

Introduzione

Sommario 1 Profilo biografico dell'autore – 2 Influenze letterarie e fasi della produzione di Sa'd Allāh Wannūs – 3 Rituali di segni e metamorfosi tra narrazione della storia e universi individuali – 4 Rituali di (tras)formazioni identitarie – 5 Note sulla lingua di *Rituali di segni e metamorfosi* e sulle scelte traduttive.

1 Profilo biografico dell'autore

Considerato uno dei maggiori esponenti del teatro arabo contemporaneo, Sa'd Allāh Wannūs, di origine siriana, ha da sempre unito l'espressione artistica all'impegno politico e al dissenso. La sua opera, che comprende soprattutto testi teatrali, non si rivolge esclusivamente al contesto siriano, ma si pone in dialogo con un pubblico più ampio, affrontando i maggiori temi e andando a fondo delle numerose crisi che hanno sconvolto le società arabe nel corso della seconda metà del XX secolo. La vocazione anticonformista di quest'autore non si esprime soltanto nella scrittura artistica, ma emerge anche dalla sua visione teorica della funzione del teatro. Questa segue un approccio performativo alla materia letteraria in grado non solo di riprodurre, ma anche e soprattutto di agire sulla realtà, intercettandone e preparandone i cambiamenti.

Al centro dell'innovativa visione del teatro di Sa'd Allāh Wannūs c'è il pubblico, che non si limita a essere ricettore o spettatore della rappresentazione, ma ne diviene protagonista, modellandone la forma. Grazie al ruolo attivo del pubblico, il testo diventa materia viva, sottoposta a cambiamento e a sua volta svolge un'azione performativa sul contesto. Il teatro diviene così luogo simbolico e fisico di contestazione e di emancipazione, grazie alla sua capacità di andare a fondo e di scardinare le dinamiche che stanno alla base dell'oppressione politica e dell'autoritarismo.

Sa'd Allāh Wannūs fa parte di quella generazione di intellettuali arabi del XX secolo che abbandona l'ambiente rurale a favore di quello urbano e che si sposta all'estero, spinta dal desiderio di ampliare i propri orizzonti culturali. Nato nel 1941 a Ḥuṣayn al-Baḥr, un piccolo centro abitato sul Mar Mediterraneo, a nord della città costiera di Tortosa, Wannūs proviene da una famiglia contadina di estrazione modesta, appartenente alla comunità alawita. A Tortosa frequenta la scuola secondaria che termina nel 1959. Dopo essersi qualificato come miglior studente del suo istituto, ottiene una borsa e parte per il Cairo, per studiare giornalismo. In questo periodo l'Egitto è il centro culturale e politico del mondo arabo. È l'epoca d'oro del cinema egiziano, il periodo in cui sulle scene imperversa la celebre cantante Umm Kulṭūm e in cui emerge la figura carismatica di Gamal Abdel Nasser che nel 1952 rovescia re Faruq, diventando il leader più venerato nei paesi arabi. Lo stesso Wannūs è un fervente nazionalista e ammiratore di Nasser di cui subisce il fascino. Durante gli studi universitari egli inizia a interessarsi al teatro e si dedica alla lettura di opere europee e americane (Myers, Saab 2019, XIV). A questo periodo risale la sua prima *pièce*, *al-Ḥayāh abadan* (La vita sempre, 1961),¹ che rimarrà a lungo inedita. Importante per la sua formazione è anche la lettura della rivista di letteratura *al-Ādāb*, all'interno della quale, nei primi anni Sessanta, vengono pubblicate traduzioni di autori come Albert Camus e Jean Paul Sartre che influenzano la visione teatrale di Wannūs.

Nel 1963 si laurea e scrive l'opera teatrale *Mīdūzā tuḥaddiq fī-l-ḥayāh* (Medusa contempla la vita), oltre a dedicarsi alla stesura di racconti brevi e saggi critici. In questo primo periodo di attività letteraria, egli risente dell'influenza del Surrealismo e del Teatro dell'assurdo. Lo stesso anno, dopo la presa di potere in Siria da parte di un gruppo di ufficiali del Ba'th,² tra i quali c'è Hafez al-Asad, Wannūs inizia a lavorare a Damasco come impiegato per il Ministero della cultura. Nel 1964, gli viene affidata la direzione del numero speciale, dedicato al teatro, della rivista governativa siriana *al-Ma'rifa* e, sempre presso la medesima rivista, diventa responsabile della sezione dedicata alla critica. Nel 1965 entra a far parte del giornale ufficiale del Ba'th, in qualità di redattore della sezione culturale. In questo periodo, Wannūs risiede a Damasco e inizia a interessarsi alla complessità del suo tessuto sociale, inserendosi nel campo intellettuale. Egli sembra nutrire fiducia nelle potenzialità del Ba'th, da pochi anni al potere, e nei suoi ideali socialisti, e si impegna attivamente all'interno delle sue istituzioni culturali.

¹ Per l'analisi critica di quest'opera teatrale si veda Ruocco 2020.

² Per quanto riguarda la genesi e la natura ideologica del partito Ba'th, si veda Trombetta 2013, 79-101.

Tuttavia, nel 1966, lascia Damasco per trascorrere un periodo di studio a Parigi dove resta fino al 1968, grazie a una borsa governativa. Qui studia teatro all'Institut d'Études Théâtrales della Sorbona sotto la guida di Jean-Marie Serrau e collabora con il gruppo teatrale del Grenier di Tolosa (Ruocco 1987, 187). Torna a Parigi una seconda volta tra il 1973 e il 1974. Gli anni parigini sono di cruciale importanza per la sua formazione: Wannūs arriva in un momento di estremo fermento culturale segnato dalle tensioni che precedono il movimento del 1968. Frequenta gli ambienti teatrali, incontrando scrittori, registi e critici importanti come Jean Genet, Jean-Louis Barrault e Bernard Dort e approfondisce la propria conoscenza del teatro europeo e delle sue avanguardie, confrontandosi con le teorie di Bertold Brecht, Erwin Piscator, Jean Vilar e Peter Brook (Myers, Saab 2019, XV).

La scrittura di Wannūs è strettamente correlata alla sua vita personale e all'impatto delle numerose crisi che sconvolgono le società arabe nel corso della seconda metà del XX secolo. Uno degli eventi che si ripercuote in modo significativo sulla sua produzione è senza dubbio la sconfitta della guerra dei Sei giorni, nel 1967, che non solo segna profondamente la sua scrittura come drammaturgo, ma lo porta a sviluppare una nuova visione politica del teatro e della sua funzione. In questa data fatidica, il 5 giugno 1967, Israele attacca l'Egitto e in meno di una settimana gli eserciti di Egitto, Giordania e Siria, ormai decimati, si arrendono, mentre la Striscia di Gaza, il Sinai, la Cisgiordania, le alture del Golan e Gerusalemme est vengono occupati. Si tratta di una disfatta colossale su tutti i fronti, che cambia per sempre l'assetto del Medio Oriente e aggrava la crisi palestinese. Wannūs, che si trova a Parigi per studiare, è profondamente scosso da questo tragico evento e rientra velocemente a Damasco. Torna poi a Parigi dove inizia a scrivere il dramma dedicato proprio alla guerra dei Sei giorni, *Haflat samar min aġl 5 ħuzayrān* (Serata di gala per il 5 giugno), che esce nel 1968, anno in cui il drammaturgo prende parte alle celebri manifestazioni studentesche parigine di maggio. Questi eventi lo portano a elaborare una concezione di teatro politicamente impegnato e a maturare il desiderio di suscitare un effetto di straniamento nello spettatore, in modo da portarlo a riflettere sulla materia rappresentata e, più in generale, sulla Storia.

In questo periodo, Wannūs teorizza il concetto di *masraḥ al-tasyīs*, 'teatro di politicizzazione',³ esposto nei suoi manifesti *Bayānāt li-*

3 Questo neologismo viene creato da Sa'd Allāh Wannūs per esprimere la sua nuova concezione teatrale, in cui si aspira alla politicizzazione del pubblico che diventa uno dei protagonisti attivi della rappresentazione. Il *masraḥ al-tasyīs* si differenzia da *al-masraḥ al-siyāsī* ('il teatro politico'), in cui ci si limita alla rappresentazione di tematiche politiche (Ruocco 1987, 188-9). Sul 'teatro di politicizzazione' di Wannūs si vedano anche Bešková 2015 e Alsaleh 2019.

masraḥ ‘arabī ḡadīd (Manifesti per un nuovo teatro arabo, 1970). Del resto il 1967 segna l’inizio di una fase inedita della cosiddetta *adab multazim*, ‘letteratura impegnata’ nel mondo arabo, che da questo momento risulta legata a doppio filo con gli eventi politici che sconvolgono i paesi arabi. Nel campo intellettuale arabo la produzione artistico-letteraria è ormai votata alla causa politica e l’idea di poter proporre un’arte fine a se stessa tramonta definitivamente (Pannewick 2015, 226). Come spiega Wannūs nel corso di un’intervista-documentario, la sconfitta del 1967 non è solo un evento decisivo nella storia collettiva e personale di ogni cittadino arabo, ma rappresenta il momento di suprema umiliazione dopo anni di menzogne e tradimenti da parte delle autorità (Amīrālāy 1997).

Durante la sua vita Wannūs si dedica anche all’attività di insegnamento, lavorando come docente presso l’Istituto di Arti Drammatiche di Damasco. Nel 1976 fonda il teatro sperimentale al-Qabbānī di Damasco e nel 1977 la rivista teatrale *al-Ḥayāh al-masraḥiyya* (La vita teatrale). Insieme ad altri intellettuali arabi dirige il periodico *Qaḏāyā wa-ṣahādāt* (Questioni e testimonianze), dedicato al pensiero arabo contemporaneo e, tra il 1969 e il 1975, è editore della rivista per bambini *Usāma*.

La vita e la scrittura di Wannūs sono profondamente segnate dalle varie tappe del conflitto arabo-israeliano. Emblematica a questo proposito è la visita del presidente egiziano Anwar al-Sadat a Gerusalemme, nel novembre 1977, che ha pesanti ripercussioni sull’autore e sulla sua produzione. In questa occasione, Sadat rivolge un discorso ufficiale dinanzi all’assemblea parlamentare israeliana, con l’obiettivo di avviare un processo di pace che avrebbe portato, l’anno successivo, agli accordi di Camp David. L’evento, considerato una proposta di pace unilaterale che lasciava irrisolti i maggiori problemi legati al conflitto arabo-israeliano – come quello dei profughi palestinesi, dello statuto di Gerusalemme e dei territori occupati –, viene vissuto come l’ennesimo tradimento da parte delle autorità arabe. Il trauma è talmente forte che, la notte stessa dopo il discorso di Sadat alla Knesset, Wannūs tenta di togliersi la vita e, per i successivi dodici anni, smette completamente di scrivere.

Riprende l’attività di scrittura con il dramma *al-Iḡtiṣāb* (Lo stupro),⁴ controverso capolavoro che esce nel 1989 suscitando un acceso dibattito nel campo intellettuale arabo. In quest’opera, infatti, Wannūs rappresenta in modo multidimensionale il conflitto arabo-israeliano, includendo anche il punto di vista del nemico, che ha la possibilità di esprimersi in prima persona e ne esce quindi umanizzato. Questo dramma è particolarmente significativo nell’esprime-

⁴ Per un’analisi di quest’opera, si veda Ruocco 1994. Questo dramma è stato tradotto in italiano all’interno di *L’ultimo ricordo. Memorie siriane* (2004), a cura di Monica Ruocco, volume che comprende anche la traduzione di *‘An al-dākira wa-l-mawt*.

re lo spirito anticonformista del suo autore che, in un contesto in cui prevaleva il rifiuto totale di un dialogo con la parte israeliana, propone una rappresentazione che mira a scardinare l'ideologia dominante e a introdurre una terza via, quella della comprensione dell'altro e della riconciliazione.

Proprio grazie all'originalità e alla libertà della sua scrittura, la carriera di Wannūs è costellata di numerosi riconoscimenti a livello internazionale che contribuiscono a qualificarlo come uno dei massimi esponenti del teatro arabo contemporaneo. Nel 1989, la Sultan Bin Ali Al Owais Cultural Foundation gli conferisce il suo prestigioso premio letterario e lo stesso anno il drammaturgo viene premiato in Egitto dal Teatro sperimentale del Cairo e in Tunisia dal Teatro di Cartagine (Alsaleh 2019, 192).

Nel 1992 gli viene diagnosticato un cancro, ma la sua produzione teatrale e il suo impegno politico per la creazione di una società democratica e pluralista continuano. Nel 1995 prende ufficialmente posizione contro il governo siriano, abbandonando l'*Ittiḥād al-kuttāb al-'arab* (l'Unione degli scrittori arabi), in segno di solidarietà con il poeta Adonis, espulso dall'organizzazione per essersi incontrato con alcuni intellettuali israeliani.

Nel 1996, Wannūs viene insignito dall'International Theatre Institute dell'UNESCO, con sede a Parigi, del premio internazionale del teatro e, il 21 marzo, viene invitato a tenere il discorso di apertura del World Theatre Day. Nel corso di questa vibrante orazione, ormai quasi alla fine della sua dolorosa malattia, egli parla della stretta e profonda relazione tra teatro, individuo e società, e dell'importanza del dialogo, plurale ed esteso a tutti gli attori e le classi sociali, che può realizzarsi per suo tramite, luogo fisico e simbolico di promozione della democrazia (Wannūs 1996c). È in occasione di questo discorso che Wannūs definisce i popoli arabi, con un'espressione ossimorica ormai divenuta celebre, come «maḥkūmūn bil-amal», 'condannati a sperare' (Wannūs 1996c).

Wannūs muore a Damasco, il 15 maggio 1997, dopo una battaglia di sei anni contro il cancro. Prima della sua morte, rilascia una toccante intervista al regista e amico 'Umar Amīrālāy, realizzata all'ospedale di Damasco, in cui le considerazioni sulla malattia e la morte sono alternate a lucide riflessioni sulla situazione politica dei paesi arabi e sulle numerose sconfitte subite. L'intervista viene proposta all'interno del documentario *Wa-hunāka ašyā' kaṭīra kāna yumkin an yataḥaddaṭa 'an-hā al-mar'* (Ci sono ancora molte cose di cui si potrebbe parlare, Amīrālāy 1997).

Perfino nella sua lotta contro la malattia, Wannūs mantiene la forza, l'ironia e lo spessore che qualificano il suo pensiero, rendendolo uno dei protagonisti del campo intellettuale arabo del XX secolo e lucidamente descrive la propria condizione:

Nonostante il mio affetto per gli amici, non avevo voglia di parlare, di ascoltare i loro balbettii. Si era aperta una fenditura e, dal mondo dei vivi, intravedevo già il luogo dell'esilio di chi è destinato a morire. Non c'era più niente da dire se non tagliare i ponti con il passato e scrivere il finale. (Wannus 1996a. Trad. It.: Ruocco 2004, 10)

2 Influenze letterarie e fasi della produzione di Sa'd Allāh Wannūs

Nel mese di novembre 2015, al porto di Beirut, arriva la biblioteca privata di Sa'd Allāh Wannūs, con destinazione l'American University of Beirut (AUB). In seguito allo scoppio della rivoluzione siriana, in marzo 2011, poi trasformatasi in guerra, Fayza e Dima Wannūs, la moglie e la figlia del drammaturgo, decidono di mettere in salvo i libri dello scrittore, che prendono di nuovo vita tra gli scaffali della biblioteca dell'università. Chi si prende cura della migrazione dei libri di Wannūs, veri e propri profughi d'eccezione, è Sonja Mejcher-Atassi, docente dell'AUB che, in un recente articolo, racconta la loro storia e quella del loro proprietario (Mejcher-Atassi 2019). Da questa ricca biblioteca si ricavano informazioni non solo sui gusti letterari e la formazione di Wannūs, ma anche sul suo posizionamento nel campo letterario arabo, ad esempio grazie alle numerose dediche riportate all'interno dei libri regalatigli da altri scrittori (Mejcher-Atassi 2019, 8-20).

Nel suo lavoro di ricognizione tra i meandri della biblioteca, Mejcher-Atassi rileva che la parte più consistente è composta da testi in arabo, tra i quali spiccano quelli dei pionieri del teatro, come Abū Ḥalīl al-Qabbānī (1835-1902) e Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987), fino ad arrivare a drammaturghi a lui contemporanei (Mejcher-Atassi 2019, 5-6). Ci sono inoltre traduzioni in arabo di autori come Anton Čechov, Fëdor Dostoevskij, T.S. Eliot, Goethe, Luigi Pirandello, William Shakespeare, August Strindberg e Peter Weiss, a testimonianza della formazione transnazionale dell'autore e della sua vocazione all'apertura e all'interazione tra le letterature. Una buona parte di questi testi sono di autori russi, retaggio dei saldi legami tra la Siria e l'Unione Sovietica che, per quasi tutti gli anni Sessanta, permeano e modellano il campo intellettuale siriano, intriso di ideali socialisti (Mejcher-Atassi 2019, 6).

Lo stesso Wannūs si dedica allo studio approfondito del marxismo e considera il socialismo come l'unico sistema di governo in grado di garantire piena giustizia sociale e politica. Egli resta ancorato agli ideali marxisti anche in seguito al crollo dell'Unione Sovietica e, come molti altri intellettuali della sua epoca, non si limita a subire l'influenza dei pensatori europei, ma ne integra le teorie con quelle di

autori arabi come ‘Abd al-Raḥmān al-Kawākibī (1855-1902) (Alsaleh 2019, 196).⁵ Ed è proprio da questi ideali socialisti che ha origine il desiderio di Wannūs di fare del teatro uno strumento di educazione e di emancipazione delle masse. La sua propensione all’impegno politico e la sua visione del teatro come luogo di contestazione attraversano tutta la sua produzione, declinandosi in modo diverso a seconda delle varie fasi della sua vita. Egli intraprende un percorso di presa di coscienza che lo porta gradualmente a non mettere più la collettività al centro della propria scrittura e a porre l’accento sull’individuo, l’unico attore realmente in grado di portare avanti il cambiamento sociale. Questo passaggio dal collettivo all’individuale, definito anche «inward turn» (Bardawil 2013), è estremamente rappresentativo del cambiamento del campo intellettuale arabo dopo la sconfitta del 1967, vero e proprio spartiacque nel pensiero politico e nella concezione di impegno.⁶

La prima fase della produzione di Wannūs, dal 1963 al 1967, può essere inserita nella più ampia tendenza teatrale di *al-masraḥ al-dihnī*, corrispondente al cosiddetto *théâtre des idées* o teatro intellettuale, diffuso nel mondo arabo soprattutto durante gli anni Cinquanta e il cui massimo esponente è l’egiziano Tawfīq al-Ḥakīm. Si tratta di un teatro che vuole più che altro essere veicolo di idee sociali e filosofiche, ma che non sempre risulta facilmente adattabile alla rappresentazione scenica (Allen 1984, 97; Ruocco 1987, 188). In questo periodo Wannūs si dedica alla stesura di brevi lavori di carattere sperimentale in cui risente dell’influenza di Tawfīq al-Ḥakīm, del Surrealismo e del Teatro dell’assurdo di Ionesco.⁷

La sconfitta del giugno 1967, che non sconvolge solo l’assetto politico dei paesi arabi, ma ha pesanti conseguenze anche sull’orientamento degli intellettuali, segna un punto di svolta nella produzione di Wannūs e soprattutto nella sua concezione teatrale. A partire da questo momento, il suo teatro è interamente votato al progetto di risvegliare la coscienza politica degli spettatori, in modo da aiutarli a comprendere i meccanismi profondi alla base della loro storia e della loro società. Come detto in precedenza, uno dei testi teatrali più rappresentativi di questa sua seconda fase di scrittura è *Ḥaflat samar min aḡl 5 ḥuḏayrān* (Serata di gala per il 5 giugno) del 1968,⁸ considerata una delle prime opere letterarie dedicate alla sconfitta della guerra dei Sei giorni. Qui emerge l’influenza della lettura di autori

⁵ Un recente studio sulle sinistre arabe nella seconda metà del XX secolo è Guirguis 2020.

⁶ Riguardo al cambiamento della concezione di impegno nella letteratura araba contemporanea, si vedano Klemm 2000, Bardawil 2013, Pannewick et al. 2015.

⁷ Per questa prima fase produttiva si veda Allen 1984.

⁸ Per una presentazione accurata della trama di questa *pièce* si veda Allen 1984, 99-102.

come Bertold Brecht, Erwin Piscator e Peter Weiss, dei viaggi in Europa e dei numerosi scambi con gli intellettuali dell'epoca. In *Haflat samar min aġl 5 ħuzayrān* è chiaro l'intento da parte di Wannūs di provocare un effetto straniante sul pubblico, per condurlo a riflettere sulla sconfitta dei Sei giorni. Il dramma viene messo in scena per la prima volta a Damasco nel 1971, riscuotendo notevole successo proprio perché dà voce al senso di disagio, paura e rabbia conseguenti all'umiliazione del 1967 (Kassab 2010, 53). Il governo siriano non accoglie però la rappresentazione con lo stesso entusiasmo, in quanto vi si denunciano la sconfitta della politica nazionalista e le responsabilità dei governi arabi nella disfatta palestinese, e ne vieta la messa in scena.

In quest'opera, l'intero teatro viene trasformato in un grande palcoscenico. La strategia è quella di creare un dialogo tra attori e pubblico, tecnica tipica dell'ultima produzione di Pirandello, in modo da ottenere l'effetto di straniamento. La rappresentazione inizia con il regista che sale sul palco e si rivolge al pubblico, scusandosi del ritardo dovuto ad alcune divergenze con l'autore della *pièce*. A questo punto l'autore, seduto tra il pubblico, prende la parola per accusare il regista di aver alterato il testo, con l'obiettivo di minimizzare le ragioni all'origine della sconfitta dei Sei giorni. Altri attori, seduti anch'essi in platea, prendono parte alla discussione e la rappresentazione finisce con l'ingresso delle forze di sicurezza che ristabiliscono la calma e annullano la serata di gala preannunciata nel titolo.

Questa *pièce* si inserisce all'interno del progetto di 'teatro di politicizzazione', che non si limita a rappresentare tematiche di carattere politico, ma che si pone l'obiettivo di coinvolgere il pubblico, politicizzandolo e rendendolo attore del cambiamento sociale (Ruocco 1987, 188-9). A questo proposito, Alsaleh fa notare che:

the audience is encouraged to initiate a democratic dialogue for understanding their reality and responding to the circumstances, ideologies, and the actors responsible for creating it, particularly the defeat they receive at interior and exterior fronts. In *Soirée for the 5th of June*, the audience is brought to stage by having actors sitting with the spectators, acting as if they were spontaneously responding to what occurs in the play. This immersion of actors into audience creates a theater within a theater, where the audience is turned from a passive observer to an active character. And the unhappy ending of the play, involving the 'arrest' of the entire audience, suggests that suppression is part and parcel of Arab regimes of his time – regimes that can be resisted effectively if the masses, starting with the audience, are empowered by theater. Involving the audience in the work of art functions as the antithesis of having them marginalized by political leaderships that do not count on their people. (Alsaleh 2019, 200-1)

Questa nuova concezione di ‘teatro di politicizzazione’, il cui obiettivo principale è quello di riunire attori e pubblico in un unico spazio scenico (Ruocco 1987, 190), viene formalizzata nei *Bayānāt li-masrah ‘arabī ġadīd* (Manifesti per un nuovo teatro arabo), pubblicati nel 1970, all’interno della rivista *al-Ma‘rifa*.⁹ In questi suoi *Manifesti*, risulta chiaro che per Wannūs il teatro è politica e che la sua funzione non è quella di divertire e distrarre lo spettatore, ma al contrario di esasperarne l’angoscia e il senso di disagio, in modo da fargli prendere coscienza della propria condizione. Il teatro non solo individua e rappresenta le contraddizioni alla base della società, ma assume un ruolo performativo, anticipando il cambiamento e facendosi quindi promotore delle trasformazioni sociali. Attori e pubblico sono coinvolti in un dialogo a più voci che diventa un esercizio fondamentale di democrazia. Il pubblico non è il ricettore passivo della rappresentazione, ma ne diventa l’attore principale, tanto che la sua azione influisce sulla natura stessa del testo teatrale che cambia di volta in volta. Il testo si trasforma pertanto in modo dinamico e sempre nuovo, a seconda del tipo di relazione che si instaura tra attori e pubblico (Ruocco 1987, 191-2). Questa dinamicità suscita accese polemiche da parte delle autorità siriane che, per esigenze di censura, a un certo punto impongono all’autore la scelta di un unico testo (al-Mašāyḥ 1980, 93).

Sempre con l’obiettivo di coinvolgere il pubblico, rendendo il teatro luogo fisico e simbolico di trasformazione sociale, Wannūs fa ricorso al patrimonio storico e culturale arabo. Egli pone l’accento sull’origine popolare delle forme teatrali tradizionali nel mondo arabo, in cui il pubblico ha da sempre avuto un ruolo attivo e interattivo. Se da un lato è innegabile l’influenza degli autori europei – e in particolare di Brecht – sulla produzione del drammaturgo e sulla sua visione politica del teatro, egli resta ancorato alle varie espressioni della tradizione teatrale araba. Come spiega nel corso di un’intervista, il suo intento è cercare «di ricreare sulla scena l’atmosfera dei teatri arabi popolari nei quali era una consuetudine la partecipazione del pubblico alla rappresentazione» (Ruocco 1987, 195).

Se da un lato il teatro arabo non ha una storia antica come quella europea, nella tradizione araba le rappresentazioni si svolgevano in luoghi popolari come i caffè, in cui l’attore o il narratore si trovava in mezzo alla gente, e il pubblico si sentiva libero di parlare, partecipando attivamente. Per il drammaturgo, il teatro arabo contemporaneo non deve limitarsi a recepire l’influenza del teatro europeo, ma deve smarcarsi dal rischio di una colonizzazione culturale, mantenendo un atteggiamento attivo e ricettivo nei confronti della pro-

⁹ La tecnica di riunire attori e pubblico in un unico spazio, annullando la divisione tra palcoscenico e platea, viene realizzata anche dal drammaturgo egiziano Yūsuf Idrīs nella commedia *al-Farāfir* (1964), tradotta in italiano da Alba Rosa Suriano (2018) all’interno di questa stessa collana.

pria tradizione. Wannūs porta avanti un costante lavoro di ricerca sulle forme tradizionali del teatro arabo, come il *ḥayāl al-ẓill* ('il teatro delle ombre'),¹⁰ e la figura degli *ḥakawātī*, i cantastorie che animavano i caffè dei centri urbani con le loro narrazioni tratte dalla letteratura popolare. Per stabilire una sorta di continuità con il passato, egli riprende questi elementi, integrandoli o rivisitandoli all'interno delle proprie rappresentazioni, oltre ad attingere al ricco patrimonio narrativo arabo premoderno, come ad esempio i racconti di *Alf layla wa-layla* (Le mille e una notte).¹¹ Questo suo lavoro di recupero riposa sulla convinzione che il patrimonio culturale artistico e tradizionale rappresenti un'eredità profonda dell'inconscio collettivo e sia in grado di comunicare in modo autentico e diretto con il pubblico. Non si tratta di idealizzare il passato, bensì di porlo in una prospettiva critica, in modo da identificare possibili soluzioni per le crisi future (Pannewick 2010, 99). Se il teatro deve farsi promotore delle trasformazioni sociali, è necessario che esso parli della realtà dello spettatore e che si esprima in un linguaggio a lui comprensibile.¹²

Il percorso di ricerca di una forma di teatro autentica e rivoluzionaria non passa solo attraverso il recupero di figure della tradizione popolare araba, ma si realizza anche grazie alla rivisitazione della storia. Sempre a questa seconda fase produttiva possiamo far risalire opere teatrali particolarmente significative come *al-Fīl yā malik al-zamān* (L'elefante o re del tempo) del 1969, *Muǧāmarat ra's al-mamlūk Ġābir* (L'avventura della testa del mamelucco Ġābir) del 1970, *Sahra ma'a Abī Ḥalīl al-Qabbānī* (Serata con Abū Ḥalīl al-Qabbānī) del 1972 e *al-Malik huwa al-malik* (Il re è il re) del 1977.¹³ Le ultime tre specialmente si inseriscono nel percorso di esplorazione del patrimonio locale, presentando personaggi ed eventi della storia siriana ed araba, al fine di sensibilizzare il pubblico sulle responsabilità delle diverse componenti della propria società e di invitarlo ad assumere un atteggiamento critico.

10 A questo proposito si veda Dorigo 1984.

11 Per quanto riguarda la ripresa di elementi e motivi del patrimonio tradizionale arabo nel teatro di Wannūs si veda al-Muḥallif 2000.

12 Il lavoro teorico di Wannūs si inserisce all'interno di un più ampio movimento di ricerca nell'ambito della drammaturgia araba moderna che promuove il recupero della tradizione premoderna. Come spiega Alba Rosa Suriano, nella sua introduzione alla traduzione di *al-Farāfir*, l'egiziano Yūsuf Idris è uno dei più importanti esponenti di questa visione e propone di rifondare il teatro arabo a partire da forme espressive e tematiche autoctone, in grado di coinvolgere il pubblico. Con questo intento Idris propone, ad esempio, il recupero del *sāmīr* - una forma di rappresentazione popolare che consisteva in una serie di narrazioni e conversazioni tenute durante le veglie notturne, praticata soprattutto nelle campagne - e del teatro d'ombre (Suriano 2018, 19-20).

13 Per una descrizione accurata del contenuto di queste opere si veda Allen 1984. Per la loro analisi critica si rimanda a Ruocco 1989 e Jalabi-Wellnitz 2006. Le opere di Wannūs che non appaiono in bibliografia sono incluse in *al-A'māl al-kāmila* (Le opere complete, Wannūs 2004b).

Secondo Wannūs, il teatro deve essere vicino al pubblico per poter scuotere la coscienza e per stimolare il dialogo e la libertà di pensiero. Deve essere percepito come un luogo in cui ripensarsi come collettività, in un momento storico in cui il consumismo dilagante, la globalizzazione e l'omologazione culturale portata avanti dalla televisione causano il graduale ripiegamento dell'individuo su di sé. Nel corso degli anni Settanta, Wannūs percepisce con dolore il tradimento degli ideali socialisti da parte delle autorità siriane e la piega capitalista che la realtà intorno a lui sta prendendo. In questo senso il teatro è per il drammaturgo più che mai fondamentale per ristabilire una coscienza collettiva e ripristinare i legami sociali.

Tuttavia, questa dimensione collettiva di impegno politico tramite il teatro, inteso come mezzo di educazione delle masse, è destinata a cambiare sotto l'effetto delle numerose crisi politiche subite dai paesi arabi, dalla fine degli anni Settanta in poi. Come già rilevato, gli eventi storici legati alla questione arabo-israeliana segnano pesantemente la vita personale di Wannūs, così come quella degli intellettuali della sua generazione, portandolo a modificare la sua visione di impegno politico. Nell'intervista con il regista 'Umar Amīrālāy, condotta durante l'ultimo periodo di chemioterapia poco prima della sua morte, Wannūs ripercorre le tappe salienti vissute dalla propria generazione che ruotano attorno alla nascita di Israele e all'inizio della tragedia palestinese e più in generale del mondo arabo. In questa occasione, il drammaturgo afferma senza mezzi termini di avere la netta sensazione che Israele gli abbia rubato i migliori anni della sua vita, distruggendo così tante possibilità (Amīrālāy 1997).

Soprattutto a partire dagli anni Ottanta, Wannūs matura una nuova visione del teatro, basata sull'idea che il cambiamento non debba passare attraverso le masse, ma che sia l'individuo la chiave per l'emancipazione della società (Šarīf 2017). L'impegno politico viene quindi rimodulato e l'accento viene posto sulla dimensione individuale che acquisisce però una valenza collettiva. La ricerca della propria identità e la possibilità di affermare se stessi possono portare al cambiamento della società nel suo insieme.

L'allontanamento dal campo politico, inteso come aderenza a un'ideologia o affiliazione a un partito, coinvolge un po' tutto il campo intellettuale arabo alla fine del XX secolo e porta alla messa in discussione dei concetti di collettività e di impegno. Questo fenomeno è il risultato dell'azione di più fattori, come la crisi delle sinistre in seguito alla caduta dell'Unione Sovietica, che genera una prima cesura tra intellettuali e politica, seguita dal fallimento dell'ideologia nazionalista e del progetto di unità araba. La salita al potere dei regimi autoritari, la diffusione di pratiche antidemocratiche - come il clientelismo e il nepotismo - anche all'interno dei partiti dell'opposizione, l'ingresso del petrodollaro e la diffusione delle varie ideologie dell'islam politico sono solo alcuni dei fattori che portano al gra-

duale allontanamento degli intellettuali arabi dalle ideologie che non vengono più considerate come mezzo di liberazione sociale. La relazione tra individuo e società viene dunque capovolta e si comprende che non è attraverso la liberazione della società che può avvenire quella individuale, ma che è attraverso la liberazione individuale che può realizzarsi quella collettiva.¹⁴

Il punto di svolta nella produzione di Wannūs è rappresentato dalla pubblicazione del dramma *al-Iġtiṣāb* (Lo stupro),¹⁵ controverso capolavoro che esce nel 1989, dopo un periodo di astensione dalla scrittura durato dodici anni. Inizialmente concepito come un adattamento del dramma di Antonio Buero Vallejos, *La doble historia del doctor Valmy* (1968), *al-Iġtiṣāb* diventa un vero e proprio testo sul conflitto arabo-israeliano, con al centro la narrazione dei due punti di vista sulla storia: quello palestinese e quello israeliano (Pannewick 2015, 227). Ciò che suscita maggiormente le polemiche nel *milieu* intellettuale arabo è la scelta di dare la parola al nemico, tramite il personaggio di Iṣḥaq, membro della polizia politica israeliana, responsabile delle torture inflitte ai prigionieri palestinesi durante gli interrogatori. Questo personaggio attraversa una profonda crisi psicologica che lo porta all'impotenza, in seguito al coinvolgimento nello stupro della moglie di un attivista palestinese. Da qui inizia il suo lavoro di analisi con l'aiuto di uno psicologo che è anche il narratore della sua storia (Ruocco 1994, 123-4). Il fatto di dare spazio all'interiorità del nemico israeliano, rappresentandone le intime contraddizioni e conferendogli quindi spessore umano, suscita una violenta ondata di critiche e reazioni tanto che Wannūs decide di scrivere una nuova versione del dramma, nel 1996, ampliando la parte dedicata al punto di vista palestinese.

Quest'opera sancisce l'inizio di un percorso di espressione artistica dedicato all'esplorazione dei microcosmi individuali e dell'intimità dell'animo umano. Wannūs sembra aver trovato quella libertà di scrittura prima limitata da una sorta di auto-censura, legata all'imperativo di dedicarsi esclusivamente alla storia collettiva e ai problemi della società. Da questo momento, si sente finalmente libero di scavare nell'universo dell'individuo, di concentrarsi sulla quotidianità, sulle passioni e i tormenti interiori, senza più il timore che questi possano essere considerati piccolo-borghesi.

Le opere teatrali scritte nel corso degli anni Novanta riflettono questa nuova attenzione per l'individuo e sono considerate tra i capolavori più riusciti di Wannūs.¹⁶ Tra queste si ritrovano, ad esem-

14 Riguardo al cambiamento del campo intellettuale arabo alla fine del XX secolo si vedano Abu-Rabi' 2004 e Pflitsch 2010. Per quanto concerne nello specifico la Siria, si veda Cooke 2007.

15 Per un'analisi di quest'opera, si veda Ruocco 1994.

16 Per una presentazione esaustiva delle opere di Wannūs si veda Myers, Nada 2018.

pio, *Munamnamāt tārīhiyya* (Miniature storiche) e *Ṭuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt* (Rituali di segni e metamorfosi), entrambe pubblicate nel 1994, *Yawm min zamāni-nā* (Un giorno del nostro tempo) del 1995 e *Malḥamat al-sarāb* (Miraggio epico) del 1996. In queste opere, la storia viene ripresa attraverso molteplici narrazioni individuali che contribuiscono a decostruire il discorso dominante e rappresentano il crollo delle ideologie. Non esiste più un centro da cui esprimersi, non esistono più le grandi narrazioni, ma sono le micro-narrazioni periferiche degli individui a plasmare il nuovo volto della storia (Abu-Deeb 2000, 339-40).

Questo percorso di ricerca tramite la scrittura si conclude con l'opera *'An al-ḏākira wa-l-mawt* (Sulla memoria e la morte), pubblicata nel 1996 e tradotta in italiano da Monica Ruocco in *L'ultimo ricordo. Memorie siriane* (2004). Si tratta di una sorta di raccolta di memorie e scritti di vario genere, in cui l'autore presenta le sue riflessioni sugli ultimi mesi di vita a partire dalla scoperta della malattia che lo porterà alla morte. All'interno di quest'opera densa, in cui convergono memorialistica, racconto, saggio storico e filosofico, Wannūs esplora il tema della malattia e della fine imminente. A suo avviso questa sarebbe legata alle numerose sconfitte subite dal mondo arabo nel corso del XX secolo, non ultima la guerra del Golfo (Amirālāy 1997).

La produzione di Wannūs è inestricabilmente legata alle tappe della sua vita personale e lascia trasparire tutta la complessità e la profondità dello sguardo dell'autore sulla realtà. La sua scrittura, inizialmente votata all'espressione delle istanze collettive, si trasforma in una graduale messa a nudo della dimensione individuale, delle sue contraddizioni e fragilità, fino ad arrivare, nella sua ultima opera, all'espressione del dramma individuale per eccellenza: quello dell'autore stesso.

3 Rituali di segni e metamorfosi tra narrazione della storia e universi individuali

L'opera teatrale *Ṭuqūs al-iṣārāt wa-l-taḥawwulāt* (Rituali di segni e metamorfosi), pubblicata nel 1994, tre anni prima della scomparsa del suo autore, si inserisce nell'ultima fase artistica di Wannūs, in cui l'impegno politico non è più incentrato sulla collettività, ma si avvicina all'universo individuale. Quest'opera in due atti si configura come un dramma storico, ambientato a Damasco, nel XIX secolo, nell'ultima fase di dominazione ottomana, e i personaggi al centro della scena sono le alte cariche che all'epoca si spartivano i poteri religioso e politico. La narrazione della storia non avviene però con intento documentaristico e, come spiega al lettore lo stesso Wannūs in una nota introduttiva al testo teatrale:

Forse è necessario che io faccia presente che il luogo, Damasco, e il tempo, la seconda metà del XIX secolo, sono solo una scelta convenzionale in quest'opera teatrale. Non era infatti mia preoccupazione presentare un'opera su un dato contesto o avvicinarci alla realtà storico-sociale della seconda metà del XIX secolo.

È bene dire lo stesso per quanto riguarda le cariche ricoperte dai personaggi che non vanno considerate di per sé, ma come componenti culturali e psicologiche degli stessi.

I protagonisti di quest'opera teatrale sono soggetti trasportati da desideri e inclinazioni e tormentati da scelte. Si creerebbe un grosso malinteso se questi personaggi non venissero letti nella loro individualità e attraverso lo spessore dei loro universi interiori, ma piuttosto come simboli semplificati delle istituzioni che rappresentano. I personaggi di questo dramma non sono simboli e non rappresentano delle istituzioni. Sono individui con una propria soggettività e peculiari e personali afflizioni. (49)¹⁷

Questa nota al testo si configura come una sorta di manifesto della nuova concezione di scrittura dell'autore, incentrata sulla soggettività umana. I personaggi, con i loro universi interiori, risultano essere al centro del processo creativo, diventando l'elemento principale attraverso cui sono analizzate le relazioni sociali e di potere. La rappresentazione della storia non è monolitica, ma è filtrata dalla soggettività dei diversi personaggi e frammentata in una molteplicità di micro-narrazioni. La storia non viene più cioè intesa come fenomeno squisitamente collettivo e sociale, ma ne viene valorizzata la componente individuale. In questo senso l'autore mette in scena come le intime contraddizioni dell'individuo e le sue passioni possano essere in realtà uno dei principali motori della storia e come esse siano in grado di sconvolgere l'assetto sociale. I sentimenti, le passioni e i desideri, che nelle fasi precedenti della scrittura del drammaturgo sono considerati elementi secondari, vengono qui rappresentati come potenti propulsori del cambiamento sociale, in grado di sconvolgere gli equilibri di potere e di portare alla crisi del sistema.

Rituali di segni e metamorfosi (d'ora in poi *Rituali*) è un'opera tutta giocata sul ribaltamento dell'identità dei personaggi, sotto l'influsso del desiderio. Così una delle più alte cariche politiche, abituale frequentatore di prostitute e assiduo bevitore, diventa all'improvviso un mistico musulmano dalle velleità ascetiche, mentre un integerrimo *mufti*¹⁸ perde la testa per una donna dell'alta società che sceglie

¹⁷ Ove non diversamente specificato, i numeri di pagina fra parentesi rimandano a passi della traduzione pubblicata nel presente volume.

¹⁸ Il *mufti*, termine ormai entrato in uso in italiano con la grafia *mufti* o *mufti*, è il giureconsulto musulmano autorizzato dal governatore a emettere un responso dottrinale su questioni civili e religiose.

però di abbandonare la sua vita rispettabile e agiata per intraprendere la strada della prostituzione. I vari personaggi concorrono a destabilizzare l'intera società con i propri desideri, che non sconvolgono soltanto la loro identità individuale, ma anche il loro posizionamento sociale. Le 'trasformazioni' o metamorfosi del titolo rimandano proprio a questo processo di cambiamento che inizialmente coinvolge solo alcune personalità, per poi travolgere l'intera città, rischiando di scatenare l'anarchia. In *Rituali*, Wannūs si ispira all'opera *Measure for Measure* di Shakespeare, soprattutto per quanto riguarda i molteplici ribaltamenti identitari dei personaggi e i loro travestimenti (Massad 2007, 353; Myers, Saab 2013). Il tema del travestimento risulta infatti centrale, in quanto il cambiamento identitario è sempre preceduto da un cambiamento esteriore, nell'abbigliamento o nella gestualità. Le trasformazioni si giocano nella dialettica tra ciò che prima era nascosto nella sfera privata e che diventa poi manifesto anche in quella pubblica. Wannūs rappresenta essenzialmente le macchinazioni delle élite al potere per mantenere un sistema pubblico di valori morali in netta contraddizione con la condotta privata e i desideri dei singoli: si tratta di mantenere celato ciò che viene tollerato nel privato. Solo questo sistema di norme e valori morali può infatti garantire alle autorità il mantenimento dei propri privilegi.

Rituali è un'opera particolarmente importante perché vi convergono alcune delle tematiche più significative del teatro di Wannūs degli anni Novanta. In questa *pièce*, Wannūs rinnova il suo profondo interesse per la storia, che non viene idealizzata in funzione auto-celebrativa e nazionalista, ma utilizzata in modo critico per sviluppare delle contro-narrazioni e decostruire il discorso delle autorità al potere.¹⁹ Queste contro-narrazioni sono portate avanti anche dalle componenti eccentriche e marginali della società – come le donne, le prostitute e gli omosessuali – che offrono un punto di vista alternativo sulla storia. Proprio questo aspetto ha suscitato reazioni contrastanti nella ricezione dell'opera. Molti intellettuali l'hanno celebrata come una sorta di manifesto femminista e di liberazione sessuale rivolto a una società repressiva, ipocrita e religiosa.²⁰ Altri l'hanno etichettata come un'opera al limite dell'auto-orientalismo che tradisce la realtà locale in cui è ambientata, così come le sue categorie identitarie. Tra questi ultimi rientra Joseph A. Massad, che considera *Rituali* un tipico esempio dello slittamento che ha coinvolto numerosi intellettuali arabi i quali, soprattutto in seguito alla guerra del

¹⁹ Sul tema del recupero della storia nelle letterature arabe, con l'obiettivo di proporre contro-narrazioni si vedano Siddiq 1992 e Pannewick 2010.

²⁰ Per quanto riguarda la ricezione di *Rituali* da parte della critica, poco dopo la sua pubblicazione, si segnala un numero speciale della rivista libanese *al-Tariq* del 1996 che dedica una sezione proprio a quest'opera in cui compaiono articoli di diversi intellettuali (Bāšā 1996, Marwa 1996, Ilyās 1996, Nasim 1996).

Golfo del 1990, abbandonano l'ideologia marxista-nazionalista, a favore di un'impostazione neoliberalista di stampo occidentale, basata sull'individualismo (Massad 2007, 374). Questo si manifesterebbe, ad esempio, nell'utilizzo di Wannūs di una serie di categorie identitarie di genere, come quella di omosessuale, estranee alla società di fine XIX secolo, e che sembrerebbero importate da un'altra epoca e da un altro contesto socio-culturale.

Le prime produzioni dello spettacolo - una libanese del 1996, con la regia di Niḡāl al-Ašqar e una egiziana del 1997 - hanno subito riscosso successo. *Rituali* è stato messo in scena anche a Damasco, Hama e Aleppo nel 2009 e all'American University of Cairo nel 2012. Nel 2013 è apparso, in traduzione francese, alla Comédie Française Richelieu di Parigi, con la regia di Sulayman al-Bassam e, sempre lo stesso anno, in traduzione inglese, sotto la regia di Sahar Assaf, al Babel Theatre di Beirut, con il patrocinio dell'American University of Beirut. Nel 2014, l'opera è inoltre apparsa, in una lettura scenica, al Silk Road Rising di Chicago e al Segal Theatre Center del CUNY Graduate Center di New York.

Gli eventi della *pièce* si svolgono nella seconda metà del XIX secolo, nella provincia di Damasco, che all'epoca faceva parte della più vasta regione ottomana dei *Bilād al-Šām*.²¹ Anche se le diverse province di questa regione dipendevano direttamente dall'autorità centrale della Sublime Porta, sul terreno «regnava una realtà informale che trascendeva le divisioni amministrative decise a Istanbul» (Trombetta 2013, 55). Questa realtà informale era governata da élite locali, indipendenti da quelle delle altre province, e con una discreta autonomia politica che veniva loro concessa dalle stesse autorità ottomane. Queste infatti non erano in grado di amministrare direttamente tutti i territori dell'Impero e si appoggiavano quindi ad alcuni capi locali che garantivano una conoscenza diretta e approfondita del territorio e della realtà sociale, e che soprattutto riscuotevano credito presso la popolazione, essendo considerati degli affidabili intermediari (Khoury 1983, 1-3). In compenso, queste élite locali dovevano garantire l'ordine e la fedeltà a Istanbul. Tra queste c'erano gli *ašrāf*, personalità eminenti che vantavano una discendenza dal Profeta²² e il cui capo, il *naqīb al-ašrāf*,²³ gestiva i lo-

21 Per una spiegazione più esaustiva della composizione e dell'estensione geografica della regione ottomana dei *Bilād al-Šām* si veda Trombetta 2013, 55, 69.

22 Il termine *ašrāf* è il plurale di *šarīf*, che alcuni traducono con 'notabile', 'nobile', 'aristocratico' e che si riferisce ai discendenti del Profeta.

23 Il *naqīb al-ašrāf*, che scegliamo di tradurre d'ora in avanti con 'capo degli *ašrāf*', rappresenta una delle principali cariche politiche locali, il cui ruolo varia notevolmente a seconda delle diverse epoche storiche. In epoca ottomana, il *naqīb al-ašrāf* era una sorta di notabile *primus inter pares* che doveva gestire i rapporti tributari e giuridici tra l'amministrazione imperiale e le famiglie che rivendicavano una discendenza gene-

ro interessi presso il governatore della provincia, il *wālī*, rappresentante delle autorità ottomane.

La prima scena si apre con messer ‘Abd Allāh Ḥamza, capo degli *ašrāf*, protagonista di una licenziosa colazione sull'erba, in compagnia della sua amante, la cortigiana Warda. Musica e alcol fanno da accompagnamento alle effusioni tra i due, prima che questi vengano colti in flagrante da ‘Izzat *bey*, il comandante della gendarmeria, che fa irruzione nel giardino privato del capo degli *ašrāf*, interrompendo il festino. Egli è stato informato da al-‘Afsa, uno degli uomini del *muftī*, e agisce proprio con l'obiettivo di ingraziarsi quest'ultimo, danneggiando il suo acerrimo nemico. Incurante della posizione e del prestigio di ‘Abd Allāh, ‘Izzat *bey* ordina ai suoi gendarmi di caricare i due amanti, ubriachi e seminudi, sul dorso di una mula e di farli sfilare così per la città, in modo da suscitare il disprezzo della folla.

Scoppia uno scandalo senza precedenti, che giunge subito alle orecchie del *Muftī* Muḥammad Qāsim al-Murādī, massima autorità religiosa nonché acerrimo nemico del capo degli *ašrāf*. I due sono da anni coinvolti in una lotta per mostrare la propria supremazia. Tuttavia, quando al-‘Afsa e ‘Abbās, che fanno parte degli uomini del *muftī*, accorrono per annunciargli la lieta novella della pubblica umiliazione del suo rivale, egli sembra non mostrare alcuna soddisfazione. Anche ‘Izzat *bey* è convinto di venire accolto a braccia aperte dal *muftī* per aver colpito il suo nemico, ma viene duramente rimproverato per aver osato oltraggiare pubblicamente un'alta carica. In quel momento infatti il *muftī* si trova in presenza di due personalità eminenti della città, che rappresentano gli interessi dei mercanti e che si stanno lamentando con lui degli effetti negativi di questa rivalità sui loro affari. In quella circostanza, dunque, il *muftī* mostra di voler aiutare il suo nemico, in quanto l'oltraggio nei confronti di una delle maggiori autorità cittadine non può che portare al caos e alla destabilizzazione dell'intero sistema. Nell'opera Wannūs gioca infatti con i binomi 'verità vs apparenza', e 'privato vs pubblico' proprio per mettere in luce che solo quando certi comportamenti, tollerati nella sfera privata, diventano di dominio pubblico, il sistema rischia di crollare. In questo l'autore risulta essere fedele alla concezione spaziale di epoca ottomana, in cui la relazione tra spazio interno ed esterno non è comparabile a quella che caratterizza le società contemporanee. Nel XIX secolo, lo spazio privato rappresentava infatti un'area protetta, un luogo fisico e simbolico

alogica dal profeta Muḥammad. Gli *ašrāf* non erano religiosi, si trattava spesso di mercanti o proprietari terrieri che godevano di uno status privilegiato per via del loro lignaggio. In genere, il *naqīb* apparteneva alle famiglie dominanti dell'élite di Damasco. È una figura che perde importanza con le *tanzimat* (Havemann 1986), ovvero quell'insieme di tentativi di riforma e riorganizzazione dell'Impero ottomano, miranti a modernizzare la pubblica amministrazione, sistematizzare il quadro normativo e definire lo status giuridico dei sudditi, in particolare di quelli non musulmani.

in cui l'individuo godeva di un certo grado di libertà nell'esercizio del desiderio, anche se questo non era conforme alle norme che regolavano lo spazio pubblico. La violazione dello spazio privato, perpetrata in *Rituali* dal capo dei gendarmi, è considerata più grave della trasgressione stessa delle norme, poiché porta allo scoperto delle pratiche che rischiano di mettere in discussione l'intero sistema normativo.

Quando le due personalità eminenti se ne vanno, il *muftī* tranquillizza il capo della gendarmeria, fingendo di essere dalla sua parte, e manda il suo uomo di fiducia 'Abdū a tranquillizzare al-'Afsa e 'Abbās, prima duramente rimproverati. Il *muftī* si mostra quindi deciso ad aiutare 'Abd Allāh, che nel frattempo è stato messo in prigione con la sua amante, ma in realtà anche questa è una delle sue macchinazioni: grazie a questa astuta mossa egli mira a ridurre il rivale in suo potere e obbligarlo a rinunciare al suo incarico, per mettere al suo posto un suo uomo di fiducia. Il piano è quello di infiltrarsi di nascosto in prigione e sostituire la cortigiana con la legittima consorte del capo degli *ašrāf*. In questo modo, la colpa ricadrebbe su 'Izzat bey per aver osato arrestare il capo degli *ašrāf* mentre si trovava in intimità con la moglie. Il *muftī* si reca allora a casa di 'Abd Allāh per sottoporre il piano a sua moglie, Mu'mina, e chiedere la sua collaborazione. Si tratterebbe di truccarla e agghindarla come una prostituta in modo che possa essere scambiata per la cortigiana Warda. L'uomo crede erroneamente di trovare in Mu'mina un docile strumento per il suo progetto ed è convinto che la donna gli dimostrerà profonda riconoscenza. La sua scaltra manovra porterebbe infatti alla scarcerazione di suo marito e alla riparazione dell'onta subita.

Tuttavia Mu'mina, donna estremamente colta e intelligente, sorprende l'uomo con una serie di riflessioni che lo disorientano. La donna si dice infatti al tempo stesso affascinata e terrorizzata dall'idea di assumere l'identità, seppur fittizia, della cortigiana e supplica il *muftī* di non spingerla per questa china pericolosa. Questa scena è particolarmente significativa perché vi si esprime l'interesse di Wannūs per i temi del travestimento e della pratica del desiderio come perni della costruzione identitaria del soggetto. Mu'mina proviene da una delle famiglie musulmane più in vista della città e da sempre la sua condotta è sottoposta alle rigide norme di un sistema patriarcale e alle scelte paterne. È il padre a costringerla a sposare 'Abd Allāh, il capo degli *ašrāf*, uomo che lei non ama e che da sempre la tradisce con svariate cortigiane. Mu'mina rappresenta la donna pia e devota, rispettosa delle norme e costretta a rinunciare completamente ai propri desideri per mantenere una posizione rispettabile nella società, proteggendo così l'onore della famiglia. All'interno del sistema patriarcale, la donna non è intesa come un essere individuale, libero di seguire le proprie inclinazioni, ma è considerata un essere sociale, la cui condotta riguarda tutti gli uomini della famiglia e può danneggiarne l'onore. Proprio perché portatrice di un sistema di valori, ma-

nifestando pubblicamente il proprio cambiamento Mu'mina diventa un pericolo in grado di destabilizzare tutta la città.

Dall'altro lato è la richiesta del *muftī* di fingersi una prostituta che innesca il cambiamento della donna. Il processo di travestimento che la porta a indossare i panni della prostituta rappresenta la manifestazione esterna di una metamorfosi che coinvolge in ultima istanza l'io stesso della donna, sempre all'interno della relazione, centrale in *Rituali*, tra latente e manifesto. Il travestimento rappresenta per Mu'mina il richiamo per la realizzazione di un intimo e inconfessabile desiderio. Dopo una vita di passioni soffocate, frustrazioni, piaceri repressi e mai sperimentati, la donna vede nella prostituzione un affascinante modo per poter finalmente disporre liberamente del proprio corpo e della propria femminilità. Così la dama esprime al *muftī* il proprio contraddittorio stato d'animo:

Mu'mina Rifiuto perché resisto alla tentazione della trasgressione. Se accettassi, scivolerei sulle pendici della fragilità. La mia fragilità e quella delle circostanze. Mi troverei sull'orlo del baratro. E questa volta avrei paura di essere attratta dal suo richiamo, senza poter resistere. (103)

Tuttavia il *muftī* non demorde e riesce infine a ottenere l'aiuto di Mu'mina, che gli pone però una condizione: egli dovrà obbligare suo marito a ripudiarla, liberandola così dall'oppressione del vincolo matrimoniale. Mu'mina si agghinda allora come una cortigiana e viene introdotta di nascosto nella cella del marito, dove incontra Warda che ne resta profondamente ammaliata. Da questo momento i destini delle due donne risultano legati.

Dopo che il malinteso viene chiarito, la colpa ricade sul capo della gendarmeria che viene arrestato dai suoi stessi uomini su ordine del governatore – nel frattempo allertato dallo stesso *muftī* – e chiuso in carcere, per aver osato violare la sacralità di uno spazio – quello privato – in cui è lecito compiere ciò che è proibito fare in pubblico. 'Izzat bey, ignaro di essere vittima di un raggirò orchestrato dal *muftī* e dello scambio delle due donne, inizia lentamente a perdere il lume della ragione tra le mura della prigione.

Nel frattempo, Mu'mina pretende di essere ripudiata dal marito che inizialmente è convinto che la donna parli sotto l'effetto della rabbia e del dolore per i numerosi tradimenti subiti. Ben presto però, 'Abd Allāh è costretto a riconoscere la determinazione di Mu'mina e accetta la sua richiesta. Dopo averlo obbligato a ripudiare la moglie, il *muftī* chiede ad 'Abd Allāh le dimissioni dal suo incarico di capo degli *ašrāf*, come ricompensa dell'aiuto offertogli per la sua scarcerazione. 'Abd Allāh, profondamente scosso dagli ultimi avvenimenti e soprattutto dalla condotta della moglie, accetta senza opporsi. Da questo momento l'uomo attraversa una crisi interiore che lo porta a

pentirsi per il suo passato di vizi e dissolutezza. Rinuncia a tutti suoi averi, si veste di stracci e imbocca la via del sufismo. Anche in questo caso risulta chiara la logica del ribaltamento che organizza l'evoluzione dei personaggi di *Rituali*. Lo scandalo, e quindi il passaggio dal privato al pubblico della sua vita di libertinaggio, trasforma 'Abd Allāh in un mistico, interessato esclusivamente al mondo dello spirito e non più a quello della carne.

Quanto a Mu'mina, dopo essere stata ripudiata si dirige a casa della cortigiana Warda, per chiederle protezione. Warda è sorpresa dalla visita della rispettabile dama ed è incredula quando questa le espone il suo desiderio di intraprendere il mestiere della prostituzione, chiedendole di prenderla sotto la sua protezione e di insegnarle le arti della seduzione. Warda, appartenente a una classe sociale svantaggiata, si sente presa in giro e ricorda a Mu'mina il proprio doloroso passato: le due infatti si sono già incontrate molti anni addietro, quando Warda faceva la serva presso la famiglia di Mu'mina e il padre di quest'ultima abusava di lei ancora bambina. Questa rivelazione fa riemergere dall'animo di Mu'mina un torbido passato familiare fatto di scandali celati e di abusi esercitati dal padre, considerato uno dei più rispettabili e pii *šayḥ* della città, e dal fratello maggiore, su una schiera di giovanissime servette ancora impuberi che si avvicendavano senza sosta nella loro ricca dimora. Warda cerca di dissuadere l'altra donna dal suo folle piano e cerca di decostruire l'immagine idealizzata che questa si è fatta del mestiere della prostituzione:

Warda Pazientate un po'... con il tempo recupererete la vostra capacità di discernimento. Non sapete in quale pantano vi state impelagando. Credete che la vita delle cortigiane sia tutta agio e beatitudine? È una vita sprofondata nell'afflizione, nel marciame e nella paura. Abbiamo paura di chi ci protegge. Abbiamo paura di chi ci desidera. Abbiamo paura del nostro domani. Cosa crede di fare una come voi? La vostra bellezza e il vostro rango vi garantiscono l'immunità e l'invidia di tutti. Se ciò che chiedete non è un capriccio passeggero, allora è pura follia. (175)

Attraverso il dialogo di queste due donne, Wannūs riproduce la natura complessa della disuguaglianza cui sono sottoposti i personaggi, in questo caso rappresentata dall'intersezione²⁴ tra categorie di genere e di classe. Dal suo posizionamento sociale di donna povera che è stata costretta a mercificare il proprio corpo, Warda non com-

24 Mi riferisco qui alla definizione sociologica di 'intersezionalità' introdotta da Kimberle Crenshaw (Crenshaw 1989) per indicare l'azione combinata delle diverse categorie che modellano l'identità individuale e collettiva - come genere, etnia, classe sociale, orientamento sessuale, religione - e che possono essere all'origine di varie forme di discriminazione.

prende il desiderio della donna ricca, che sembra invece vedere nel mestiere della prostituzione una fonte di liberazione. Tuttavia, sulla lotta di classe Wannūs sembra voler far prevalere la solidarietà di genere e alla fine Warda decide di concedere il suo aiuto, avendo compreso che anche Mu'mina è vittima dello stesso sistema patriarcale che opprime tutte le donne. Segue una cerimonia di iniziazione in compagnia di altre giovani cortigiane che sancisce la metamorfosi identitaria di Mu'mina, simboleggiata dal cambiamento del suo nome. La donna abbandona il suo nome originale, Mu'mina, che significa 'credente', 'fedele', per acquisire quello di Almāsa, che significa, non a caso, 'diamante'. Da questo momento in poi, infatti, la fama di Almāsa è destinata a brillare, sconvolgendo tutta la città.

Il cambiamento del nome rappresenta la cesura con i legami familiari e sociali che riguardano il passato di Almāsa. La sua metamorfosi identitaria - che si realizza nel passaggio dal latente al manifesto - coinvolge il suo posizionamento sociale e destabilizza gli equilibri di tutto il sistema. Per seguire il proprio desiderio e sentirsi libera di sperimentare le proprie passioni, Almāsa è costretta a rifiutare le sue origini. Lo scandalo mette in subbuglio la città. Gli uomini perdono la testa per questa affascinante donna che ha avuto la forza e il coraggio di mettere in discussione l'intero sistema normativo con una scelta anticonformista. Perfino il *muftī* sembra terrorizzato dalla determinazione di Almāsa e le esprime il proprio stato d'animo:

Il muftī Mi date le vertigini, Almāsa. Il vostro tono di voce e la vostra determinazione fanno rabbrivire il corpo di chi vi ascolta. Tendete la mano ai peccati con un'impudenza mai vista in una donna della nostra città. So che avete in petto delle passioni violente, ma come posso lasciarvi continuare su questa strada? Una donna con la vostra determinazione e la vostra capacità di affabulazione sarebbe capace di corrompere un intero sultano di donne. Voi ribaltate le nostre consuetudini, il nostro sistema e il nostro avvenire. No... non posso permettervelo. (213)

La portata trasgressiva del personaggio di Almāsa sta proprio nel fatto che il cambiamento coinvolge un membro dell'alta società, qualcuno cioè che per definizione è esposto agli occhi delle masse e la cui condotta deve rispecchiare il sistema di valori che giustifica lo status quo. Il cambiamento di Almāsa rischia quindi di sobillare l'intera città, a partire dalla comunità delle donne, che potrebbe considerare esemplare il suo comportamento. Perfino il *muftī*, che ha da sempre rinunciato all'universo delle passioni a favore delle scienze religiose, è sconvolto dalla donna e se ne sorprende innamorato. Le propone allora il matrimonio con la scusa di voler ristabilire gli equilibri sociali e riportare la situazione alla normalità. Tuttavia Almāsa non può che rifiutare questa proposta che la riporterebbe alla situazio-

ne di rispettabile normalità dalla quale è appena fuggita. Rifiutato e ferito, il *muftī* emette una terribile *fatwā* in cui mette a morte chiunque pratichi la prostituzione in città, vieta la musica e il consumo di alcol, suscitando il biasimo di una parte della popolazione e del governatore stesso, anch'egli amante delle gozzoviglie e segretamente invaghito di Almāsa. La donna si ritrova tutta la città contro, compresa la sua antica maestra Warda che la accusa di aver messo a repentaglio la vita di tutte le prostitute e le chiede di ritirarsi dal mestiere per tornare da dove è venuta, in modo che l'ordine sociale possa essere ristabilito. In una società che tollera in privato ciò che condanna in pubblico, è solo la manifestazione di ciò che è illecito a destabilizzare e a mettere a repentaglio le componenti marginali della società. Fino alla scelta eclatante di Almāsa, non a caso chiamata 'Diamante', chi - donne e uomini - esercitava il mestiere della prostituzione, veniva infatti tollerato.

Nel frattempo, pentito per il caos e l'ondata di violenza scatenati dalla sua *fatwā*, il *muftī* accorre da Almāsa e ammette di aver agito sconvolto dalla passione:

Il *muftī* Abbiate compassione di me, Almāsa. Sono allo stremo. Siete la prova più dura che abbia mai affrontato in vita mia. Anzi, voi siete 'la prova': dopo di voi c'è soltanto la morte. Non so come il destino mi abbia preso in trappola e dove si nascondessero queste pene d'amore e questo fuoco! È da quando ci siamo incontrati che cerco di scappare, ma l'uomo può forse scappare dai battiti del suo cuore e dai fremiti della sua anima? Ero estenuato dalla lotta contro me stesso e il mio corpo ha cercato rifugio. Ammetto che ho emesso questa *fatwā* solo per soggiogare me stesso e recuperare la mia volontà distrutta. Prima di voi, non avevo mai conosciuto il ribollire della passione e i desideri della giovinezza. Non ho mai sperimentato l'amore, né pensavo che l'avrei mai provato. (277)

Confessando che la *fatwā* è stata dettata dalla paura di perdere il controllo di sé, il *muftī* si allontana da un modello di mascolinità accettato a livello sociale, quello cioè dell'uomo capace di dominare le proprie passioni. Anche attraverso questo personaggio Wannūs mira quindi a rappresentare il desiderio e le passioni come veri e propri motori del cambiamento non solo individuale, ma anche sociale. Dopo la confessione del *muftī*, Almāsa, intenerita dalla fragilità dell'uomo, gli concede una notte di passione.

In quest'opera l'universo dei personaggi è governato dal cambiamento e dal ribaltamento delle identità e questo procedimento coinvolge anche i ruoli secondari. Questo avviene, ad esempio, nel caso del fratello minore di Almāsa, Šafwān, considerato dal padre e dal fratello maggiore come un uomo privo di coraggio e determinazione.

Per riscattarsi da questa immagine e dimostrare agli occhi del padre di essere un uomo forte e coraggioso, Šafwān, contro la volontà del padre, decide di assassinare la sorella che ha macchiato l'onore di tutta la famiglia. Il sangue versato rappresenta per il giovane la via che lo porterà a incarnare un modello socialmente accettabile di mascolinità ed essere riconosciuto dagli altri uomini della famiglia. Il percorso di trasgressione delle norme intrapreso da Almāsa la porta alla rovina e solo con la sua morte viene riportato l'ordine in città.

All'inizio dell'opera, Wannūs dichiara di aver ricavato gli eventi al centro della trama di *Rituali* dalle memorie di Faḥrī al-Bārūdī (Wannūs [1994] 2005, 5), noto esponente del nazionalismo arabo-siriano.²⁵ Nella prima parte delle sue memorie, al-Bārūdī riporta una storia ambientata a Damasco, dopo il 1880, che narra delle lotte interne tra le varie autorità politiche e religiose al potere, infine risolte per il bene e la stabilità della città (al-Bārūdī 1951, 114-17). Al-Bārūdī cita l'evento per la sua portata simbolica a favore del discorso nazionalista, in quanto vi si dimostrerebbe la capacità, da parte delle autorità locali, di superare i dissidi interni e di mantenere la coesione dinanzi all'autorità straniera, ovvero quella degli Ottomani. Come spiega Massad:

For al-Barudi, the story is about nationalism, friendship, and loyalty, wherein the solidarity shown by these three elite Damascene personalities, despite their deep differences and enmities, testified to a sense of identity and common interest against the 'foreign' Ottoman Wali. (Massad 2007, 351-2)

La storia è quindi considerata una testimonianza della coesione e della solidarietà della società damascena, capace in ultima istanza di superare le fratture interne.

L'intento di Wannūs è tuttavia molto diverso da quello originario di al-Bārūdī e ha molto più a che vedere con la società contemporanea dell'autore che non con quella di fine XIX secolo. Più che al tema nazionale, Wannūs risulta interessato alle macchinazioni delle élite per conservare il proprio potere, fondato su un sistema di valori morali che non può essere alterato. L'opera è incentrata sui legami di solidarietà tra autorità religiose, politiche ed economiche con l'obiettivo di preservare un regime basato sull'ipocrisia, sulla netta divisione tra ciò che può essere dichiarato pubblicamente e ciò che deve essere rigorosamente nascosto. I temi del latente e del manifesto sono infatti proprio quelli che stanno alla base delle trasformazio-

25 Faḥrī al-Bārūdī (1887-1966) è un importante personaggio della storia siriana della prima metà del XX secolo. Si tratta di uno dei principali esponenti del Blocco nazionale, fondato in Siria nel 1925 in funzione nazionalista anti-francese (Khoury 1987). Nella nota che precede il testo teatrale qui preso in esame, Wannūs fa riferimento alle *Muḏakkirāt al-Bārūdī* (Le memorie di al-Bārūdī) del 1951.

ni dei vari personaggi. Solo quando il personaggio indossa pubblicamente una nuova identità, si genera il rischio di scardinare il sistema.

Per Wannūs, l'emancipazione della società, essenziale per la realizzazione di un progetto politico democratico e pluralista, non può che passare attraverso il superamento dell'ipocrisia, della cesura tra sistema normativo e comportamenti individuali. Non ci può essere alcuna reale rivoluzione politica se le dinamiche profonde che coinvolgono gli individui e i loro microcosmi non attraversano un sostanziale cambiamento. In altre parole, è impossibile liberare la collettività dalla dominazione di un'autorità antidemocratica - sia essa straniera o locale - senza essere prima passati attraverso la liberazione dell'individuo. Proprio per questo, *Rituali* racchiude in sé gli elementi principali della nuova visione teatrale di Wannūs e del cambiamento che deve avvenire all'interno delle società arabe, a partire dall'individuo.

4 **Rituali di (tras)formazioni identitarie**

In *Rituali*, Wannūs si interessa alla relazione tra desiderio e identità, analizzata portando l'attenzione sui modelli di mascolinità e femminilità e su come essi vengono costruiti e preservati per garantire il mantenimento dello status quo. Come abbiamo avuto modo di vedere, la scelta di abbracciare pubblicamente un modello non normativo di femminilità porta allo sconvolgimento dell'intero sistema politico e sociale. Così accade per numerosi altri personaggi dell'opera che attraversano processi di cambiamento che non coinvolgono solo la loro identità individuale, ma soprattutto il loro posizionamento sociale.

Tra questi si ritrova al-'Afsa, uno degli uomini del *mufti*, che fa parte della cosiddetta *zakartiyya*, una componente tradizionale della società damascena che includeva gruppi più o meno informali di uomini giovani e forti, al servizio delle autorità. Il termine *zakartiyya* deriva dalla radice *DKR*, che rimanda al campo semantico della mascolinità, e può essere collegato al concetto di *futuwwa*. Quest'ultimo termine viene introdotto a partire dall'VIII secolo per riferirsi alle qualità peculiari del *fatā*, del 'giovane uomo' e inizia in seguito a essere utilizzato per designare una serie di movimenti e organizzazioni, a volte considerati assimilabili a una forma di cavalleria, ampiamente diffusi nell'area del Medio Oriente in epoca premoderna (Cahen 1986). Nel contesto della società damascena di fine XIX secolo, i membri della *zakartiyya* appartenevano alle classi popolari e venivano ingaggiati dalle autorità in virtù del loro coraggio e della loro forza fisica, con il compito di difenderne gli interessi. In un certo senso i giovani appartenenti alla *zakartiyya* incarnavano la mascolinità egemonica dell'epoca, corrispondente al modello dell'uomo virile.

La categoria di 'mascolinità egemonica' è stata formulata da Raewyn Connell (Connell 1987) - che trae la nozione dal concetto

gramsciano di 'egemonia culturale' - per riferirsi al modello normativo rispetto al quale un individuo costruisce e definisce la propria mascolinità. L'egemonia non corrisponde necessariamente all'esercizio della violenza fisica sull'altro, ma all'ascendente esercitato indistintamente sul singolo da un complesso di forze istituzionali, culturali e sociali (Connell, Messerschmidt 2005, 832). Tra i personaggi di *Rituali* che possono essere ricondotti al modello di 'mascolinità egemonica' c'è al-'Afsa, giovane forte e vigoroso che, con 'Abbās, è fra i membri della *zakartiyya* che sostengono il *muftī*.²⁶ In una delle prime scene della *pièce*, ritroviamo i due giovani amici che discutono bevendo 'araq sulla riva del fiume Baradā, dopo che 'Abdū, uomo di fiducia del *muftī*, ha cercato di tranquillizzarli riguardo ai rimproveri che quest'ultimo ha rivolto loro in pubblico per il modo umiliante in cui è stato arrestato il capo degli *ašrāf*. Mentre i due parlano, gli si avvicina ancheggiando Simsim, definito «un giovane effeminato» (87). Mentre 'Abbās sembra divertito dalla presenza di Simsim, al-'Afsa lo aggredisce verbalmente e cerca di scacciarlo. Simsim, che si prostituisce per professione, è infatti a conoscenza dei veri gusti sessuali di al-'Afsa, che a quanto pare ha beneficiato dei suoi servizi:

Simsim L'ho conosciuto a fondo e [tra le sue gambe] non ho trovato che una cosa simile a del riso o ad uno spago, e ho capito che è come me, e che quello che prude a me, prude anche a lui. (91)

Qui non si capisce se la metafora utilizzata per descrivere il pene di al-'Afsa si riferisca alle sue esigue dimensioni o a un'eventuale impotenza. Tuttavia, grazie a questa frase 'Abbās intuisce che il suo compagno ha avuto relazioni con degli uomini. Dal canto suo, al-'Afsa non è a conoscenza del fatto che anche 'Abbās provi piacere nei rapporti sessuali con altri uomini. All'interno di questa scena, quindi, Wannūs avanza diversi modelli di mascolinità, incarnati dai tre personaggi, che si costruiscono nella dialettica tra ciò che è latente e ciò che è manifesto. Come mette in luce Massad:

The question of the latent and the manifest has much to do with the parallel characters that the play presents. Al-'Afsah's manifest manliness and his latent desire to be penetrated are contrasted with Simsim's manifest effeminacy and open expression of his desire to be penetrated. It is this contrast and comparability between what is latent and what is manifest that, as we will see, forms the axis of the play's events. (Massad 2007, 356)

26 Per un'analisi delle rappresentazioni della mascolinità egemonica nel romanzo arabo contemporaneo, si vedano Aghacy 2009 e Censi 2016.

Il passaggio dal latente al manifesto come elemento di crisi dell'identità sociale dell'individuo è rappresentato in modo esemplare dall'evoluzione del personaggio di al-'Afsa. Costui, quando 'Abbās lo corteggia e lo convince ad avere una relazione sessuale, gli chiede massima discrezione perché vuole mantenere il segreto, in modo da non intaccare la mascolinità egemonica che ci si aspetta da lui in quanto esponente della *zakartiyya*. Tuttavia, a un certo punto, decide di manifestare la sua nuova identità e cambia atteggiamento, assumendo modi e una gestualità effeminati. Anche nel caso di al-'Afsa, Wannūs rappresenta il cambiamento identitario del soggetto mediante la trasformazione della sembianza, dell'apparenza esterna, avvicinandosi al concetto di identità come mascherata, come parodia e messa in scena tipica dell'approccio *queer*.²⁷ Il cambiamento del corpo dovrebbe esprimere quello interiore. La cosa suscita però il disgusto dell'amante di al-'Afsa che lo redarguisce rudemente:

'Abbās Che Dio mi protegga... credi di piacermi facendo l'effeminato?

al-'Afsa Cosa ti piacerebbe? Non mi preferisci morbido e liscio?

'Abbās Mi disgiusti. Ora non sei altro che una checca sulla strada della depravazione.

al-'Afsa È per te che sono diventato una checca. Volevo che sapessi che sono cambiato e che ho il coraggio di dichiararlo e di affrontare la gente. Dimmi come mi vuoi.

'Abbās Volevo che restassi un uomo, accanto a me e tra le mie braccia.

al-'Afsa Non mi importa cosa sono, mi importa essere tuo ed essere tra le tue braccia.

'Abbās Dopo questa ostentazione di effeminatezza, mi vergogno ad averti al mio fianco. (185)

Il processo di metamorfosi di al-'Afsa viene rappresentato da Wannūs come una sorta di pubblica manifestazione, un vero e proprio *coming out*, della sua identità omosessuale, che ha tuttavia poco a che vedere con il contesto storico in cui si inserisce.²⁸ Significativo è anche co-

²⁷ Il termine *queer* significa 'eccentrico', 'bizzarro'. L'approccio *queer* mette in discussione la stabilità della categoria di identità sessuale, ipotizzando l'idea di un soggetto che può incarnare più sessualità, contraddicendo il paradigma eterosessuale. A tal proposito si vedano, a titolo di esempio, Butler 1990, de Lauretis 1991.

²⁸ Negli ultimi decenni si è assistito alla proliferazione degli studi, nei più svariati ambiti disciplinari, che hanno cercato di esplorare le categorie interpretative delle identità sessuali e di genere nelle società arabo-islamiche premoderne. A tal proposito si vedano, ad esempio, Lagrange 2000, 2008; el-Rouayheb 2005; Babayan, Najmabadi 2008. Come spiega Serena Tolino: «Una delle questioni fondamentali che si pone nel parlare di omosessualità in Medio Oriente è l'applicabilità stessa di tale concetto, elaborato e sviluppatosi in Europa Occidentale e negli Stati Uniti, anche al mondo

me questo cosiddetto *coming out* di al-'Afsa, che fino a quel momento incarnava il modello dell'uomo virile, passi attraverso un processo che lo rende marcatamente effeminato. In effetti è la metamorfosi del corpo del personaggio a rendere visibile il suo cambiamento agli occhi degli altri. La dialettica tra latente e manifesto risulta quindi il perno centrale dell'evoluzione dei personaggi ed è l'unico elemento veramente in grado di destabilizzare il sistema:

al-'Afsa [...] Ormai sono diventato chiaro e limpido come l'acqua. Comunque mi guarderai, mi troverai integro. La mia apparenza esteriore è come il segreto che si cela dentro di me e viceversa. Non dicevi di provare avversione per colui il cui aspetto non corrisponde alla sua interiorità? Ciò che ho fatto è stato solo svelare la mia verità interiore e non mi è rimasto nulla da reprimere o da nascondere. Volevo rafforzare il nostro legame e confessare, senza inganno, senza dissimulazione, che ti amo. È questo amore che mi ha dato la forza dinanzi a me stesso e alla gente, che mi ha elargito coraggio e vita. (187)

La distanza tra interiorità ed exteriorità viene colmata e la vera identità di al-'Afsa si manifesta pubblicamente. Egli abbandona le sembianze del giovane virile a favore di quelle del *muḥannat*, dell'effeminato, e inizia a esprimersi attraverso un linguaggio legato alla spiritualità e all'interiorità. La scelta di rappresentare l'identità 'omosessuale' di al-'Afsa come effeminata e intimista riceve delle critiche, perché considerata rischiosamente stereotipata e speculare rispetto al modello egemonico di mascolinità (Hadeed 2013, 274, 277). Tuttavia il cambiamento di al-'Afsa è conforme alla logica del ribaltamento che guida le metamorfosi dei personaggi, portandoli a incarnare dei tratti che sono agli antipodi rispetto alla loro precedente identità.

L'ammissione pubblica dell'omosessualità di al-'Afsa e la dichiarazione di voler vivere una relazione d'amore legittima con 'Abbās destabilizza il sistema. Non è la pratica omoerotica a mettere in crisi l'identità normativa del personaggio - e quindi il modello di mascolinità egemonica a cui aderisce - ma il fatto che egli voglia fare del piacere omoerotico una cifra identitaria. Nella società del XIX secolo, infatti, il desiderio omoerotico non implicava in alcun modo l'assunzione dell'identità omosessuale da parte del soggetto. All'epoca, come anche nei secoli precedenti, questo tipo di pratiche veniva tendenzialmente ricondotto al modello pederastico, considerato un'estensione dell'identità sessuale maschile normativa (El-Rouayheb 2005). Come spiega Khalid Hadeed:

islamico e, allargando la prospettiva, al di fuori dell'Occidente. La necessità di riflettere sull'universalità dell'omosessualità è stata al centro di un ampio dibattito tra costruzionisti ed essenzialisti che si è riproposto anche in riferimento agli studi sui paesi arabo-islamici» (Tolino 2013, 13).

This is a heavily phallogentric, age-differentiated, and religion-regulated model where the tolerability and/or intelligibility of homosexual relations depends on several factors: whether a suitable age difference exists between the partners; whether they assume the active or passive role in sex and courting; and how explicit the sexual dimension of the relation is compared to the romantic, aesthetic, or spiritual ones. Crucially, homosexual sex in this model isn't seen to derive from a distinctly homosexual preference, much less an identity, but is seen rather as an extension of the adult male's sexual prerogatives into the male homosocial domain. (Hadeed 2013, 274-5)

La relazione tra al-'Afsa e 'Abbās si inserisce all'interno di questo paradigma e, fino a quando viene mantenuta nella sfera privata, non rappresenta alcun pericolo per l'ordine sociale. 'Abbās incarna il modello egemonico di mascolinità sia nella sfera pubblica - egli appartiene alla *zakartiyya*, la gioventù forte e spregiudicata della città - sia in quella privata: egli assume infatti sempre il ruolo attivo di penetratore, di uomini e di donne. Il suo desiderio omoerotico non mette in discussione la sua identità e il suo posizionamento sociale. Il suo personaggio si inserisce quindi perfettamente nel contesto storico dell'opera e non ne mette in discussione le categorie.

In compenso il personaggio di al-'Afsa funziona in modo diverso, in quanto il suo comportamento sembra essere governato da categorie che non appartengono alla società damascena del XIX secolo. Il suo *'coming out'* rappresenta la volontà di portare il desiderio omoerotico al di fuori della sfera privata per farne la matrice della sua nuova identità sociale. Ecco perché egli vuole che la relazione con 'Abbās, il cui obiettivo è invece il solo piacere carnale, venga riconosciuta e accettata a livello sociale, acquisendo legittimità. Al-'Afsa dimostra così di non conformarsi alle due modalità di vivere il desiderio omosessuale socialmente accettate all'interno del sistema patriarcale, ovvero, come spiega Hadeed:

the socially invisible private domain, where society would be spared the sight of 'what it did not [want to] know,' and 'the order of the comic,' where Simsim and others like him, who keep the boundary between machismo and effeminacy intact, can live without fear of the arbitrary power or normatively masculine men. (Hadeed 2013, 277)

Al-'Afsa sfugge sia al modello comico dell'effeminato come macchietta o caricatura di sé che non rappresenta una reale minaccia per gli equilibri del sistema, sia a quello del maschio virile che vive di nascosto la pratica omoerotica. Egli risulta quindi essere tra i personaggi più controversi dell'opera e anche quello che stimola un animato di-

battito a livello della critica. Wannūs viene infatti biasimato per aver modellato l'identità di al-'Afsa secondo delle categorie – come quella occidentale di 'omosessuale' – estranee alla società dell'epoca, dimostrando così di subire una sorta di colonizzazione discorsiva e culturale (Massad 2007, 363, 370, 375). Tuttavia, come abbiamo avuto modo di vedere, nella nota di introduzione al testo teatrale Wannūs dichiara di non avere alcuna pretesa documentaristica nella rappresentazione del contesto storico e di considerare i personaggi come «soggetti trasportati da desideri» (49). Il desiderio è infatti la forza che governa l'universo dei personaggi. Ciò giustifica il ruolo centrale svolto dal corpo, come luogo fisico e simbolico di metamorfosi delle identità individuali e collettive. Il desiderio non riguarda esclusivamente l'identità individuale del soggetto, ma anche come questo viene percepito dalla collettività, influenzando quindi sulla rete di relazioni di potere in cui si inserisce.

Michel Foucault mette in luce come il corpo – realtà al contempo fisica, simbolica e sociale – si collochi nel punto di incontro e scontro tra individuo e società. Il corpo non è mai qualcosa di squisitamente individuale, ma si inserisce in una complessa rete di relazioni discorsive e di potere ed è storicamente oggetto di svariate pratiche di disciplina, volte a inserirlo all'interno di un quadro normativo.²⁹ In compenso, il corpo può resistere a queste pratiche che mirano a disciplinarlo, trasformandosi così in un elemento di sovversione delle norme e portatore di disordine.³⁰

In riferimento alla questione della relazione tra corpo e potere, Judith Butler riprende il pensiero di Foucault e afferma che i processi di soggettivazione e assoggettamento sono correlati, in quanto il soggetto si costruisce nella e attraverso la sottomissione (Butler 1997). Potere e soggetto sono interdipendenti e l'uno garantisce l'esistenza dell'altro: il potere fonda il soggetto, ma l'esistenza del potere è garantita dal soggetto che lo riproduce attraverso l'azione. Questa relazione si manifesta in modo particolarmente evidente sul corpo, che risulta iscritto in un insieme di divieti e permessi che contribuiscono a conferirgli l'aspetto di un sistema dotato di senso. In questa luce, il corpo acquisisce un potenziale sovversivo.

In *Rituali*, l'elemento di raccordo tra latente e manifesto che porta alla sovversione delle norme è il corpo. Esso è infatti «strutturato socialmente nella sfera pubblica» ed è ciò che ci rende degli esseri esposti (Butler [2004] (2006), 47). Modificando il corpo agiamo sulla nostra immagine agli occhi degli altri, e quindi sul nostro po-

29 Sulla tematica della disciplina del corpo attraverso la gestione e la repressione del piacere, si veda Foucault 1976, 1984a, 1984b.

30 La bibliografia sulla sociologia del corpo è estremamente ricca e variegata. A tal proposito si veda, a titolo di esempio, Boltanski 1971.

sizionamento sociale. Nell'opera, ciò avviene per il personaggio di Mu'mina, la cui metamorfosi è innescata dal travestimento da cortigiana, elemento fittizio che ha però un effetto sulla realtà, sull'identità del personaggio e sul suo posizionamento sociale. Il suo percorso sembra in linea con quanto sostiene Butler che considera la fantasia come un mezzo di sovversione della norma:

Presupporre delle possibilità che vadano oltre la norma o, meglio, immaginare un futuro diverso per la norma, fa parte del lavoro della fantasia, dove fantasia equivale a pensare il corpo come punto di partenza di un'articolazione non più limitata al corpo così com'è. [...] Inoltre, la fantasia, essendo parte dell'articolazione del possibile, ci trasporta, al di là di ciò che è puramente reale e presente, nel regno della possibilità, di ciò che non è ancora stato realizzato o che non è realizzabile. (Butler [2004] 2006, 54-5)

Come nel caso di al-'Afsa, anche la metamorfosi di Mu'mina segue la logica del ribaltamento e non coinvolge solo l'identità individuale del personaggio, ma soprattutto il suo posizionamento sociale. La portata trasgressiva del cambiamento risiede nel fatto che sia proprio una donna dell'alta società, proveniente da una famiglia pia e rispettabile, a scegliere di intraprendere il mestiere della prostituzione. È infatti il passaggio da una classe sociale all'altra e la cesura dei legami familiari a rappresentare il vero scandalo che mette a rischio l'intero sistema sociale. Ciò emerge in modo efficace nel dialogo tra Warda e Mu'mina in cui si rappresenta l'incompatibilità di vedute tra la donna di basso rango, che non ha mai potuto veramente scegliere che tipo di vita condurre e la donna dell'alta società che invece è nella posizione di poter fare una scelta:

Warda Ascoltate, mia buona signora... nessuna di noi ha intrapreso questo mestiere se non per necessità, costrizione o vessazione. Ma che venga una donna che possiede tutto e che non ha nessun motivo, se non l'umore o il capriccio, questa è una cosa che ci umilia tutte e che sminuisce le sofferenze che abbiamo sopportato. (173)

In effetti il processo di liberazione di Mu'mina è controverso. Se da un lato la donna mira all'emancipazione per poter vivere liberamente il proprio desiderio, per farlo, in compenso, inserisce il proprio corpo in un sistema di mercificazione e sfruttamento, come quello della prostituzione, in cui il desiderio non è affatto libero. Ovviamente l'intento di Wannūs è provocatorio ed è in questa chiave che vanno lette le trasformazioni subite dai personaggi.

Anche nel caso di al-'Afsa, la metamorfosi identitaria passa attraverso il cambiamento del corpo, che si manifesta tramite la rasatura dei baffi, la depilazione e l'acquisizione di movenze effeminate. È

proprio la manipolazione del corpo che sta all'origine dello scandalo, perché palesa nella sfera pubblica ciò che prima era confinato nel privato. Come Mu'mina, dunque, anche al-'Afsa viene rigettato dal sistema come pericoloso elemento di sovversione, ed è destinato alla morte. Prima di suicidarsi, al-'Afsa pronuncia un monologo in cui si rivolge implicitamente a 'Abbās e dal quale emerge la centralità della relazione tra latente e manifesto:

al-'Afsa Quant'è grottesco questo mondo! Se ti nascondi e dissimuli, vieni rispettato. Se sei autentico e ti esponi, ti mettono al bando e ti respingono. Non ho saputo dirgli... che io sono più coraggioso di lui. Mi ha amato fino a quando ero bugiardo e falso. Mi ha disprezzato e gettato via quando mi sono mostrato limpido come il cristallo, privo di menzogna e artificio. È lui il bugiardo! È lui il codardo! Non ha capito il coraggio che mi ci è voluto e le sofferenze che ho sopportato per riconciliarmi con me stesso e diventare limpido. Non posso pentirmi... non posso tornare indietro, né andare avanti. Le porte si sono chiuse. In questo mondo ingiusto sopravvive soltanto chi falsifica e chi mente. (225)

Un altro personaggio che subisce una metamorfosi a partire dalla dimensione della corporeità è 'Abd Allāh. Ciò che lo caratterizza inizialmente è la sua inclinazione per i piaceri carnali: egli ha relazioni sessuali con numerose concubine ed è un grande consumatore di bevande alcoliche. Il suo cambiamento inizia dopo essere stato coinvolto nello scandalo con Warda ed essere stato lasciato dalla moglie, che lo obbliga a ripudiarla. A questo punto egli decide di rinunciare ai piaceri materiali e imbecca la via del sufismo. Si dimette dal suo incarico, lascia la sua lussuosa dimora e, coperto di stracci, inizia a vagare per la città chiedendo l'elemosina.³¹ Esattamente come per Mu'mina e al-'Afsa, anche il personaggio di 'Abd Allāh dimostra di essere governato, nella sua metamorfosi, dalla logica del ribaltamento. Se l'identità del personaggio è infatti inizialmente costruita attorno al suo desiderio per i piaceri materiali, ora questo viene specularmente sostituito dal desiderio spirituale di avvicinamento a Dio.

Dopo tutte le metamorfosi che hanno stravolto la città e portato al suicidio di al-'Afsa e all'assassinio di Almāsa, gli unici che sembrano essere immuni dal cambiamento sono i personaggi di 'Abdū e 'Abbās, membri della *zakartiyya* al servizio delle autorità cittadine. La loro identità non viene mai scalfita dal cambiamento ed essi continuano a incarnare il modello egemonico di mascolinità, l'unico in grado di preservare il sistema di valori:

31 Per l'analisi della componente mistica di *Rituali*, si veda Myers, Saab 2013.

‘Abdū Ascolta, ‘Abbās... i dignitari della città si sono degradati. Sono caduti in basso. Erano grandi solo sulle nostre spalle. Erano i nostri pugni, le nostre braccia forti a garantire il loro prestigio e ad assicurare loro l’obbedienza. Noi eravamo gli uomini di fiducia, le colonne su cui poggiava il loro edificio. E adesso... guarda... dopo che i dignitari sono andati in malora e si è diffuso il loro olezzo, solo noi possiamo mantenere l’ordine e preservarne i valori. (287)

In *Rituali*, il corpo è un mezzo di lotta ed emancipazione dell’individuo dalle varie forme di oppressione familiare, di classe, sociale e religiosa che cercano di dominarlo. Con quest’opera Wannūs apre la strada a una ricca produzione narrativa sul tema del corpo come luogo di negoziazione tra istanze individuali e collettive. Sempre più autrici e autori si interesseranno alla sua raffigurazione – non solo nella dimensione sessuale, ma in tutte le sue molteplici manifestazioni – per mettere in scena le dinamiche di cambiamento nelle società arabe. All’interno di questa produzione si inserisce anche quella della figlia di Sa’d Allāh Wannūs, Dīma Wannūs, giornalista e scrittrice, che nelle sue opere si dedica ad aspetti controversi della società siriana, concentrandosi sugli effetti del potere repressivo sull’individuo e in particolare sul suo corpo.³²

In un mondo arabo stravolto da rivoluzioni, guerre, crisi economiche e catastrofi, l’opera di Sa’d Allāh Wannūs continua a essere profondamente attuale. Essa si rivolge a quella componente viva e attiva della società civile e del campo intellettuale arabo che mette al centro del proprio pensiero l’individuo e la sua relazione con la collettività, come perno del cambiamento sociale.

5 Note sulla lingua di *Rituali di segni e metamorfosi* e sulle scelte traduttive

La scrittura di Wannūs è il risultato di un accurato lavoro di ricerca espressiva ed è caratterizzata dall’intersecarsi di vari registri e varietà linguistiche. Uno dei tratti peculiari della lingua di *Rituali* è indubbiamente la presenza della varietà siriana dell’arabo – la cosiddetta ‘*āmmiyya šāmiyya* – che si innesta nell’arabo standard. Queste due varietà non sono quasi mai separate, ma interagiscono nel testo e attraverso i vari personaggi. La presenza dell’arabo colloquiale siriano, e in particolare della variante damascena, si manifesta soprattutto tramite un’ampia serie di espressioni idio-

³² Per un’analisi della funzione del corpo nel romanzo *Kursī* (Una sedia, 2009) di Dīma Wannūs si veda Censi 2016, 19-35.

matiche e modi di dire e talvolta mediante la citazione di poesie e canzoni popolari.

La complessità della scrittura di Wannūs si realizza proprio in questo dialogo tra un arabo standard elevato ed elegante, che non rinuncia mai alla propria chiarezza, e l'arabo colloquiale che contribuisce a creare un effetto ironico, oltre ad avere l'indubbia funzione di conferire maggior vitalità e autenticità alla parlata dei personaggi. Lo scambio tra le due varietà è trasversale, coinvolge tutti i personaggi e tutte le classi sociali rappresentate. Ci sono poi alcuni personaggi caricaturali, come ad esempio Simsim l'effeminato, il cui linguaggio viene vivacizzato in modo più marcato da tutta una serie di espressioni tipiche, che rendono arduo il compito del traduttore. Ad esempio, in una scena in cui Simsim passeggia per il mercato e qualcuno gli chiede con malizia come vadano gli affari, riferendosi alla sua attività di prostituzione, Wannūs gli mette in bocca un'espressione idiomatica piuttosto rara che significa letteralmente «Tingiti il culo con l'henné!» (219) e che viene utilizzata per insultare chi gode delle disgrazie altrui. L'espressione non ha di per sé alcun corrispettivo in lingua italiana, ma si è scelto di tradurla fedelmente, ritenendo di garantire comunque l'effetto comico voluto dall'autore e di mantenere così una traccia dell'arabo nel testo di arrivo. In altri casi analoghi, si è ritenuto invece necessario l'allontanamento dal termine arabo per essere più fedeli alle intenzioni dell'autore. Ad esempio, quando 'Izzat *bey* si rivolge ai propri gendarmi che, tradendolo, lo gettano in prigione, li insulta utilizzando l'espressione «ğarbū» (Wannūs [1994] 2005, 58), in italiano 'gerboa', un piccolo roditore dalle grandi orecchie e dalle zampe lunghe e sottili, diffuso in Asia Centrale. Qui la scelta è stata di rendere l'insulto con 'vermi' poiché altrimenti si sarebbe perso completamente l'effetto cercato da Wannūs.

Un altro fattore di complessità della lingua di *Rituali* è legato alla presenza di lemmi che designano le diverse componenti sociali della Damasco di fine XIX secolo e dei titoli delle varie autorità. Anche in questo caso, come del resto anche nella traduzione dei *realia*, si è scelto di adottare un criterio misto: alcuni titoli di alte cariche sono stati tradotti in italiano, come ad esempio *wālī* che è stato reso con 'governatore'; in altri casi, come per *naqīb al-ašrāf*, si è scelto di tradurre solo parzialmente con 'capo degli *ašrāf*', in quanto la lingua italiana non presenta un corrispettivo soddisfacente per questa classe sociale. Particolarmente complessa è risultata inoltre la traduzione di *zakartiyya*, termine colloquiale che deriva dalla radice *DKR* che, come già sottolineato in precedenza, rimanda al campo semantico della mascolinità e può essere collegato al concetto di *futuwwa*. Il termine si riferisce a una precisa componente della società damascena di epoca ottomana, ma non può tuttavia essere tradotto in modo univoco in italiano. *Zakartiyya* si riferisce infatti a una collettività di uomini giovani e può essere reso variamente, a seconda del conte-

sto in cui si inserisce, con ‘caporioni’, ‘sgherri’, ‘guappi’, ‘bande’, ‘duri’. Wannūs inserisce inoltre alcuni termini in turco-ottomano, per rendere più autentica la rappresentazione del contesto storico. Nel caso poi di parole entrate nell’uso comune in italiano – come *effendi*, *harem* – si è deciso di rinunciare alla traslitterazione scientifica.

La lingua di Wannūs è estremamente complessa e stratificata. Da un lato abbiamo rilevato la presenza di numerose espressioni idiomatiche e colloquiali che conferiscono al testo un piglio comico e irriverente, con l’obiettivo di divertire lo spettatore. Dall’altro lato, il testo è costellato da una serie di termini afferenti a svariati ambiti specialistici, come quelli della filosofia e del misticismo. Questo è particolarmente evidente per il personaggio di ‘Abd Allāh, dove la metamorfosi identitaria è accompagnata dalla metamorfosi espressiva, quasi a voler insistere sul potere performativo della lingua, in grado di modellare le identità. Se infatti nella prima scena il personaggio si rivolge alla concubina Warda in un linguaggio esplicito e licenzioso, la sua ‘conversione’ al sufismo è contrassegnata dall’uso di una serie di termini mistici, filosofici e religiosi, e dalla citazione di versetti coranici e di parti di testi di mistici musulmani estremamente poetici e allusivi.

La commistione tra elevato e popolare è del resto uno degli elementi centrali della scrittura di Wannūs che acquisisce quasi una funzione metaletteraria. Il cortocircuito che talvolta si crea tra i vari registri e livelli invita il lettore a una riflessione sulla lingua stessa e sulla sue potenzialità espressive. La lingua diventa così uno dei protagonisti dell’opera, come mezzo di costruzione identitaria e di rappresentazione della realtà.

Proprio la complessità e la stratificazione della lingua rendono *Rituali* un’opera la cui traduzione richiede un attento lavoro di ricerca e riflessione teorica. In questo percorso ci si è confrontati con la traduzione francese di Rania Samara (2013), che tende però a prediligere un criterio di scorrevolezza, lasciando talvolta irrisolti alcuni nodi del testo arabo. Certe espressioni idiomatiche vengono ad esempio stravolte, perdendo il legame con il testo fonte, mentre alcuni passaggi – come ad esempio le citazioni da canzoni popolari o alcuni modi di dire – vengono completamente omissi.³³

La traduzione è un atto politico immerso in una rete di relazioni di potere che coinvolge più fattori. Lawrence Venuti sottolinea il legame tra ideologia, cultura e traduzione – particolarmente controverso nel caso della traduzione dalle cosiddette lingue ‘minoritarie’ – e introduce i concetti di ‘domestication’ e di ‘foreignisation’ (Venuti 1995). L’atto traduttivo implica una serie di strategie di manipolazione, sov-

33 *Rituali* è stato recentemente ritradotto in inglese da Myers, Saab 2019. Esiste anche una versione italiana del testo, all’interno di una tesi di dottorato (Ercolanelli 2008), che risulta essere molto aderente alla traduzione francese di Rania Samara (2013).

versione, appropriazione e violenza sul testo fonte. Nel caso delle traduzioni dall'arabo verso le cosiddette lingue 'dominanti', la tendenza più comune è quella di addomesticare il testo, in funzione della sua scorrevolezza nella lingua di arrivo, per avvicinarsi al gusto letterario del pubblico.³⁴ Tuttavia, Said Faiq fa notare che un simile atteggiamento poggia su una concezione universalista e unitaria della natura umana che tende a obliterare le peculiarità delle società arabe e delle loro tradizioni discorsive (Faiq 2004b, 5).

Per ovviare al rischio di 'colonizzare' la lingua di Wannūs, cancellandone la presenza nella lingua di arrivo, durante la traduzione di *Rituali* si è cercato quindi di adottare il più possibile una strategia traduttiva 'post-coloniale'. In altre parole il tentativo è stato quello di sfidare la lingua di arrivo, l'italiano, mantenendo il più possibile una traccia della lingua di partenza all'interno della traduzione e mettendo i due testi in dialogo tra loro.

34 Per quanto riguarda l'ambito specifico della traduzione dall'arabo uno degli studi più recenti è Mehrez 2019.