo *'ūd* sia abbastanza buono. Vedi? Tutti i miei tentativi di suonarlo bene sono inutili!» Silenzio. «Però, però, mi stupisce come le note escano dall'interno! Escono veramente dall'interno o dalle corde?!» Tocca le corde e posiziona l'orecchio sul legno dell' *'ūd*. «Sai, mi sembra che le note dormano lì dentro. Quando bussi alle loro porte, che sono qui nelle corde, con il plettro, le note rispondono dall'interno ed escono. Non è così?!»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Questo mi porta ad un'altra verità ed è che le note dormono all'interno!»

Guarda all'interno dell' *'ūd*, poi si gira verso al-Baḥrī:

«È strano, non posso vederle e si rifiutano anche di ubbidire al richiamo delle mie dita. Pensi che ci sia disubbidienza musicale all'interno?»

«Certamente, una disobbedienza musicale!» Scopre l'arguzia della sua frase e ride. «Una bella espressione, non è così?!»

Continuando: «Però le note non possono rimanere a lungo lì dentro! Forse posso forzare la loro porta e farle uscire tutte, poi crocifiggerle qui, di fronte al muro, con le mani alzate! Immagina il Mi qui in piedi con le mani alzate! Ed il Re che trema a causa della fatica e del gelo che riempie il cortile della sede, tardi la notte. Oh e non solo questo! Ciò che mi incoraggia di più: immagina il Do che batte i denti per il freddo, diventerà tanti Do: Do, Do, Do, Do».

Scoppia a ridere.

«È una scena strana non è vero?»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Tuttavia, sono molto irritato dal La. Sai, non mi piace, è ribelle! Per questo potrei sparargli in ogni momento! Oppure infilare un serpente nel suo petto e dire che il La è morto per il compimento del suo destino! E poi lanciarlo a terra. Questo potrebbe essere logico, dal momento che, come sai, il La ama essere lasciato libero. E dopo che è uscito da qui, da noi, è salito verso le montagne ed è stato quel che è stato. Chi potrebbe dimostrare che non diciamo la verità?!»

Al-Baḥrī: «...»

L'investigatore: «Tuttavia, all'inizio, devo estrarre le note una ad una, perfino con la forza. Ho già provato a chiamarle con la gentilezza delle mie dita ma non hanno ubbidito. Senti? Con la gentilezza delle mie dita». Ride.

Impugna un coltello. Taglia le corde, che saltano e infila una mano nell' *'ūd*.

«Ah, ecco il Re! L'ho preso! Ma è scappato, questo maledetto!»

Muove la mano dentro l' *'ūd*, come chi provi a afferrare un uccello dentro una gabbia!

«Sento la sua voce all'interno mentre corre allontanandosi dentro l' *'ūd*, ma non ubbidisce».

Prova di nuovo.

«Strano. Il carattere del La si è infiltrato anche in tutte le altre note! Questo rende la questione molto difficile per me! Vedi, io non amo la brutalità, ma sono obbligato ad usarla».

Capovolge l' *'ūd* e lo scuote.

«Guarda, adesso le note cadranno».

Scuote l' *'ūd* una seconda volta, poi una terza e una quarta.

Guarda la superficie del tavolo.

«Niente! Ascolta, se ne cade una qualunque, dimmelo subito!»

Al-Baḥrī: «...»

Scuote ancora l' *'ūd*.

«Ti ho detto che il carattere del La si è infiltrato in tutte le altre note ed ora sono costretto a farle uscire con la forza».

Alza la mano che tiene l' *'ūd* e lo fa piombare per terra. Un esplosione!

Una casa che viene ridotta a brandelli: fiori rossi che volano nell'aria, bambini portati verso l'alto dalla violenza dell'esplosione in modo che non tornino più a cadere sulla terra! Libri sparsi, alberi, musica, uccelli, alcuni di essi cadono macchiati di sangue, ali e soffici piume. Il latrato di un cane termina la scena e si sposta nell'intervallo di tempo alla scena successiva. Rāmbū.

Una voce dall'esterno, all'unisono:

I passi della luce, io li odo nel mio sangue

E il basilico crescere nelle mie terrazze

Le canzoni di chi è lontano

La calma del martire

L'ascesa dell'inno verso la terra del mio spirito

I passi della luce, io li odo nel mio sangue

La voce scompare gradualmente.

L'investigatore: «Ti trasmetto un'ordinanza e ti ammonisco anche: ti è proibito lasciare la città per un periodo di sei mesi. Presentati due volte al giorno, mattina e sera, a dimostrare la tua presenza. Inoltre, ti è proibito cantare in qualsiasi festa dentro la città. Ogni violazione a questa ordinanza ti porterà di nuovo in prigione».

Al-Baḥrī: «...»

La voce, all'unisono, attraversa il filo spinato, la brutalità dell'interrogatorio, le finestre fortificate del Governatore Militare e sale, trasformandosi gradualmente in un inno elevato.

L'investigatore si scuote, corre in direzione della porta e la apre, si aspetta l'esplosione della manifestazione di fronte alle sue decisioni.

La gente attraversa le strade, con l'abituale ritmo quotidiano. Tuttavia la voce giunge alta. L'investigatore scruta i loro volti, le loro fisionomie, il movimento delle loro labbra, ma la canzone che emerge tra le loro costole continua. Il canto continua.

I passi della luce, io li odo nel mio sangue ...

Šlūmū spara all'illusione!

Šlūmū si rigira nel letto. La luce laterale che cade sul suo volto dall'angolo destro del letto copre i suoi lineamenti di uno strano pallore, tanto che chi lo vedesse rabbrivirebbe, perché si troverebbe faccia a faccia con un uomo dalla cui morte sono già trascorsi lunghi giorni.

Il movimento teso di Šlūmū lo riporta a quel tipo di vita che assomiglia all'agonia.

Šlūmū si rigira nuovamente e la luce rimane dietro di lui, si diffonde l'oscurità e il suo volto sembra il pezzo di un fantasma.

In qualsiasi angolo, lo vedeva in agguato. Lo pedinava. Ovunque si dirigessero, i suoi occhi vedevano quel volto, occhi che brillavano, mani misteriose, come se ciò che era accaduto appartenesse ora a qualcosa dietro il tempo. Šlūmū bisbiglia a se stesso che ciò che vede sono soltanto illusioni e niente di più e che il fucile e le sue dita tese sul grilletto sono la sola verità in quell'universo. Illusioni, sono soltanto illusioni amplificate dai notiziari e dai soldati che tornano dal nord e dalle città della Cisgiordania e della Striscia di Gaza!

In quel momento, in cui si rassicura per l'occhio del fucile e le dita tese sul grilletto, si spacca una qualche curva, in una qualche città e la lama del pugnale brilla sotto una luce che sommerge i secondi fatali, il metallo si immerge nella sua carne e rimbomba il grido di Šlūmū.

Tutti i volti in quella strada assumono gli stessi unici lineamenti e le città si assomigliano. Šlūmū dice: «Ho visto Manāra di Ramallah a Bāb al-‘amūd e la Rotonda di Nablus ad Nazareth. Ho visto Ṭarīq al-ālām²¹⁸ nel campo militare di al-Šāṭī²¹⁹ ed ho visto il mercato di Ġabāliyyā a Ṭūlkarem! Solo la lama brillava e nel suo luccichio si intrecciavano le strade e i volti delle persone. Poi all'improvviso li ho visti tutti immergersi nella mia carne».

Tuttavia questa scena diventa chiara solo dopo lunghi giorni e lunghe notti sopra il trono dell'allucinazione.

All'inizio domanda:

«Dove mi trovo?»

Dicono: «All'ospedale».

Chiede: «Dov'ero?»

Rispondono: «Non lo sappiamo, perché l'autista dell'ambulanza che ti ha portato fino a qui non sapeva da dove ti avesse portato. Deliravi e lui delirava con te!»

Dice: «Ho esitato un'altra volta».

Chiedono: «Come?»

²¹⁸ Via Dolorosa a Gerusalemme

²¹⁹ Campo profughi palestinese nella Striscia di Gaza

Risponde: «Dovevo sparare all'illusione e cancellare la strada!»

La lama si avvicina, si immerge nel fianco destro di Šlūmū e lui grida!

Soldati sui tetti delle case. Una circolazione febbrile. Il cadavere del silenzio è steso nelle strade e nelle estensioni dei vicoli.

La voce giunge da lontano, all'unisono:

L'abbiamo coltivato sulla grande collina

Laggiù

Quel germoglio

L'abbiamo coltivato

Tra le valli impervie

Quel germoglio

Con il nostro canto abbiamo invocato la terra affinché si svegliasse

Abbiamo invocato la pietra perché diventasse meno dura sotto i nostri aratri

L'abbiamo coltivato là

Sulla grande collina, quel germoglio

Ed eccolo

Ecco che è diventato un albero, più alto di noi!

È lui, madre delle olive

Abbiamo illuminato la strada in quel tempo,

Mentre noi ci alzavamo presto, con i lumi dei nostri animi

Ed eccolo ora che illumina i nostri lumi

Ma, tu cos' hai coltivato?!

Pesanti stivali militari

Sotto cui i papaveri respirano con dolore

Fuggono i colombi lasciando il biancore della loro calma che si annuvola con un rosso lampo?

Ora,

Ora devi sollevarti

Il tempo ha tardato

E il tuo corpo è già maturato

Šlūmū è sul letto, la lama del pugnale si muove di nuovo nel suo fianco e lui si contorce per il dolore e si volge con il viso verso la luce della lampada.

Le strade corrono davanti ai suoi occhi ed il colpo lascia dietro di sé sul suo corpo posto al dolore.

I giovani passano in direzione delle scuole, della loro semplice giornata e Šlūmū li fissa. Chi può vedere il coltello nella tasca di chiunque tra di loro? Quello che ha messo la mano in tasca, cosa nasconde? No, non concederemo loro l'occasione di estrarre le mani! Grida, salta per la paura, spara in tutte le direzioni: *ṭā, ṭā, ṭā, ṭā!* Ora, nella morte, sono tutti nudi e possiamo sapere cos'hanno in tasca: *ṭā, ṭā, ṭā, ṭā!*

L'infermiera spinge la porta della stanza, entra, in agitazione, Šlūmū indietreggia e cade nell'angolo abbattuto. L'infermiera grida!

Le finestre raccontano le storie

Al-Baḥrī canta:

Il mio uccellino non ha dormito nel letto del torpore e non si è spezzato

Da vent'anni e mille lune

Ha svegliato la rosa nei ricordi lontani

Sul petto di una magra signora

E ha lanciato sul suo volto il suo sogno

Le spighe, le spighe sono fiorite

Il mio uccellino non ha dormito ...

Šlūmū è per strada.

Le pietre piombano sulla sua pattuglia ogni volta che passa per la parallela a quella strada stretta nel campo profughi di al-Dheisheh, che si è trasformato da campo a enorme carcere.

Gli studenti e le studentesse delle scuole vanno ora in scuole prigioniere, dove gli insegnanti sono prigionieri. E le madri vanno a comprare la verdure dal fruttivendolo prigioniero. Ed i muratori svolgono il loro lavoro con una bravura singolare, quando erigono le case entro le mura della prigione: affinché siano più alte del carcere, lasciano per le finestre una superficie ampia. E sorridono.

Sulla porta del campo stanno i soldati fissi con il loro cipiglio.

Un uomo ad al-Baḥrī: «Che strano!»

Al-Baḥrī: «Cosa?»

L'uomo: «Hai notato che le finestre delle nostre case, qui, sono molto ampie, come se fossero pronte a far entrare il sole in tutta la sua rotondità e nonostante tutti questi fucili pronti dietro il filo spinato? Hai notato che le loro finestre, invece, sono estremamente strette, come se fossero le feritoie di antiche fortezze che spuntano dai cadaveri del ricordo?»

Al-Baḥrī: «Forse noi siamo più tranquilli, nonostante tutto».

L'uomo: «Hai notato che le loro colonie stanno dietro recinti rafforzati, come se innalzassero delle prigioni attorno ai loro animi?»

Al-Baḥrī: «Un giorno l'investigatore mi ha chiesto che cosa odiassi. Quel giorno, gli ho risposto: "Forse la prima cosa che mi viene in mente è quel muro di filo spinato dietro cui si trova il campo di al-Dheisheh". E quando mi ha domandato: "Sei passato per una delle nostre colonie?" ho ribattuto: "Sì, più di una".

Ha continuato: "Non hai notato che abbiamo posto il filo spinato anche attorno a quelle?"

Gli ho risposto : “Certo”.

Ha detto: “C’è un nostro proverbio popolare che dice: colui che ti ha reso uguale a se stesso, non ti ha fatto torto. Vedi, noi non vi abbiamo fatto torto!”»

Šlūmū passa con la sua pattuglia a piedi, soldati che giungono qui per la prima volta, rimangono attaccati l’uno all’altro e scandagliano i due lati della strada con i loro sguardi veloci e gli occhi sporgenti dei loro fucili.

Nessuno sapeva quando sarebbero scoppiati i proiettili.

Talvolta scoppiano quando la calma è matura come una statua di ceramica.

Nessuno sapeva quando sarebbero esplosi i neri ricordi nel cranio del soldato o quando avrebbe perso la ragione.

Una pattuglia a piedi, un percorso giornaliero, un tentativo ripetuto per realizzare la sottomissione dell’altro. E all’improvviso la rivolta ha radunato i suoi inizi con calma, davanti agli occhi dei soldati e li ha nascosti per i suoi giorni bianchi.

Campo di al-Dheisheh²²⁰:

Un mare familiare di menta nelle terrazze, fili per il bucato, un festival di colori uniti con un arcobaleno, finestre che raccontano storie calorose e racconti familiari tra l’ombra, la sua estensione nella luce e la sua inclusione in essa, il cullare di una mamma che chiama suo figlio per contemplare la scena.

Un mare familiare di lineamenti piacevoli, cinque zolle verde scuro, cinque soldati il cui cipiglio è aumentato dal nero riflesso dei fucili stesi sulle loro spalle.

All’improvviso le pietre precipitano sporadiche e li disperdono.

Questo avveniva prima dell’arresto del campo di al-Dheisheh da parte dell’esercito.

Da allora, la bomba Molotov, che esplode alla maniera di una granata da mortaio, è diventata più adeguata alla situazione.

Šlūmū e quattro soldati si precipitano nei vicoli e il fracasso delle loro armi si confonde disordinatamente con i rumori dei loro passi sparpagliati.

Poi tornano di nuovo e si imbattono in quel bambino: il piccolo al-Baḥrī, dov’erano, camminava sul selciato della strada.

È davvero molto piccolo.

Prima che i soldati lo vedano, grida sorridendo: «Salve, *ḥawāḡa*», che esce così: «SALVEEE *HAWĀĠĀĀ!*»

²²⁰ Campo profughi situato in Cisgiordania, a sud di Betlemme.

Sta di fronte ai soldati e cammina, mentre loro respingono ogni pensiero sulla possibilità che questo piccolo bambino abbia lanciato la pietra.

In questa illusione risiede la lama del pugnale e viene lanciata verso la vita di Šlūmū.

Šlūmū pensa di conoscere la sua vittima.

Egli, una volta, chiese ad un passeggero del pullman sul ponte:

«Non ti ho ucciso durante una manifestazione due anni fa nel campo di al-Dheisheh?!»

Al-Baḥrī: «Penso di sì, però non ad al-Dheisheh, è stato molto tempo prima!»

Šlūmū: «Dove?!»

Al-Baḥrī: «A Kafr Qāsim».

Šlūmū: «Ma io non ero là!»

Al-Baḥrī: «Strano! Dio vi ha fatto in due milioni con lo stampino».

Šlūmū fissa il bambino:

«Non ti ho ucciso quel giorno nel campo di Balāṭa?!»

Il giovane al-Baḥrī ride: «No, *ḥawāḡa*, no, io vengo da Dayr Yāsīn!»

Le parole escono molto tenere e sfidano Šlūmū con innocenza.

Gli giunge la voce di suo padre, quando gli aveva detto: «Šlūmū, abbiamo commesso il nostro grande errore nel 1948».

Šlūmū aveva domandato: «Come?»

Il padre: «Dovevamo ucciderli tutti quell'anno, completamente, come abbiamo fatto a Dayr Yāsīn!»

Šlūmū pensa adesso al modo che lo allontani da quell'errore, tasta la sua mitragliatrice, osserva il bambino, lancia uno sguardo verso di lui una seconda volta, poi grida sfoderando la sua arma in un giro completo, un nuovo tentativo di cogliere la vittima di sorpresa.

Ma il bambino non è più lì.

Alcune pietre precipitano su una pattuglia mobile a Ṭūlkarem, i soldati si spargono tra i vicoli. Il fracasso delle loro armi produce una strana confusione. I loro passi sparpagliati lacerano la calma che era scesa, all'improvviso, come una nuvola. «Non c'è nessuno qui!» Tornano di nuovo in direzione della macchina per trovare quel piccolo bambino appoggiato alla carrozzeria dell'auto, che ride:

«SALVEEE *ḤAWĀĠĀĀ!*»

In quel momento i nervi di Šlūmū sono sul punto di saltare.

Un soldato afferra il bambino per un orecchio e dal momento che questo gli scappa, a causa della sua corporatura molto minuta, lo afferra per la spalla e le gambe del bambino volteggiano nell'aria, mentre il soldato grida:

«Sei tu allora, demonio!»

La porta di legno vacilla con un movimento impercettibile, che contribuisce ad alleggerire l'intensità del colpo delle costole del piccolo al-Baħrī contro la porta, quando il soldato lo spinge davanti a lui dentro il piccolo cortile, con i soldati dietro di lui e le persone attorno.

Strappano la mamma del bambino alla sua calma, cercando di condurla davanti a loro. Tuttavia l'aumento del numero di persone porta Šlūmū a dire:

«Devi venire domani mattina con questo diavolo alla sede del Governatore Militare!» e rimane un po' in silenzio prima di domandarle, con terrore: «Non ... non ti ho già visto qualche anno fa al Ponte? Ti ricordi lo scanner elettronico, te lo ricordi non è vero? E il bambino, è questo il bambino? Lo stesso?!»

La madre del piccolo al-Baħrī sorride.

E Šlūmū grida: «È lui allora, lui, lui!»

La voce di Šlūmū sparisce e spariscono i corpi dei soldati e i loro fucili in un mare di persone che spingono.

Il Governatore Militare e Responsabile dei Servizi Segreti dice a Šlūmū: «Falla entrare con suo figlio». La donna entra. Il bambino è diventato ancora più piccolo e innocente, appare nei vestiti al cui interno lo ha costretto la madre e che sono diventati stretti da molto tempo. Appare più infantile di un neonato nudo e capovolto a testa in giù che riceve il famigerato schiaffo sulla nuca.

Il Governatore: «Perché non hai portato tuo figlio?!»

La madre: «L'ho portato».

Il Governatore: «E dov'è?!»

La madre: «È questo».

Intanto il piccolo al-Baħrī muove la testa verso il basso e verso l'alto per tre volte e chiude gli occhi fingendo la totale innocenza.

Il Governatore: «Questo è tuo figlio?!»

La madre: «Sì, non ne ho altri».

Il Governatore grida con il massimo della sua voce e quando Šlūmū si affaccia, gli chiede: «Questo è lo stesso bambino di cui parlate?!»

Šlūmū: «Certamente».

Il Governatore Militare grida di nuovo: «È una farsa!»

E completa: «Andatevene!»

Il Governatore Militare a se stesso: «Quanto fallimento abbiamo raccolto! Dove posso mandare Šlūmū adesso?! E che soldati sono questi? Ogni volta che li ho mandati a combattere in battaglia contro civili disarmati, sono tornati con una nuova sconfitta».

Tutti lasciano il suo ufficio. La sua voce riprende: «Farsa, farsa!»

Intanto il bambino fuori dall'ufficio guarda Šlūmū con la coda dell'occhio, tira fuori la lingua e sorride.

La salita verso la Galilea

Luci sparse, ombre di alte montagne, un sole che riempie il mondo di grano, la voce del cantante giunge melodiosa dalle profondità dell'animo, attraversa le distanze tra le città raccogliendo gli alberi, gli uccelli e l'erba che spunta tra le spaccature dei massi e il timo della collina. La voce passa attraverso Ramallah, Gerusalemme, Nablus, Ġabāliyyā, Ṭūlkarem, Ġenīn e sale verso Nazareth, Acri, le cime della Galilea e la vegetazione del Monte Carmelo che tende all'azzurro dell'onda. Ogni volta che passa per un albero, questo si muove dietro di lui e ogni volta che passa vicino ad un puledro, questo nitrisce e se ne va con lui.

Al-Baḥrī invoca la mattina con tutto il suo sangue, la voce si diffonde ancora di più, si amplia, il tono della canzone si alza poco per volta con l'inizio del movimento delle persone che avanza lentamente per le strade e scorre con la dolcezza di un ruscello.

Al-Baḥrī canta:

O mattina

Questa è la Galilea con la sua salita

Fiumi di zucchero vengono massacrati

Dalla notte e dall'esercito e dal coltello di sale

O mattina

Loro sono giunti dalla loro morte nella loro morte

Noi scuotiamo le nostre ferite

Il dattero si illumina sulla collina

O mattina

O passo del bambino che dalle case d'argilla

Disegna il cedro del Libano sul suo palmo

E custodisce la Palestina

Come il canto, il volto di suo nonno e la nostalgia

O mattina

La terra della Galilea sorge dalla morte, con sfida

E sorge dalla notte, con sfida

E sorge dalle ferite del martire

Che si trova sulle colline del paese

Veglia e si copre di rugiada

Questa rugiada è lacrima del cielo?

O la nostra pioggia che si è versata?

Quando un leoncino

Si è riempito i fianchi con polvere da sparo e con l'alba della morte ed è esploso

O mattina

Un sole pieno e dorato con ali d'erba e armonia; piante di basilico sui balconi; alcune donne raccontano le storie e i sogni della notte passata, mentre alcuni contadini indossano gli alberi come raggi che scendono tra due nuvole; montagne che non si stancano di salire; e campi che più li guardi e più aumenta la loro estensione.

Ecco la Galilea.

Perfetta come un animo in cerca del suo corpo.

Lo slancio verso i canti

La scena, il villaggio di Kufr Kannā, di sera. I lavoratori tornano, i contadini raccolgono i loro passi ed il verde dei campi è visibile in loro; coloro che li hanno preceduti siedono davanti ai piccoli negozi sui due lati della strada che porta verso il villaggio di al-Reineh poi Nazareth.

Un anziano: «Rassicurami, 'Abū Muḥammad, come'è la semina?»

'Abū Muḥammad: «Sarà un anno buono, 'in šā' Allāh²²¹».

L'anziano: «Tu lo sai, l'essere umano deve tenere conto di ogni cosa».

'Abū Muḥammad: «Non temere, questa è la mia terra e la conosco bene. Verrai alla festa oggi?»

L'anziano: «Verrò, verrò, naturalmente».

Il sole volge al tramonto, lasciando dietro di sé il calore del suo splendore che si è diffuso durante tutto il giorno. Un aprile pieno quest'anno, traboccante dei suoi giorni, il cui fiore si intreccia con i giorni. Da Ramallah è arrivato il gruppo di musicisti per cantare.

Le persone si riuniscono davanti alle porte esterne della scuola. Tra di loro domina il brusio.

Un anziano: «Cosa succede?!»

La voce di Šlūmū: «Per ordine del Leader Militare della Regione del Nord ...»

L'anziano: «Ascoltate tutti, ascoltate! Cosa ci ha portato questa volta».

La compagnia artistica e il suo direttore girano nei dintorni di Kufr Kannā.

Il direttore è uno dei giovani del Movimento *Yawm al-'Arḍ*²²²: «Ci è rimasta solo mezz'ora, dopo di che torniamo al cortile della scuola. Sarà tutto pronto, abbiamo preparato una scena semplice, avete bisogno solo di un'altra mezz'ora per sistemarvi».

«Le canzoni sono pronte, possiamo cominciare in qualsiasi momento» dice uno dei membri del gruppo.

Il direttore: «Ecco una notizia confortante, anche perchè oggi finiscono gli arresti domiciliari imposti al nostro popolare artista al-Baḥrī, che canterà dopo un silenzio durato sei mesi».

Le persone si spingono in direzione dei canti, affluiscono dai vicoli, dai balconi delle case e dalla polvere dei campi e alcuni di loro si dirigono verso i canti ancora prima di essere tornati a casa.

Gli abitanti del villaggio sono ora davanti alla scuola.

'Umm Muḥammad: «Che cos'è questo caos?!»

Un giovane: «C'è un soldato, 'Umm Muḥammad».

²²¹ Letteralmente “Se Dio vuole”, è la forma più frequentemente usata per augurarsi qualcosa.

²²² Giorno della Terra

'Umm Muḥammad: «Allora ci sarà un assedio».

Šlūmū, tra la gente, legge con voce stentorea mentre attorno a lui c'è un gran numero di soldati: «Per ordine del Leader delle Forze del Nord, è vietato tenere la serata nel cortile della scuola. Dal momento che questa viene considerata una proprietà pubblica, non è permesso usarla per svolgere feste artistiche o altro».

L'irritazione occupa i volti delle persone.

Šlūmū: «C'è anche un altro ordine».

Tutti tacciono.

«Inoltre, il Leader Militare della regione del Nord ha deciso di negare il permesso ad al-Baḥrī di cantare per un periodo di un mese a cominciare dalla mattina del giorno di sabato».

Il brusio aumenta, irritazione totale.

Alcuni ragazzi si fanno strada attraverso la folla, si scambiano poche parole poi si disperdono nei quartieri del villaggio.

Uno di loro: «Deve essere portato a termine in fretta».

Gli altri: «Non preoccuparti!»

Il direttore e la compagnia artistica sono davanti ad un grande monumento, il tramonto si è ormai completato e un sangue purpureo riempie l'orizzonte.

Il direttore: «Noi ora ci troviamo davanti al monumento per i martiri di Šabrā e Šātīlā e questa statua ha una storia».

Nella sede del Comando delle Forze del Nord, il Leader si rivolge ad al-Baḥrī: «Io vi avverto: se provate a costruire il monumento, noi demoliremo centocinquanta case del villaggio. Questa è la mia decisione e dovete comprenderne bene il significato».

I giovani del Movimento *Yawm al-'Arḍ* sono con alcuni uomini e ragazze del villaggio, tra cui anche al-Baḥrī e 'Umm Muḥammad, perché colei che si mostra come uno stendardo non accetta di piegarsi.

Al-Baḥrī: «Questa è la loro decisione».

'Umm Muḥammad: «E noi non possiamo costruire il monumento per i martiri mentre le pattuglie di soldati riempiono il villaggio».

Al-Baḥrī: «La soluzione?»

Uno dei giovani: «*Yawm al-Ġufrān!*²²³»

Sui volti dei presenti si stampa un sorriso fiducioso che invade poi il resto dei loro corpi, come il palpitare delle ali di un uccello.

²²³ Corrispondente arabo dell'ebraico *Yom Kippur*: ricorrenza in cui viene celebrato il giorno della penitenza e dell'espiazione, è considerato il giorno ebraico più santo e solenne dell'anno.

L'occasione è pronta per la crescita dei fiori

Oggi, giorno dello *Yawm al-Ġufrān*, i soldati sono scomparsi e l'occasione è pronta per la crescita dei fiori, della menta e del basilico ondulato sopra i tetti. Non ci sono soldati, non ci sono armi. Ogni cosa è fuori dalla portata dei proiettili.

Il gruppo di ragazzi che si erano allontanati dalla folla, confluisce nel cortile della fabbrica di mattoni. Fili elettrici, lampadine e una macchina carica di legna.

Canteranno qui. Si affrettano, allontanano da un lato i mattoni accatastati e i pezzi rotti e cominciano a lavorare.

Vengono eretti piccoli muri, che non tardano a incrociarsi formando un rettangolo, le assi di legno lo ricoprono. Uno di loro si affretta: «Abbiamo dimenticato le scale».

Ora le scale salgono verso il palco. Giunge un'auto che porta le sedie.

I giovani sorridono.

Uno di loro: «Tutto è stato compiuto più rapidamente di quanto avessimo immaginato».

Un altro: «Uno di voi vada ad informare le persone che la serata si terrà alla fabbrica di mattoni!»

Il monumento dei martiri si innalza tra le mani dei ragazzi, si innalza con precisione, come se avessero tutto il tempo, si innalza mentre il sole si fa strada sulla terra come in cielo.

Al-Baḥrī: «Ogni cosa è stata compiuta, che distruggano domani centocinquanta case, che lo facciano, oppure che distruggano la statua!»

'Umm Muḥammad, che per tutto il tempo li aveva spronati e aveva portato sulla testa l'acqua necessaria per la costruzione: «Ma prima che lo facciano devono ricordare i giorni della terra».

Al-Baḥrī: «Non penso che possano fare qualcosa adesso».

Un giovane che arriva da lontano, gli sguardi si volgono verso di lui, giunge: «Dopo la fine del turno, andate al cortile della fabbrica di mattoni, è lì che si terrà la serata».

Scompare andando nella direzione da cui era apparso.

Il direttore: «Deve essere successo qualcosa, ma non preoccupatevi!»

Gli abitanti del villaggio arrivano a gruppi alla fabbrica di mattoni. Coloro che abitano vicini portano con sé le sedie da casa.

Il gruppo musicale si prepara.

Davanti al monumento.

Uno dei ragazzi: «Il monumento è venuto molto più bello di quanto lo avessimo disegnato sulla carta».

'Umm Muḥammad: «*Ya 'īkum al- 'āfiya*²²⁴».

La folla batte le mani.

La banda comincia a cantare:

Insegnateci come creare

Dal buio della notte una fiamma

Insegnateci come raccogliere

Dalle ferite del cuore un gelsomino

Insegnateci come può diventare

Il nostro cuore fiori per la terra

E un bacio sopra la ferita.

Insegnateci come creare

Dalle lacrime della disperazione olio per le fiaccole

Come rendere

Un battito del cuore una bomba

Insegnateci come mangiare

Il nostro pane immerso nel sangue per vivere

Non per vivere

Ma affinché continuiamo a combattere.

²²⁴ Espressione di uso dialettale palestinese che significa letteralmente “Che dio vi dia la forza”, viene usato come formula di ringraziamento.

Al-Baḥrī sulla spiaggia di Acri

Al-Baḥrī è sulla spiaggia di Acri e qui si incontrano le città della costa, qui vivono, qui si alzano sulla buona onda e baciano la sabbia di Acri.

Il suono dell'onda è musica del colore azzurro profondo. Al-Baḥrī, incatenato dagli ordini militari, qui è libero nel suono dell' 'ūd e del canto:

Acri è un cavallo d'onda sulla riva del mare

Un'azzurra canzone popolare, una miḡanā

Se la cantiamo l'albero rinvigorisce

Acri per la terra è una lancia che respinge il pericolo

Dalla sua rosa, dalla finestra, dalla memoria e dalle immagini

Acri è un cavallo

Acri è nome di uccello e feste

E occhi di falco

E onde terrestri e pioggia

Acri è canzoni e un tralcio di vite che produce uva

Produce poesia

E le aquile volano a perdita d'occhio

Acri è un cavallo

... ..

Dico o Acri e copro questa vita

sulle soglie della tua riva una miḡanā

Tu sei me

Tu sei uno specchio davanti al quale ci fermiamo

Vediamo il colore della gloria, profumo di questo fiore

E vediamo il suono del flauto e ciò che il petto ha nascosto

Leggiamo solo la narrazione di una patria

La narrazione di un popolo

La narrazione di un assedio e di un esercito

E leggiamo riga dopo riga

Come colui che non si è mai spezzato

Si è spezzato sulle tue porte verdi

Come colui che assedia oppure entra

É emigrato verso le tue bianche case

Tu sei rimasta come quest'onda e come la luce dell'alba

*Acri, è come se tu fossi diventata dei nemici prima che fosse il momento del tuo destino
E da quel giorno sei diventata discorso della gente
E libro degli esseri umani.*

L'abbraccio dell'onda

Al-Baḥrī, nella sua casa, canta.

La prigionia, il filo spinato, Ramallah si apre come un fiore di montagna in mezzo alla foschia della mattina.

Al-Baḥrī canta:

E da quel giorno sei diventata discorso della gente e libro degli esseri umani.

Un'onda colpisce i muri della casa, il suo suono si alza, il petto di al-Baḥrī si riempie di un'estasi inondante e del desiderio di precipitarsi verso di lei. Apre la porta e l'onda rifulge.

Eri alta lì sulla spiaggia

E il mare era un letto dalle ali implacabili

Eri alta,

Il mio sangue era ardente

Le mie costole sobbalzavano

La mia voce era tremante

Ed i miei cavalli all'interno nitrivano

Eri alta

Un richiamo segreto che scorre verso la mia anima

Lo seguivo preso dal blu

Preso dalle alture dell'acqua

Le persone erano passi che si incrociavano sopra la sabbia, senza nomi

E le conchiglie erano i polmoni del vento

E piume di uccelli taciturni

Eri alta

Come se le estremità della terra si fossero riunite in te

Come se tu fossi la mia anima che appare

E il mio stupore di bambino

Come se tu fossi ciò che c'è oltre la terra

E oltre il mare

E oltre l'oscuro nelle cose

E le persone erano passi che si incrociavano

Sopra la sabbia. senza nomi

Eri alta

Siamo entrati in intimità per alcuni istanti

Quando hai allungato una mano verso di me

E si è disteso il blu con nostalgia

E si è infiammata nel cuore la fame del mio cuore per i matrimoni deserti

Per il grano, per i volti dei martiri

Ti ho chiamato: Mamma, ho chiamato

Tutte le gazzelle assetate del mondo si sono avventate su di me

Sono corso da te

Ho corso

Ho corso

Ho corso come una freccia di cadaveri!

In quel momento al-Baḥrī parte in direzione dell'onda che giunge alta, per diventare poi più esile ogni volta che le si avvicina. Si precipita correndo e all'improvviso Šlūmū, estraendo la sua arma, si leva tra al-Baḥrī e l'onda.

Proiettili in direzione di al-Baḥrī. Numerosi marinai²²⁵ escono dal campo di Ġabāliyyā. Si accende dentro Šlūmū la smania di sangue. Ora può mieterli tutti.

Marinai appaiono in una manifestazione da dietro di lui, dal campo di Balāṭa, in terzo luogo da 'Umm al-Faḥm²²⁶ ed in quarto luogo da Nazareth.

Šlūmū è confuso, all'improvviso lancia la sua arma e scoppia a piangere.

Marinai avanzano da tutte le direzioni.

Tel Aviv, un'enorme manifestazione alza un'insegna: "La pace ora!"

Il padre di Šlūmū è nella prima fila della manifestazione.

²²⁵ In arabo è presente un gioco di parole: *bahriyyūn* presenta nel testo originale è il plurale di *bahrī*, che coincide anche con il nome del personaggio al-Baḥrī.

²²⁶ Città in Israele nel distretto di Haifa.

La distanza della fionda

Il Governatore Militare slega il collare del cane Rāmbū, che si precipita agitandosi in un folle movimento ed il fatto che avvenga come al rallentatore aumenta la sua brutalità. I muscoli del cane fremono, la schiuma si sparge tra le sue zanne. Il cane devasta città e con i suoi salti consecutivi sembra che non tocchi terra, mentre si susseguono ininterrottamente scene di diverse città e persone.

Il suono degli artigli del cane scompare.

* Una donna stende il bucato.

* Una bambina mette in ordine i suoi libri di scuola, mentre canta con gioia:

Io sono la terra che fiorisce

Io sono Gaza

Io sono il timo.

Scompare la sua voce e il ritmo metallico dello sbattere degli artigli del cane e del suo affanno febbricitante tornano ad occupare lo sfondo.

* Una contadina lancia il mangime ad una gallina seguita dai suoi pulcini.

* Un venditore ambulante porge ad un bambino un pezzo di dolce ed il piccolo comincia subito a divorarlo.

* Un ragazzo ed una ragazza attraversano una delle strade vuote, lei si volta verso di lui con una velocità fulminea e lo bacia, il volto del ragazzo arrossisce mentre lei ride.

* Un neonato piange tra le braccia della levatrice 'Umm Muḥammad, il cui volto si rasserenava in un sorriso buono, i lineamenti della madre recuperano la loro innocenza, mentre dieci bambini si precipitano nella stanza. Sono i suoi figli. Scompare il suono degli artigli del cane e il suo affanno, mentre giunge la voce sicura della levatrice: «Vi è arrivata una rara puledra!»

I bambini si rallegrano.

Il verso del cane torna ad occupare il suono di sottofondo, il cane appare in un attimo dopo essere inciampato in qualcosa ed essere stato sul punto di cadere, ma ricomincia subito il suo impeto.

* Una contadina nella soffitta della sua casa di campagna cuce il suo abito, si ferma, guarda una colomba bianca sul bordo del tetto di legno, torna ad inserire l'ago nell'oscurità del tessuto, dove vediamo cucita una colomba verde.

Tutto ciò che avviene nella scena suggerisce che lei abbia spostato la colomba da sopra il tetto al vestito.

* Il cane torna ad occupare la scena, il suo affanno si eleva sempre di più. Si avvicina ad una scena che si ingrandisce gradualmente fino ad essere quasi sul punto di uscire dalla cornice dello schermo del cinema.

* Un generale attraversa la strada con i suoi soldati.

* Un piccolo bambino sopra un tetto, fa la pipì con gioia.

* Il cane lacera lo schermo per uscire in direzione del miscuglio delle scene successive. Un latrato folle. Comincia a divorare le persone.

* Un cavallo nitrisce, scuote la criniera, bianco, comincia la sua corsa. Si incrociano le immagini di Rāmbū e del cavallo e la scena è finita con il cavallo rimasto da solo.

* Un soldato cade per una coltellata fulminea.

* Un'auto militare brucia.

* Una pietra cade su una pattuglia.

* I soldati riempiono le strade. Manganelli. Mitragliatrici.

* La voce della trasmissione israeliana:

... Il campo, il villaggio e la città succitate sono considerate zone militari chiuse ed è vietato muoversi al loro interno fino a nuovo ordine.

* Il cane Rāmbū appare di nuovo.

Scene consecutive dentro numerose case, la voce dell'altoparlante lancia la notizia del coprifuoco, il movimento serpeggia tra i lati delle case come se le persone sentissero la notizia da un unico altoparlante.

* L'altoparlante: "Tutti coloro che lasciano la loro casa saranno sottoposti ai più duri provvedimenti".

* All'interno delle case, ognuno pensa che se uscisse sarebbe l'unico in strada. Così vediamo un movimento agitato di persone, simile a quello di uccelli che sbattono con le ali contro le gabbie, mentre una profonda sensazione di necessità di volare fluttua sui movimenti delle persone. Giunge il suono del nitrito di un cavallo dall'esterno, il suono di un'onda rabbiosa, che sono equivalenti ad un invito ad uscire, il cavallo sbrigliato passa attraverso le strade piene di soldati come un fantasma.

* Si spaccano porte e finestre, teste si affacciano da una lunga strada. Notiamo 'Umm Muḥammad, al-Baḥrī, la madre del piccolo al-Baḥrī, il piccolo al-Baḥrī, la guida, volti che si susseguono ininterrottamente.

* Le persone sono faccia a faccia, la strada è un miscuglio di tante strade di diverse città occupate.

* Le persone si precipitano all'esterno delle case, sui tetti, in un unico movimento. Scene da Nazareth, Acri, la Galilea, Gerusalemme, Nablus, Balāṭa, Hebron, al-Ġalazūn, le scene si incrociano per dare al grido esplosivo da tutti una gloria sacra:

Da Ṣafad fino a Gaza, o patria sei tutta una gloria

- * I soldati si precipitano verso le auto militari, scene infiammate.
- * Scontri insanguinati nel campo di Balāṭa, martiri, feriti, proiettili.
- * I soldati indietreggiano, sparano direttamente al petto dei manifestanti.
- * Un cecchino fa esplodere la testa di un giovane che porta la bandiera palestinese e la manifestazione continua.
- * Le bombe mandano in fiamme il consolato americano a Gerusalemme.
- * Un'irruzione in un ospedale, arresti.
- * Un giovane palestinese rilancia una bomba lacrimogena in direzione dei soldati israeliani.
- * Bandiere palestinesi sulle antenne del telefono e dell'elettricità.
- * Pattuglie continue di notte e di giorno, la terra si infiamma.
- * Un nuovo slancio delle forze sioniste.
- * Elicotteri lanciano bombe lacrimogene e sparano in direzione dei manifestanti.
- * Uno dei manifestanti punta la sua fionda in direzione dell'elicottero.

Ci sono vittime e i soldati lavorano fedelmente

Un ampio edificio presso cui arrivano a gruppi i responsabili israeliani. Sorveglianze intensificate. All'interno, un'ampia sala, una tavola rotonda, severità assoluta. Shamir, Sharon e Perez, il Governatore Militare della Cisgiordania, giornalisti, membri della Knesset, Šlūmū, Rāmbū, Eitan, il Capo di Stato Maggiore dell'esercito. I volti sono taciturni in un mare di clamore.

Silenzio.

«Penso che dobbiamo ordinare ai soldati di uccidere ogni arabo trovato in possesso di un coltello».

«L'uccisione di cinquanta arabi in un solo colpo comporta trent'anni di tranquillità!»

* Soldati sionisti, una manifestazione, un giovane palestinese scopre il petto davanti ad un soldato e gli grida: «Forza, spara!»

Spari che si susseguono lacerano il petto del giovane.

* Altri mostrano i loro petti.

La sala:

«Gli arabi talvolta sbagliano a interpretare la Democrazia israeliana».

«Dobbiamo riconoscere che i fronti politici hanno seminato il vento nelle terre occupate e che le forze militari sono quelle che ora raccolgono la tempesta».

* Comando militare, grandi ufficiali israeliani, un processo a uno degli ufficiali.

Il Leader Militare: «Il comando della regione centrale ha deciso la sospensione dell'ufficiale Dān 'Amīrām per non aver intensificato gli ordini di fare fuoco contro le manifestazioni».

* Voli consecutivi di elicotteri sopra le città occupate.

* Sulla terra: i palestinesi, bambini, donne e giovani versano dell'acqua sulle bombe lacrimogene.

* Soldati israeliani usano i prigionieri palestinesi come scudi umani contro le pietre per proteggere se stessi e le loro auto, mentre puntano i loro fucili mitragliatori e sparano proiettili.

La sala:

«La verità che le indagini dell'opinione pubblica mostrano è che tutti noi siamo in un'unica situazione. Le Colombe ed i Falchi sostengono la deportazione degli arabi, le Colombe e i Falchi rifiutano di dare ai palestinesi diritti completi all'interno della nazione».

«L'immagine di Israele è diventata oscura adesso agli occhi del mondo».

«Dobbiamo trarre le nostre forze dalle città e dai complessi residenziali».

«Penso che sia necessario potenziare queste forze!»

«La questione ha trasceso le regioni di Gerusalemme, Nablus e Ramallah. Siamo in uno smarrimento totale adesso e li vediamo annunciarne l'insubordinazione anche a Giaffa, Nazareth, Haifa e Hebron».

«Signori, ciò che dirò è un po' diverso, lasciatemi domandare: "Cosa succederà ora?!" Ciò che abbiamo superato torna e ci supera di nuovo. Per quarant'anni non abbiamo potuto voltare una sola pagina. Il massacro di Dayr Yāsīn è tornato una seconda volta, ha fatto un salto ed è davanti a noi. Torniamo alle battaglie del 1948 e le combattiamo di nuovo: Kafr Qāsīm nel 1956, Şabrā e Šātīlā nel 1982, Beirut nel 1982. Sto per impazzire signori! Noi non possiamo risolvere i nostri conti con il passato! È come se tutte le battaglie che abbiamo combattuto non fossero nient'altro che un'illusione! Eccoci che armiamo i nostri soldati e li spingiamo provvisti di tutti i tipi di armi e li vediamo dominati dal panico!»

«Signori, abbiamo perso il controllo sulle regioni che erano nella nostra stretta. E finché continueranno a minacciare il nostro potere, i massacri continueranno!»

Qui i lineamenti cominciano a mischiarsi, si uniscono finché non vediamo che tutti coloro che sono nella sala hanno gli stessi lineamenti: quelli di Sharon.

Sharon 1: «Dobbiamo permettere alle forze di sicurezza di sparare proiettili veri!»

Sharon 2: «Lo abbiamo già fatto! Bisogna dare il via libera ai generali che assumono il comando delle regioni per arrestare ed allontanare i membri ribelli».

Sharon 3: «Signori, tali provvedimenti sorgono da una realtà democratica, ma la maggior parte della popolazione ci richiede di prendere provvedimenti più severi».

Sharon 4: «Ora, dobbiamo renderci conto che chi dice che i bianchi opprimono i neri in Sudafrica è un bugiardo. Anche noi siamo una minoranza bianca qui!»

Sharon 5: «La soluzione, nella mia opinione, potrebbe essere di inviare navi piene di soldati, come ha già fatto Dayan²²⁷ quando ha inviato carri armati a Nablus».

Sharon 6: «Gli arabi sono degli scarafaggi in una bottiglia e nient'altro».

²²⁷Nota dell'autore: Uno dei più famosi Ministri della Guerra israeliani.

Sharon 7: «Il numero crescente di vittime soprattutto tra le donne e i bambini ci dà una tranquillità particolare, la cui essenza è che i nostri soldati lavorano laggiù nel pieno della loro fedeltà».

Sharon 8: «Penso che non ci siano sufficienti proiettili nelle mani dei soldati!»

Sharon 9: «L'uso delle munizioni a fuoco vivo non è stato molto utile anzi posso dire che questo ha privato i nostri soldati di un mezzo di terrore. Cosa può spaventare i manifestanti ora?!»

* Scontri feroci in tutte le zone della patria occupata.

* La scena di un giovane che mostra il suo petto ed invita un soldato a sparare.

La sala di nuovo: Sharon 1 si alza in piedi:

«Abbiamo studiato la situazione per bene e abbiamo visto che l'unica soluzione può essere di rioccupare le città occupate!»

Un applauso si confonde gradualmente con i rumori dei cingoli dei carri armati ed il boato degli elicotteri, delle truppe e delle esplosioni.

Settembre – Novembre 1987

3.3 Tecniche formali e stilistiche e la funzione del postmoderno

Come più volte sottolineato in precedenza, l'obiettivo principale di *al-'Amwāğ al-barriyya* è quello di rappresentare, in forma artistica, ciò che Ibrāhīm Naşrallāh ha vissuto in prima persona durante il suo viaggio in Cisgiordania, agli albori della Prima Intifada, insurrezione che sarebbe scoppiata di lì a pochi mesi, segnando un ulteriore punto di svolta nella storia contemporanea della Palestina. Ciò a cui l'autore assiste durante mesi della sua visita è differente da tutto ciò che aveva visto in precedenza e proprio per questo motivo egli avverte l'esigenza di adottare una forma di scrittura diversa ed innovativa per poterlo esprimere, con uno stile ed un'impalcatura formale che riuniscano in sé forme e metodi artistici differenti²²⁸.

Al-'Amwāğ al-barriyya, infatti, non può essere classificato secondo le strutture artistiche tradizionali del romanzo, dal momento che è un'opera che scaturisce da un continuo dialogo tra diverse forme letterarie e artistiche. L'autore stesso lo definisce un libro unico e differente, dal momento che la stessa Intifada, che emerge come vero protagonista dell'opera, è stata qualcosa di completamente nuovo, senza precedenti. A tal riguardo, nel saggio *Politics and Palestinian Literature in Exile - Gender, Aesthetics and Resistance in the Short Story*, Joseph R. Farag afferma che "non possiamo commentare qualcosa di non convenzionale, una sorprendente svolta degli eventi, con dei metodi convenzionali. Per questo *al-'Amwāğ al-barriyya* è una raccolta di poesie, un romanzo, un'opera e un film non convenzionali. È un'opera che trascende ogni categorizzazione"²²⁹. Oltre ad una sperimentazione formale dal punto di vista dei generi artistici che coesistono nell'opera, significativa è anche la sovrapposizione di tecniche narrative tratte dai generi letterari occidentali, come il flusso di coscienza (*tiyār al-wa'ī*), il monologo interiore (*mūnūlūğ dāhīlī*), il dialogo mentale (*hiwār dīhnī*), la polifonia (*ta'addudiyyat al-awşāt*), che si vanno ad intrecciare ad altri tradizionali della produzione letteraria araba come *qişşā* (racconto), *sīra* (biografia), *hadīṭ* (racconto), *hurāfa* (mito) e *'usṭūra* (leggenda)²³⁰.

L'autore ha rivelato in un'intervista che alla base della necessità di ricercare delle soluzioni innovative per la scrittura delle sue opere di prosa si trova, in primo luogo, il suo amore per la libertà nella scrittura, il piacere che prova nello sperimentare e soprattutto nell'infrangere le regole e la struttura artistica del testo in senso tradizionale; in secondo luogo, il forte rapporto che lo lega a tutte le arti, letteraria, musicale e figurativa, che cerca di conciliare all'interno della sua scrittura. A questo si aggiunge l'assoluta straordinarietà degli eventi che narra nell'opera presa in esame, che hanno avuto bisogno di un mezzo espressivo assolutamente eccezionale per poter essere espressi al

²²⁸ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

²²⁹ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., p. 145.

²³⁰ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭşān M., « *Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwala* », op. cit.

meglio. Questi tre elementi sono i fondamenti per la nascita di un'opera tanto singolare quanto *al-'Amwāğ al-barriyya*²³¹.

Si può dire, inoltre, che con quest'opera si apre il percorso di ricerca sperimentale per la contaminazione degli stili e dei generi artistici che contraddistingue l'intera produzione narrativa di Naşrallāh. Questa continua indagine lo porta a cimentarsi in una molteplicità di forme, generi e linguaggi artistici molto spesso innovativi e frutto degli sviluppi della modernità. Oltre a ciò, essi vengono molto spesso sovrapposti e intrecciati tra loro in opere che testimoniano intense operazioni di ibridazione e attraversamento di generi che sono in qualche modo il risultato della sua intera esperienza letteraria²³². Questo stile ibrido fortemente innovativo rimane un elemento caratterizzante della scrittura di Ibrāhīm Naşrallāh anche in numerose delle sue opere successive, tanto tra quelle di *al-Malhāh al-filasṭīniyya* quanto tra quelle incluse in *al-Šurufāt*. L'autore rivela, infatti, come si possa trovare qualcosa di *al-'Amwāğ al-barriyya* in *'Arwāḥ Kilīmanğārū*, e come sia presente una sua forte influenza anche in *Muğarrad 2 faqaṭ* e *Zaytūn al-šawāri*. Ma l'eredità de "Le onde terrestri" è presente in modo ancora più forte e decisivo in due opere de I Balconi: *Šurfat al-hāwiya* per raggiungere poi il suo culmine in *Šurfat al-ḥaḍayān*²³³.

Dal punto di vista formale e stilistico, *al-'Amwāğ al-barriyya* è un'opera di prosa, diviso in brevi capitoli strettamente interconnessi tra loro da un unico filo narrativo e da alcuni personaggi ritornanti. Questi elementi hanno indotto alcuni critici a classificare quest'opera come un romanzo, pur rimanendo unico nel suo genere. La prosa, infatti, è continuamente intervallata da poesie, canzoni, scene che assumono le caratteristiche di una sceneggiatura cinematografica e descrizioni che hanno la forza rappresentativa di una fotografia²³⁴. In modo particolare, la narrazione in forma di prosa è spesso interrotta e in qualche modo dilatata dall'inserimento di componimenti poetici originali, composti dall'autore sia in lingua araba standard che in dialetto dello *šām* (levante), alcune appositamente per il romanzo mentre altre già precedentemente pensate come testi di canzoni. In generale, nel loro insieme esse costituiscono un'estensione del testo di prosa, che influisce talvolta anche sulla stessa narrazione degli eventi, oppure ne rappresenta il coronamento e ne favorisce l'ascesa drammatica²³⁵.

È questo il primo di una serie di elementi che caratterizzano l'opera presa in esame e che permettono la sua classificazione all'interno del genere del romanzo postmodernista. In generale,

²³¹ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

²³² Sibilio S., «Sulla vetta del Kilimangiaro con Ibrāhīm Naşrallāh», op. cit., pp. 465-466.

²³³ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

²³⁴ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., pp. 144-45.

²³⁵ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

l'accostamento di forme classiche della tradizione araba, unito anche alla riscoperta di forme dialettali che trovano un loro spazio nella produzione letteraria, alle forme e ai generi presi in prestito dalla narrativa e dalla produzione artistica occidentale, producono un processo di forte sperimentazione formale che porta a profondi mutamenti nelle modalità di narrazione²³⁶. Questi in particolare vedono la sovrapposizione di simbolismo, utilizzo del flusso di coscienza, del monologo interiore, di tecniche cinematografiche che esplorano la psiche dei personaggi e della polifonia o di altre forme di narrazione multipla²³⁷. Di particolare interesse per l'analisi di *al-'Amwāğ al-barriyya* è notare come, a partire soprattutto dalla seconda metà degli anni '60, questi fenomeni di sperimentazione formale abbiano portato all'acquisizione, anche nell'ambito della letteratura araba, della tecnica del *pastiche* o *tanāşş* (letteralmente intertestualità), che prevede un amalgama combinatorio di differenti forme ed elementi in costante dialogo tra loro, dalla poesia al racconto breve, dal racconto popolare all'autobiografia, tutte incorporate nell'unica forma del romanzo che fornisce lo scheletro centrale della struttura narrativa, adatto a svolgere questo ruolo anche in nome della sua natura elastica e della sua capacità innata di assimilare e assumere sempre nuove forme²³⁸.

Appare quindi in modo chiaro il motivo per cui i critici che si sono occupati di *al-'Amwāğ al-barriyya* si siano divisi per quanto riguarda la sua classificazione: alcuni l'hanno definito una nuova forma d'arte sorta all'interno del contesto della narrativa araba contemporanea, altri una sceneggiatura letteraria, mentre la maggior parte un romanzo, anche se profondamente diverso ed innovativo. Ma in realtà l'unica cosa che importa all'autore è che *al-'Amwāğ al-barriyya* è "quel libro in cui ho imparato e ho vissuto la libertà di scrittura, sperando di trasmettere questa sensazione alla lettrice e al lettore perché potessero vivere in esso la libertà di lettura con tutti i suoi spunti"²³⁹.

Passando ad un'analisi della struttura di quest'opera, essa è costituita da una serie di 25 capitoli o sezioni che possono essere interpretate in due maniere opposte: indipendenti l'una dall'altra oppure collegate. Il primo caso è legittimato dalla struttura narrativa utilizzata dall'autore la quale non crea una successione cronologica chiara e non si concentra sull'evoluzione lineare di un personaggio, ma al contrario giustappone scene spesso scollegate tra loro. Quest'interpretazione è ulteriormente confermata se si pone un'attenzione particolare ai titoli dei capitoli, che nella maggior parte dei casi sono autonomi gli uni dagli altri, sia intellettualmente che esteticamente. Il secondo caso, invece, si basa sull'idea che l'opera costituisca un unico filo narrativo sviluppato attorno ad alcuni personaggi ricorrenti, in modo particolare quello di al-Baħrī, che ricopre in qualche modo il ruolo di

²³⁶ Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*, State University of New York Press, 2001, pp. 7-11.

²³⁷ *ibid.* p. 21.

²³⁸ *ibid.* p. 60.

²³⁹ Naşrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya, op. cit.*, p. 9.

protagonista del testo e che incarna una persona, un popolo, un paese intero. In questa prospettiva, l'intera narrazione si struttura come il legame dialettico tra un capitolo e il suo successivo in un movimento fluido che da alcuni viene interpretato metaforicamente come un riferimento al flusso delle onde che si susseguono ininterrottamente, e che si ritrovano anche nel titolo dell'opera ("Le onde terrestri")²⁴⁰. In realtà, il senso profondo del titolo *al-'Amwāğ al-barriyya* è da ricercare nella più concreta metafora attraverso la quale le onde terrestri vengono messe a confronto con le manifestazioni, le sollevazioni popolari, le insurrezioni civili portate avanti senza sosta dalla comunità palestinese durante la Prima Intifada, che richiamano il moto ondoso ma allo stesso tempo hanno una natura esclusivamente umana e terrestre²⁴¹.

Anche l'elemento della frammentazione della struttura narrativa di *al-'Amwāğ al-barriyya* può essere ricondotto alla natura postmodernista dell'opera presa in esame. Il postmodernismo vede, infatti, la nascita di un tipo di romanzo che assume sempre di più le caratteristiche strutturali di una raccolta di racconti brevi, parzialmente indipendenti ma pur sempre legati e intrecciati da tematiche o personaggi ricorrenti. Ciò emerge con l'esplicito obiettivo di danneggiare e minare la struttura tradizionale del romanzo, così com'era stata ereditata dalla letteratura occidentale²⁴². Allo stesso tempo questo fenomeno si sviluppa in parallelo alla frammentazione e all'interiorizzazione della narrazione che emergono nel tentativo di interpretare ed esprimere il conflitto interiore e psicologico dell'autore e che rispecchia l'instabilità della condizione politica e sociale di paesi che vivono in situazioni di conflitto²⁴³. Tale condizione si manifesta, in particolare, nella produzione letteraria di prosa con una sostanziale perdita del focus narrativo centrale, con un sempre maggiore affidamento al *qawl* (discorso) piuttosto che alla *ḥikāya* (intesa come processo narrativo, racconto nel senso tradizionale del termine) e con la rottura della maggior parte delle regole di scrittura e composizione. Tale processo comporta, di conseguenza, la liberazione dalla determinatezza della trama, l'irrimediabile frammentazione cronologica, la polifonia narrativa, che assume sempre punti di vista differenti, che riflettono un senso di sostanziale crisi culturale e sociale²⁴⁴.

Anche per questo motivo, alcuni critici descrivono la natura artistica di *al-'Amwāğ al-barriyya* come ciò che c'è di più vicino alla sceneggiatura narrativa (*sīnārīū riwā'ī*), una forma artistica che si avvicina fortemente alla sceneggiatura cinematografica, ma senza assumerne l'eccessiva frammentazione del testo e tralasciando specialmente le disposizioni per le inquadrature. Di questo

²⁴⁰al-Yūsif Yūsif, « Al-' Amwāğ al-barriyya Riwayā sīnamā' iyya tu' assisu li-namṭ kitabī ḡadīd», *Mudaqqiq*, da corrispondenza privata con l'autore, in data 25 dicembre 2021.

²⁴¹Da conversazione con l'autore in data 28 gennaio 2022

²⁴²Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel*, op. cit., pp. 129-30.

²⁴³ibid. p. 173.

²⁴⁴ibid. pp. 267-68.

genere, comunque, il romanzo assume la caratteristica di ritrarre un personaggio attraverso immagini evocative e non fornendone una vera e propria descrizione dettagliata, per poi seguire l'evoluzione degli eventi attraverso il dialogo e la narrazione, la sovrapposizione di immagini istantanee e sfondi multipli, non trascurando neanche le strutture temporali e spaziali all'interno dei quali esso si muove²⁴⁵. In particolare questo stile appare in modo evidente negli ultimi capitoli dell'opera, quando alla narrazione tradizionale si sostituisce una giustapposizione di immagini di scontri tra manifestanti e soldati, riunioni di emergenza dei leader israeliani, bombardamenti sulle città e sui campi profughi²⁴⁶.

Anche per questo motivo, la scena conclusiva di *al-'Amwāğ al-barriyya* può essere considerata come il punto finale naturale con cui l'opera artistica si dissolve, lasciando così un epilogo aperto, in cui possono essere potenzialmente aggiunti sempre nuovi personaggi, eventi, scene. L'opera non si basa, infatti, su un legame organico tra un inizio specifico e una fine conseguentemente inevitabile, ma piuttosto sulla continuità del conflitto tra Palestinesi e Israeliani, che trova infinite possibilità d'espressione nella fluidità dei confini tra poesia e prosa, canto, teatro e cinema che si fondono nelle pagine di questa opera²⁴⁷.

A questo proposito occorre sottolineare come il postmodernismo arabo si sviluppi, in quasi tutti i suoi principali risultati, come una forma letteraria molto più fortemente politicizzata di quanto non sia il postmodernismo europeo. Tale fenomeno è probabilmente spiegabile in riferimento al fatto che, se da un lato quest'ultimo si sviluppa in parziale o totale rottura con il precedente modernismo, che si era distinto per la sua natura talvolta politicizzata, in ambito arabo il postmodernismo emerge, invece, in aperta reazione alla realtà circostante. La situazione storica della maggior parte dei paesi arabi durante gli anni '80 e '90 è caratterizzata, infatti, da condizioni profondamente instabili e frammentate, con un passato troppo spesso screditato dagli eventi storici, un futuro incerto, un presente inconoscibile e imprevedibile. E sono proprio queste condizioni esistenziali complicate che forniscono le basi per la massima espressione del romanzo postmodernista, che rispecchia la mancanza di una forma ben precisa della realtà all'interno delle proprie espressioni artistiche, contraddistinte da una generale aura di nostalgia insistente e angoscia²⁴⁸.

Anche in relazione a ciò, molti critici, soprattutto occidentali, faticano spesso ad accostare i termini "arabo" e "postmodernista" proprio a causa della diversa concezione e dei differenti sviluppi che contraddistinguono tale genere letterario all'interno di vari contesti socio-politici. In modo

²⁴⁵ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭšān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwala », op. cit.

²⁴⁶ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., pp. 118-19.

²⁴⁷ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭšān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

²⁴⁸ Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel*, op. cit., p. 255.

particolare, la storia moderna e contemporanea della maggior parte dei paesi arabi ha fatto sì che negli scrittori e negli intellettuali nascesse e si sviluppasse una forte coscienza di impegno politico e sociale che si è necessariamente espressa all'interno della produzione letteraria. Il postmodernismo arabo, perciò, a differenza di quello occidentale, è una letteratura impegnata, spesso di resistenza, contro un potere coloniale o un sistema politico oppressivo²⁴⁹.

Anche in questo caso, si può trovare un evidente riscontro del carattere politicizzato nell'opera di Naṣrallāh rifacendosi a quanto già analizzato parzialmente nei paragrafi precedenti. In primo luogo, bisogna fare riferimento a quanto descritto riguardo al ruolo che *al-Malhāh al-filasṭīniyya*, e più nello specifico *al-'Amwāğ al-barriyya*, ricoprono a livello di conservazione del ricordo popolare per la sua trasmissione alle nuove generazioni. La memoria diventa, infatti, nella letteratura postmodernista, non solo strumento per la rievocazione e la ricostruzione del passato, ma anche per la riorganizzazione dell'esperienza del presente e dei progetti del futuro, diventando così anche una componente assolutamente indispensabile dal punto di vista di un suo coinvolgimento politico nella vita quotidiana della popolazione palestinese: nell'accusare l'occupante, resistere alle sue strategie di cancellazione, guarire le ferite delle battaglie, giustificare le scelte politiche e consolidare l'identità sia individuale che collettiva²⁵⁰.

Sempre dal punto di vista formale e strutturale, elemento assolutamente centrale dell'opera è il tempo, dal momento che vi inserisce gli elementi ritmici che guidano l'avanzare e il procedere della narrazione e attirano l'interesse del lettore. Il tempo, infatti, è sottoposto ad un ritmo fluttuante, non lineare, caratterizzato da una netta discrepanza tra il tempo della storia, che coincide con la realtà in cui si svolgono gli eventi, e il tempo del discorso, che non segue la sequenza logica degli avvenimenti ma anzi è caratterizzato da *tašazzī al-zaman* (frammentazione temporale). Questo fenomeno provoca un senso di *mufāraqat al-zaman* (paradosso temporale), con continui richiami al passato e anticipazioni del futuro che creano un forte senso di dinamicità ma anche ambiguità e stupore²⁵¹. L'intera struttura narrativa è quindi caratterizzata da continue riprese di eventi passati (*istirğā'āt*), con memorie e ricordi che vengono rievocati con un ruolo estetico-poetico ma anche funzionale all'avanzare della narrazione, e anticipazioni (*istibāqāt*) di eventi successivi, che hanno invece il compito di spezzare l'ordine cronologico ed il naturale fluire degli avvenimenti e proiettare il lettore nel futuro²⁵².

²⁴⁹ Neuwrith A., Pflitsch A. e Winckler B., *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, Saqi, 2010, pp. 25-28.

²⁵⁰ *ibid.* pp. 41-42.

²⁵¹ al-'Umri Ĥ. e Bulqāsīmī M., «Īqā' al-zaman fī riwāya "Al-'amwāğ al-barriyya" li-Ibrāhīm Naṣrallāh», Muḍakkira Māstir, Ġāmi'a Muḥammad Ĥīder Biskra, 2020, pp. 33-37.

²⁵² *ibid.* pp. 38-47.

Anche da questo punto di vista, perciò, *al-'Amwāğ al-barriyya* può essere considerato come un esempio di letteratura postmodernista. Nel postmodernismo, infatti, il tempo perde la sua tradizionale linearità per mano dei due fenomeni di allargamento e di compressione, che derivano molto spesso dalla continua alternanza nella narrazione di eventi banali e quotidiani e altri invece più complessi e pregnanti di conseguenze, soprattutto da un punto di vista storico. Vi sono, perciò, due linee temporali che si sovrappongono costantemente in modo non sempre del tutto chiaro: un tempo naturale, quello della storia, e un tempo invece soggettivo, quello della narrazione, che a tratti può assumere connotazioni fortemente ideologiche. Essi creano una serie di linee disconnesse che occasionalmente si incontrano e si intrecciano, formando interconnessioni tra diversi livelli di realtà che, in questo modo, diventano non facilmente distinguibili gli uni dagli altri. Perciò il lettore ha l'impressione di non riuscire ad identificare in modo univoco una successione logica o cronologica degli eventi, dal momento che essi si presentano in maniera il più delle volte frammentata ed interrotta da costanti cambiamenti di direzione²⁵³.

Allo stesso modo, è evidente come anche il luogo abbia un ruolo assolutamente decisivo all'interno di *al-'Amwāğ al-barriyya*, non solo come cornice della vicenda narrata ma anche come sinonimo o materializzazione dell'essere umano che lo abita e che lotta ogni giorno per rimuovere l'occupazione. Il luogo viene perciò trattato nella sua accezione complessiva, elevato a simbolo. Vi sono continui passaggi da una regione all'altra, da una città all'altra, da un villaggio all'altro, espediente che permette la generalizzazione dell'evento, che finisce per non riguardare più solo un luogo in particolare in un determinato tempo, ma l'intera Palestina²⁵⁴. Anche il luogo, così, assume il ruolo di personaggio della vicenda, in particolare se si considera il rapporto che intercorre tra il Palestinese e la sua patria, completamente diverso da quello dell'Israeliano con la terra in cui vive. Il luogo palestinese, infatti, incarna un'umanità speciale perché interagisce continuamente con i suoi figli e le sue radici profondamente consolidate nella storia; al contrario, il luogo diventa per l'Israeliano uno stato di mistero che genera paura in ogni momento, che spinge la nazione e i suoi abitanti a rinchiudersi all'interno di alte mura circondate da filo spinato²⁵⁵.

²⁵³ Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel*, op. cit., p. 32.

²⁵⁴ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

²⁵⁵ al-Munāšira H., « Al-'Amwāğ al-barriyya: šā'iriyya al-takāqud (Dawla ġurfā al-'ināya al-murakkaza ... wa al-ṭifl alladī lā yamūt bi-rašāša wāḥida) », *Ġarīda al-Ġazīra*, 15 giugno 1997.

3.4 Psicologizzazione dei personaggi

All'interno del dibattito letterario, a partire dalla metà degli anni '60 con l'ascesa del modernismo per poi affermarsi con ancora maggiore forza nella produzione postmodernista, si affaccia, tra le altre cose, la problematica della resa dei personaggi nelle opere di prosa. Una delle tematiche principali in questo contesto diventa, perciò, il tentativo di liberare la narrazione dall'egemonia di un eroe che impone la propria presenza e la propria preminenza su tutti gli altri personaggi e che diventa, di conseguenza, il principale focus narrativo attorno al quale si sviluppa il racconto²⁵⁶. Minando lo status incontrastato dell'eroe o del protagonista, invece, tutti i personaggi si trovano in qualche modo svincolati dalla sua superiorità e liberati dalla struttura narrativa obbligata che vede lo scorrere e l'evolversi del racconto come assolutamente dipendenti dalla sua presenza e dalla sua visione. Si rompe, quindi, la relazione fissa e univoca tra l'eroe e il ruolo del narratore, dal momento che tutti i personaggi partecipano alla narrazione e al suo svilupparsi, nonostante questo non si traduca sempre e necessariamente con l'adozione di uno stile realmente polifonico, inteso nel senso di una molteplicità di voci che raccontano lo stesso evento principale da diversi punti di vista. Nel romanzo postmodernista non si trova più, infatti, un evento assolutamente centrale attorno a cui si sviluppa l'intera vicenda, di modo tale che tutti gli avvenimenti assumono lo stesso grado di rilevanza per la narrazione e tutti i personaggi danno il loro contributo alla costruzione della vicenda²⁵⁷. Nel contesto specifico di *al-'Amwāğ al-barriyya*, vediamo infatti come Naşrallāh abbia aderito a questa concezione producendo una forma artistica basata principalmente sulla sequenza di scene che non si svolgono attorno ad un evento centrale o a un personaggio principale che si sviluppa assieme al procedere del racconto, mutando nel tempo fino a raggiungere una maggiore completezza e maturità, ma mantenendo una pluralità di avvenimenti e personaggi che si trovano a convivere o ad alternarsi sulla scena²⁵⁸.

Sempre per quanto riguarda i personaggi, un altro elemento che caratterizza *al-'Amwāğ al-barriyya* e mette in luce il suo legame con la letteratura postmodernista araba, in generale, e con quella dell'Intifada, in particolare, è la stereotipizzazione dei personaggi, che non sono presentati con alcun grado di profondità o dimensionalità psicologica. Non sono dotati, infatti, di alcuna caratteristica definita e personale, né dal punto di vista di una descrizione fisica esteriore né tanto meno dal punto di vista interno e psicologico. Essi rimangono semplici modelli posti nel racconto con una funzione principalmente rappresentativa, simbolica e idealizzata dello scontro tra il bene e

²⁵⁶ Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel*, op. cit., p. 129.

²⁵⁷ ibid. pp. 269-70.

²⁵⁸ Abū Samsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

il male, tra Palestinesi e soldati israeliani, oppressi e oppressori, giusti e ingiusti²⁵⁹. I personaggi sono quindi semplici figure umane fisse, che rappresentano un'intera categoria di persone: un vecchio, un bambino, un neonato, una donna, un uomo, un soldato. Non sono persone reali singole ma strumenti per la trasmissione di un'idea²⁶⁰. Questa scelta ha, infatti, come principale obiettivo quello di porre i personaggi e quindi l'opera intera al servizio della causa e dell'ideologia nazionale, ma anche di spostare l'attenzione dalla narrazione specifica di un evento particolare, definito nel tempo e nello spazio, ad una invece universale e generale: quella della questione palestinese. Per questo motivo, i personaggi rappresentano l'intera società posta al centro della discussione e della produzione artistica, costantemente in lotta per la propria dignità e libertà²⁶¹.

Emblematico, all'interno dell'opera qui presa in esame, è il fatto che dalla parte israeliana siano presentati solo tre personaggi, tutti e tre parte dell'esercito dell'Occupazione: il Governatore Militare, anche Responsabile dei Servizi Segreti Militari, che rappresenta la leadership israeliana nelle sue diverse forme; il cane Rāmbū che, portato in tribunale con l'accusa di aver aggredito sette persone nel corso di un solo anno, viene arruolato nelle Unità speciali subordinate all'esercito israeliano che operano nelle "Aree Liberate", in cui "la sua propensione a mordere potrebbe rivelarsi utile alla società"²⁶²; e Šlūmū, l'unico personaggio che davvero evolve e cambia nel tempo. Egli appare, infatti, prima nei panni di addetto ai controlli presso i checkpoint che separano la Cisgiordania da Israele, un giovane pieno di disdegno, disprezzo e sospetto nei confronti dei Palestinesi; in un secondo tempo è investigatore nelle carceri israeliane che svolge gli interrogatori ai prigionieri politici; infine viene declassato a soldato semplice nelle pattuglie di perlustrazione che percorrono le strade delle diverse città palestinesi, perseguitato dall'odio, dalla paranoia e dalla pazzia che lo sconvolgono ogni volta che si imbatte in un Palestinese²⁶³. Egli rappresenta, allo stesso tempo, anche l'intero esercito israeliano che si presenta, nello scontro con l'occupato palestinese, da un lato onnipotente, spietato, violento, minaccioso, dotato dei più avanzati mezzi di repressione, mentre dall'altro è incompetente, sfortunato, timoroso e incapace di controllare la sempre più irrequieta popolazione palestinese²⁶⁴.

Allo stesso modo, non meno indefiniti sono i personaggi della parte palestinese. In primo luogo troviamo al-Baḥrī, forse unico vero personaggio del romanzo di Naṣrallāh che potrebbe in qualche modo essere considerato come protagonista della vicenda, anche se secondo dei canoni che non

²⁵⁹ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., p.146.

²⁶⁰ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

²⁶¹ Elad-Bouskila A., *Modern Palestinian*, op.cit., pp. 91-92.

²⁶² Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya*, op. cit., p. 42.

²⁶³ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile*, op. cit., pp.146-47.

²⁶⁴ ibid. p. 158.

rispecchiano del tutto quelli tradizionali. Egli appare, infatti, in decine di situazioni differenti e non sempre correlate, con età e impieghi diversi: prima è un bambino, a cui il padre ha dato questo nome alla nascita perché il suo destino è quello di giungere a vedere il mare di Aciri²⁶⁵; poi è un giovane a bordo di un pullman di 'ā'idūn (rimpatriati), fermo presso un checkpoint al confine israeliano per una lunga serie di controlli e perquisizioni; è inoltre un professore proveniente da Amman, che si trova in una sala per gli interrogatori, durante il suo viaggio di visita ad alcuni parenti a Gerusalemme²⁶⁶; in seguito è anche un operaio palestinese, in passato impiegato a Haifa, e violentemente torturato dai Servizi Segreti israeliani con l'accusa di essere affiliato ad una qualche organizzazione segreta di opposizione politica²⁶⁷; e ancora è un giovane prigioniero nel carcere di Ramallah, da cui sarà liberato dopo tre mesi, che fa piani per il proprio futuro finalmente all'esterno della prigione²⁶⁸; allo stesso tempo è anche un famoso cantante a cui, dopo aver subito una serie di torture di natura psicologica, perpetuate ai danni del suo 'ūd, è stata imposto, con un'ordinanza militare, il divieto di cantare in luoghi e festività pubbliche fino a nuova comunicazione²⁶⁹.

Ad al-Bahrī si aggiungono poi altri personaggi, maschili e femminili, che, non essendo dotati di alcuna caratterizzazione personale, fisica o psicologica, finiscono per rappresentare l'intera comunità palestinese, che partecipa attivamente alla resistenza e alla lotta. Vi è quindi 'Umm Muḥammad, venditrice ambulante di frutta che ha perso tutti i membri della famiglia come martiri nella guerra contro Israele ma rimane comunque allegra di fronte alla violenza giornaliera dei soldati e non si fa scoraggiare nemmeno dall'arroganza del Governatore Militare, ma anzi lo sfida, nonostante la sua debolezza. Rappresenta tutte le donne e le madri palestinesi che hanno sacrificato almeno un figlio o un membro della propria famiglia nella lotta per la difesa della patria, ma racchiude in sé anche l'intera Palestina, il suo passato e il suo futuro, ricamata all'interno dei ricchi decori del suo abito²⁷⁰. In uno dei diversi componimenti poetici che si intervallano al racconto di prosa si legge, infatti: *“Questo abito è nostro da prima delle raffiche del vento / E dopo le raffiche dei carri armati / Soldato, / Questo è l'abito della Palestina / E il tuo abito è questo sangue secco sul Kaki”*²⁷¹.

Un altro personaggio ritornante, che appare in diversi contesti spaziali e temporali, è il piccolo al-Bahrī. Egli compare, infatti, all'inizio della vicenda come un neonato che viene privato della sua

²⁶⁵ Qui l'autore gioca sul fatto che al-Bahrī è anche l'aggettivo derivato dal termine che si usa per indicare il mare (*bahr*), traducibile quindi letteralmente come “marittimo” (Naṣrallāh, p.12).

²⁶⁶ *ibid.* pp. 36-38.

²⁶⁷ *ibid.* pp. 45-49.

²⁶⁸ *ibid.* pp. 58-60.

²⁶⁹ *ibid.* pp. 81-86.

²⁷⁰ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile, op. cit.*, p.146.

²⁷¹ Naṣrallāh I., *Al-'Amwāğ al-barriyya, op. cit.*, p. 29.

dignità e umanità nel momento in cui viene spogliato e perquisito dai soldati del checkpoint con il sospetto che possa nascondere armi tra i suoi vestiti²⁷². In seguito cresce e diventa uno degli *'atfāl al-ḥiḡāra* che sfidano e si prendono gioco dei soldati israeliani nel campo di al-Ġalazūn, sostituendo la bandiera israeliana issata sulla tenda di controllo militare con una palestinese²⁷³. E ancora, in un capitolo successivo, troviamo che il piccolo al-Baḥrī sfida nuovamente i soldati, questa volta nel campo di al-Dheisheh e contemporaneamente nella città di Ṭūlkarem²⁷⁴.

Proprio durante quest'ultimo incontro tra il giovane Palestinese e il soldato Šlūmū, avviene un dialogo tra i due che racchiude in sé un forte connotato simbolico, che in qualche modo riassume la percezione che le due parti hanno del conflitto. Riprendendo la conversazione già avvenuta nel capitolo “‘A-lam aqtula-ka munḡu ‘āmayn?” (Non ti ho ucciso due anni fa?)²⁷⁵ tra lo stesso Šlūmū e al-Baḥrī, l'autore svela al lettore il meccanismo di difesa che sta alla base di ogni comportamento dei soldati israeliani. L'omicidio rappresenta per essi un tentativo di liberarsi dalla paura costante che provano nei confronti del Palestinese, nonostante egli sia costantemente sottoposto a violenza e controllo, e le sue uniche armi siano la pietra e il coltello, che assolutamente non possono competere con i sistemi e le apparecchiature d'avanguardia dell'esercito israeliano. A dispetto di ciò, la pietra diventa il più spaventoso ed efficace strumento di resistenza, che riesce a vincere anche contro armi letali. Il soldato israeliano, perciò, nonostante la sua minacciosità, la sua forza e l'efficacia del sistema in cui opera, è debole e molto spesso si trasforma in motivo di delusione, impotenza e alienazione per i propri stessi leader e per l'establishment israeliano, che non sa più come gestire l'insurrezione palestinese, dal momento che i propri soldati escono sempre sconfitti dal confronto con la popolazione inerme²⁷⁶.

L'esempio più significativo ed emblematico di questo è forse quello descritto nel capitolo intitolato “Šlūmū yuṭlaqu al-nār ‘alā al-wahm!” (Šlūmū spara all'illusione!)²⁷⁷. Il soldato Šlūmū viene colto da una forma di pazzia mista a paranoia che lo porta a vedere sempre e ovunque qualcuno pronto ad aggredirlo con un pugnale, e provoca in lui la perdita di contatto con la realtà, con il tempo e il luogo in cui si trova, tanto che le città si sovrappongono nella sua mente, non si rende più conto di dove si trovi e non riesce più a distinguere ciò che succede davvero da ciò che avviene solamente nella sua immaginazione. Inoltre, in seguito all'attacco subito, Šlūmū continua a percepire la lama del pugnale che lo tormenta nel fianco, facendolo costantemente contorcere per il dolore e per

²⁷² *ibid.* pp. 23-26.

²⁷³ *ibid.* pp. 63-67.

²⁷⁴ *ibid.* p. 95.

²⁷⁵ *ibid.* pp. 20-22.

²⁷⁶ al-Munāšira H., « Al-' Amwāḡ al-barriyya: šā' iriyya al-takāqud », *op. cit.*

²⁷⁷ Naṣrallāh I., *Al-' Amwāḡ al-barriyya, op. cit.*, pp. 87-90

l'angoscia di un nuovo agguato. Il suo stato di ansia peggiora fino a quando, chiuso nella stanza d'ospedale, non comincia a sparare in tutte le direzioni:

I giovani passano in direzione delle scuole, della loro semplice giornata e Šlūmū li fissa. Chi può vedere il coltello nella tasca di chiunque tra di loro? Quello che ha messo la mano in tasca, cosa nasconde? No, non concederemo loro l'occasione di estrarre le mani! Grida, salta per la paura, spara in tutte le direzioni: *ṭā, ṭā, ṭā, ṭā!* Ora, nella morte, sono tutti nudi e possiamo sapere cos'hanno in tasca: *ṭā, ṭā, ṭā, ṭā!*

L'infermiera spinge la porta della stanza, entra, in agitazione, Šlūmū indietreggia e cade nell'angolo abbattuto. L'infermiera grida!²⁷⁸

Per quanto riguarda il senso profondo del comportamento del soldato Šlūmū e in particolare il suo tentativo, al culmine della follia, di sparare ad un'illusione, deriva in realtà dal fatto che egli non riconosce la presenza del Palestinese, che assume, così, l'essenza metaforica di un'allucinazione nella sua testa e nelle sue convinzioni. Ma allo stesso tempo i Palestinesi sono a tutti gli effetti una realtà con cui deve avere a che fare quotidianamente, e perciò, in preda alla disperazione, non può fare altro che sparare a questa visione per cercare di liberarsene definitivamente e liberarsi con essa della presenza-assenza, per lui assillante, dei Palestinesi²⁷⁹.

Al comportamento paranoico e alla paura dei soldati israeliani si contrappone, d'altra parte, la spensieratezza con cui i personaggi palestinesi coinvolti rispondono alle provocazioni dei soldati israeliani, che infonde all'uccisione dei Palestinesi una banalità quotidiana. L'autore evidenzia, infatti, la frequenza e la regolarità di queste uccisioni, sottolineando l'apparente intercambiabilità dei diversi campi profughi e delle città in cui sono state perpetuate terribili stragi: al-Dheisheh, Balāṭa, Dayr Yāsīn, Kafr Qāsim. Si viene quindi a creare una linea di continuità spaziale e temporale tra questi massacri che si succedono dal 1948 al presente. Per questo i personaggi messi in scena da Naṣrallāh sono preoccupati di chiarire il luogo e il momento in cui sono stati uccisi e non si curano invece del paradosso intrinseco dell'essere ancora in vita nonostante siano stati uccisi in passato dallo stesso soldato con cui stanno conversando²⁸⁰.

Anche questa visione per cui i personaggi possono trovarsi allo stesso tempo in luoghi differenti o continuare, nonostante siano stati uccisi, ad incontrare il proprio assassino, oppure per cui i luoghi continuamente si confondono, si scambiano, lasciando spesso il lettore in uno stato di confusione, può essere considerato una caratteristica portante di una parte della produzione postmodernista. Attraverso un processo di continua trasformazione o metamorfosi i personaggi appaiono, infatti, sulla scena come diverse manifestazioni di un unico personaggio o di un unico ideale e di

²⁷⁸ *ibid.* p. 90.

²⁷⁹ Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

²⁸⁰ Farag J. R., *Politics and Palestinian Literature in Exile, op. cit.*, p.158.

conseguenza diventano completamente interscambiabili. Questo viene esteso poi anche al rapporto che questi hanno con l'ambiente e gli oggetti con li circondano, andando spesso così a sfumare la netta distinzione tra mondo interiore e esteriore, cosa che può produrre come risultato un senso di profonda alienazione²⁸¹.

Un ulteriore fattore che si ricollega allo stato dei personaggi palestinesi che, nonostante subiscano atroci violenze e vengano uccisi ogni giorno per mano dei soldati israeliani, è come se non morissero mai davvero, è spiegato, almeno in parte, dall'utilizzo di personaggi stereotipati per incarnare in realtà la comunità palestinese nel suo insieme. L'autore rivela, infatti, che "ogni volta che un Palestinese viene ucciso, torna in vita in un altro essere umano che assomiglia alla prima vittima, e per questo Israele non riesce a mettere un punto alla fine della riga"²⁸². Ovvero, l'autore intende qui suggerire che finché ci sarà qualcuno che porta avanti la lotta e che si farà carico della memoria delle stragi e degli scontri del passato, Israele sarà come perseguitata, perché non riuscirà mai a porre una fine alla questione e a sconfiggere in modo definitivo questa popolazione resiliente²⁸³. Perciò, le forze israeliane sentono di essere sempre in uno stato di confronto con il passato, che si ripresenta davanti ai loro occhi, in modo ciclico e ossessivo, e si ripete sempre uguale a se stesso, ogni volta che tentano di fare un nuovo progetto per il futuro. Tutte le guerre e le stragi del passato sono sempre presenti, ed è come se ogni nuovo massacro contenesse e rievocasse quelli precedenti in una catena senza fine²⁸⁴.

La descrizione delle violenze, degli scontri e delle continue uccisioni inserita in *al-'Amwāğ al-barriyya*, contribuisce anche alla creazione di un'immagine dello Stato di Israele che, nonostante il poderoso apparato di sicurezza, repressione e controllo militare di cui è dotata, si presenta come altamente insicuro ed instabile, impotente addirittura davanti al comportamento di bambini dispettosi o donne anziane che sfidano le istituzioni. Naşrallāh mette in evidenza, per esempio, come gli Israeliani abbiano eretto mura non solo attorno ai campi profughi palestinesi per poterli isolare e quindi controllare, ma anche e soprattutto attorno alle proprie colonie e città, divenendo così essi stessi a tutti gli effetti prigionieri della loro paura e della loro paranoia costante²⁸⁵. E sulla stessa linea si pone anche la descrizione dello Stato di Israele come "una nazione che vive in una stanza di terapia intensiva, circondata da tutti questi apparecchi! Hanno paura che, se uno di essi

²⁸¹ Meyer S. G., *The Experimental Arabic Novel*, *op. cit.*, pp. 181-82.

²⁸² Da conversazione con l'autore in data 2 dicembre 2021.

²⁸³ *ibid.*

²⁸⁴ al-Munāşira H., « Al-' Amwāğ al-barriyya: šā' iriyya al-takāqud », *op. cit.*

²⁸⁵ Naşrallāh I., *Al-' Amwāğ al-barriyya*, *op. cit.*, pp. 92-93.

venisse danneggiato, la nazione morirebbe! O è come se potesse vivere solo nell'incubatrice di plastica per i bambini nati prematuri!"²⁸⁶.

È evidente, perciò, come *al-'Amwāğ al-barriyya* non si limiti semplicemente a rappresentare o registrare la sofferenza del popolo palestinese ma si faccia anche portavoce dei suoi successi e delle sue conquiste, nonostante le innumerevoli difficoltà a cui è sottoposta quotidianamente. E da questa presentazione emerge come, sebbene dovrebbe essere naturale che la parte più potente, oppressiva e superiore dal punto di vista militare trionfi, sono proprio le vittime a diventare i veri vincitori ed eroi della narrazione, mentre i soldati sono continuamente umiliati e sconfitti²⁸⁷. Questa visione è certamente riconducibile alla concezione trionfalistica, tipica della "Letteratura di resistenza", a cui *al-'Amwāğ al-barriyya* appartiene, dell'eroe-martire che lotta e muore per la giustizia e la dignità del popolo palestinese. La "Letteratura dell'Intifada", infatti, come espressione artistica di una sollevazione popolare spontanea scoppiata a coronamento di decenni di resistenza attiva contro l'occupazione israeliana, vede lo sviluppo e il rafforzamento della dicotomia eroismo-vittimismo, che trasforma la condizione tragica delle vittime palestinesi in eroismo, e le sporadiche conquiste conseguite dalla popolazione inerme contro l'apparato di repressione israeliano in grandiose vittorie contro l'oppressione²⁸⁸.

All'interno del romanzo preso in esame, questo ribaltamento dei rapporti di forza si esprime attraverso la contrapposizione che vede da un lato la diversificata ma comunque unita resistenza palestinese, che si manifesta quotidianamente nelle sue molteplici forme, profondamente radicate nella terra e nella coscienza identitaria della popolazione; mentre dall'altro c'è la macchina dell'oppressione militare, malata di fame di uccidere, spinta da una forza assetata di sangue e di massacri e spogliata di qualsiasi valore umano, ma che allo stesso tempo ha paura dei vivi così come dei morti²⁸⁹. In qualche modo, quindi, l'intera opera di Naşrallāh è pervasa da una poetica ottimista, che si sovrappone alla dimensione storica, e che sottolinea l'inevitabilità della vittoria finale degli oppressi²⁹⁰.

²⁸⁶ *ibid.* p.33.

²⁸⁷ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

²⁸⁸ Sibilio S., « Il romanzo palestinese », op. cit., pp. 517-18.

²⁸⁹ al-Til Sahīr, « Bayn "Al-'Amwāğ al-barriyya" wa "Al-zaman al-aşfar" », da corrispondenza privata con l'autore, in data 25 dicembre 2021.

²⁹⁰ Abū Šamsiyya 'Ī. M. e al-'Aṭṣān M., « Al-'Amwāğ al-barriyya: Muḥāwila », op. cit.

3.5 Le sfide della traduzione

La traduzione di un testo letterario dall'arabo all'italiano presenta non poche sfide, che riguardano svariati ambiti, da quello linguistico e lessicale, a quello grammaticale e sintattico. In particolare *al-'Amwāğ al-barriyya* di Ibrāhīm Naşrallāh, vista la complessità dell'opera e la ricchezza delle sue forme, ha suscitato tutta una serie di difficoltà e dubbi sulle strategie più adatte da adottare per affrontare al meglio la sua traduzione integrale. Da un lato c'era, infatti, il desiderio di mantenere intatta la poeticità e il ritmo fortemente musicale del testo originale, mentre dall'altro quello di rendere al meglio il senso dell'opera in italiano, in modo da renderne il più piacevole possibile la fruizione. Per questo motivo, laddove possibile, si è preferito mantenersi fedeli al testo originale, conservando accostamenti di parole e immagini spesso inusuali e talvolta addirittura oscuri nel loro significato, ma che ben riflettono la natura della lingua e dello stile utilizzati dall'autore.

Una delle prime scelte da fronteggiare nella traduzione di *al-'Amwāğ al-barriyya* è stata quella della resa dei nomi, sia dei personaggi che dei luoghi. Per quanto riguarda il primo caso, si è scelto di mantenere il nome scritto in traslitterazione scientifica, in modo da conservare la pronuncia il più vicina possibile a quella originale araba. Per questo motivo si incontrano al-Baḥrī, l'unico nome per il cui significato viene fornita una spiegazione, dal momento che nel suo nome, che significa letteralmente "marittimo", è racchiuso il suo destino, quello di raggiungere il mare ad Acri, in Palestina; 'Umm Muḥammad; Šlūmū; Rāmbū. Dal punto di vista, invece, dei toponimi la scelta si è diretta in una duplice direzione. Da un lato, si è optato per la traduzione per tutti quei nomi di luogo che possiedono un corrispettivo consolidato nella lingua italiana. Troviamo, perciò, Gerusalemme (al-Quds), Beirut (Bayrūt), Damasco (Dimašq), Galilea (al-Ġalīl), Tiberiade (Ṭibariyya), Acri ('Akkā), Ramallah (Rāmallāh) e altri che ricorrono svariate volte nella descrizione topografica della Palestina. Dall'altro lato, invece, sono molto frequenti nomi di luoghi non comunemente noti in italiano e per i quali si è scelto di mantenere la traslitterazione scientifica del nome, accompagnata anche da un brevissimo inquadramento topografico inserito in nota a piè pagina. Troviamo, perciò, riferimenti al massacro di Dayr Yāsīn avvenuto nella notte tra l'8 e il 9 aprile del 1948, al campo profughi di Balāta, situato nei pressi della città di Nablus, al campo profughi di al-Dheisheh, a sud di Betlemme, al campo di al-Ġalazūn, situato nel Governatorato di Ramallah.

Una scelta analoga è stata effettuata per quanto riguarda le espressioni idiomatiche, estremamente frequenti in arabo, utilizzate in contesti ben definiti e che rappresentano veri e propri *realia* (termini che esistono esclusivamente nella lingua in questione e che sono perciò strettamente collegati a

quella data cultura). Per questo motivo si è scelto di interpretarle come prestito culturale²⁹¹ e di mantenerle fedeli al testo originale, traslitterandole in corsivo e spiegandone il significato letterale e l'uso specifico in nota. Si trovano, per esempio “*Ism Allāh ‘alayka*” che letteralmente significa “Il nome di Allāh sia su di te” e viene usato per infondere coraggio; “*‘In šā’ Allāh*”, letteralmente “Se Dio vuole”, è una delle formule più comuni nella vita quotidiana per esprimere un augurio di qualsiasi tipo; “*‘Alayka al-salām*”, con il significato di “La pace sia su di te”, viene usato in risposta alla tradizionale formula di saluto; “*Ya ‘fīkum al-‘āfiya*”, letteralmente “Che dio ti dia la forza”, frequente formula di ringraziamento presente nel dialetto levantino e soprattutto palestinese. Si trovano, inoltre, alcuni epiteti che vengono usati per rivolgersi ad una persona con diverse accezioni, come ad esempio *ḥalt-ī*, letteralmente “zia materna”, che viene utilizzato per parlare con una donna più anziana dimostrandole rispetto ma anche affetto, oppure *ibn-i* o *bint-i*, letteralmente “figlio mio” e “figlia mia”, utilizzati al contrario da un adulto per rivolgersi ad una persona più giovane con un tono premuroso e materno. Ce ne sono poi altri che hanno un contesto d'uso completamente differente, come *ḥawāga*, termine usato in contesto colloquiale per indicare gli stranieri e che nel caso specifico in cui viene pronunciato nel romanzo assume un doppio valore di ironia: quello di identificare il soldato israeliano come straniero e discendente dei colonizzatori europei e quello di rivolgersi a lui con un tono di rispetto profondamente sarcastico²⁹².

Un altro contesto in cui è stata applicata la stessa idea di mantenere i termini in traslitterazione in corsivo accompagnati da una breve spiegazione in nota è quello dei termini dotati di una forte connotazione culturale palestinese, e per i quali non è possibile trovare una traduzione che mantenga intatto questo portato. Tale scelta è stata applicata perciò a termini dell'ambito semantico del vestiario tradizionale, come *qumbāz*, abito maschile, *ḥiṭṭa* e *‘aqāl*, che insieme costituiscono il più diffuso copricapo popolare, o anche con termini più comuni nella modernità, come *zannūba*, che indica qualcosa di simile a ciabatte infradito. All'ambito del vestiario si aggiunge poi quello musicale, con il nome di uno degli strumenti più rappresentativi della musica araba, l' *‘ūd*; quello di un tradizionale genere di poesia cantata popolare, come la *mīḡanā*; e il termine che indica uno balli tradizionali tipici del Levante e soprattutto della Palestina, la *dabke*.

Altre sfide affrontate durante la traduzione di *al-‘Amwāḡ al-barriyya* hanno riguardato soprattutto il tentativo di rendere in italiano i proverbi. Appare chiaramente, infatti, come in ogni lingua il proverbio rappresenti un'espressione fissa, tratta dalla saggezza popolare, che si può utilizzare in determinate situazioni. All'interno dell'opera presa in esame, l'autore utilizza per due volte

²⁹¹ Dickins J., Hervey S., e Higgins I., *Thinking Arabic Translation. A course in translation method: Arabic to English*, Seconda edizione, Routledge, 2017, p. 39.

²⁹² Naṣrallāh I., *Al-‘Amwāḡ al-barriyya*, op. cit., p. 75-80.

l'espressione “*Yahliq min al-šabah miliūnayn*”, per indicare, non senza una nota d'ironia, il numero di abitanti di Israele nel 1987 e sottolineare il fatto che si assomigliano molto gli uni con gli altri. Questa frase infatti, che letteralmente significa “(Dio) crea due milioni di persone dalla somiglianza” è una reinterpretaione del proverbio arabo “*Yahliq min al-šabah 'arba 'in*” (“Dio crea quaranta persone dalla somiglianza”), che si usa in contesti in cui si viene a creare della confusione tra due o più persone, dal momento che si assomigliano tra loro. Non è stato possibile mantenere una traduzione letterale di questo modo di dire, poiché rappresenta una forma culturale profondamente radicata nell'immaginario arabo tradizionale, e si è, perciò, preferito fare ricorso ad un'espressione alternativa in italiano: “Dio vi ha fatto in due milioni con lo stampino”, che se da un lato si allontana in modo evidente dalla formula originale, dall'altro riesce ad esprimere comunque un significato affine, in una maniera che appaia comprensibile ad un lettore italofono.

Un'ulteriore sfida affrontata nella traduzione è stata il tentativo di conservare il più possibile la poeticità del testo originale. Il linguaggio di Ibrāhīm Naṣrallāh possiede, infatti, una natura fortemente evocativa, con un uso di accostamenti di parole innovativi e inusuali, metafore, personificazioni e altre figure retoriche, che contribuiscono alla creazione di immagini dal significativo potere suggestivo. L'obiettivo di alcune delle scelte compiute nella traduzione è stato quello di mantenere questo carattere della lingua, nonostante sia spesso inevitabile una parziale *translation loss*, vale a dire la perdita di alcune caratteristiche rilevanti sotto diversi punti di vista: del ritmo e della musicalità del testo originale, del suono della lingua, della sua pronuncia, del valore lessicale specifico di alcuni termini²⁹³. Anche per ridurre al massimo questa perdita di poeticità si è scelto di conservare, entro i limiti del possibile, le strutture originali, soprattutto nei componimenti poetici presenti nel romanzo, operazione resa parzialmente meno complessa dalla scelta dell'autore di utilizzare il verso libero, senza la presenza di rime o altre forme stilistiche particolari.

L'unica problematica che non si è potuto risolvere in modo soddisfacente nella traduzione italiana de “Le onde terrestri” è stata la resa diversa dell'arabo standard e della parlata colloquiale palestinese, inserita dall'autore in alcuni dialoghi e componimenti poetici. Nella versione italiana, infatti, non è stato in alcun modo possibile mettere in evidenza questa differenza di registro linguistico e di conseguenza tutto appare espresso allo stesso modo. Per questo motivo si è comunque deciso di evidenziare la presenza delle forme dialettali all'interno del testo con note a piè pagina esplicative. In alcuni casi, la presenza di un termine o di un'espressione colloquiale è stata segnalata in nota dallo stesso autore, come il fatto che 'Umm Muḥammad utilizzi il termine

²⁹³ *ibid.* p. 18.

dialettale *zalamt-ī*, piuttosto che *zawǧ-ī*, per parlare del proprio marito, morto martire nella lotta contro Israele²⁹⁴. Ma ancora più significativo è il caso del componimento poetico che compone il capitolo “Al-Baḥrī ‘alā šāṭī’ ‘Akkā” (“Al-Baḥrī sulla spiaggia di Acri”)²⁹⁵, interamente in dialetto levantino, che nella traduzione non mostra alcuna differenza di registro rispetto al resto delle altre poesie scritte invece in arabo standard.

²⁹⁴ Naṣrallāh I., *Al-‘Amwāǧ al-barriyya*, *op. cit.*, p. 53.

²⁹⁵ *ibid.* pp. 108-109

Conclusioni

Nel presente lavoro di tesi e nell'analisi effettuata nei capitoli che la compongono sono emersi diversi spunti di riflessione e tematiche che si è cercato di affrontare nella maniera il più esaustiva e completa possibile. In modo particolare, come annunciato fin dall'inizio, l'obiettivo primario della ricerca era quello di approfondire lo studio della letteratura palestinese contemporanea, con un'attenzione particolare alla "Letteratura dell'Intifada" ed al genere del romanzo, riconducibile alla postmodernità letteraria. La scelta di incentrare, inoltre, l'intero lavoro sulla traduzione di *al-'Amwāğ al-barriyya* ("Le onde terrestri") di Ibrāhīm Naṣrallāh, opera non ancora tradotta dall'arabo in alcuna lingua straniera, è stata dettata dal desiderio non solo di renderne fruibili il testo e il contenuto in lingua italiana ma anche di utilizzarla come il perno attorno al quale sviluppare una disamina della produzione letteraria dell'Intifada.

Per questo motivo, l'intera tesi è stata strutturata con un movimento dal generale al particolare, in modo tale da addentrarsi nelle trame dell'opera in maniera graduale e a partire da considerazioni generali sullo sviluppo della letteratura palestinese in quegli anni turbolenti. Da qui, perciò, la scelta di aprire il primo capitolo con una breve ma dettagliata introduzione storico-politica che toccasse gli avvenimenti che hanno costituito un punto di svolta assolutamente centrale non solo per l'evoluzione del contesto sociale ma anche immancabilmente per lo sviluppo dell'ambito artistico e letterario palestinese moderno e contemporaneo. I paragrafi che seguono, poi, introducono e approfondiscono un'analisi che si sviluppa in parallelo agli eventi introdotti precedentemente, con l'obiettivo di contestualizzare i cambiamenti a cui si è assistito nella produzione letteraria di prosa in seguito alla *Nakba*, alla *Naksa* e alla Prima Intifada. Soltanto una volta delineati i principali punti salienti e le tematiche caratteristiche dell' *'Adab al-muqāwama*, dell' *'Adab al-Intifāda* e delle influenze ricevute dai generi ereditati dalla letteratura occidentale, si è potuto passare ad un approfondimento sulla vita e sulle opere di Ibrāhīm Naṣrallāh.

Al-'Amwāğ al-barriyya è una delle prime opere di prosa dell'autore e per questo motivo costituisce inevitabilmente un chiaro punto di riferimento per tutti i suoi lavori successivi, che si formano, nella maggior parte dei casi, attorno a simili processi di sperimentazione, ibridazione e fusione tra generi letterari ed artistici. È proprio con questi obiettivi in mente che si è sviluppata l'analisi che occupa l'intero terzo capitolo di questa tesi. In particolare, il romanzo tradotto ed analizzato ha presentato alcune problematiche dal punto di vista formale e stilistico che di conseguenza hanno costituito il focus centrale della ricerca. In primo luogo, si è cercato di dimostrare l'assoluta unicità dell'opera nel contesto della Letteratura dell'Intifada. Anche solo in riferimento alla data di elaborazione e pubblicazione, salta subito all'occhio il fatto che effettivamente il romanzo è stato completato mesi

prima del dicembre 1987, data ufficiale dello scoppio della Prima Intifada. Nonostante questo, l'opera ne anticipa tanto accuratamente e precisamente le principali dinamiche, che, sin dal momento della sua prima comparsa sulla scena dell'editoria palestinese e araba, ha suscitato grande dibattito proprio per la sua natura premonitrice. Al di là del fatto che lo sia stata davvero o che semplicemente abbia rappresentato, attraverso un linguaggio artistico, eventi e condizioni ormai troppo maturi per non rendersi conto dei loro naturali sviluppi, appare evidente che *al-'Amwāğ al-barriyya* incarna alcune delle principali istanze e caratteristiche dell'*'Adab al-Intifāda* e perciò non ne può in alcun modo essere esclusa.

In secondo luogo, è stato necessario evidenziare e dimostrare come l'opera analizzata nelle pagine di questa tesi possa essere considerata un esempio del genere del romanzo postmodernista. Tra i principali elementi presi a sostegno di quest'idea compaiono proprio la struttura di *al-'Amwāğ al-barriyya*, interamente basata sull'intenso processo di ibridazione e sul continuo dialogo tra diverse forme artistiche e letterarie, da quelle di derivazione occidentale a quelle invece tradizionalmente arabe. Questa sovrapposizione di tecniche formali e stilistiche, infatti, lo rende un romanzo non convenzionale, assimilabile quasi ad una raccolta di racconti brevi indipendenti tra loro, un'opera che trascende ogni categorizzazione e che proprio per questo motivo rispecchia perfettamente la natura fluida e frammentata del postmodernismo.

In terzo luogo, si è voluto dimostrare anche che *al-'Amwāğ al-barriyya* si struttura interamente attorno ad un continuo fluire di scene apparentemente disconnesse o non completamente interconnesse tra loro che dipendono dall'alternarsi sulla scena dei personaggi principali. All'interno del romanzo di Ibrāhīm Naşrallāh si assiste, infatti, da un lato alla scomparsa dell'egemonia dell'eroe, dall'altro alla stereotipizzazione dei personaggi. Se il primo elemento produce inevitabilmente uno stile narrativo maggiormente polifonico e quindi frammentato, il secondo consiste, invece, nel non fornire una vera e propria particolarizzazione dei personaggi, ma al contrario utilizzarli come strumento per la generalizzazione del messaggio rivoluzionario dell'Intifada. Al-Baḥrī, 'Umm Muḥammad e il piccolo al-Baḥrī con sua mamma da una parte, e Šlūmū e Rāmbū dall'altra, incarnano perciò il perpetuo scontro tra il bene e il male, l'oppresso e l'oppressore, la popolazione inerme e l'apparato repressivo d'avanguardia, Palestina e Israele. Un conflitto che si protrae ormai senza fine da decenni, ma che, raffigurato dalla completa intercambiabilità dei personaggi palestinesi, incarna il *şumūd* (determinazione) di un popolo che porta avanti una lotta apparentemente senza speranza ma che nonostante tutto riesce molto spesso a assumere il ruolo di eroe-martire che lotta e muore per riconquistare la giustizia e la dignità per il suo popolo.

Bibliografia

- Abū Bakr Walīd, «Ba‘d al-taḥawwulāt al-ḥaṣṣa fī-l-riwāya al-filastīniyya al-ḡadīda», *Tabayyun*, volume 2 (2012), pp.135-150.
- Abu-Manneh Bashir, «Palestinian Trajectories: Novel and Politics since 1948», *Modern Language Quarterly*, volume 75 (dicembre 2014), pp. 511-539.
- , *The Palestinian Novel - From 1948 to the Present*, Cambridge University Press, 2016.
- Abu-Remaileh Refqa, «Country of Words: Palestinian Literature in the Digital Age of the Refugee», *Journal of Arabic Literature*, volume 52 (autunno 2021), pp.68-96.
- Abū Šamsiyya ‘Īsā Muḥammad e al-‘Aṭšān Maḥmūd, «Al-‘Amwāḡ al-barriyya: Muḥāwila fī taḡrīb šakl fannī ḡadīd», Università di Birzeit, da corrispondenza privata con l’autore, in data 25 dicembre 2021.
- Abū Šihāb Rāmī, «Al-Nakba fī riwāyat “Zaman al-ḥuyūl al-bayḡā” li-Ibrāhīm Naṣrāllah: al-mutaḥayyil wa al-wa‘ī al-tārīḥī», *Al-Maḡalla al-‘arabiyya li-l-‘ulūm al-‘insāniyya*, volume 38 (2020), pp.249-280.
- Azzam Samira, *Qiṣaṣ ‘uḥrā*, Dār al-ṭalī‘a Beirūt, 1956.
- , *Palestinese! E altri racconti*, A cura di Wasim Dahmash, 3^a ed., Edizioni Q -Roma, 2014.
- Baylouny Anne Marie, «The Palestinian Intifada», In *The International Encyclopedia of Peace*, New York and Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Bockel Alain, «L’autonomie palestinienne: la difficile mise en oeuvre des accords d’Oslo-Washington», *Annuaire français de droit international*, volume 40 (1994), pp. 261-286.
- Boyalı Ayşegül, «Wanted Dead or Alive: Bare Life, Non-Grievability and Spectrality in Ibrahim Nasrallah’s Prairies of Fever», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2019.
- Camera D’Afflitto Isabella, *Cento anni di cultura palestinese*, Carocci, 2007.
- Dickins James, Hervey Sandor, e Higgins Ian, *Thinking Arabic Translation. A course in translation method: Arabic to English*, Seconda edizione, Routledge, 2017.
- Eagleton Terry, Jameson Fredric e Said Edward W., *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, 1990.
- El-Hussari Ibrahim A., «The Other Version of the Story: National Identity in the Modern Palestinian Novel», *Athen Journal of Philology*, volume 3 (settembre 2016), pp. 145-158.
- Elad-Bouskila Ami, *Modern Palestinian Literature and Culture*, Routledge, 1999.
- Elayyan Hani, «Three Arabic Novels of Expatriation in the Arabian Gulf Region: Ibrāhīm

Naşrallāh's Prairies of Fever, Ibrāhīm 'Abdalmagīd's The Other Place, and Sa'ūd al-San'ūsī's Bamboo Stalk», *Journal of Arabic and Islamic Studies*, volume 16 (2016), pp.85-98.

Farag Joseph R., *Politics and Palestinian Literature in Exile - Gender, Aesthetics and Resistance in the Short Story*, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2017.

Ġabrā Ġabrā Ibrāhīm, *Al-Bi'r al-'ulā: fuşūl min sīra dātīyya*, Bairūt, Dār al-ādāb, 2009.

Gregory Fox Rachel e Qabaha Ahmad, *Post-Millennial Palestine: Literature, Memory, Resistance*, Liverpool University Press, 2021.

Gresh Alain, *The PLO: The struggle within: towards an independent Palestinian state*, Zed Books, 1985.

Harlow Barbara, *Resistance Literature*, Methuen, Inc., 1987.

Hassan Salah D., «Nation Validation: Modern Palestinian Literature and the Politics of Appeasement», *Social Text*, volume 2 (2003) pp. 7-23.

Heacock Roger, *Of Time and Spaces in Palestine: the Flows and Resistances of Identity*, Institut Français du Proche-Orient, 2008.

Ĥalīfa Saḥar, *Abbād al-šams*, al-Quds, Dār al-kātib, 1980.

———, *La porta della piazza*, Tradotto da Piera Redaelli, Jouvence, 2002.

———, *La svergongata: diario di una donna palestinese*, Tradotto da Piera Redaelli, Firenze, Giunti Barbera, 1989.

———, *Al-Subbār*, Bairūt, Dār Ibn Ruşd, 1978.

Hroub Khaled, *Hamas: A Beginner's Guide*, Pluto Press, 2006.

al-'Īla Zakī, *Ĥiṭān min al-dam*, al-Quds, Ittiḥad al-kitāb al-filasṭīniyyin, 1990.

Jayyusi Salma Khadra, *Anthology of Modern Palestinian Literature*, Columbia university Press, 1994.

Kanafānī Ġassān, “*‘Adab al-muqāwama fī Filasṭīn al-muḥtalla 1948-1966*”, Dār manşūrāt al-Ramāl, 1966.

———, *Riġāl fī-l-šams*, Beirut, 1963.

Leopardi, Francesco Saverio. *The Palestinian Left and Its Decline: Loyal Opposition*. Palgrave Macmillan, 2020.

Lukàcs George, *The historical Novel*, Tradotto da Hannah and Stanley Mitchell, Boston, Beacon Press, 1963.

Mattar Karim, «Out of time: colonial history in Ibrahim Nasrallah's Time of White Horses»,

- Journal of Postcolonial Writing*, volume 50 (2014), pp. 176-188.
- Mattar Philip, «United Nation Security Council Resolutions 242 and 338», In *Encyclopedia of The Palestinians*, 2005, pp. 505–6.
- Mckean Parmenter Barbara, *Giving Voice to the Stones: Place and Identity in Palestinian Literature*, University of Texas Press, 1994.
- Meyer, Stefan G. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. State University of New York Press, 2001.
- Mir Salam, «Palestinian Literature: Occupation and Exile», *Arab Studies Quarterly*, volume 35 (primavera 2013), pp. 110-129.
- al-Mubarakah Miftaḥ, «Al-Šaḥṣiyya al-ra'isiyya fī al-riwāya “A' rās Āmina” bi-qalam Ibrāhīm Naṣrallah (dirāsa saykūlūgiyya al-'adabiyya 'inda Abrāhām Māslū)», Ğāmi'a Tūlūng Agūng al-islāmiyya al-ḥukumiyya, 2019.
- al-Munāšira Husayn, « Al-'Amwāğ al-barriyya: šā'iriyya al-takāqud (Dawla ġurfa al-'ināya al-murakkaza ... wa al-ṭifl alladī lā yamūt bi-rašāša wāhida)», *Ġarīda al-Ġazīra*, 15 giugno 1997.
- al-Musawi Muhsin Jassim, *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence*, Brill, 2003.
- al-Mutawakkil Ṭaha, *Al-Raml wa al-af'ā: sīra katsī'ūt mu'taqala Anṣār 3*, Al-hi'a al-'amma li-quṣūr al-ṭaqāfa al-Qāhira, 2010.
- Naṣrallāh Ibrāhīm, *Al-'Amwāğ al-barriyya*, al-ṭab'a al-'arabiyya al-Sādisa 2016, Al-Dār li-l-'ulūm nāširūn, 1988.
- , *Barārī al-ḥummā*, Tradotto da Leonardo Capezzone, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- , *Dentro la notte. Diario palestinese*, Tradotto da Wasim Dahmash, Ilisso, 2004.
- , *Qanādīl Malik al-Ġalīl*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2012.
- , *Al-Sīra al-ṭā'ira: 'aqall min 'adūw, akṭar min ṣadīq*, al-ṭab'a al-tāniyya, Al-dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2012.
- , *Specchi degli Angeli*, Tradotto da Wasim Dahmash, Edizioni Q, 2019.
- , *Taḥt šams al-ḍaḥā*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2004.
- , *Ṭifl al-mimḥāh*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2000.
- , *Tulāṭiyyat al-'ağrās*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 2019.
- , *Ṭuyūr al-ḥaḍar*, Al-Dār al-'arabiyya li-l-'ulūm nāširūn, 1996.
- , *Zaman al-ḥuyūl al-bayḍā' (Time of White Horses)*, Tradotto da Nancy Roberts, Al-Mu'assasa al-'arabiyya li-l-dirasa wa-l-nashr, 2007.

- , *Zaytūn al-šawāri* , Al-Dār al-‘arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, 2002.
- , *‘Arwāḥ Kilīmanğārū*, Dār Blūmzburī, Mu’assasat Qaṭar li-l-našar, 2015.
- , *‘A ‘rās Āmina*, Al-Dār al-‘arabiyya li-l-‘ulūm nāširūn, 2004.
- Neuwirth Angelika, Andreas Pflitsch, e Barbara Winckler. *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*. Saqi, 2010.
- O’Ballance Edgar, *The Palestinian Intifada*, Macmillan Press LTD, 1998.
- Pappe Ilan, *A History of Modern Palestine*, Second Edition, Cambridge University Press, 2006.
- Peters Joel e Newman David, *The Routledge Handbook on the Israeli-Palestinian Conflict*, Routledge, 2013.
- al-Qašrāwī Mahā Ḥasan Yūsef, «Al-Našš al-‘adabī bayn muštalahaḡay al-tadāḡul wa al-tarāsul: Riwāya “Barārī al-ḡummā” li-Ibrāḡīm Našrallāḡ namūdağan», *Mağalla al-ğāmi ‘a al-‘islāmiyya*, volume 18 (2010), pp. 1005-1029.
- Said Edward W., *The Politics of Dispossession The struggle for Palestinian Self-determination, 1969-1994*, Vintage Books, 1994.
- Šāliḡ Faḡrī, «Al-Riwāya al-filasṡīniyya fi-l-waqt al-rāḡin: ‘išārā», *Mağalla al-dirāsāt al-filasṡīniyya*, volume 5 (1995), pp. 157-167.
- Saloul Ihab, *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination - Telling Memories*, Palgrave Macmillan, 2012.
- Sayigh Yezid, *Armed Struggle and the Search for State: The Palestinian National Movement 1949-1993*, Oxford University Press, 1997.
- Shibli Adania, *Sensi*, Tradotto da M. Ruocco. Argo, 2007.
- Sibilio Simone, «Il romanzo palestinese del nuovo millennio», In Giuseppe Di Giacomo e Ugo Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, di Mimesis, Milano 2020, pp. 517-52.
- , *Nakba. La memoria letteraria della catastrofe palestinese*, 2^a ed., Edizioni Q -Roma, 2015.
- , «Sulla vetta del Kilimangiaro con Ibrāḡīm Našrallāḡ . Dovere di testimonianza e intertestualità in un nuovo “atto” della Commedia Palestinese (Al-malhāḡ al-filasṡīniyya)», A cura di Maria Avino, Ada Barbaro, e Monica Ruocco, *Qamatiyyāt: oltre ogni fronteira tra letteratura e traduzione*, Pubblicazioni dell’Istituto per l’Oriente C.A. Nallino, n. 121 (2020), pp. 463–88.
- Sulaimān ‘Abd al-Ḥalīm, «Ibrāḡīm Našrallāḡ : ‘Afqar al-huwiyyāt hiyya allatī nariṡu-ha bi-kum al-wilāda», *‘Aḡbār al-adab*, 3 giugno 2019.
- Taha Ibrahim, *The Palestinian Novel: A Communication Study*, Routledge, 2002.

Tessler Marc, «Intifada 1987-1993», In *Encyclopedia of The Palestinians*, 2005, pp. 224-232.

al-Til Sahīr, «Bayn “Al-’amwāğ al-barriyya” wa “Al-zaman al-aşfar”», da corrispondenza privata con l’autore, in data 25 dicembre 2021.

Ṭūqān Fadwā, *Riḥla ġabaliyya, riḥla şa’ba: sīra dāriyya*, Ammān, Dār al-şurūq li-l-naşar wa al-tawzī’, 1985.

al-’Umrī Ḥadīğa e Bulqāsimī Mabrukā, «Īqā’ al-zaman fī riwāya “Al-’amwāğ al-barriyya” li-Ibrāhīm Naşrallāh», Muḍakkira Māstir, Ğāmi’a Muḥammad Ḥīḍer Biskra, 2020.

al-Yūsif Yūsif, « Al-’Amwāğ al-barriyya Riwāya sīnamā’iyya tu’assisu li-namṭ kitabī ġadīd», *Mudaqqiq*, da corrispondenza privata con l’autore, in data 25 dicembre 2021.

Sitografia

Abū al-Naṣr Munā, *Ibrāhīm Naṣrallāh : dākirat al-riwāya al-filasṭiniyya tatahaddā Ben Ğūryūn wa al-nisyān*, “Al-‘ayn al-‘iḥbāriyya”, 25 aprile 2018, <https://al-ain.com/article/ibraheem-nasr-allah-novels>, consultato 9/11/2021.

———, *Limādā yaktubu Ibrāhīm Naṣrallāh?*, “al-Šurūq”, 2 aprile 2018, <https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=30042018&id=756df793-6807-43eb-bb34-970d2a0fb519>, consultato 9/11/2021.

Di Rienzo Alessandro e Tofeile Noha, *CULTURA. Ibrahim Nasrallah, lo scrittore palestinese che difende la coscienza del mondo*, “Pagine Esteri: Medioriente, Africa, Mediterraneo, il mondo”, 14 maggio 2021, <https://pagineesteri.it/2021/05/14/medioriente/intervista-a-ibrahim-nasrallah-scrittore-palestinese/>, consultato 31/10/2021.

Ĝamāl Amīra, *Al-Malhāh al-filasṭiniyya min al-bidāya wa ḥattā al-nihāya*, “Amūn”, 5 maggio 2017, <https://www.ammonnews.net/article/312859>, consultato 7/11/2021.

Ĝam‘a Faraĝ Maryam, *Ibrāhīm Naṣrallāh li-“al-Bayān” : kutubunā hiyya naḥnu ... `innahā aḥāsīsunā wa ru‘ānā*, “al-Bayān”, 1 aprile 2018, <https://www.albayan.ae/five-senses/dialogue/2018-04-01-1.3226201>, consultato 9/11/2021.

Lea Richard, *Writing of Jordan, dreaming of Palestine*, “The Guardian”, 29 gennaio 2007, <https://www.theguardian.com/books/2007/jan/29/voicesofprotest.jordan>, consultato 5/1/2022.

Micalusi Cristina, *CULTURA: Sensi di Adania Shibli*, “NENA Near East News Agency”, 29 luglio 2014, <http://nena-news.it/cultura-sensi-di-adania-shibli/>, consultato 22/10/2021.

Naṣrallāh Ibrāhīm, *Filasṭīn: dākira lā tamūt wa lā yuṣību-ha al-nisyān*, “al-Jazeera.net”, 25 maggio 2008, <https://www.aljazeera.net/opinions/2008/5/25/%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D8%B0%D8%A7%D9%83%D8%B1%D8%A9-%D9%84%D8%A7-%D8%AA%D9%85%D9%88%D8%AA-%D9%88%D9%84%D8%A7-%D9%8A%D8%B5%D9%8A%D8%A8%D9%87%D8%A7-2>, consultato 10/11/2021.

Sukrī Rašīd, *Al-Riwāya al-filasṭiniyya bayn al-ġurba wa al-iġtirāb*, “Al-Quds al-‘arabī”, 6 gennaio 2020, <https://www.alquds.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9->

[%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%BA%D8%AA/](#), consultato 23/10/2021.

al-Wardānī ‘Imād, *Ibrāhīm Naṣrallāh: al-riwāya taḥmī kātiba-ha min ḥaṭar al-’anzima al-mustabidda*, “al-Quds al-‘arabī”, 14 maggio 2013,

<https://www.alquds.co.uk/%d8%a7%d8%a8%d8%b1%d8%a7%d9%87%d9%8a%d9%85-%d9%86%d8%b5%d8%b1-%d8%a7%d9%84%d9%84%d9%87-%d8%a7%d9%84%d8%b1%d9%88%d8%a7%d9%8a%d8%a9-%d8%aa%d8%ad%d9%85%d9%8a-%d9%83%d8%a7%d8%aa%d8%a8%d9%87%d8%a7-%d9%85/>, consultato 10/11/2021.

Al-riwā’ī Ibrāhīm Naṣrallāh fī Ġāmi’a al-Batrā, “‘Amūn”, 15 maggio 2014,

<https://www.ammonnews.net/article/192611>, consultato 9/11/2021.