

Raccontarsi con le macerie: voce e autorialità in *Fihris* di Sinan Antoon

Federico Pozzoli
Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract The great expansion of post-occupation Iraqi fiction, with its overall departure from social realism and its exploration of new genres, has brought along a new conceptualization of the Author. This paper aims to study how a peculiar figure of authoriality is both invoked and projected through narrative voices in Sinan Antoon's *Fihris* (2016). A complex and multi-layered text, Antoon's novel is narrated by human and non-human voices. Yet, despite the scattered and fragmented surface of narration, a hierarchical, almost concentric organizational principle is provided by the relations between the main narrators in a context of metalepsis. The analysis will focus on the strategies of authentication employed by narrators of different diegetic levels in the novel, from the short stories embedded, to the further level of authority provided by the autobiographical elements in the narrative frame.

Keywords Iraqi Novel. Sinan Antoon. Voice. Authoriality. Testimoniality.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Metodologia e ambito dell'analisi. – 3 *Muṣārakhat al-ʿashyāʾ*: il «*Fihris*» di Wadūd. – 4 Namir, Sinan Antoon: la testimonialità oltre l'archivio. – 5 Conclusioni.



Peer review

Submitted	2020-02-05
Accepted	2020-03-05
Published	2020-06-30

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pozzoli, Federico (2020). "Raccontarsi con le macerie: voce e autorialità in *Fihris* di Sinan Antoon". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 56, 105-128.

1 Introduzione

La narrativa irachena pubblicata dopo il 2003 presenta un doppio legame, storico e tematico, con gli avvenimenti del passato più recente del paese. Nella prefazione al numero di aprile 2013 di *Words Without Borders* Yasmeen Hannoosh sottolinea come molte delle narrazioni nell'Iraq post-occupazione derivino la propria forza «from their author's acute awareness of the subtext of Iraq's Ba'hist authoritative cultural discourses» (Hannoosh 2013). Secondo Hannoosh, la gran parte dei lavori più originali tra i molti composti negli ultimi due decenni in Iraq sono accomunati dalla volontà di rendere accessibili le voci periferiche del paese, escluse tanto dal potere baathista quanto dai discorsi egemoni dell'opposizione tradizionale. Se da un lato la scomparsa della censura baathista ha rappresentato un fattore cruciale in questo sviluppo, la rapidità e la profondità degli sconvolgimenti operati dall'occupazione e dalla guerra civile – quella che Husain Alsagaaf chiama «agony of Iraq» – ha radicalmente ri-orientato lo spazio pubblico della letteratura e ri-definito il concetto stesso di scrittura (Alsagaaf 2018, 23). A essere in gioco è il recupero stesso di una storia riscritta dalla retorica della dittatura, e di un'identità nazionale più aperta e libera dal settarismo (Hannoosh 2013). In questo contesto, la letteratura tende ad assumere, e spesso a rivendicare apertamente, il ruolo di *ta'rikh muwāzin* 'controstoria' dei conflitti che, dagli anni Ottanta del secolo scorso, sconvolgono il paese.

La negoziazione di una memoria condivisa e dello sguardo dai margini sul conflitto civile post-2003 è senz'altro un motivo centrale nell'opera di Sinan Antoon (Sinān Anṭūn). Romanzi come *Wahdahā shajarat al-rummān* وحدها شجرة الرمان (Solo il melograno, 2010) e *Yā Maryam* يا مريم (Ave Maria, 2012) si muovono in profondità all'interno delle tematiche della guerra civile, del terrorismo e del settarismo. Tale sguardo sul presente emerge anche nell'intensa attività culturale dell'autore. Emigrato negli Stati Uniti negli anni Novanta, Antoon si è affermato come una delle figure intellettuali più dinamiche della diaspora irachena nel paese, rimanendo presente nel dibattito culturale e letterario tanto a livello accademico che politico, elementi che restano contemporaneamente evidenti in una rivista ibrida come *Jadaliyya*, fondata dall'autore.¹

¹ Emblematico della capacità di Antoon di coniugare più scritture può essere un articolo come «Itlāl al-mushtāq 'alā atlāl al-'irāq» (Uno sguardo nostalgico sulle rovine dell'Iraq, Anṭūn 2012b), in cui il reportage di un viaggio in Iraq nell'immediato dopoguerra del 2003 si intreccia con digressioni letterarie sulla poesia medievale (ambito di ricerca dell'autore) e riflessioni decisamente più militanti di carattere postcoloniale.

In *Fihris* فهرس (Indice, 2016),² il quarto romanzo dell'autore, la preoccupazione per la scrittura di una storia di conflitti e le lacerazioni della memoria assumono un carattere ben più esplicito, sia a livello poetico che della forma testuale. L'opera vira verso una struttura più sperimentale, in cui testi di generi e provenienze differenti (e non necessariamente finzionali) si trovano giustapposti in una raccolta di brevi frammenti.³ A emergere rispetto al passato è soprattutto la struttura più ibrida del discorso, l'impiego di forme saggistiche o comunque non-letterarie in lunghi brani del romanzo.

Come si può scrivere ciò che è accaduto? [...] Come può ciò che meto per iscritto [*udawwinu-hu* أدونته] evitare di cadere nel fittizio [*zayf* زاييف] o nella morsa della storiografia ufficiale? (Anṭūn 2016a, 32)⁴

Così si apre la *Prefazione* dell'opera intradiegetica a cui sta lavorando uno dei due narratori, il libraio baghdadino Wadūd. Il progetto, echeggiando il *Kitāb al-Fihrist* di Ibn al-Nadīm (m. 990), s'intitola, appunto *Fihris*, 'Indice'.⁵ Le biografie che Wadūd intende raccogliere (e qui è significativo l'uso del verbo *dawwana* دَوَّنَ, che sembra andare in una direzione decisamente oggettiva e non-finzionale) non sono, come nel caso del suo illustre predecessore abbaside, quelle di *muṣannifūn* مصنفون (compilatori) e *mu'allifūn* مؤلفون (autori) quanto piuttosto quelle, non necessariamente umane, delle 'rovine lasciate dalla guerra' (*kharā'ib al-ḥarb* خرابان الحرب) (Anṭūn 2016a, 49).

I primi venti frammenti del progetto di Wadūd vengono consegnati al narratore principale del romanzo, l'accademico iracheno espatriato Namīr al-Baghdādī, che si è offerto di tradurla durante una visita a Baghdad. Quando quest'ultimo torna negli Stati Uniti, si scopre sempre più ossessionato dalle memorie del viaggio in patria e dalla sofferenza che trapela dai testi del «*Fihris*» di Wadūd. Le storie 'dai margini' che il libraio raccoglie assumono, a New York, un carattere *unheimlich*, 'perturbante', a contrasto con la vita nel paese 'vincitore' della guerra. Il testo, di fatto, giustappone senza una precisa

² Una traduzione inglese, ad opera dello stesso Antoon, con il titolo di *The Book of Collateral Damage* è in uscita per Yale University Press al momento della stesura del presente articolo.

³ Un'anticipazione di questa tendenza alla giustapposizione, attraverso il citazionismo, di una varietà di testi è presente nelle parti di *Yā Maryam* narrate dal personaggio di Yūsif, che gioca con una memoria anche testuale di un Iraq meno settario, facendo riferimento a frammenti che vanno dal poeta al-Jawāhirī alle *maqāmāt* popolari ai saggi di botanica (Anṭūn 2012a).

⁴ Tutte le traduzioni, salvo ove diversamente indicato, sono dell'Autore.

⁵ Il richiamo è suggerito nella scena della presentazione del progetto, in cui Namīr capisce male e pensa che il testo s'intitoli «*Fihrist*» come l'opera di al-Nadīm, venendo corretto dal libraio (Anṭūn 2016a, 48)

gerarchia i frammenti dell'opera incompiuta, le lettere che il libraio invia dall'Iraq, e brevi aneddoti sulla vita americana di Namīr, che contribuiscono sempre a mettere in parallelo e a contrapporre i percorsi di crisi dei due autori: Wadūd, internato in un ospedale psichiatrico, distrugge la sua copia del «Fihris», mentre Namīr, in psicanalisi, si mostra sempre più disinteressato alla propria vita accademica e sentimentale e sempre più immerso in un collezionismo compulsivo di documenti e storie della Baghdad di *Desert Storm*. Incapace di distaccarsi da quello che considera il suo alter ego rimasto in patria, il protagonista giunge verso la fine a suggerire una completa fusione con l'altro personaggio:

Non so come classificarlo: sogno o incubo? Eravamo un'unica persona. Uniti in un solo io. Quando mi guardavo allo specchio, vedevo lui che mi guardava. La nostra memoria era una. La voce, il corpo erano gli stessi. Non ci chiamavamo né Namīr né Wadūd. (Antūn 2016a, 214)

Al di là della compresenza di più narratori (a Namīr e Wadūd si unisce, come si vedrà, la varietà di voci narranti del «Fihris» intradiegetico), questa convergenza ha l'effetto di mettere in risalto il lato speculativo e quasi saggistico del romanzo rispetto al dialogismo interno e alla polifonia in senso bachtiniano (Bachtin 2001). La predominanza di questa funzione argomentativa è ulteriormente sottolineata dalla presenza, al fianco del testo, di una serie di brani citati da opere di Walter Benjamin, Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī e Amiri Baraka a commento delle riflessioni di Namīr.⁶

Se dunque esiste all'interno della letteratura irachena contemporanea una volontà generale di ri-narrare in maniera decentrata e attenta alle individualità spezzate dai conflitti che, ininterrotti, attraversano il paese (almeno) dal 1980, in *Fihris* il progetto stesso di scrittura delle storie delle rovine di Baghdad è oggetto di un meta-romanzo, che gioca anche in qualche modo sul limite tra *fiction*, *non-fiction* e scrittura saggistica. In una delle prime recensioni del romanzo, il critico Ṣubḥī Mūsà metteva già l'accento su questo carattere ibrido:

[*Fihris*] ci porta ad assumere la logica di un archivio che contiene ogni cosa, umana o inanimata. Eppure, questo proliferare di oggetti e uomini, di luoghi e avvenimenti, unita all'assenza di un elemento centrale, ci mette di fronte a connessioni aperte, lasciando il testo privo di punti di riferimento che lo rendano ascrivibile a un genere artistico definito. (Mūsà 2016)

⁶ Precise indicazioni bibliografiche sono peraltro fornite in una *Nota* finale.

Il presente contributo intende studiare se e come le premesse teoriche e poetiche di tale progetto si riflettano ‘in superficie’ nella struttura narrativa del testo e in particolare nella funzione delle voci narranti del «Fihris» intradiegetico.

2 Metodologia e ambito dell’analisi

Quella che si presenterà in questo contributo è una lettura di carattere narratologico dei venti racconti brevi che compongono il «Fihris» di Wadūd, e che rappresentano il livello narrativo più interno del *Fihris*-romanzo. L’analisi sarà in particolare dedicata al piano dell’enunciazione narrativa, alla categoria cioè che Genette chiama «voce» (Genette 1972). Ciò che interesserà maggiormente sarà il piano retorico della narrazione, considerata come «performance that simultaneously invokes and projects a historically specific figure of authorship», mettendo in relazione «the narrative voice of a work of fiction [...] to its author’s nonfictional commentary in the public sphere» (Dawson 2013, 247). Le voci della varietà di narratori, umani e non-umani, omodiegetici o eterodiegetici, saranno dunque studiate tanto con riguardo alle tecniche impiegate (rapporto tra narrazione e percezione/conoscenza, distanza dal narrato), quanto in rapporto alla costruzione – testuale ma che si appella a elementi extratestuali – degli autori-narratori del livello narrativo esterno. In questo modo si intende far emergere il filo che lega il livello della superficie narrativa a quella che Susan Lanser chiama «autorialità»:

I will be using the term *overt authoriality* or simply *authoriality* [corsivi nell’originale], to refer to practices by which heterodiegetic, public, self-referential narrators perform these “extra-representational” functions not strictly required for telling a tale. (Lanser 1992, 17)

Trattandosi di testi in cornice, tuttavia, tali enunciati «extra-rappresentazionali» saranno nel nostro caso quelli dei narratori-autori del livello narrativo superiore. Alcune ipotesi su come il rapporto tra autorialità e narrazione si articoli al livello diegetico più esterno saranno in ogni caso formulate in un paragrafo conclusivo.

L’impiego di un simile approccio permette di interrogarsi sull’autorità narrativa – intesa come *authority* ma anche come *authorship*, considerando la narrazione all’interno di un processo di comunicazione letteraria. Tale indagine sembra rilevante per garantire una comprensione non esclusivamente tematica della «new and distinctive identity» (Alsagaaf 2018, 22) della narrativa irachena contem-

poranea. Nonostante un innegabile incremento numerico,⁷ il romanzo iracheno post-2003 non è certo apparso in un vuoto narrativo: si evolve, anzi, rielaborando e talora contrastando una tradizione novecentesca che, sebbene spesso ai margini del dibattito letterario arabo, ha visto affermarsi autori del calibro di Ghā'ib Ṭu'ma Farmān, Mahdī 'Isā al-Ṣaqr e Fu'ād al-Takarlī. Fabio Caiani e Catherine Cobham, al termine del loro fondamentale studio di alcune tra le più importanti opere in prosa irachene del Novecento, accennavano brevemente alle trasformazioni della letteratura del decennio seguito all'occupazione USA come a trasformazioni a livello di spazio pubblico del discorso letterario:

These writers [gli scrittori iracheni di più recente affermazione] [...] have drawn more systematically on the Arabic literature heritage, both oral and written, and on the work of later novelists from the West and elsewhere, have re-conceptualized the roles of both reader and writer, and have generally faced the dangers of moving away from realist fiction. (Caiani, Cobham 2013, 244)

Da un punto di vista narratologico, il cardine della «realist fiction» di cui parlano i due studiosi è la prevalenza di situazioni narrative di tipo figurale o, nei termini di Genette, eterodiegetica con focalizzazione interna. Le opere di Fu'ād al-Takarlī, in particolare, risaltano per l'impiego decisamente raffinato del discorso indiretto libero e in una generale impostazione polifonica che, secondo Caiani, rende un romanzo come *al-Raj' al-Ba'id* الرجوع البعيد (Il lungo ritorno, 1980) tra i massimi esempi di narrativa modernista in ambito arabo (Caiani 2004, 52). Un'analisi di tipo narratologico-retorico della narrativa più recente permette dunque di approfondire il confronto e meglio comprendere gli sviluppi del romanzo iracheno. Un'opera come *Fihris*, in particolare, si situa, per quanto riguarda la narrazione, in una posizione antitetica a quella del narratore invisibile del romanzo modernista, mettendo continuamente in primo piano la funzione di mediazione degli io-narranti e spesso privilegiando, come si è accennato, le funzioni extra-rappresentazionali allo *showing* delle narrazioni figurali.

A venire in primo piano nella nuova narrativa, assieme alla funzione di mediazione della voce, è in generale la funzione dell'autore all'interno della comunicazione narrativa, come notano Caiani e Cobham nel passo citato. Mettendo in scena due narratori che sono anche autori di un testo, e che si interrogano continuamente sulla propria scrittura, *Fihris* si rivela forse particolarmente indicativo di

⁷ Secondo l'editoriale del n. 61 di *Banipal* i romanzi pubblicati dal 2003 sarebbero circa seicento, più del totale delle pubblicazioni di narrativa dell'intero Novecento (*Banipal* 2018, 6).

questa distanza. Il fatto che questi autori-personaggi *mostrino* le fonti e i problemi della loro attività narrativa mette comunque in discussione la funzione tradizionale dell'autore come osservatore e «compositore» (*mu'allif*) privilegiato della realtà. Riflettendo sul «ritorno all'onniscienza» nella narrativa «post-postmoderna», Paul Dawson riassume così questo cambio di paradigma:

the narrative voices of contemporary fiction demonstrate an agnostic awareness of the diminished “universality” of authorial narration, drawing authority not from the novelist as observer of human nature and guide to ethical conduct, but from the writer as public intellectual both competing with and deploying other non-literary discourses of “knowledge”: journalistic, historical, scientific, critical and so on. (Dawson 2013, 248)

Quali siano le strategie impiegate dai narratori di *Fihris* per ottenere un'autorità narrativa non-più-implicita rappresenterà la questione fondamentale dei paragrafi seguenti. Il passo di Dawson che si è citato mette inoltre in evidenza un altro nodo fondamentale della narrazione del romanzo di Sinan Antoon rispetto a quella di al-Takarli: la co-occorrenza di discorsi non-letterari (ma anche la concorrenza di questi ultimi con il carattere finzionale dell'opera).

Facendo riferimento al lavoro di Dawson e ad altri di respiro generale sulla narrativa contemporanea, ci si domanderà qui sotto quali aspetti l'autorità narrativa in *Fihris* si distanzi dalla narrativa novecentesca. In generale, l'ipotesi è che il romanzo muova dal modernissimo realista in direzione di quella che le analisi sulla letteratura globale chiamano «poetiche di verità» (Donnarumma 2014, 125) o «new sincerity» (Kelly 2016). *Al-Raj' al-Ba'id*, ad esempio, si chiude con una «Nota» dell'autore in cui al-Takarli «appears to mock his readers for believing in the emotions evoked in the novel» (Caiani, Cobham 2013, 195):

Questi fogli affastellati non contengono in sé i sospiri e i discorsi, i lamenti e i sorrisi che ad essi vengono ascritti: né le elevatezze, le sofferenze, gli orrori, i desideri; né gli occhi, le labbra, il sangue le lacrime. A gettarli lontano, non ne verrebbe alcuna protesta, nessun rimprovero. Pagine mute, innocue ma anche inutili. Meglio per esse, e per tutti, ignorarle in silenzio, dimenticarle. (al-Takarli [1980] 2015, 479)

Nella sua preoccupazione per «come scrivere di ciò che è accaduto», per parte sua, *Fihris* mostra una ben maggiore preoccupazione per una scrittura che ri-legga la realtà senza rinunciare a una funzione storica:

Il mio compito è esattamente l'opposto di quello della levatrice o dell'ostetrico che taglia il cordone ombelicale dopo la nascita. Io riannodo i cordoni ombelicali [u'īdu naṣj al-ḥibāl al-surriyya أعيد نسج الحبال السرية] tra le cose e le loro madri. Torno a incordare gli *oud* bruciati. Riporto la lacrima all'occhio. È un lavoro spossante e senza fine. E i nemici sono molti. (Anṭūn 2016a, 242-3)

In gioco c'è dunque, come si vedrà, anche una volontà di 'dire la verità' del tutto distante dallo scetticismo di al-Takarlī. In questo senso, la scrittura di Antoon è attraversata da una tensione retorica radicalmente diversa, e per certi versi antagonista, al modernismo di cui *al-Raj' al-Ba'īd* è esempio. Tale tensione inserisce il romanzo nella dimensione paradossale che Linda Hutcheon ha definito «historiographic metafiction» (Hutcheon 1989): con la sua poetica frammentaria, *Fihris* denuncia insieme l'impossibilità di una storia dotata di un'unica trama coerente e la necessità di una scrittura che vada oltre le «pagine mute» di al-Takarlī. Tracce testuali limitate e incoerenti, le lettere di Wadūd rappresentano il confine di un *ta'rīkh muwāzin*, di una storia parallela di una guerra che, come quella del 1992 secondo Baudrillard (1991), «non ha avuto luogo». Al contempo, il romanzo rivendica a tali frammenti di testimonianza un «wordly grounding» (Hutcheon 1989, 5) e un valore epistemologico.

L'analisi che segue partirà da una concezione retorica della narrazione - «somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened», secondo la definizione di Phelan (2005, 18) - per cercare un legame tra le tecniche narrative e una simile poetica. In particolare, l'attenzione sarà rivolta alle tecniche e alle strutture con cui la narrazione costruisce una dimensione testimoniale e meta-storica. Si tratta di una dimensione che invita a riflessioni ben più ampie di quelle di carattere strettamente testuale e narratologico, su tutte quelle di ordine psicoanalitico e postcoloniale legate ai concetti di testimonialità e di trauma.⁸ Rimandando ad altra sede tali letture di *Fihris*, il presente articolo spera comunque di fornire loro una più solida base testuale.

⁸ Gli aspetti psicanalitici del romanzo, in particolare, paiono richiedere una lettura particolarmente approfondita, anche in ragione della loro presenza esplicita a livello tematico. Una simile lettura richiederebbe un'analisi approfondita dei rapporti tra la cornice narrativa ambientata negli Stati Uniti e gli inserti epistolari, attraverso i quali il passato iracheno torna a perseguire il narratore in esilio (il quale peraltro narra alcuni dei suoi colloqui con una psicoterapeuta). Un'analisi simile, che si sviluppa a partire dal pensiero di teorici come Dominick La Capra e Cathy Caruth, è stata condotta nell'ambito della letteratura irachena contemporanea da Stephan Milich (2015), il quale tuttavia si concentra sulla poesia.

3 *Muṣārakhat al-’ashyā’*: il «*Fihris*» di Wadūd

La presentazione più generale del progetto del «*Fihris*» di Wadūd è fornita nella narrazione dell’incontro tra quest’ultimo e Namīr. Interrogato sui fogli impilati nel magazzino, il libraio parla immediatamente di un «progetto di documentazione» (*mashrū’ tawthīqī* مشروع توثيقي), di carattere storiografico ma basato su una concezione «circolare» della storia (*tārīkh dā’irī* تاريخه دائري):

- È [...] [u]n archivio [*arshīf*] delle perdite causate dalla guerra e dalla devastazione. Niente eserciti né battaglie però. Le perdite dimenticate, invisibili. Non solo esseri umani: animali, piante, oggetti inanimati. Tutto ciò che si può distruggere. Minuto per minuto. Questo è il tomo dedicato al primo minuto.
- Di quest’ultima guerra, dici?
- Certo.
- E su quali fonti ti basi?

I suoi occhi brillavano: – Di tutto. Notizie, storia orale, testimonianze personali [*mu’āyanāt shakhṣiyya* معاينات شخصية]. (Anṭūn 2016a, 48)

Si tratta dunque, nelle intenzioni, di un’opera di carattere in qualche modo accademico, tanto che Namīr, ricercatore negli Stati Uniti, si offre subito di tradurla in inglese. La malattia mentale e la morte di Wadūd, tuttavia, mettono fine al lavoro ben prima che il progetto sia concluso. Ciò che giunge nelle mani di Namīr, e del lettore, è una raccolta di venti testi che, pur in una varietà di forme e stili, fanno piuttosto uso di tecniche che, almeno in prima istanza, si possono ascrivere al genere della *fiction*. Ciascuno di questi racconti è dedicato a un singolo oggetto, di cui presenta il *manṭiq* منطق, il ‘discorso’ – con un termine che riecheggia apertamente la tradizione mistica.⁹ In una prima approssimazione, si considererà la volontà di dare una voce e una soggettività agli oggetti della propria ricerca come un segno di funzionalità del progetto.

Alla frammentarietà delle tracce che compongono l’archivio si contrappone dunque la compiutezza di una serie di racconti organizzati in una trama, con un punto di arrivo prestabilito – la distruzione operata dall’invasione statunitense. Come autore – *mu’allif* ‘compositore’ – Wadūd non si limita a raccogliere tracce, ma sottopone queste ultime a una rielaborazione profonda. Di fatto, la sua narrazione chiede di essere autenticata più sulla base di un accesso diretto a

⁹ *Manṭiq al-Tayr*, (Il Verbo degli uccelli) è il titolo dell’opera del mistico persiano Farīd al-Dīn al-’Aṭṭār (1145-1221), titolo che peraltro viene citato alla lettera dal titolo del primo racconto di *Fihris*. Il termine *manṭiq* indica anche la logica come scienza.

una verità di cui è testimone che sulla presentazione e sull'analisi di fonti. In questo senso il termine-chiave del passo citato sembra essere *mu'āyana*, che si riferisce a una 'conoscenza oculare': il «Fihris» non si comporrà tanto di resoconti verbali della catastrofe del 2003, quanto di brevi tentativi di ocularizzare questa catastrofe dal punto di vista delle sue vittime. Vittime che, scomparse per definizione, non possono più direttamente testimoniare.

L'autorità narrativa di Wadūd narratore, in parziale contrasto con quella rivendicata dal personaggio, è quella che gli deriva dal proprio essere 'testimone' (*mu'āyin*) dei fatti. Raffaele Donnarumma ha parlato di una generale ascesa, nella narrativa post-postmoderna, di un «realismo testimoniale», che ricerca «non [...] tanto la sua fedeltà alle cose come sono andate, quanto la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell'empiricamente accaduto» (Donnarumma 2014, 126). Se di storia si può parlare, la storia circolare di Wadūd non mette al centro né la cronologia né il dato empirico, ma cerca di 'dire la verità' restituendo una parola finzionale agli oggetti/obiettivi della campagna militare USA.

Le cose [...] parlano. A volte parlano come gli esseri umani, lentamente, e fanno discorsi [*manṭiq* بمنطق] comprensibili. A volte però gemono, o urlano. [...] Non le capisco. O meglio, le capisco troppo bene: soffrono di quello di cui io soffro. [...] Cosa posso fare, quando le sento urlare così, senza fermarsi? All'inizio mi coprivo le orecchie: non bastava a zittirle. [...] Poi però cominciai a rimproverarmi quel mio narcisismo. Meglio sarebbe stato unirmi a loro, urlare il loro urlo [*an uṣārikha-hā* إن أصارخها]. (Anṭūn 2016a, 101)

La presentazione dell'autore del «Fihris» come testimone privilegiato della realtà avviene in maniera esplicita all'interno delle lettere scritte a Namīr. In almeno tre frammenti, ad esempio, il libraio sostiene che *innī arā mā la tarawna* إني أرى ما لا ترون 'vedo ciò che non vedete' (Anṭūn 2016a, 25, 106, 178). La facoltà che il narratore si riserva non è semplicemente quella di *vedere* ciò che era quello che adesso è in macerie, ma soprattutto quella di vedere ciò che le macerie hanno visto, di 'parlare per' esse. Centrale nel passo citato è l'espressione *uṣārikhu al-ashyā* أصارخ الأشياء, un neologismo dichiarato che si potrebbe tradurre come 'urlo lo stesso urlo delle cose'.¹⁰ Si tratta, com'era il caso per il sostantivo verbale *mu'āyana*, di una terza forma del verbo, usata qui per conferire un senso di reciprocità al verbo 'gridare': Wadūd '(si) urla con gli oggetti' lasciati in pezzi dalla guerra. La testimonianza di Wadūd è, per usare i termini di Giorgio Agamben, la testimonianza di un «*superstes*»:

¹⁰ Il gioco di parole è con il verbo *uṣāriḥ* 'mi confido (con)'.

I “veri” testimoni, i “testimoni integrali” sono coloro che non hanno testimoniato né avrebbero potuto farlo. Sono coloro che “hanno toccato il fondo”, i musulmani, i sommersi. I superstiti, come pseudotestimoni, parlano in vece loro, per delega: testimoniano di una testimonianza mancante. (Agamben 1998, 32)¹¹

Il «Fihris» intradiegetico si potrebbe considerare in questo senso come un’opera scritta interamente ‘in terza forma’, basandosi sulla compresenza delle voci del narratore e delle vittime, in vece delle quali egli racconta. Questo particolare dialogismo si mantiene a prescindere dalla situazione narrativa del singolo racconto. Da un lato, sia che il racconto sia narrato da un io omodiegetico (spesso ‘impossibile’, come si vedrà a breve) sia che a raccontare sia una voce esterna al mondo narrato, l’interpretazione si carica delle indicazioni metaletterarie contenute nelle lettere di Wadūd. D’altro canto, il lettore si trova davanti un *manṭiq* di una pianta, un animale, una cosa, un discorso che fin dal titolo lascia pensare che la voce (da *naṭq* نطق, ‘articolazione’) appartenga al soggetto del racconto: anche se la narrazione è rigorosamente eterodiegetica, si suppone che l’autore presti in qualche modo la propria voce, focalizzando sul proprio oggetto.¹²

3.1 Gli ‘io’ testimoniali e i narratori impossibili

Nove dei *manṭiq* di Wadūd sono narrati da narratori omodiegetici. La scelta della prima persona rende questi capitoli quelli che più nettamente si allontanano dalla *non-fiction* rivendicata nella presentazione che Namir dà del proprio progetto. A sottolineare questo scarto c’è inoltre lo statuto paradossale di queste narrazioni. Come possono raccontarsi le tracce raccolte in un archivio che per definizione raccoglie «ciò che è andato perduto» (*al-khasā’ir* الخسائر)? Di questi nove, inoltre, solo un racconto («al-Tū’ām» التوام, Le gemelle) ha per protagonista-narratore un essere umano (comunque, come si vedrà, scomparso in un incidente): tutti gli altri sono narrati da oggetti inanimati («al-Zawrā» الزوراء – incentrato su un manoscritto nell’omonimo quartiere di Baghdad; «al-Jidār» الجدار, Il muro; «al-‘ūd» العود, L’oud; «al-‘Ayn» العين, L’occhio; «al-Tannūr» التنبور, Il forno, da piante («al-Sidra» السدرية, Il biancospino) o da animali («al-Ṭayr» الطير, L’uccello; «Abū Ġineeh» أبو جنيه, nome del cavallo protagonista). C’è dun-

¹¹ L’opera di Giorgio Agamben, e in particolare *Homo sacer* (2005), è stata usata come chiave di lettura per la narrativa irachena contemporanea dedicata alla guerra da Ikram Masmoudi (2015).

¹² In quanto ‘punto di articolazione, si potrebbe tradurre ‘genettianamente’ il *manṭiq* dei titoli con ‘Voce di...’ (ad es. «Voce dell’uccello» ecc.). In alternativa, si propone qui la traduzione ‘Canto di...’.

que una doppia impossibilità di parlare dietro questi narratori non-umani e non più esistenti se non in forma di tracce.

Descrivendo il proprio lavoro di ‘collezione di tracce’ Wadūd dichiara che «*al-ashyā’ lā taḥduth, lakinnahā tataḥaddath*» الأشياء لا تحدث ولكنها تتحدث, ‘le cose non accadono, parlano’ (Anṭūn 2016a, 224). Questo parlare avviene immediatamente in una lingua che, per quanto varia, è del tutto coerente con la logica narrativa di narratori umani. Ad esempio il protagonista-narratore eponimo del racconto «Il biancospino»:

Zizyphus [il nome scientifico della pianta], questo è il mio nome. O meglio, solo uno dei miei nomi: il denominato cambia a seconda della lingua di chi nomina. Vi chiederete: come faccio a saperlo, visto che sono una pianta, immobile al mio posto da quando ero un seme? Non sapete che le piante hanno una logica [*la-hā mantiq* لها منطق], come gli uccelli e gli uomini? (Anṭūn 2016a, 58)

La lingua dell’autore del testo e quella del narratore sono dello stesso genere: non c’è un tentativo di mostrare uno scarto a livello di articolazione tra l’autonarrazione dell’arbusto e quella del libraio. Tale scarto può rimanere implicito perché il lettore ha accesso alle dichiarazioni di poetica dell’autore, la cui presenza rimane fondante nel testo. Inoltre, tutti i racconti si inseriscono all’interno di un genere noto, quello della scrittura autobiografica. David Herman, uno dei narratologi che più si sono interessati, in tempi recenti, alla narrativa del cosiddetto ‘postumano’, studia il genere che egli definisce «animal autobiography» come un atto di «speaking for»:

From this perspective, the structure of the animal autobiography not only mirrors the practice of collaborative (inter-human) autobiography, with the difference that the writer projects himself or herself into the position of a nonhuman model; what is more, animal-autobiographical acts also root themselves in the necessity for ghostwriting, or self-displacement [...]. (Herman 2016, 7)

Due racconti in particolare («al-Zawrā’» e «al-‘Ayn») si fondano su questa componente di autobiografia bi-focale, creando una deliberata ambiguità, o addirittura giocano a trarre in inganno il lettore riguardo all’umanità del narratore. In particolare, si riprende la struttura dell’indovinello, secondo Herman una delle forme prototipiche della «animal autobiography» (Herman 2016, 8). Così ad esempio nel «Canto di al-Zawrā’»:

Non so molto delle mie origini. Forse vengo dalla Cina, o dall’India, o dalla Persia. Non ho memoria di come arrivai, o di come fui portata qui. Nuda, come Iddio mi aveva creata, come mi avevano

distesa i suoi servi. Ricordo bene però i suoi occhi, che mi fissarono per lunghe notti.

Rimasi così per mesi, finché lui sciolse con dolcezza i miei legacci e mi scosse di dosso la polvere e lo sporco del viaggio. Passò dolcemente le sue dita su ogni punto, come volesse sciogliermi dalla fatica del viaggio, rassicurarmi che non correvo più alcun rischio con lui. Mi fece indossare una pelle di gazzella che aveva comprato apposta per me. [...]

Non me ne resi conto, la prima volta che fece quello che desiderava fare con me. Mi tolse di dosso la pelle di gazzella, e rimase seduto a guardarmi senza far nulla. Alcuni giorni dopo sentii una fitta. La prima volta che lo fece con me, mi fissava e ripeteva “bismillah”. Alla fine disse: – Ricorderai la miglior poesia che si recita in questa città, e vivrai a lungo dopo di me. [...]

In seguito, molti altri esseri umani [*min banī al-bashar* من بني البشر] mi avrebbero guardata, mi avrebbero sfiorata con dolcezza. Ovviamente ne provai piacere. Ma non ne ho mai più ricevuto quel brivido. [...]

Quando non rimase nessun punto del mio corpo su cui non avesse fatto scorrere le sue dita, rimase pensieroso. [...] L’ultima cosa che mi tatuò addosso fu: “Fatta a Baghdad il sei del mese di Rajab” [...]. (Antūn 2016a, 36-7)

Il paragone tra il libro e una donna percorre tutto il racconto senza mai essere abbandonato completamente, indugiando in un’ambiguità dissipata solo a tratti e gradualmente. L’espedito retorico struttura la narrazione a un livello profondo: l’esperienza temporale del manoscritto assume i tratti del racconto retrospettivo di una sorta di concubina medievale. Così umanizzata, la storia può assumere un punto di inizio (le «mie origini») e una fine, e organizzare così una trama finzionale, trasformando la vicenda del rogo dei manoscritti conservati nella biblioteca di al-Zawrā’ in una singola *storia*, narrata peraltro dal suo stesso protagonista. Questo processo di umanizzazione, dunque, anche al di là dell’aperto parallelo di quest’ultimo caso, riproduce in maniera esplicita quello che secondo Frank Kermode rappresenta il principio generale di strutturazione temporale dei racconti:

Let us take a very simple example, the ticking of a clock. We ask what it says: and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. [...] The clock’s *tick-tock* I take to be a model of what we call a plot, an organization that humanizes time by giving it form [...]. (Kermode 2000, 44-5)

A chi tuttavia va attribuita la responsabilità di configurare in una trama i racconti del «*Fihris*» di Wadūd? La distinzione tra la voce narrante e l’autore (fittizio) dell’opera tende a rendere del tutto eviden-

te la mano di quest'ultimo. Tutta la varietà retorica dei *manṭiq* viene percepita come prodotto dell'attività di un autore finzionale che, a differenza dell'autore reale, il lettore testualmente conosce. Sono le affermazioni di vicinanza al mondo inanimato a costituire la vera origine retorica del racconto. Wadūd sfida il narratorio giocando con l'ambiguità tra umano e non umano, come nel caso del «Manṭiq al-'Ayn», in cui al lettore (specie se non nativo di Baghdad) è richiesto un notevole sforzo di interpretazione e di documentazione per identificare la voce con una figura umana del bassorilievo che copre il Monumento alla Libertà (*Manṣab al-ḥurriyya* المنصب الحريية) di piazza Ṭayarān. A conti fatti, la voce non è identificata dal lettore con il solo soggetto-oggetto, ma con lo stesso eccentrico autore del «Fihris».

Questa osservazione assume un rilievo maggiore se si considera il «tock», la conclusione di molti dei racconti in cornice. Il *manṭiq* narrato dal manoscritto si conclude, ad esempio, con una paradossale autonarrazione della scomparsa:

Gli anni passarono senza rumore né sofferenza finché venne il giorno che la terra tremò come se stesse per far affiorare le proprie viscere. Era inverno, eppure sentii la mia pelle che si rinseccava per il caldo. Era il sole, da cui finora mi avevano tenuto lontana? Sentii il crepitio del fuoco che consumava le mie vicine, correndo verso di me. Lingue lambirono i miei margini. Mi accartocchiai dal terrore, e prima di far scorrere una lacrima lasciai andare un sospiro trattenuto mille anni. Mi vidi salire [*ra'aytunī ataṣā'ad*], una nuvola di fumo nel cielo di Baghdad. (Anṭūn 2016a, 38)

La trama costruita umanizzando l'oggetto giunge alla sua conclusione con la 'morte' del libro-donna, della scomparsa della quale è il narratore stesso a rendere conto. Allo stesso modo, la narratrice del «Manṭiq al-Tū'ām» racconta l'incidente che le costa la vita:

Tutto questo sarebbe accaduto [...]. Ma non lasciai mai Baghdad. Non entrai all'Accademia di Musica e Danza. [...] Qualche mese prima, in quell'inverno infuocato, eravamo tutti in auto. Mio padre guidava veloce per portarci dalla nonna, che aveva insistito perché la raggiungessimo: la sua casa era più sicura, lontana dagli edifici militari a rischio di bombardamento. I semafori non funzionavano, papà rallentava un po' ad ogni incrocio. Una volta però non rallentò abbastanza, come non rallentò il conducente che correva da destra, anche lui in fuga. Da allora [*ba'dahā* بعدها] non ho più suonato [...]. (Anṭūn 2016a, 184)

Come possono questi narratori vedersi nel momento della scomparsa? Da dove raccontano? Si tratta evidentemente di «violations of mimetic epistemology» (Heinze 2008). Da un lato, si ha a che fare con

un'infrazione del patto narrativo del tipo di quella che Genette (1972, 213) chiama «parallessi»: il narratore dice più di quanto per statuto potrebbe conoscere. Quello delle narrazioni parallettiche è un fenomeno che ha assunto dimensioni sempre più rilevanti tanto all'interno delle stesse opere quanto all'attenzione della critica e della naratologia. Come afferma Filippo Pennacchio:

nella letteratura degli ultimi anni capita spesso d'imbattersi in narratori che nonostante la loro natura *character-bound* [corsivo nell'originale] agiscono come narratori autoriali; che cioè esibiscono qualità o si fanno portavoce di istanze tradizionalmente appannaggio di quel narratore, di quasi ottocentesca memoria, collocato al di fuori del mondo della storia, e proprio perciò legittimato a comportarsi come più ritiene opportuno. (Pennacchio 2014, 96)

D'altro canto, più che da una conoscenza sovrumana della storia, tale violazione sembra derivare da uno sdoppiamento del punto di enunciazione, del *manṭiq*, della narrazione. La locuzione *ba'dahā*, 'da allora, dopo quel momento' nell'ultimo passo citato, ad esempio, proviene da un centro deittico diverso da quello della prima persona della gemella che sta scomparendo. Henrik Skov Nielsen ha sostenuto in un saggio dedicato a *The Impersonal Voice in First-Person Narrative* (2004) che simili casi di parallessi in narrazioni alla prima persona – decisamente frequenti nella narrativa contemporanea – si lascino spiegare postulando la presenza di una «voice that is different from that of any single character or narrator, which can talk about the protagonist in the first person» (Nielsen 2004, 139). Sarebbe questa voce ad essere responsabile per affermazioni quasi-paradossali del tipo «I walked into that frame not noticing the black limousine parked across the street» (Easton Ellis, *Glamorama*, cit. in Nielsen 2004, 140).

In situazioni di metalessi come quella di *Fihris*, nel quale l'opera di Wadūd è intradiegetica e dove numerosi sono i passi di riflessione metaletteraria su di essa, la voce impersonale, lungi dal rimanere 'dietro le quinte', è ben evidente. È l'autorità quasi-onnisciente dell'autore, basata sulla rivendicazione in base alla quale «io vedo ciò che non vedete», a dare un senso alla narrazione da parte dei protagonisti della loro stessa morte. Wadūd presta la propria voce a narratori impossibili senza che questi abbandonino la prima persona e il ruolo di narratori. È questo, sembra, il senso dell'espressione *uṣāriḫ[u] al-ashyā'*, e in questo senso si è definita la narrazione di questi racconti brevi omodiegetici una narrazione 'in terza forma'. Da un lato Wadūd racconta la (propria) storia *attraverso* la voce degli oggetti, dall'altro questi ultimi ricevono la voce (e una sorta di antropomorfismo) dalla voce dell'autore, che rimane un contrappunto costantemente presente.

3.2 Focalizzazione nei racconti eterodiegetici

Negli undici *manṭiq* narrati alla terza persona, il contrappunto tra autore e io-testimoniale prende la forma di un meno spiazzante rapporto tra narratore eterodiegetico e personaggio-focalizzatore. Alcuni di questi racconti si attengono alla prospettiva di un oggetto-testimone. Il racconto «*al-Kashān*» الكاشان (Il tappeto di Kashan), ad esempio, segue la storia di un tappeto persiano, dando notizie sulle persone negli ambienti circostanti, sempre filtrate da quello che il protagonista può ‘vedere’:

La stragrande maggioranza dei kashaniti nasce a Kashān, ovviamente. Invece, la kashanita di cui parlo io è baghdadina anima e corpo. Nata a Baghdad in una prigione femminile, alla fine degli anni Quaranta. Il parto non fu tanto difficile, quanto lungo: sua madre rimase inginocchiata davanti a lei ogni mattina, con la pazienza di chi si prepara per una preghiera senza fine. [...] lavorava per lo più in un silenzio di tomba, senza un sorriso. I primi giorni, la piccola kashanita non vedeva e non comprendeva nulla. Non fu in grado di individuare i lineamenti di sua madre finché non si formarono i suoi propri. (Antūn 2016a, 49-50)

Sebbene il punto di vista a livello di informazione si mantenga fisso sul tappeto, un narratore onnisciente è ben presente a dirigere la narrazione, intervenendo direttamente («la kashanita di cui parlo io»), o regolando la quantità di informazioni sul mondo circostante all’oggetto, ma anche informando il testo al proprio punto di vista linguistico (ad esempio con similitudini come «con la pazienza di chi si prepara per una preghiera senza fine»). Anche qui dunque, una voce autoriale dà un volto umano al protagonista inanimato e ne assume il punto di vista. È qui proprio la limitatezza di questo punto di vista, unita alla reticenza del narratore, a creare la struttura della ‘biografia a indovinello’: l’analogia strutturale con il Canto di al-Zawra’ dedicato al manoscritto è un ulteriore indizio che in quest’ultimo la prima persona del protagonista sia in gran parte una sorta di *proxy* per l’autore, la cui voce emerge direttamente nei passi più ‘inenarrabili’.

Altri racconti ci mostrano un narratore più prettamente onnisciente. In alcuni casi l’autorità di cui si ammanta è un’autorialità di tipo saggistico: il racconto intitolato «al-Asīr» الأسير (Il prigioniero), è un vero e proprio testo biografico dedicato a un cantante di *maqāmāt* celebre negli anni Trenta, le cui uniche registrazioni sono andate perdute durante un bombardamento del 2003. Altrove la narrazione assume direttamente i tratti di quella «uncanny knowledge» che Culler (2004, 26) attribuisce all’onniscienza ‘classica’, e in special modo alla terza delle forme individuate dal narratologo inglese: la narrazione autoriale in cui «the narrator flaunts her godlike ability to deter-

mine how things turn out» (Culler 2004, 26). Nel racconto «al-Jinīn» الجنين (L'embrione), la prerogativa dell'autore è quella di asserire come le cose sarebbero andate in assenza di *Desert Storm*:

Gli sarebbe mancato quel rombo, ne avrebbe avuto nostalgia, se fosse nato. Avrebbe potuto provare ad esprimerlo, ad esprimere quello che lo circondava, nella lingua che avrebbe appreso nei suoi primi anni. [...]

Questo se fosse nato! Ma non è nato, e non nascerà [*lam wa-lan yūlad* لم ولن يولد]. (Antūn 2016a, 150)

Nel penultimo *manṭiq*, «al-Munaḍḍab» المنضَب (L'Impoverito) il commento narratorio è talmente pervasivo da mettere completamente in secondo piano l'elemento narrativo, lasciando il lettore davanti a un testo difficilmente classificabile ma forse più prossimo a un saggio che a un racconto. Il testo si apre citando la definizione del verbo *naḍaba* نَضَب, 'far inaridire, impoverire', da cui deriva l'aggettivo per l'uranio usato a scopi militari nella guerra del 2003:

Respiriamo per vivere?

O respiriamo per morire?

Non c'è nascita senza fertilità.

Ma la nascita, la nascita di ogni cosa, è come una ferita - una ferita temporanea, che si cicatrizza. Non c'è nascita senza sangue versato dalla madre, senza placenta. La placenta che il corpo rigetta, ormai inutile.

Non c'è nascita senza fertilità.

Anche gli oggetti hanno uteri e placente, che possono sanguinare durante il parto. Quando l'uranio arricchito [*al-mukhaṣṣab*, 'infertilito'] nasce, nelle centrali nucleari, per svolgere il suo compito producendo energia elettrica, lascia dietro di sé una placenta, un suo altro, l'uranio impoverito [*al-munaḍḍab*, 'inaridito'], che non ha più radiazioni sufficienti. Come una farfalla che si lascia indietro il bozzolo. Ma questo Impoverito non si accontenta più di rimanere nascosto nelle discariche, sotterrato. L'uomo gli ha trovato un ruolo nel ciclo vitale. La sua densità è alta, più del doppio di quella del piombo.

DU, *Depleted Uranium*.

Un solo dardo metallico, coperto di uranio impoverito, un dardo addestrato a perforare le corazze, deviò dal suo percorso cadendo da un AC-10, non penetrò nessuna barriera: si sdraiò sul terreno dell'Iraq come un soldato sfinite in terra nemica. Un soldato che non morirà, però. Non sarà catturato. Continuerà a respirare. Il suo soffio colonizzerà un polmone, un utero. O un fegato, un osso, in un corpo qualunque. Continuerà a vivere nell'acqua o nell'aria, per quattro milioni di anni. Avvelenerà ogni corpo con cui entre-

rà in contatto, e vivrà.

E dunque: respiriamo per vivere?

O respiriamo per morire? (Anṭūn 2016a, 254)

Anche laddove il testo di Wadūd sembra svoltare più decisamente verso una scrittura saggistica o comunque argomentativa, un filo narrativo viene tuttavia mantenuto dal lettore grazie alla conoscenza del dato extratestuale (ossia esterno ai racconti in cornice, non al *Fihris* romanzo di Sinan Antoon): nonostante il racconto non lo dica esplicitamente, chi legge sa che il proiettile di uranio impoverito è caduto durante il *primo minuto* dell'invasione statunitense. È solo la storia del progetto a rendere possibile l'interpretazione di questi frammenti come parte di un romanzo unitario. A raccontare questa storia non potrà essere lo stesso Wadūd, lui stesso vittima del conflitto e incapace stavolta di narrare la sua propria morte.

4 Namīr, Sinan Antoon: la testimonialità oltre l'archivio

L'analisi delle tecniche impiegate nei racconti del «*Fihris*» intradiegetico è partita dalla premessa che si trattasse, appunto, di racconti, di testi eminentemente finzionali. In questo senso si è posta l'enfasi sull'attività di ri-configurazione (temporale, percettiva, strutturale) operata dal narratore (o dall'autore come 'narratore in terza forma' nel caso dei racconti alla prima persona). In questo modo, l'esecuzione del progetto di Wadūd andrebbe in direzione almeno parzialmente contraria a quella rivendicata nelle dichiarazioni che egli fa *sull'opera*. Anche nei racconti in prima persona condotti da oggetti inanimati, tuttavia, la questione della finzionalità rimane in ogni caso complessa. Nel già citato saggio sulla «animal autobiography», David Herman mette in dubbio il fatto che la presenza (forzata, nel caso di autobiografie di soggetti non-umani) di un'istanza di mediazione («speaking-for») implichi di per sé uno status di non-finzionalità:

For texts situated at the other end of the spectrum of nonhuman self-narratives, a key question is the following: to what extent does the voicing of animal subjectivity, despite the participation of autobiography (as a generic category) in the domain of nonfictional discourse, necessarily remain a fictional enterprise? (Herman 2016, 3)

Si è studiato sopra come a sfumare il confine tra *fiction* e *non-fiction* nel testo sia il ricorso a una strategia di autenticazione per natura ibrida come il discorso testimoniale: pur compiendo necessariamente un atto di 'parlare per' una testimonianza mancante, il testimone rivendica comunque, come si è visto nella definizione di Donnarumma (2014), «una verità che esorbita» dai limiti dell'empirico. A garan-

zia di tale verità sta lo stesso resoconto della scrittura del «*Fihris*», l'auto-narrazione dell'autore che scopre le proprie difficoltà e al contempo rivendica un accesso diretto alla verità della guerra del 2003.

Questo intreccio di 'autobiografia altrui', *self-narration* e testimonianza è riproposto e rielaborato al livello narrativo immediatamente superiore. La malattia mentale e la morte di Wadūd interrompono la stesura del «*Fihris*» e rendono lo stesso Wadūd un 'testimone impossibile', incapace di portare la testimonianza più radicale della propria morte (che peraltro avviene in un'esplosione, in modo del tutto analogo a quella delle voci dei racconti). È per testimoniare della scomparsa di Wadūd che Namīr, in conclusione al romanzo, dichiara di scrivere:

Mi asciugai le lacrime, stampai l'articolo [quello dal quale ha appreso della morte di Wadūd]. A mano lo intitolai «Canto di Wadūd» e lo aggiunsi all'Indice. Allora mi decisi a scrivere questo romanzo. (Antūn 2016a, 283)

Lungi dall'aver un ruolo meramente di raccolta e commento, tuttavia, la parte della narrazione condotta direttamente da Namīr si allontana dallo stile e dai temi del «*Fihris*», in direzione di una narrazione diaristica basata su una serie di aneddoti quotidiani. Nonostante l'idea, più volte ribadita nei passi di Namīr, di scrivere un romanzo su Wadūd «usando il suo nome reale, i dettagli della sua vita» (Antūn 2016a, 118), sono queste *yawmiyyāt* يوميات a fornire la cronologia del romanzo. Eppure, è il progressivo avvicinamento alla 'verità' della storia di Wadūd e la progressiva identificazione di Namīr con il libraio a fornire una *tellability*, un senso narrativo a queste sezioni:

Esiste un "morbo del *Fihris*"? È possibile che si trasmetta per contatto, addirittura per lettura? Sono anni che ritaglio immagini e trafiletti di notizie dai giornali, conservandoli in modo disordinato. Questa ossessione archivistica si è intensificata da quando ho conosciuto Wadūd e il suo progetto, di pari passo con la violenza e della distruzione in Iraq. (Antūn 2016a, 258)

Namīr può 'parlare per' Wadūd e al contempo *di se stesso* solo mantenendosi su questa soglia tra la funzione di autore - come *mu'allif* che 'ricompono l'infranto', secondo la frase di Walter Benjamin citata nel romanzo¹³ - e quella di mediatore, di voce 'per procura' che consegna al

13 L'espressione è tratta dalla nona «Tesi di filosofia della storia», che il testo cita per esteso al termine della prima sezione: «L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi.

narratario il progetto incompiuto del libraio. In questo senso la funzione principale di molti aneddoti di Namīr è quella di rendersi autorevole come testimone.¹⁴ C'è però un aspetto di questa narrazione diaristica che si rivolge in direzione opposta, non verso il centro del testo ma verso l'esterno, verso quello che Genette chiama «epitesto pubblico» (Genette 1987, 197). Di fatto, l'autonarrazione di Namīr getta un ponte tra il narratore-autore del romanzo su Wadūd (a sua volta narratore-autore del suo «Fihris») e Sinan Antoon come autore reale di *Fihris*. Il lettore sa (o può facilmente scoprire), ad esempio, che Namīr è espatriato lo stesso anno dell'autore reale e che insegna nella stessa New York University. Può inoltre conoscere il titolo del documentario che il narratore si trova a girare a Baghdad nel 2003 (*About Baghdad*, 2003) e del romanzo dedicato a un 'preparatore di cadaveri' che Namīr dichiara di voler scrivere (il citato *Waḥdahā shajarat al-rummān*).¹⁵

Da un lato, questo carattere scopertamente autobiografico dell'opera sfuma ulteriormente il carattere finzionale dell'opera: molti passaggi aneddotici – specie quelli relativi alla vita accademica di Namīr – sono inevitabilmente presi come narrazioni di episodi 'reali' della vita dell'autore. Al tempo stesso, portando la ri-configurazione narrativa al di fuori dei limiti del romanzo, la vena autobiografica introduce un ulteriore livello di testimonialità alla materia narrata. Si tratta di un carattere della narrazione autobiografica che Lejeune ha definito «patto fantasmatico»:

c'est en tant qu'autobiographie que le roman est decreté plus vrai. Le lecteur est ainsi invité à lire les romans [quelli in cui l'autobiografia è inserita in un contesto finzionale: l'esempio è quello di Gide] non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la "nature humaine", mais aussi comme de *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le *pacte fantasmatique*. (Lejeune 1996, 42; corsivi nell'originale)

Al tempo stesso in cui mostra lo scarto di realtà tra il *dentro* e il *fuori* del testo, l'inserimento di un simile piano di lettura ha dunque l'effetto di portare in superficie una verità pienamente e letteralmente 'ulteriore'.

Egli vorrebbe ben trattenerci, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso [...]» (Benjamin 2006, 80).

14 La relazione tra i brevi frammenti di carattere aneddotico e i brani del «Fihris» intradiegetico potrebbe essere studiata sulla base di quello tra testi poetici e *khabar* nelle raccolte biobibliografiche medievali. In questo risiede probabilmente il richiamo più forte di *Fihris* al *Kitāb al-Fihrist* di al-Nadīm.

15 Lo stesso Antoon ha dichiarato di considerare l'inserimento di dettagli autobiografici un «gioco narrativo», e che il lato positivo di questo gioco sia rivelato dal numero di lettori che gli ha chiesto informazioni su Wadūd come se si trattasse di una persona reale (Anṭūn 2016b).

5 Conclusioni

La riflessione che si è proposta, partendo dalla questione di Caiani e Cobham (2013) sulla «nuova concettualizzazione» di autori e lettori nella letteratura irachena contemporanea, ha cercato di mettere in luce alcuni aspetti della comunicazione letteraria in *Fihris*. A rendere il romanzo rilevante rispetto alla questione è, come si è visto, il fatto di costruire ‘all’interno del testo’ tale spazio comunicativo. In particolare, Sinan Antoon mette in scena due narratori che si presentano come autori delle narrazioni dei livelli narrativi più interni, in un proliferare di enunciati metanarrativi che spesso mettono in ombra il piano strettamente diegetico dell’opera.

La lettura qui presentata ha mirato a mettere in rapporto la postura teorica sul romanzo per come emerge nelle sezioni più argomentative del romanzo e quella narrativa dei racconti del «*Fihris*» intradiegetico. Ad emergere da tale confronto è soprattutto l’interdipendenza tra i due discorsi nella costruzione dell’autorità narrativa. Da un lato, le lettere e le riflessioni di Wadūd e di Namīr forniscono una struttura retorica di fondo ai racconti brevi, legittimando il passaggio da un *archivio delle perdite* alle storie individuali e temporaneamente concluse di oggetti, animali, esseri umani. In questo modo la cornice fornisce alle storie una *tellability*, intesa come «noteworthiness» di quanto narrato (Baroni 2016), ma anche talora letteralmente come ‘possibilità di articolazione’ in situazioni narrative che presentano paradossi sul piano mimetico. Sotto la superficie del catalogo di tracce liberamente associate si trova, in altre parole, la spinta unificante data dall’insistenza degli enunciati autoriali su quanto viene, o è stato, narrato.

Si è parlato così, per i racconti in prima persona, di una voce autoriale compresente a quella del narratore principale, una voce che si fa garante dell’unità e della dicibilità di una narrazione condotta da non-umani che narrano retrospettivamente la propria scomparsa. La strategia di autenticazione di questa seconda voce (che si è definita ‘narrazione in terza forma’) coincide con la rivendicazione da parte di Wadūd di un’autorità di tipo testimoniale, intesa come autorità di chi ‘parla per’ le vittime della guerra. Tale articolazione di voce e autorità è ancor più evidente nei racconti che presentano una struttura ‘a indoviniello’ in cui l’identificazione del narratore non è immediata e richiede al lettore l’identificazione di una seconda istanza responsabile del racconto.

Pur mantenendo strutture narrative simili, nei racconti in terza persona il discorso autoriale è per sua natura più evidente e assume talora i tratti dell’onniscienza. In questo contesto trovano più spazio discorsi di carattere extraletterario, e in particolare quello storiografico, che nelle dichiarazioni di Wadūd rappresenta il genere discorsivo cui il suo «*Fihris*» appartiene. Si è visto così come anche te-

sti in cui il piano diegetico è decisamente messo in secondo piano, il riferimento ad uno sfondo cronologico comune ai racconti permetta al lettore di situarli senza sforzi nel romanzo.

L'unione di un discorso che si vuole storiografico e di una strategia di autenticazione basata sulla testimonianza contribuisce a dare una natura ibrida al progetto di *i'adat takwīn* إعادة تكوين 'ri-costruzione' (Anṭūn 2016a, 268) di Wadūd, la cui funzione di rielaborazione finzionale della storia non esclude una certa referenzialità dei testi. Tale dimensione referenziale è ricreata, al livello più esterno della narrazione, dalla vena autobiografica della *self-narration* di Namīr, che introduce un «patto fantasmatico», tra la *fiction* e l'autobiografia, con il lettore. Le strategie di autenticazione degli autori fittizi del romanzo vengono così in qualche modo proiettate oltre, nella comunicazione tra autore (reale) e lettore. Se dunque il carattere sperimentale di *Fihris* lo rende un romanzo-laboratorio sull'autorialità in un Iraq che si sgretola, e sul legame (tutt'altro che diretto o ingenuo) tra la letteratura e la storia irachene post-2003, l'elaborazione che il romanzo fa di tali questioni non si risolve nel testo, ma viene proiettata pragmaticamente al di fuori di esso. In contrasto con l'atteggiamento distaccato e la narrazione 'invisibile' del modernismo, il rilievo della mediazione narrativa in *Fihris* pare invocare, nello spazio pubblico, quella di un autotestimone che 'parli per' le vittime.

Bibliografia

Fonti primarie

- Anṭūn, Sinān (2010). *Layl wāḥid fī kull al-mudun*. Beirut: Manshūrāt al-jamal.
Anṭūn, Sinān (2012a). *Yā Maryam*. Beirut: Manshūrāt al-jamal.
Anṭūn, Sinān (2012b). «Itlāl al-mushtāq 'alā aṭlāl al-'Irāq». *Jadaliyya*, 21 gennaio. <http://www.middleeastdigest.com/pages/index/4083>.
Anṭūn, Sinān [2010] (2013b). *Waḥdahā shajarat al-rummān*. Beirut: Manshūrāt al-jamal.
Anṭūn, Sinān (2016a). *Fihris*. Beirut: Manshūrāt al-jamal.
Anṭūn, Sinān (2016b). «Sinān Anṭūn, al-riwā'ī wa-l-shā'ir al-'irāqī, wa musāhamat al-'Irāq fī-l-ḥadātha al-shi'riyya». Intervista di Dima Wannous, *Anā min hunāk*. Orient TV. <https://www.youtube.com/watch?v=wntdAxQtDjC>.
al-Takarlī, Fu'ād [1980] (2015). *al-Raj' al-ba'īd*. Baghdad: Dār al-Madā.

Fonti secondarie

- Agamben, Giorgio (1998). *Ciò che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
Agamben, Giorgio (2005). *Homo Sacer*. Torino: Einaudi.
Alsagaaf, Hussain (2018). «The Iraqi Novel Emerges from the Womb of Disaster». Transl. by Jonathan Wright. *Banipal*, 61, 22-8.

- Bachtin, Michail (2001). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Banipal (2018). "Editorial". *Banipal*, 61, 6-7.
- Baroni, Raphaël (2016). «Tellability». Hühn, Peter et al. (eds), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>.
- Baudrillard, Jean (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.
- Benjamin, Walter (2006). «Tesi di filosofia della storia». Benjamin, Walter, *Angelus Novus*. Trad. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 75-86.
- Caiani, Fabio (2004). «Polyphony and Narrative Voice in Fu'ād al-Takarlī's "Al-Raj' al-ba'id"». *Journal of Arabic Literature*, 35(1), 45-70. <https://doi.org/10.1163/1570064041341842>.
- Caiani, Fabio; Cobham, Catherine (2013). *The Iraqi Novel. Key Writers, Key Texts*. Edimburgh: Edimburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748641413.001.0001>.
- Culler, Jonathan D (2004). «Omniscience». *Narrative*, 12(1), 22-34. <https://doi.org/10.1353/nar.2003.0020>.
- Dawson, Paul (2013). *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Donnarumma, Raffaele (2014). *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Hannoosh, Yasmeen (2013). «Beyond the Trauma of War. Iraqi Literature Today». *Words Without Borders. The Online Magazine for International Literature*. <https://www.wordswithoutborders.org/article/beyond-the-trauma-of-war-iraqi-literature-today>.
- Heinze, Ruediger (2008). «Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction». *Narrative*, 16(3), 279-97. <https://doi.org/10.1353/nar.0.0008>.
- Herman, David (2014). «Narratology beyond the Human». *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, 3(2), 131-43. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/165>.
- Herman, David (2016). «Animal Autobiography. Or: Narration beyond the Human». *Humanities*, 5(4), 1-17. <https://doi.org/10.3390/h5040082>.
- Hutcheon, Linda (1989). «Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History». O'Donnell, Patrick; Con Davis, Robert (eds), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 3-32.
- Kelly, Adam (2016). «The New Sincerity». Gladstone, Jason; Hoberek, Andrew; Worden, Daniel (eds), *Postmodern/Postwar and After. Rethinking American Culture*. Iowa City: University of Iowa Press, 197-208. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20q23p0.15>.
- Kermode, Frank (2000). *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanser, Susan Sniader (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. New York: Cornell University Press.
- Lejeune, Philippe (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Masmoudi, Ikram (2015). *War and Occupation in Iraqi Fiction*. Edimburgh: Edimburgh University Press.

- Milich, Stephan (2015). «From Nostalgia to Nightmares. Enactments of Travel and Trauma in Contemporary Iraqi Poetry». Bauden, Frédéric (ed.), *Mémoires de l'Association pour la Promotion de l'Histoire et de l'Archéologie Orientales*, n. 7. *Tropics of Travel*. 4. *Homes*. = *Proceedings of the International Conference Organized at the University of Liège* (13-15 January 2011). Louvain; Paris; Walpole (MA): Peeters, 69-80.
- Mūsà, Şubhī (2016). «Sinān Anṭūn yaktubu fihris al-muhammashīn». [*al-Ḥayāt*] N-dawa.com. <https://www.n-dawa.com/articles.php?cat=24&id=5417>.
- Nielsen, Henrik Skov (2004). «The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction». *Narrative*, 12(2), 133-50. <https://doi.org/10.1353/nar.2004.0002>.
- Pennacchio, Filippo (2014). «“... And Now I Have to Enter Father Mike’s Head, I’m Afraid”. Paralleli, onniscienza omodiegetica e ‘io’ autoriali nella narrativa contemporanea (I)». *Enthymema*, 10, 94-124. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4108>.
- Phelan, James (2005). *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.