



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in  
Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

***I Giardini della notte: uno  
studio sulla trilogia di  
Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh***

**Relatore**

Prof.ssa Antonella Ghersetti

**Correlatore**

Prof.ssa Maria Elena Paniconi

**Laureanda**

Chiara Paolucci  
863287

**Anno Accademico**

2021-2022



## Indice

Traslitterazione.....	1
المقدمة .....	3
La Libia del Novecento e la sua letteratura.....	8
La figura di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh e la sua produzione letteraria.....	28
Sinossi e tematiche della trilogia.....	32
La trilogia di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh .....	44
Le figure femminili del primo volume: Linda e Sandra .....	47
Le figure femminili del secondo romanzo: Narġis al-Qulūb e Budūr..	57
Le figure femminili del terzo romanzo: Fāṭima, Sanā' e Su'ad .....	61
Il patto narrativo come espressione del doppio dell'autore .....	67
Il tema del doppio: il personaggio di Ḥalīl e il suo negativo .....	77
La dimensione onirica, la visione e il fantastico .....	91
Il sogno della Città di 'Iqd al-Murġān.....	98
Conclusioni.....	107
Bibliografia.....	109
Sitografia .....	115



## Traslitterazione

ا	ā	Ā
ب	b	B
ت	t	T
ث	ṭ	Ṭ
ج	ǧ	Ǧ
ح	ḥ	Ḥ
خ	ḫ	Ḫ
د	d	D
ذ	ḏ	Ḑ
ر	r	R
ز	z	Z
س	s	S
ش	š	Š
ص	ṣ	Ṣ
ض	ḍ	Ḑ
ط	ṭ	Ṭ
ظ	ẓ	Ẓ
ع	‘	‘
غ	ġ	Ġ
ف	f	F
ق	q	Q
ك	k	K
ل	l	L
م	m	M
ن	n	N
ه	h	H
و	w/ ū	W/ Ū
ي	y/ ī	Y/ Ī
ة	‘	‘



## المقدمة

ولدت فكرة الأطروحة هذه من فضولي واهتمامي أن استكشف السياق الأدبي في ليبيا في القرن المعاصر. حتى في الوقت الحاضر ليبيا وانتاجها الأدبي ليسا معروفين جداً في العالم الدراسي وترجمة الأعمال الليبية ليست منتشرة في سوق الكتب العالمي. لذلك الصورة النموذجية التي انتشرت عن هذا الإنتاج لم يكن مسلط عليها الضوء مثل الإنتاجات في البلاد العربية الأخرى.

هذه الصورة لا تمثل الواقع، لأنه يمكننا أن نكتشف العكس تماما من الدراسات القليلة عن الأدب في ليبيا أن الكتاب في الوقت المعاصر ألفوا بالعكس الكثير الأعمال المختلفة من بينها القصة القصيرة والمسرحيات وفي الختام الرواية. اذا سألت نفسي لماذا هذه الصورة النموذجية موجودة في العالم العربي وفي العالم الأكاديمي أيضا وفهمت أن الأسباب عديدة. لنجيب على هذا السؤال يجب علينا أن نقرأ تاريخ ليبيا وأن نفهم أن الفرص لتطور الأدب كانت قليلة: مَنَع الاستعمارُ الإيطالي وفقرُ البلد انتشار الأمية في ليبيا وبالإضافة الى ذلك الرقابة في وقت الاستعمار وايضا نظام معمر القذافي لم يسهل عمل الكتاب. من الستينات كان الوضع السياسي هو السبب الأساسي، ولذلك الكثير من الأدباء هربوا الى مصر أو سوريا أو الى أوروبا كي يستمروا في عملهم، بينما بعض منهم رفض الهروب من ليبيا وقرر أن يتوقف عن الكتابة حتى تغير النظام.

في هذه الأطروحة قررت أن أتناول مؤلفاً ليبياياً معروفاً اسمه أحمد إبراهيم الفقيه وبالتحديد عمله الثلاثية الروائية عنونها *حدايق الليل*. اخترت هذا المؤلف لأن الأعمال لم تتعامل مع المواضيع المشتركة بين الكتاب الاخرين فقط، بل تحلل الإنسان في تعقيده ويتوسع في بموضوع الغربة في الحاضر. بالإضافة الى ذلك أعتقد أن الدراسات عن شخصية أحمد إبراهيم الفقيه وانتاجه لا توفر صورة كاملة عنه وعن أعماله. لهذا فإن ثروة انتاجه مرتبطة بدراساته في مصر وفي بريطانيا وتجاربه خلال الطفولة وخلال سفرياته.

هدف هذه الأطروحة دراسة وتحليل الثلاثية الروائية لتقدم مفاتيح الفهم والقراءة بشكل

مناسب لسياق ما بعد الحداثة وتفيد في تحليل الأدب الليبي بعد الاستعمار. بهذه الطريقة كان ممكناً أن نفكر بتخمينات عن معنى العمل وعن القرارات التي أخذها المؤلف. بالإضافة الى ذلك، هذه الأطروحة سوف تناقش مفاتيح قراءة مفيدة للثلاثية ويمكنها أن تكون مهمة لفهم وتحليل أعمال معاصرة أخرى موجودة في الأدب الليبي.

الهدف الآخر من هذه الأطروحة كان وصف ظاهرة العزلة وخصوصاً بين الادباء في الوقت الحاضر، وفي حالتنا، خلال نظام معمر القذافي. لذلك هذا التحليل سوف يقدم للقارئ منظوراً جديداً لفهم عمل أحمد إبراهيم الفقيه.

لكتابة هذه الدراسة كان ضرورياً أن أوفر الخلفية التاريخية والأدبية في ليبيا في القرن السابق، وهذا كان الأساس لأشرح العوامل الاجتماعية والتاريخية التي أثرت بالإنتاج الأدبي. قبل أن أبدأ بقراءة الثلاثية ركزت على دراسة المواضيع البارزة المشتركة بين الأدباء في ليبيا والدراسات النقدية القليلة عن الثلاثية. بعد ذلك قرأت العمل الفقيه وركزت على ثلاثة مواضيع مهمة لوصف أزمة الأدباء، يعني العلاقة بين بطل الثلاثية والنساء، وازدواجية البطل، وأخيراً الحلم، والخيال.

بعد أن اخترت المقاطع الأساسية لتحليل المواضيع قررت أن أقدم في هذا التحليل أمثلة موجودة في الأدب العربي وفي الادب الأوروبي عن طريق المقارنة، لأننا نرى أن المؤلف كان متأثراً بشكل واضح من دراسته عن القصة القصيرة وبالتالي دراسته في بريطانيا عن المسرح، وبعد ذلك فكرت بالافتراضات الممكنة التي تستطيع أن تشرح معنى الثلاثية وارتباطها مع حياة المؤلف ومع مشاكل المجتمع الليبي.

لكتابة البحث استخدمت مصادر عن التاريخ في القرن العشرين ومصادر عن النقد الأدبي كي أقدم القصة القصيرة، مواضيعها وكيف ولدت الرواية في ليبيا. لدراسة مواضيع الثلاثية كان ضرورياً مقارنتها ببعض الأعمال من الأدب العربي وخصوصاً في موضوع العلاقة بين البطل والنساء. أما بالنسبة لموضوع الازدواجية كان ضرورياً البحث في الدراسات الموجودة في الأدب الألماني وخصوصاً دراسات اتو رانك واريك سانتتر، وفي الختام كي أتناول موضوع الحلم والخيال استخدمت دراسات عن الحلم في أعمال بورجس.

تنقسم الأطروحة إلى ستة أجزاء: في الباب الأول قدمت ملخصاً عن السياق التاريخي والأدبي في ليبيا في القرن السابق وركزت على ولادة الصحافة وانتشار القصة القصيرة خلال وقت الاستعمار ودورها في تشكيل الانتماء والحس القومي. لذلك نستطيع أن نقول إن القصة القصيرة مثلت دوراً مشابهاً للرواية في تشكيل الانتماء في البلاد العربية الأخرى كمصر على سبيل المثال. بعد ذلك شرحت الفرق بين القصة القصيرة والرواية في الأدب الليبي ولماذا حتى اليوم الأدباء لا يتفوقون كلهم على وجود الرواية في ليبيا. كرست جزءاً من هذا الباب في تقديم بعض من أهم القصص والروائيين والمواضيع المهمة المشتركة التي تربطهم. المقدمة تنتهي بالأسباب التي دفعتني إلى أن اختار المؤلف أحمد إبراهيم الفقيه ومواضيع الثلاثية. الباب الثاني يقدم حياة المؤلف، ارتباطه بالسياسة الليبية وبعض أعماله. يقدم الباب الثالث ملخص الثلاثية الروائية، التي تنقسم إلى ثلاث روايات فيها يسافر البطل إلى اسكتلندا ويعيش تجارب دراسية وعاطفية. وفيما بعد يعود إلى ليبيا ويتزوج بامرأة ليبية وبسبب العزلة والأزمة العصبية يقرر أن يطلب المساعدة من شيخ وخلال الحلم يسافر إلى مدينة خيالية لديه فيها تجارب أخرى مع امرأتين. للأسف، خليل يكتشف أن كل الأشياء الجميلة الموجودة في مدينة عقد المرجان خيالية فقط ولذلك خلال باب سحري يعود إلى الواقع. في الرواية الأخيرة يروي البطل خيبة الأمل والإحباط في حياته، يتطلق من زوجته ويترك منزله. في الوقت نفسه لديه تجارب أخرى مع امرأتين كما حصل في الروائيتين السابقتين. الباب ينتهي بتحول البطل، الذي يتقبل الحياة بين الكحول، والجنس خارج الزواج والانحطاط.

في الباب الرابع أقدم العلاقة بين البطل والنساء في الثلاثية وكيف تساعد هؤلاء النساء البطل في تحوله. يُقسم الباب إلى ثلاثة أجزاء، لكل جزء لدينا ثنائي من النساء، ليندا وساندرا اللتين خليل التقى بهما في اسكتلندا، بدور ونرجس القلوب في مدينة عقد المرجان الخيالية، وفي النهاية سناء وسعاد في مدينة طرابلس. كل هؤلاء النساء يعشن ارتباطات معقدة مع البطل، الذي يتبع مخطط من ثلاث مراحل يبدأ بالاكشاف، ثم الخيانة، وينتهي بالعنف.

يطور الباب الخامس موضوع الازدواجية بين الكاتب والبطل لأن الثلاثية فيها عوامل من السيرة الذاتية، والازدواجية في البطل، التي تذكر بأمثلة الازدواجية الموجودة في الادب الأوروبي وخصوصاً في الادب الألماني والفرنسي، لذلك قدمت مقارنة مع موباسانت. موضوع الازدواجية يربط الباب الخامس بالباب السادس الذي أقدم فيه الحدودية التي يعيشها البطل في حياته خلال العلاقات مع النساء، وخلال الازدواجية، وفي الختام خلال الحلم والخيال. أما بالنسبة تحليل وجود الحلم والخيال في العمل استخدمت دراسات الحلم لفرويد واستعمالها في الادب المعاصر وفي حالتنا في أعمال بيرانديلو وبرجس.

في الختام في هذه الأطروحة حاولت أن اشرح المواضيع الأساسية في هذا العمل وأن أفهم كيف هي ترتبط بسياق ما بعد الحداثة وفي الوقت نفسه أن أدرك تغير الإنسان في المجتمع الليبي خلال السنوات الأخيرة.



## La Libia del Novecento e la sua letteratura

Per delineare il contesto culturale libico contemporaneo è stato necessario, in primo luogo, capire quali sono state le fasi principali di sviluppo del paese e vedere quali elementi hanno influenzato o hanno promosso la letteratura e la stampa. Per fare ciò si è deciso di partire dal lento processo di alfabetizzazione e dalla nascita dei giornali di inizio Novecento, che a più riprese hanno avuto difficoltà ad essere costanti nel tempo e infine si è dato spazio al genere del racconto breve e del romanzo. Ne sono state delineate le caratteristiche principali e quelle comuni tra loro, le tematiche più sensibili agli autori e le forme utilizzate. L'obiettivo di questo capitolo è quindi quello di fornire uno sguardo generale che possa però descrivere il contesto letterario libico, concentrandosi soprattutto sulla narrativa e sulla maturità che essa ha raggiunto nella contemporaneità.

L'ambito culturale libico iniziò a distinguersi solo a partire dal secolo scorso con la diffusione della stampa parallelamente all'alfabetizzazione. Infatti, fino ad allora la Libia aveva sviluppato quasi unicamente il settore marittimo, attraverso il quale commerciava con tutto il Mediterraneo; nonostante questi contatti però, non subì molte influenze di tipo culturale, poiché rimase spesso un paese per lo più isolato.

In questo contesto gli unici centri in cui era possibile ricevere un'educazione di base e religiosa erano le scuole coraniche, cioè i *kuttāb* e le biblioteche o *maktabāt*. Un ruolo fondamentale fu assunto anche dai circoli letterari e dalle confraternite senussite che si rifacevano agli insegnamenti di Muḥammad ibn 'Alī al-Sanūsī, il quale a partire dalla fine del XVIII secolo aveva diffuso un messaggio religioso caratterizzato dal ritorno alle origini dell'Islam, sia nella fede che nella vita quotidiana. Ciò che è di nostro interesse è soprattutto l'organizzazione e la fondazione delle *zawāyā*, cioè di centri religiosi o scuole, molto diffuse soprattutto nelle zone della Cirenaica, della Sirtica e del Fezzan dove si insegnavano la lingua araba, attraverso lo studio del Corano, e le basi del diritto islamico. Il loro contributo fu quello di diffondere una lettura corretta del messaggio coranico, in quanto fino ad allora aveva subito forti influenze da parte degli usi e costumi degli ambienti tribali. Inoltre, le *zawāyā* promossero lo studio dei testi della tradizione e della produzione mistica, tra cui anche testi encomiastici ed elegiaci. Infine, furono di grande importanza perché fornirono un senso di coesione nazionale al paese,

soprattutto durante il periodo della colonizzazione italiana<sup>1</sup>.

L'inizio del Novecento fu caratterizzato dall'apertura di nuove scuole pubbliche e laiche che affiancarono l'educazione religiosa già presente introducendo lo studio di nuove discipline quali la matematica, la geografia e la storia. Questo diede chiaramente un impulso al settore educativo che fu migliorato e ampliato. Inoltre, con l'occupazione italiana e poi quella inglese, furono aperte altre scuole straniere che incentivarono l'alfabetizzazione e diedero vita ad una serie di scambi culturali che permisero a molti studenti di spostarsi all'estero per un periodo di studi. Come ci racconta però Kāmil Ḥasan al-Maḡhūr nel suo romanzo *Mahattāt* (1995) queste scuole erano riservate agli italiani e agli ebrei, mentre alla maggior parte dei giovani libici fu impedito l'accesso all'educazione fino al 1945.<sup>2</sup>

Ma la vera spinta innovatrice fu portata dalla stampa a partire dal XX secolo: i giornali inizialmente erano composti da poche pagine e avevano la funzione di sostituire la produzione delle case editrici che ancora non esistevano in Libia. Perciò, le riviste al principio non solo si occupavano di politica e letteratura, ma davano lo spazio necessario alla pubblicazione di racconti brevi e poesie. Divennero così il principale strumento di informazione presente nel paese, stimolando gli stessi letterati a partecipare alla loro pubblicazione, e concedendo loro di sperimentare nuove forme e di partecipare alla critica letteraria e politica del momento.<sup>3</sup>

Il periodo più favorevole per la stampa libica fu tra il 1908 e il 1911, poco prima dell'occupazione italiana, durante il quale si ebbe una maggiore libertà dovuta all'allentamento della censura. In questi anni nacquero diverse testate politiche, alcune ancora legate al potere espresso dalla Impero ottomano e che pertanto si rivolgevano alle autorità straniere, sia nella lingua di pubblicazione cioè il turco con la traduzione anche in arabo, che nelle tematiche affrontate. Altre testate invece riuscirono ad ottenere una maggiore indipendenza e a iniziare a costruire quell'idea di identità libica che diventò predominante alla fine del periodo fascista. Queste ultime diedero spazio agli intellettuali e ai circoli letterari, citiamo *al-Kaššāf* che si occupava di diritti e *Abū Qišša*

---

<sup>1</sup> Diana E., *La letteratura della Libia dall'epoca coloniale ai nostri giorni*. Roma: Carocci, 2008, p. 34-35.

<sup>2</sup>Rooke T., "*Mahattat: Stations*" on the Road to the Libyan Nation", in Ozdalga E., Kuzmanovic D., *Novel and Nation in the Muslim World: Literary Contributions and National Identities*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 114.

<sup>3</sup> Avino M., "Il Racconto in Libia: dal romanticismo del "pioniere" Wahbi al-Buri alla modernità di Ahmad Ibrahim al-Faqih", *Oriente Moderno*, 16 (1997), p. 4.

che era un giornale satirico.<sup>4</sup> Questo periodo viene ricordato da al-Faqīh per il suo grande fermento politico: i giornali, infatti, davano spazio a dibattiti, nuove idee e discussioni politiche in un'atmosfera di tolleranza.<sup>5</sup>

Successivamente, con l'avanzata italiana la Libia dovette far fronte ad un periodo molto difficile che ebbe però un intermezzo nel 1919 in seguito a due paci stipulate tra il governo italiano e quello libico. Ad ogni modo la produzione di questo periodo fu messa a dura prova dalla pressione esercitata della censura, tanto che alcuni editori decisero di spostarsi all'estero chiudendo le testate fino ad allora stampate in Libia. Le autorità italiane allora promossero la diffusione di una stampa in lingua italiana, oppure bilingue, che, come quella ottomana, era in pratica unicamente rivolta alle autorità coloniali. L'ascesa fascista non migliorò la situazione e molte testate che già inizialmente venivano pubblicate sporadicamente o comunque non con una cadenza regolare, si diffusero sottoforma manoscritta e gratuita, a volte composte unicamente da poche pagine. Questo però incoraggiò i movimenti patriottici a protestare contro la violenza che i colonizzatori esercitavano sulla popolazione libica e a divulgare la cultura araba tramite la pubblicazione di racconti brevi, poiché erano la forma più adatta per aggirare la censura. Per fare ciò chiaramente gli autori fecero uso di tecniche narrative, quali il simbolismo, per evitare l'intervento delle autorità italiane, soprattutto dopo la fine della resistenza e la morte di 'Umār al-Muḥtār nel 1931.

Il periodo dell'occupazione inglese invece agevolò parzialmente la stampa libica: la censura era comunque presente, ma non esercitò una pressione tale come quella del periodo precedente. Questo permise a diverse fazioni politiche di utilizzare i giornali e le riviste per organizzarsi e diffondere le proprie idee, come ad esempio la *Maḡallat 'Umār al-Muḥtār* del 1951. Si diffusero anche giornali più specialistici che erano frutto delle attività di ricerca di nuove istituzioni come le università.<sup>6</sup> In generale il ruolo della stampa fu centrale nella costituzione dell'identità libica poiché diede voce al dibattito politico e ai problemi della società libica, quali l'analfabetismo, la povertà e il settarismo, che divennero in un secondo momento le tematiche principali della produzione letteraria del Novecento.

Come già menzionato in precedenza, parallelamente alla stampa, gli autori libici diedero voce ad una serie di tematiche sociali e politiche protagoniste della storia della Libia

---

<sup>4</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 41.

<sup>5</sup> Corin E. D., *Translating Libya: In search of the Libyan short story*, London: Darf Publishers, 2015, p. 177.

degli ultimi due secoli. Ma per comprendere meglio in che modo si sia arrivati al racconto breve degli anni Sessanta e al romanzo è necessario vedere quali sono stati i passaggi intermedi.

Il ruolo della letteratura nello stato-nazione del Novecento è stato quello di costruire e di mantenere nel tempo l'idea stessa di nazione. Tetz Rooke identifica nel caso della Libia un problema di base, poiché nel momento in cui le sue tre province furono unite in un unico stato non si aveva una produzione letteraria matura. Proprio per questo motivo gli istituti scolastici usavano la letteratura egiziana per educare le nuove generazioni, e questo venne a creare un paradosso, poiché solitamente una letteratura nazionale si definisce grazie ad una lingua e degli interessi sociali comuni e non solamente a un sistema di governo unico e un'unità territoriale. Perciò solo in un secondo momento si riscontrò il progetto della costruzione dello stato-nazione a livello letterario e questo avvenne grazie alla forma del racconto breve. Questo, infatti, diede spazio al dibattito politico, alla diffusione degli ideali nazionalistici e le nuove generazioni vi trovarono un impulso al cambiamento.

Prima che comparisse il romanzo in Libia il racconto breve ne anticipò le tematiche realiste e assunse quel ruolo di formazione identitaria nazionale che in altri contesti fu espresso dal romanzo.<sup>7</sup> Come sappiamo però, la questione della definizione di romanzo è sempre stata problematica sia nel contesto europeo che in quello del mondo arabo. In generale Wail Hassan riprende la definizione di Forster dicendo che il romanzo è un racconto in prosa di una certa lunghezza; questa definizione verrà ripresa dalle teorie inclusive, cioè quelle che sostengono che il romanzo ha radici che risalgono alla letteratura di epoca antica. Uno degli esponenti di queste teorie è stato Margaret Doody, la quale sostiene che il romanzo debba essere in prosa e avere all'incirca una lunghezza di più di quaranta pagine, esso deve però anche potersi aprire a diversi stili, occuparsi dell'individuo, come nell'autobiografia, o di realtà sociali più vaste.<sup>8</sup> Inoltre, con la comparsa del romanzo nel mondo arabo si creò confusione tra i termini utilizzati, che potevano essere quello di romanzo (*riwāya*), racconto (*qiṣṣa*), romanzo breve (*muḥtaṣar*) o articolo (*maqāla*). Progressivamente, l'obiettivo di questo genere diventò quello di utilizzare uno stile narrativo diretto e abbastanza semplice per trattare in modo più complesso e articolato i temi di critica sociale, di politica e questioni morali già

---

<sup>6</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 40-47.

<sup>7</sup> Rooke T., *"Mahattat: Stations" on the Road to the Libyan Nation*, p.117-118.

incontrati.<sup>9</sup> Nella definizione di romanzo comunque non è possibile non prendere in considerazione le teorie restrittive, poiché nel nostro caso mettono in evidenza quello che è il legame con il racconto breve. Georg Lukács, infatti, mise in evidenza il concetto di alienazione e l'importanza dell'interiorità del protagonista come elementi fondanti del romanzo moderno, mentre come sappiamo nel caso della produzione libica essi compaiono spesso anche nel racconto breve.<sup>10</sup>

Ciò che lega le due forme narrative sono sicuramente le tematiche e la necessità di raggiungere un pubblico sempre più ampio, ma secondo al-Faqīh il racconto si è dimostrato, almeno all'inizio, più consono per i seguenti motivi: in primo luogo ricordiamo che la sua brevità gioca un ruolo importante, poiché la pubblicazione sui giornali risultava essere più semplice oltre che a consentire al racconto stesso una maggiore risonanza tra il pubblico, anche se questo criterio della lunghezza del racconto breve non è condiviso da tutti gli studiosi. Inoltre, citando Bates egli sostiene che il racconto breve abbia una maggiore flessibilità pertanto è difficile attribuirgli schemi precisi.<sup>11</sup> Secondo gli studi di Frank O' Connor il racconto breve riesce ad esprimere al meglio il concetto di solitudine e a problematizzare il rapporto del singolo con l'ambiente che lo circonda, mentre il romanzo sembra ancora poter accogliere l'idea di un individuo ben integrato nella società.<sup>12</sup> Un altro elemento che menziona al-Faqīh è che nella sua brevità il racconto non può dare largo spazio alla fantasia e deve aderire alla realtà il più possibile, mettendo in luce la sua autenticità.<sup>13</sup>

Il racconto breve inizialmente fu reputato la forma più adatta per esprimere le necessità e gli obiettivi degli scrittori libici: esso infatti aveva il pregio di non annoiare il lettore e allo stesso momento di adempiere alla sua funzione educativa, cioè di richiamare l'attenzione dei lettori sui problemi della società libica.<sup>14</sup> Secondo alcuni critici il racconto breve si sviluppò all'interno della stessa Libia senza dover rendere ragione ad influenze culturali esterne come accadde invece in Egitto. Questa teoria fu sostenuta da Kāmil al-Maḡhūr, uno dei più importanti esponenti del realismo sociale degli anni Sessanta, che pensava che il racconto si fosse sviluppato principalmente durante il

---

<sup>8</sup> Hassan, W., "Toward a theory of the Arabic Novel", in Hassan W., *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York: Oxford University Press, 2017, p. 28.

<sup>9</sup> Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea: dalla nahḍa a oggi*. Carocci. Roma, p. 80- 81.

<sup>10</sup> Hassan, W., "Toward a theory of the Arabic Novel", p. 23-24.

<sup>11</sup> Al-Faqīh A., *The Libyan short story*, PhD Thesis, Edinburgh: University of Edinburgh, 1983, p. 56.

<sup>12</sup> O' Connor F., *The lonely voice: a study of the short story*, London: MacMillan, 1963, p. 18.

<sup>13</sup> Al-Faqīh A., *The Libyan short story*, p. 57- 59.

<sup>14</sup> Avino M., *Il Racconto in Libia*, p. 6.

periodo coloniale italiano, quindi nel momento più difficile per gli scambi culturali libici. Per questo motivo al-Maḡhūr vedeva il racconto breve come il frutto del rimodernamento del patrimonio libico, in particolar modo delle *ḥikayāt* che dava voce agli sforzi e alle proteste dei *muğāhidīn*. Al contrario, le evidenze dimostrano che gli sviluppi a cui è andato incontro il racconto breve libico corrispondono grossomodo agli stessi del racconto egiziano: bisogna tenere conto dei contatti che gli intellettuali avevano sempre mantenuto con l’Egitto, in particolar modo coloro che vi si erano recati per motivi politici o per fuggire all’occupazione. Dall’altro lato sicuramente c’è stato un influsso da parte del contesto letterario europeo, soprattutto a partire dagli anni Trenta, dal momento che molti studiosi avevano avuto occasione di studiare l’italiano nelle scuole straniere e di entrare in contatto con il patrimonio letterario europeo senza necessitare di intermediari o delle traduzioni pubblicate da alcuni giornali dell’epoca, tra cui *al-Raqīb al-‘Atīd*. Quest’ultimo infatti pubblicava spesso le traduzioni e gli adattamenti prodotti dagli intellettuali egiziani, tra i quali menzioniamo al-Manfalūṭī<sup>15</sup>. Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh, propose nella sua tesi di dottorato una classificazione degli autori del racconto breve in base ai diversi approcci narrativi da loro utilizzati. Qui riportiamo solo alcuni degli esponenti più importanti del racconto breve, tra cui Wahbī al-Būrī, al-Quwayrī e al-Hāšimī, senza dilungarci ulteriormente, poiché sono sufficienti per fornire alcuni esempi delle tematiche proposte e in un secondo momento per capire come queste abbiano influenzato la forma del romanzo.

Nella fase precedente agli anni Sessanta il racconto era già permeato da quel realismo sociale che voleva rendere i lettori consapevoli della realtà nella quale vivevano e, allo stesso tempo, proporre delle alternative o incoraggiare il lettore alla riflessione e all’autocritica. Gli autori di questo periodo tentarono di identificarsi con la causa e di avvicinarsi maggiormente alle questioni, abbandonando lo stile “romantico” degli scrittori precedenti che rimanevano lontani dalla realtà che descrivevano. È interessante ricordare che questo approccio narrativo era molto diffuso poiché, dopo la dichiarazione di indipendenza ottenuta nel 1951, fu necessario costruire un nuovo stato e con esso un’identità libica e quindi aderire il più possibile ai problemi della società e alla sua complessità scrivendo storie che rispecchiassero il più possibile la realtà.<sup>16</sup>

Tra gli autori di questo periodo, però al-Būrī era ancora legato alla corrente precedente, caratterizzata da toni drammatici che dovevano descrivere i sentimenti dei personaggi e

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 12-13.

la loro condizione di emarginati perché non aderivano alle norme sociali: per esempio in *Laylat az-Zafāf* si concentra sul tema del matrimonio combinato. Al-Būrī (1916 -2010) fu uno scrittore, traduttore, storico e diplomatico, nato in Egitto e che ebbe l'occasione di studiare in una scuola italiana. Egli pubblicò principalmente sulle riviste e sui giornali libici la sua produzione letteraria: questa si dedica in gran parte al rapporto tra il singolo e la società che lo circonda, una tematica che rimarrà sempre centrale e che contiene in sé un insieme di tensioni che introducono il lettore ad un altro problema, cioè il conflitto generazionale.<sup>17</sup> Egli comunque non fornì mai un'analisi approfondita del malessere prodotto dai rigidi costumi della società libica: il suo obiettivo era principalmente quello di lanciare un'accusa e di porre il problema ai suoi lettori.

Un altro elemento interessante dei suoi racconti fu la presenza delle figure femminili, che saranno presenti anche negli autori successivi. Solitamente le donne rappresentate erano due, l'una l'opposto dell'altra, alle quali corrispondeva un modello stereotipato: la donna rispettosa delle tradizioni e dei valori della società e la donna frivola e moderna che ingannava l'amante con la sua bellezza. In questo schema il secondo modello poteva a volte corrispondere ad una donna francese, forse simbolo di un'aspra critica all'imposizione dei costumi occidentali. Solitamente in questi racconti la donna frivola è colei che crea una cesura con le tradizioni e introduce ad un mondo completamente nuovo, fatto di seduzione, alcool e degrado progressivo del protagonista, che tende ad annullarsi come in *Tabkīt aḍ-ḍamīr*: egli uccide la moglie per poter amare Dolly, la sua amante francese.

Parallelamente ad al-Būrī, al-Faqīh identifica una corrente analitica, che sviluppava un approccio psicologico dell'analisi delle tematiche sociali, seguendo lo sviluppo dei protagonisti e gli elementi che lo influenzano. Uno degli esponenti di questa tendenza fu al-Quwayrī, che nacque in una famiglia emigrata in Egitto nel periodo dell'occupazione italiana e fu uno degli autori più prolifici degli anni Sessanta. Egli pubblicò sei raccolte di racconti. Attraverso il suo stile semplice e scarno mostrò nei suoi scritti il problema dell'abbandono dei modelli sociali libici e dei valori antichi, spazzati via dalla scoperta del petrolio e dalla veloce industrializzazione della Libia. Ciò che al-Quwayrī vuole comunicare è il fatto che gli intellettuali e la società tutta faticano a produrre nuovi valori ai quali le persone possano aderire; perciò, nei suoi racconti ribadisce che

---

<sup>16</sup> Al-Faqīh A., *The Libyan short story*, p. 178- 181.

<sup>17</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 58- 59.

l'assenza di nuovi valori porta all'emergere dell'individualismo e dell'egoismo nei momenti di maggiore difficoltà. Si crea un contrasto tra i valori precedenti, che rispecchiano una realtà che ormai non esiste più, e un'assenza totale di nuove categorie entro le quali il singolo dovrebbe proiettarsi. Tutto ciò sfocia nel dolore e nella confusione di coloro che non riescono più a vivere serenamente in quell'ambiente che fino a poco fa risultava essere familiare ed improvvisamente si sentono alienati dalla stessa realtà in cui vivono.<sup>18</sup>

La modernità che descrive al-Quwayrī è posticcia: essa tenta di imitare qualcosa che non c'è, non è assimilata dalle persone che la vivono, poiché è considerata qualcosa di esterno, imposto dalle forze colonizzatrici o dai rapidi cambiamenti che la Libia affronta e per questo motivo gli ambienti più conservatori guardarono ad essa con diffidenza. Allo stesso momento egli teme che essa possa, attraverso il capitalismo e i valori ad esso legato, dimenticare quella parte della società costituita da coloro che non riescono ad integrarsi e ad abituarsi ad essa, cioè gli anziani o tutte le persone che vivevano relegati alla realtà del villaggio e delle campagne, ormai destinata a scomparire.<sup>19</sup>

Nel racconto *Una moglie da Misurata* al-Quwayrī introduce il tema della libertà personale, che viene sempre messa in discussione dall'imposizione degli usi e dei costumi della società. In questo racconto il protagonista accetta di sposare sua cugina anche se sa che questo matrimonio non lo renderà felice cercando di convincersi che questa sia la scelta giusta. La dicotomia tra le ambizioni personali e ciò che invece richiede la società è sempre presente nei racconti di al-Quwayrī, sia dal punto di vista interno alla famiglia che da quello esterno: per esempio, nel racconto *La ciotola* un uomo è ospite in casa di una persona anziana, che appena capisce che non è sposato gli chiede incessantemente per quale motivo non abbia ancora provveduto a seguire le usanze. La pressione sociale può manifestarsi anche all'interno dello stesso individuo, come quando la tradizione impedisce al protagonista di discostarsi dalla mentalità conservatrice per fare le proprie scelte.<sup>20</sup>

Gli anni Sessanta e Settanta furono un momento di grande fermento politico, di proteste e scioperi, ma anche di espressione del panarabismo, data la situazione presente nel Mašriq. A differenza di al-Quwayrī che denunciava le ingiustizie evitando però ogni strumentalizzazione dei suoi racconti da parte delle forze politiche, al-Hāšimī, essendo

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 63- 65.

<sup>19</sup> Avino M., *Il Racconto in Libia*, p. 14-15.

<sup>20</sup> Al-Faqīh A., *The Libyan short story*, p. 266 -270.

esponente del realismo sociale, si dedicò alla stesura di tre raccolte di racconti con una vocazione più politica, che esprimeva un'ideologia di sinistra. Egli descrisse la vita dei proletari e degli operai delle grandi società straniere, sfruttati e maltrattati quotidianamente: secondo al-Hāšimī era necessario rendere gli operai consapevoli della loro condizione per poter raggiungere un cambiamento che coinvolgesse tutta la società. Egli accusa allo stesso momento la classe media di non voler partecipare al cambiamento e, anzi, di ostacolarlo non intervenendo di fronte alle ingiustizie. Queste non si manifestavano solo tra i lavoratori e i loro padroni, ma la realtà che descrive al-Hāšimī è ben più ampia: comprende anche la situazione della donna libica e delle sue difficoltà a condurre una vita indipendente che si distacchi dalla visione arcaica del suo ruolo. Correlato ad essa vi è anche il conflitto generazionale, che si scatena all'interno delle famiglie ogni volta che si crea un forte divario tra la visione del reale che hanno i figli da quella che hanno i genitori.<sup>21</sup>

L'emergere di centri urbani importanti e dell'emigrazione scatenò un senso di forte alienazione e disorientamento, causato dal complesso mondo industriale nel quale la Libia si ritrovò immersa nel corso di due decenni circa. La popolazione rimane colpita e spaventata dalla violenza con cui il cambiamento si impone: degna di nota è una scena del racconto di al-Maqhūr *Il pianto*, dove un ragazzino rimane a guardare una ruspa che demolisce le vecchie case per far spazio alla costruzione dei nuovi edifici. Al-Quwayrī, già precedentemente menzionato, creò una sintesi tra questi due temi, poiché legati tra loro: l'urbanizzazione e l'emigrazione dalle campagne cambiarono l'assetto delle famiglie che vivevano grazie ai lavori agricoli, mettendo in crisi tutti i valori e le tradizioni ad esso legati. In *L'olio e il dattero* alla notizia della partenza del figlio la madre rimane scioccata, poiché non riesce a capire per quale motivo il ragazzo voglia abbandonare la sua terra e il suo lavoro, per avventurarsi nell'ambiente cittadino che non conosce ma pieno di promesse a cui lei però crede poco.

Gli autori degli anni Sessanta, la cui produzione si concentrava principalmente nei centri di Benghazi e Tripoli, concordano sul fatto che la Libia non era pronta ad affrontare un'evoluzione così radicale e veloce, e questo ha fatto sì che la popolazione non fosse consapevole di cosa stesse accadendo e non fosse riuscita a costruire a proprio vantaggio, costruendo un sistema più equo in cui tutti potessero beneficiare del grande sviluppo economico promesso. Come illustrò Yūsuf al-Šarīf nei suoi scritti della metà

---

<sup>21</sup> Avino M., *Il Racconto in Libia.*, p. 17- 18.

degli anni Sessanta, la ricchezza rimase fruibile solo a coloro che appartenevano alle classi sociali agiate, le quali non si movimentarono per il rispetto dei diritti ed una distribuzione più equa delle ricchezze, ma accentuarono il divario già presente.<sup>22</sup>

Per quanto concerne il romanzo libico, bisogna invece chiedersi se il romanzo esiste in quanto genere letterario e in quali forme si è espresso nel mondo arabo. I vari critici hanno esposto opinioni diverse a riguardo, alcuni continuano a sostenere che questo genere non sia davvero approdato nel mondo arabo, mentre se seguiamo l'evoluzione che avuto il racconto breve nella zona del Mašriq, e nel nostro caso anche in Libia, si può notare che il legame tra queste due forme letterarie è molto forte. Spesso, infatti, la differenza tra i due non è stata così chiara, o almeno non lo è stato fin dall'inizio; infatti, entrambi erano scritti in prosa e spesso il criterio della lunghezza non riusciva a rendere evidente la distinzione di un genere dall'altro. Un impulso importante si ebbe sicuramente grazie alle traduzioni delle opere europee in arabo e i vari riadattamenti realizzati da autori come al-Manfalūfī e Ḥalīl Baydas, che fornirono alcuni esempi di questa nuova forma letteraria. In seguito, si iniziò a comporre dei testi più lunghi e complessi, in quanto si proponevano di analizzare questioni sociali e politiche.

Secondo il critico Sālim Habīl, che sostiene l'esistenza di soli racconti brevi in Libia, la forma del romanzo deve descrivere la realtà con estrema fedeltà, concentrandosi quindi sulla situazione politica e sociale del paese e fornendo una visione il più ampia possibile. Ma questa definizione sembra essere più indicata a definire un testo storico invece che un romanzo, dal momento che quest'ultimo nasce come una forma d'arte e, in quanto tale, deve assolvere la sua funzione artistica e solo successivamente rappresentare il reale in modo fedele. Se assumessimo quindi la posizione di Sālim Habīl non si potrebbero definire romanzi la maggior parte dei testi del Novecento. Similmente Ramaḍān Salīm sostiene unicamente l'esistenza del racconto breve, rifiutando completamente l'ipotesi di un altro genere narrativo.<sup>23</sup> Altre posizioni meno estreme, come quella di Ibrāhīm Ḥamīdān, confermano che all'incirca fino alla metà degli anni Ottanta non esisteva ancora una forma del romanzo definita, che rispecchiasse tutte le caratteristiche peculiari di questo genere, ma c'erano comunque delle forme ibride, poiché nel panorama culturale libico dominava ancora il racconto breve. Il romanzo era una forma legata per lo più al mondo industrializzato, legato alla stabilità urbana e perciò ancora lontano dalla realtà libica. In un secondo momento, con

---

<sup>22</sup> Al-Faqīh A., *The Libyan short story*, p. 281- 283; p. 291.

lo sviluppo dei nuovi centri urbani, il romanzo ebbe una maggiore diffusione.<sup>24</sup> Charis Olszok sottolinea comunque che dagli anni Ottanta in poi molti autori decisero di utilizzare il genere del romanzo, che attraverso l'intertestualità, riesce ad arricchirsi di elementi del folclore, della poesia e del racconto e a creare una sintesi del patrimonio libico ampliando i confini di questo genere.<sup>25</sup> In generale comunque, se accettiamo l'esistenza di questo genere narrativo all'interno della letteratura libica dobbiamo tener presente che rispecchia la condizione di liminalità della Libia stessa, cioè è un romanzo che si trova a metà tra il Mašriq e il Mağrib, anche se visti i frequenti contatti con l'Egitto tende più a quest'ultimo. Il romanzo che nasce in Libia si distingue principalmente per la presenza dell'elemento spirituale, per il simbolismo che richiama il linguaggio semi-sufi di Ġamāl al-Ġīṭānī nel *Kitāb at-Tağalliyāt* e per il costante riferimento al cambiamento, spesso rappresentato attraverso tre mondi: la realtà libica in fase di trasformazione, il mondo occidentalizzato, moderno ed industrializzato e il mondo fantastico del sogno.<sup>26</sup>

Non è quindi semplice dare una forma chiara al romanzo libico, e lo stesso al-Miṣrāṭī, in un articolo in cui si interroga sulle nuove prospettive che il romanzo potrebbe fornire dopo gli avvenimenti del 2012 sostiene che quest'ultimo anche in passato non abbia mai avuto una forma ben definita. Ad ogni modo facendo riferimento all'articolo *Ar-Riwāya allatī wulidat ḥadīṭan ašbaḥat fī al-wāḡiḥa* di Ibrāhīm Ḥamīdān, al-Miṣrāṭī delimita cronologicamente la nascita del romanzo nel 1961 con il titolo *I'tirāfāt Insān* di Muḥammad Farīd Siyālah (1927-2008), lo stesso autore pubblicò anche *Wa tağayyarat al-Ḥayāh* tra il 1957 e il 1958 e *al-Ḥayāt širā'* nei due anni successivi sulla rivista di Ṭarābulus al-Ġarb.<sup>27</sup> Nonostante si dibatta sul fatto che *al-Ḥayāt širā'* e *Wa tağayyarat al-Ḥayā* possano essere considerati i primi romanzi libici poiché precedenti a *I'tirāfāt Insān*, difficilmente si potrebbero identificare come tali data la loro brevità, si è preferito perciò considerarli dei racconti lunghi. Secondo al-Ṣayyid Abū Dīd anche *Mabrūka* di Ḥusayn Zāfir ibn Mūsā potrebbe essere considerato il primo romanzo libico, questo fu pubblicato a Damasco nel 1937 in un numero di copie molto esiguo a

---

<sup>23</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 101- 102.

<sup>24</sup> Ḥamīdān I., "The Lybian Novel", *Banipal: magazine of modern Arab literature*. London, 40 (2011), p. 46- 48.

<sup>25</sup> Olszok C., *The Libyan Novel: humans, Animals and the poetics of vulnerability*, Edinburg: University Press, 2020, p. 10.

<sup>26</sup> Bamia A. A., "The Libyan Novel", *Encyclopedia of the Novel*, vol. 1, 1998, p. 25-26.

<sup>27</sup> al-Miṣrāṭī M., *Ar-Riwāya al-Libiyya: Ḥuṭwa liqaddām wa 'ašara attālī*, in "Toyob", 2012 <https://tieob.com/archives/3573>, ultimo accesso 8/2/2021.

causa delle critiche politiche in esso contenute. *Mabrūka* narra la storia di una giovane ragazza che vive a Ġabal al-Aḥḍar e impersona la lotta per la resistenza libica aiutando i partigiani libici e infiltrandosi tra i soldati italiani per ottenere informazioni. Nella resistenza c'è un ragazzo del quale lei si innamora, Muṣṭafā, che muore alla fine del romanzo durante uno scontro con l'esercito italiano. Lei, al culmine del dolore quando lo trova già esanime, prende le sue armi e continua una strenua lotta contro il nemico finché non muore.<sup>28</sup> Così come nel romanzo egiziano di Muḥammad Ḥusayn Haykal *Zaynab* (1914) il popolo diventa la personificazione della nazione<sup>29</sup>, *Mabrūka* e la resistenza rappresentano la Libia e la lotta contro l'invasore, e similmente nel romanzo di *Zaynab* gli umili e i contadini forniscono uno spaccato di ciò che era l'Egitto. Nonostante questa vicinanza tra i due romanzi, *Mabrūka* appartiene però ad un filone narrativo "patriottico" poiché oltre a rappresentare la realtà libica mette in luce una delle tematiche chiave del decennio compreso tra gli anni Sessanta e Settanta, cioè la lotta anticoloniale: molti romanzi di dedicarono alla narrazione degli eroi nazionali come 'Umar al-Muḥtar, mentre altri furono influenzati dal cinema egiziano nella rappresentazione delle tensioni generazionali e di genere.<sup>30</sup>

Ancora oggi comunque si preferisce identificare il primo romanzo libico con *I'tirāfāt Insān* oppure con *Min al-Makka ilā hunā* di aṣ-Ṣādiq an-Nayhūm pubblicati entrambi inizialmente a puntate, il primo fu successivamente raccolto in un unico testo grazie al lavoro effettuato da una tipografia ad Alessandria d'Egitto.<sup>31</sup> La produzione del romanzo libico è stata divisa in tre fasi dalla critica: la prima di nascita e fondazione, in cui il romanzo ancora risulta essere una forma ibrida con il racconto, una seconda fase di sviluppo che coincide con gli anni Settanta e l'inizio della dittatura, che ebbe come autore principale aṣ-Ṣādiq an-Nayhūm e continuò fino agli anni Ottanta con altri esponenti come Muḥammad Salāh al-Qamūdī (1943), Ṣaliḥ al-Sanūsī (1949) e Ibrāhīm Naḡmi (1952). La terza fase, cioè quella più matura è da identificarsi con la fine degli anni Ottanta fino alla contemporaneità, i cui esponenti maggiori sono Ibrāhīm al-Kūnī e Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh<sup>32</sup>, autori che secondo al-Miṣrāṭī si formarono soprattutto negli ultimi sette anni degli anni Settanta diventando portavoce delle richieste di libertà e

<sup>28</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 102-103.

<sup>29</sup> Weinrich I., *Performing Religion: Actors, contexts, and texts Case studies on Islam*. Baden-Baden Ergon Verlag, 2017, p. 187.

<sup>30</sup> Olszok C., *The Libyan Novel*, p. 11-12.

<sup>31</sup> Diana E. *La letteratura della Libia*, p. 104.

<sup>32</sup> Ivi, p. 105.

ribellione della società libica, non solo per quanto riguardava le questioni politiche e sociali affrontate ma anche per le forme artistiche e letterarie.<sup>33</sup>

Prendendo in considerazione alcuni degli autori più celebri del secolo scorso possiamo riscontrare alcune delle tematiche già affrontate nel racconto breve; infatti, solitamente gli stessi autori si cimentavano in entrambi i generi. Tra questi menzioniamo aṣ-Ṣādiq al-Nayhūm (1937- 1994), nato a Bengasi, studiò lettere e si laureò in questa città prima di trasferirsi a Monaco di Baviera dove si laureò una seconda volta in letteratura tedesca. Successivamente studiò letterature comparate anche ad Helsinki, dedicandosi al tempo stesso alle sue pubblicazioni: lavorò per diverse testate libiche, tra cui *al-Nāqid*, *Lā* e *al-Ḥaqīqa*. I suoi svariati interessi lo portarono ad essere un intellettuale poliedrico e a dedicare spazio a tematiche diverse nelle sue pubblicazioni. Pubblicò diverse raccolte di racconti, tra cui *Min qiṣaṣ al-atfāl* dove il mondo reale e il mondo immaginario si confondono tra loro: egli utilizza un'ambientazione passata e a tratti fantastica per ambientare questioni politiche, sociali e religiose attuali. Il risultato ottenuto è un testo alimentato da metafore che richiamano il mondo fiabesco e che inizialmente pare rivolgersi ad un pubblico molto giovane, ma che di fatto espone un messaggio molto serio.<sup>34</sup> Uno dei suoi romanzi più famosi è *Min al-Makka ilā hunā*, dove l'autore descrive una doppia critica alla società libica ma anche alla società occidentale. Il romanzo racconta la storia di un pescatore di tartarughe di nome Mas'ūd Ṭabbāl, che vende ciò che pesca alla proprietaria italiana di un ristorante, chiamata la *rūmiyyah*. Mas'ūd però è ostacolato nel suo lavoro dal *faqīh* del villaggio, il quale sostiene che la pesca delle tartarughe è sbagliata e per sostenere la sua accusa utilizza degli argomenti religiosi senza alcun fondamento. Aṣ-Ṣādiq al-Nayhūm, con questa storia, vuole fornire una critica articolata su più livelli: il primo è costituito dal personaggio del *faqīh*, che utilizza la religione a proprio vantaggio per sostenere le sue prese di posizione e per controllare gli abitanti del villaggio tramite la loro ignoranza. Egli è anche il simbolo di un ambiente religioso corrotto, che non si interessa della religione in quanto fede del singolo, ma come un discorso per gestire le faccende pubbliche e private secondo i propri interessi personali. Un altro esempio è dato dal fatto che questo personaggio non indugia affatto a stringere accordi con i colonizzatori italiani per vendere i terreni libici. Si crea così un gioco di complicità tra gli ambienti

---

<sup>33</sup>al-Miṣrāṭī M., *ar-Riwāya al-Libiyya*.

<sup>34</sup>Diana E., *aṣ-Ṣādiq al-Nayhūm*, in "Arablit", <http://www.arablit.it/nayhum.html>, ultimo accesso 14/2/2021.

religiosi e i colonizzatori italiani, di fronte al quale le persone umili del villaggio non riescono a reagire. E così come il *faqīh*, anche la figura del colono sembra essere corrotta sia nel suo aspetto che nel suo comportamento, poiché al-Nayhūm lo descrive a volte nelle vesti di un personaggio dalla gamba di legno, simbolo di un occidente malato, e a volte tramite la proprietaria del ristorante dai facili costumi. Quest'ultima ci fornisce un altro tema che lega il genere del romanzo libico a quello del racconto, cioè la presenza di due figure femminili stereotipate, in questo caso la figura della proprietaria del ristorante che contrasta fortemente con la moglie del protagonista Mas'ūd, della quale il lettore non conosce neanche il nome. La moglie di Mas'ūd, come le altre donne del villaggio è relegata all'ambiente familiare e ai suoi doveri, senza poter varcare i confini del mondo nel quale vive. La critica di al-Nayhūm però non si rivolge solo al modello libico tradizionale, ma anche a quello occidentale, dove, secondo lui, la donna non fa uso della propria libertà in modo coerente. Questa visione molto stereotipata era già presente nei racconti di al-Būrī, e che l'autore discute ampiamente in *al-Ḥadīṭ 'an al-mar'a wa al-diyānāt* e che contestualizza in un altro romanzo, *Fursān bi-lā ma'raka*. In quest'ultimo la protagonista londinese di nome Diana è spesso sotto l'effetto di alcool e stupefacenti e questo le impedisce di dedicarsi alla famiglia sottraendosi alle sue responsabilità. Ad essa si contrappone il personaggio di al-Ḥağğ al-Zarūq, un uomo libico tradizionale con il quale lei ha una relazione.<sup>35</sup> La contrapposizione tra i due non è solo uno specchio per mettere in luce la critica alla figura della donna occidentale, ma anche la questione del rapporto tra un mondo ancora legato alle tradizioni, incarnato da al-Zarūq e una realtà occidentale vittima della modernità.

Gli scritti di al-Nayhūm, come quelli degli altri autori libici del suo tempo, si caratterizzano per l'uso del simbolismo che collocato in un'ambientazione realista riesce a mettere in luce l'ipocrisia in cui vivono i suoi personaggi. Egli rientra in quel genere degli anni Sessanta che è stato definito da al-Faqīh *turāṭī*, in quanto riprende elementi della tradizione all'interno di una narrazione moderna per mettere in luce le disillusioni vissute dal protagonista.<sup>36</sup>

In questo modo al-Nayhūm procede nella critica alla società libica criticando la strumentalizzazione della religione: essa viene utilizzata a proprio vantaggio e per legittimare alcuni comportamenti. In *Bi-lā Ṣaṭāra* si racconta che molti cittadini

---

<sup>35</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 106-111.

chiedevano prestiti alle banche per acquistare grossi immobili da affittare a loro volta ad altre persone. Con il guadagno dell'investimento riuscivano a pagare i debiti contratti e a permettersi il viaggio del pellegrinaggio alla Mecca in modo tale da chiedere perdono per tutti i peccati commessi. In un altro brano dello stesso romanzo il protagonista discute con il *faqīh* della moschea per sapere esattamente quante buone azioni avrebbe ottenuto in paradiso in cambio di ogni buona azione compiuta nel mondo terreno, così al-Hağğ al-Zarūq inizia a fare dei calcoli per sapere quanto denaro avrebbe dovuto donare ad ogni mendicante perché i suoi peccati vengano cancellati. Anche in questo caso la critica che l'autore rivolge alla società è davvero molto aspra, non solo per gli ambienti religiosi che permettono la strumentalizzazione dell'Islam, ma anche alla popolazione libica che accetta questa ipocrisia. Il romanzo *Min al-Makka ilā hunā* è stato sicuramente un'opera chiave nella produzione libica del secolo scorso perché ha introdotto alcuni temi fino ad allora poco esplorati, ma che verranno ripresi dagli autori successivi, uno tra questi è la presenza della dimensione del sogno e del fantastico, e la conseguente creazione di una zona di liminalità tra la fantasia e il reale che si ritrova anche nelle opere di al-Faqīh, un altro elemento che è stato oggetto di studi approfonditi è il rapporto tra l'uomo e gli animali, che ritroviamo sia *Fi'rān bilā Ġuḥūr* che nelle opere di al-Kūnī.<sup>37</sup>

Sia nell'opera di al-Nayhūm che in quella di al-Kūnī gli animali sono il simbolo della natura libica incontaminata, come nel caso di *Min al-Makka ilā hunā*, dove le tartarughe sembrano rappresentare lo sfruttamento delle risorse libiche. Il regno animale e la natura forniscono, attraverso l'uso simbolico che ne fa l'autore, l'occasione per discutere dei problemi più urgenti della Libia e della sua società, a volte facendo venir meno la separazione tra il reale e il fantastico creando delle situazioni illusorie dove gli animali interagiscono con il protagonista.<sup>38</sup>

Al-Kūnī, nacque in una famiglia tuareg nel 1948 tra Ġat e Murzuq nel Fezzan e visse la sua infanzia sempre a stretto contatto con la natura e l'ambiente del deserto. Lavorò principalmente come giornalista per le testate *al-Fazzan* e *al-Tawra*, per le quali scrisse di argomenti letterari e storici. Trascorse gran parte della sua vita all'estero viaggiando, studiò filosofia a Mosca e letteratura comparata e lavorò all'istituto di cultura libica. Successivamente lavorò a Varsavia fino al 1985 per il giornale *aṣ-Ṣadāqa*, per poi

---

<sup>36</sup> Olszok C., *The Libyan Novel*, p. 42.

<sup>37</sup> Ivi, p. 45- 46.

<sup>38</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p.112- 113.

trasferirsi nel 1993 a Berna e tornare in Libia l'anno successivo. Al-Kūnī è considerato uno degli autori più importanti del panorama libico poiché vinse una serie di premi internazionali sia in Libia che all'estero e le sue raccolte di racconti, aforismi, proverbi e romanzi furono tradotte in molte lingue europee e orientali.<sup>39</sup>

I romanzi di al-Kūnī forniscono al lettore uno spaccato della vita quotidiana beduina e dell'ambiente del deserto in relazione al suo forte contrasto tra l'ambiente urbano e la modernità che aveva investito la Libia nell'ultimo secolo. Questa dicotomia è presente in *Nazīf al-ḥaġar*, dove il protagonista di nome Assūf cerca di difendere la natura dall'uomo civilizzato che non ne comprende importanza e il precario equilibrio volendo unicamente servirsene per stravolgerla. In un ambiente caratterizzato da condizioni estreme come quelle del deserto, dove si alternano siccità e inondazioni, i personaggi di al-Kūnī interagiscono tra loro mostrando la vita di questi luoghi. Anche nel suo caso la distinzione tra il reale e il fantastico a volte sembra venir meno per lasciare spazio a personaggi che richiamano le antiche credenze della popolazione beduina e la dimensione sufi, per esempio i ġinn che nell'opera *al-Maġūs* assumono un aspetto umano e lottano per il possesso delle risorse. La magia antica e i culti pagani si mescolano alle usanze e ai costumi dell'Islam, e per combattere i ġinn i protagonisti di questo romanzo indossano talismani e amuleti provenienti dall'Africa. La magia ha anche il ruolo di spiegare gli avvenimenti inspiegabili come i disastri naturali, ma serve anche per mettere in relazione l'ambiente urbano con quello del deserto, che nonostante sembrino lontani uno dall'altro, in realtà sono sempre connessi dalla narrazione, per esempio quando i nomadi delle sue storie entrano nelle città Tripoli, Qayrawān e Ġadamis.

In questo contesto la natura e gli animali creano un legame positivo con l'uomo del deserto, una reciproca alleanza e fiducia come avviene in *al-Tibr*, dove il protagonista Ūḥayyad decide di sacrificare l'affetto della famiglia per riavere il proprio cammello. Gli animali diventano dei veri e propri personaggi che assumono una sensibilità umana e interagiscono con il loro interlocutore come se fossero delle persone. Nel momento in cui l'uomo si sente alienato dal proprio ambiente si rifugia in questo dialogo con la natura e quindi forse in un dialogo tra sé, che lo allontana da quel senso di *ġurba* dovuto alle difficoltà della vita.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Akyeampong E., Gates H. L., "Ibrāhīm al-Kawnī", *Dictionary of African Biography*. New York: Oxford University Press, 2012, p. 313- 315.

<sup>40</sup> Diana E., *La letteratura della Libia*, p. 120-124.

La dicotomia tra l'ambiente del villaggio e quello urbano è presente anche nei racconti e nei romanzi di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh (1942-2019), un altro importante esponente della generazione degli anni Sessanta, che si è distinto per aver pubblicato racconti, pièce teatrali e romanzi, oltre che per aver ricoperto incarichi diplomatici importanti. Nato nel 1942 a Mizda visse principalmente in uno dei periodi più complessi della Libia, poiché vide il succedersi dell'occupazione italiana, quella britannica ed infine l'indipendenza della Libia nel 1951. Al-Faqīh passò buona parte della sua vita all'estero e questo gli permise di fare nuove esperienze letterarie e di vita portandolo in parte ad allontanarsi dal realismo libico, che dominava nella letteratura del suo paese e che aveva il pregio di descrivere la realtà in modo molto fedele, ma non permetteva un'analisi psicologica dei personaggi e degli eventi della narrazione sufficientemente profonda. Questo approccio aveva lasciato da parte il mondo interiore e complesso dell'io e le dinamiche dei sentimenti, che anche quando emergevano dal testo non riuscivano mai ad esprimersi completamente. L'obiettivo di al-Faqīh fu quello di indagare maggiormente la natura umana, senza accontentarsi di una descrizione della realtà, ma desiderando che il lettore stesso sviluppasse una lettura critica del testo per poter cogliere l'essenza degli eventi narrati. Perciò lo schema narrativo che troviamo nei suoi scritti ha come punto di partenza la descrizione, che occupa sempre un ruolo di primo piano, ma che ha come funzione quella di innescare la ricerca di un significato più profondo. Ad esempio, nella sua prima raccolta di racconti *al-Baḥr lā mā' fi-hī* la tematica del dolore è descritta come uno stato d'animo del singolo, che in realtà rappresenta la metafora della solitudine di cui ogni individuo è partecipe nella società moderna. La stessa ritorna successivamente con toni molto più aspri in *Urḃuṭū aḥzimat al-maqā'id*, dove il dolore e la solitudine non hanno alcuna risoluzione e persistono all'interno dei personaggi ad esclusione dei pochi momenti in cui lo sguardo del narratore si rivolge al passato e all'infanzia. La memoria e i momenti di giovinezza allontanano momentaneamente il protagonista dal mondo corrotto e violento nel quale vive, diventano un vero e proprio rifugio, un luogo sicuro in opposizione al futuro infelice e precario che si prospetta al lettore. L'infanzia serve ai personaggi a recuperare la loro sensibilità per le cose semplici della vita, poiché sembrano aver dimenticato il suo significato e non riescono più ad emozionarsi di fronte alla quotidianità. Infine, ciò che rincuora il pubblico libico è l'ambiente rurale, la campagna e il villaggio, dal momento che sono interconnessi con il ricordo dell'infanzia: essa è il luogo dove ancora esistono la bellezza, le emozioni e la purezza della natura, la quale fornisce un attimo di

respiro all'ambiente urbano e ai suoi ritmi pressanti.<sup>41</sup>

Concludendo, il contesto letterario libico ha subito importanti cambiamenti durante l'ultimo secolo e ancora oggi continua ad essere molto vivace grazie anche alle nuove tecnologie che permettono la pubblicazione di racconti brevi, poesia e romanzi sulle piattaforme online e i blog degli autori stessi. Il web ha quindi permesso anche a coloro che sono emigrati all'estero per motivi politici, soprattutto con la salita al potere del generale al-Qaḍḍāfī, di rimanere comunque in contatto con il loro paese di origine e di continuare a raccontare e a discutere della realtà libica. La rete ha permesso forme di autopubblicazione che hanno in parte risolto il problema legato al controllo delle poche case editrici presenti. Bisogna comunque ricordare che durante il regime l'unica casa editrice presente era proprietà del governo e perciò controllata pubblicamente. Senza ombra di dubbio dopo lo scoppio delle proteste del 2011 la letteratura libica ha conosciuto nuove forme di diffusione per dare maggiore spazio al paese sul panorama internazionale e per dare voce alle richieste di libertà e di diritti cittadini della sua popolazione.<sup>42</sup>

In questa tesi si è deciso di prendere in esame la trilogia *I giardini della notte* di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh poiché è considerato uno dei testi più significativi della produzione letteraria libica degli ultimi anni, purtroppo come nel caso delle altre opere del panorama libico l'attenzione che gli è stata data fino ad ora non è sufficiente alla valorizzazione dell'opera stessa, al momento infatti non esistono molti studi che si sono occupati della trilogia. Nonostante ciò, dopo le varie premiazioni ottenute dall'autore alcuni studiosi hanno deciso di dedicarsi alla lettura di quest'opera e di fornire alcune chiavi di lettura. In questa tesi si è comunque deciso di non privilegiare la questione dell'opposizione tra Oriente e Occidente, che invece potrebbe risultare una possibile chiave di lettura, in particolar modo nel primo romanzo della trilogia, ma di procedere nella direzione proposta da Ali Abdullatif Ahmida nel suo articolo *Identity, cultural encounter and alienation in the trilogy of the libyan writer Ahmad Ibrahim al-Faqih* e analizzare il concetto di alienazione dell'individuo nella società moderna. Questa chiave di lettura troverà il proprio sviluppo in tre fasi, cioè il rapporto che il protagonista ha con le figure femminili del romanzo e come questo contribuisca alla sua alienazione, lo sviluppo di un suo doppio negativo in quanto rappresentazione delle sue pulsioni più

---

<sup>41</sup> Avino M., *Il racconto in Libia*, p. 20-23.

<sup>42</sup> E. Diana, "Libyan Narrative in the new millennium: features of Literature on change", *La rivista di Arablit*, 3 (2013), p. 32-34.

profonde e come strumento di comprensione dell'interiorità dell'individuo ed infine la dimensione onirica e fantastica poiché anch'essa permette la rappresentazione dell'inconscio del protagonista e propone un'altra espressione del concetto di liminalità completando quello già proposto dal doppio e dal suo approccio con le figure femminili. Le tematiche di quest'opera riprendono in parte quelle già presenti nei racconti di al-Faqīh e degli altri autori libici contribuendo quindi alla stesura di un'opera che nonostante le influenze provenienti dalla letteratura europea, mantiene un legame saldo con la tradizione, proponendo dei riferimenti alle *Mille e una notte* e inserendo anche versi di poesia preislamica. In questo modo al-Faqīh è riuscito a riproporre la travagliata questione della crisi degli intellettuali arabi in chiave post-moderna interrogandosi non soltanto sulla dimensione sociale dell'individuo ma in particolar modo su quella privata e intima e sicuramente più inquietante, rifiutando di evitare tutti i tabù che fino ad allora si era cercato di non affrontare. L'autore comunque non farà mancare un'aspra critica al regime dittatoriale della fine degli anni Sessanta anche se per farlo sarà costretto, come era già successo in passato, a fare uso di espedienti narrativi che riescano a tutelare la pubblicazione della sua opera e il suo lavoro di scrittore.



## La figura di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh e la sua produzione letteraria

Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh nacque in una famiglia di ceto medio nel 1942 a Mizda, un villaggio a sud di Tripoli. Egli visse in un periodo di transizione per la Libia, poiché la dominazione italiana si concluse l'anno successivo, cioè il 1943, lasciando la Libia in uno stato di emarginazione e di fragilità dovuta alla distruzione del suo tessuto sociale e politico libico. Dal 1943 fino al 1951 subì la colonizzazione inglese.

Al-Faqīh nacque in un villaggio molto piccolo, in una zona desertica ma frequentata, poiché era un crocevia per le carovane che provenivano da ogni direzione e portavano con loro usi e costumi diversi, ricchi di folclore, arti tradizionali e storie popolari. Perciò, nonostante al-Faqīh sia cresciuto in una famiglia analfabeta, in cui il padre era commerciante e solo il nonno aveva ricevuto un'educazione, egli ricorda di aver trascorso un'infanzia tra forme di cultura popolare diverse da quelle delle istituzioni statali, caratterizzate da giornali, scuole e biblioteche statali. Egli ricorda un'educazione basata su forme di cultura che si rifacevano al patrimonio orale fatto di musica, canti e ritualità. Questo gli permise di vivere la propria educazione con assoluta libertà, senza essere influenzato dalle opinioni della famiglia, che non poteva imporre alcuna idea o opinione. In seguito al-Faqīh si trasferì a Tripoli all'età di quindici anni dove iniziò a lavorare per lo stato.<sup>43</sup>

I suoi studi si alternarono a periodi di lavoro: nel 1962 si trasferì al Cairo grazie ad un progetto UNESCO finalizzato allo studio del giornalismo e una volta tornato a Tripoli lavorò per diversi giornali, tra cui *al-Haqīqa*, *Tarābulus al-Ġarb* e *ar-Rā'id*.<sup>44</sup> Questa esperienza gli permise di pubblicare alcuni dei suoi racconti brevi su diverse testate e uno tra questi fu *al-Baḥr lā ma' fī-hi* che vinse nel 1965 un riconoscimento da parte della commissione reale libica di belle arti.<sup>45</sup>

Egli è stato autore e presentatore di diversi programmi radiofonici e televisivi come *Muġarrad Ra'ī*, *Kitāb al-yawm*, *Kalimāt ilā aš-Ša'b* e *Ziyāra ilā at-Tarīḥ*. Nel 1970

---

<sup>43</sup> Reynolds F., *Ahmed Fagih: After the revolution* in "Bookanista", s.d., <https://bookanista.com/ahmed-fagih/>, ultimo accesso 22/5/2022.

<sup>44</sup> Elvira Diana, "Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh: un intellettuale libico tra Oriente e Occidente" in Cresti F. Melfa, D., Melcangi A. *Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Africa del Nord: atti del Convegno di Catania della Società per gli studi sul Medio Oriente-SeSaMO, Facoltà di scienze politiche, 23-25 febbraio 2006*. Milano A. Giuffrè, 2008, p. 395-6.

<sup>45</sup> *Ahmed Fagih* in "Arab World Books", s.d., <https://www.arabworldbooks.com/en/authors/ahmed-fagih>, ultimo accesso 13/5/2022.

ottenne una borsa di studio per Londra, dove frequentò la New Era Academy of Drama and Music e dopo due anni tornò in Libia dove diventò capo redattore di diverse testate giornalistiche, tra cui *Usbu‘ at-Taqāfa* e *at-Taqāfa al-‘arabiyya*.<sup>46</sup> Al-Faqīh dopo il suo ritorno diventò nel 1972 capo dell’Istituto Nazionale di Musica e Teatro e nel 1978 assunse un ruolo politico importante diventando capo del dipartimento di arte e letteratura del ministero per l’informazione e la cultura in Libia.<sup>47</sup> Egli trascorse nel 1983 un secondo periodo nel Regno Unito, dove lavorò come diplomatico e ottenne un dottorato in letteratura con una tesi sul racconto breve libico, in seguito lavorò come ambasciatore ad Atene e a Bucarest e scrisse un saggio per la conclusione della raccolta di racconti brevi del generale al-Qaddāfi.<sup>48</sup>

Dopo la salita al potere del generale la realtà letteraria in cui visse al-Faqīh si rivelò essere sempre più complessa; infatti, all’inizio il regime si concentrò sulle spese dedicate al sistema sanitario e scolastico e subito dopo si organizzò per soffocare le opinioni degli intellettuali e le loro narrazioni della realtà. La generazione degli anni Sessanta, perciò dovette far uso di ogni espediente narrativo per fronteggiare la severa censura con cui il governo colpiva gli ambienti letterari; furono influenzati particolarmente dal surrealismo, dal simbolismo e dall’uso del flusso di coscienza tipico degli autori del contesto anglosassone. Il governo si organizzò tramite degli organi di sorveglianza che controllavano la produzione letteraria e le opinioni delle persone infiltrandosi in ogni aspetto della vita quotidiana. In un secondo momento si costruì una vera e propria narrazione attorno ai processi e alle esecuzioni di coloro che venivano condannati e che alimentarono una spirale di violenza e di terrore. Il regime, inoltre, si attivò per espellere la comunità ebraica libica dopo la guerra di giugno del 1967 e la comunità italiana ancora presente sul territorio, infine proclamò la predominanza della cultura arabo-islamica negando i diritti degli altri gruppi etnici, tra cui i Tuareg, i Tebu e gli Amazigh e alimentò a proprio vantaggio le faziosità tra i vari gruppi.

Nel contesto del regime gli autori furono sempre identificati come nemici, poiché diffondevano idee e letture della realtà “distorte” rispetto alla versione promossa dal governo; la loro attività fu messa a dura prova dalla nazionalizzazione dell’Unione degli Scrittori Libici e dei giornali. Gli spazi dedicati fino ad allora alla produzione intellettuale persero la loro autonomia poiché sottoposti costantemente al controllo degli

---

<sup>46</sup> Elvira Diana, “Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh”, p. 395.

<sup>47</sup> *Ahmed Faqih* in “Arab World Books”, ultimo accesso 13/5/2022.

<sup>48</sup> Olszok., *C. Libyan Novel*, p. 77.

organi preposti. Molti autori decisero di autocensurarsi, altri richiesero asilo politico all'estero oppure grazie alla carriera di diplomatici, come al-Kūnī e al-Faqīh, riuscirono a passare buona parte della loro vita all'estero evitando la presenza continua della censura. Al-Faqīh fu più volte criticato di aver collaborato con il governo poiché accettò premi statali e alternò un atteggiamento di critica ad uno più cauto per non essere censurato, come accadde invece ad an-Nayhūm e ad al-Kūnī, e continuare la sua attività di letterato senza grossi impedimenti.<sup>49</sup> Infatti, l'autore stesso dichiarò in un'intervista di non aver mai riscontrato problemi con le autorità nella pubblicazione delle opere di finzione, poiché con le dovute attenzioni e facendo uso dei personaggi e delle maschere è sempre riuscito a dar voce alla sua opinione. Diversamente, il lavoro di giornalista risultava più complesso da questo punto di vista, poiché maggiormente esposto alla censura e agli organi di sorveglianza. Nonostante le accuse che gli furono rivolte, al-Faqīh stesso dichiarò che non appena il regime diede forti segni di cedimento con la rivoluzione del 17 febbraio del 2011, sostenne i movimenti di opposizione attraverso la pubblicazione di numerosi articoli ricevendo allo stesso tempo minacce di morte dagli organi del regime.<sup>50</sup>

Malgrado il contesto politico gli anni Ottanta furono l'inizio del periodo di fioritura del romanzo libico e già nel 1985 al-Faqīh pubblicò il suo primo romanzo *Ḥuqūl ar-Ramād* che tratta tematiche di tipo politico e ambientale, riprendendo quel filone già noto in precedenza che descriveva i cambiamenti vissuti dalle piccole comunità e realtà locali e la trasformazione del territorio dovuta al boom economico con la scoperta del petrolio. Il romanzo trattò tematiche che furono riprese da opere successive, tra cui il senso di alienazione e di sradicamento dal proprio contesto culturale e dal proprio territorio.<sup>51</sup>

Due tra le più importanti sono state sicuramente la trilogia *Ḥadā'iq al-Layl* (*I Giardini della notte*), che fu pubblicata nel 1991 e che vinse il premio per il miglior romanzo alla fiera del libro di Beirut ed in seguito *Ḥarā'it ar-Rūḥ*. Quest'ultimo fu pubblicato nel 2007 e si compone di quattro trilogie; per via della sua lunghezza e dell'uso del *šī'r mantūr* è stato definito da Yāsīn Rifā'iyya un poema epico. Entrambi i testi hanno segnato una profonda evoluzione nel panorama letterario libico, introducendo nuove tematiche e nel caso di *Ḥarā'it ar-Rūḥ* concentrandosi unicamente sulla realtà libica del periodo coloniale. L'opera infatti narra la storia di 'Utmān al-Ḥabašī, un adolescente

---

<sup>49</sup> Ivi. p. 2-9.

<sup>50</sup> Reynolds F., *Ahmed Fagih*.

<sup>51</sup> Olszok., *C. Libyan Novel*, p. 14.

che dopo il divorzio dei genitori viene abbandonato dalla famiglia; egli si trasferisce a Tripoli dove incontra Turayyā e se innamora. Lei però viene data in matrimonio ad un altro uomo e ‘Uṭmān decide allora di arruolarsi nell’esercito italiano e di partecipare alla guerra in Etiopia. L’opera narra le varie problematiche identitarie vissute da ‘Uṭmān e dai suoi connazionali durante il periodo della dominazione italiana risalendo fino al trauma del 1911.<sup>52</sup>

Un altro esempio della sua produzione romanzesca è *Fi’rān bilā ḡuḥūr* che fu ispirato dal contesto rurale dal quale proveniva l’autore e le difficoltà quotidiano ad esso legato. Il romanzo racconta la storia di una tribù che deve fronteggiare la fame per poter sopravvivere: i vari componenti si interrogano sul da farsi, cioè se trasferirsi lungo la costa e lavorare come braccianti, raccogliere frammenti di ferro del secondo conflitto mondiale e rivenderli oppure tagliare alberi da ridurre in carbone. La tribù va incontro ad eventi di vario tipo, cerca di fronteggiare i gerboa e di rubare le loro riserve d’orzo, poi si confronta con un’altra tribù proveniente da est dai costumi più liberali. La continua lotta tra i gerboa e la tribù è stata letta come una metafora dell’oppressione del regime di al-Qaḍḍafī sui cittadini libici, oppure la rappresentazione delle divisioni all’interno dell’ambiente tribale.<sup>53</sup>

Concludendo, la figura di al-Faqīh è stata di fondamentale importanza nel panorama culturale libico, non solo per la grande quantità di opere prodotte, cioè ventidue romanzi, venti raccolte di racconti brevi, quaranta drammi teatrali, venti saggi e tutta la sua produzione giornalistica, ma anche per ruolo ricoperto nelle istituzioni culturali e la diversità delle tematiche e delle forme da lui utilizzate per raccontare le problematiche legate alla contemporaneità e alla società libica.

---

<sup>52</sup> Viviani P., “Breaking taboos at different levels: a reading of *Harā’it ar-Rūḥ* (2007) by Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh” in Bustani, Sobhi. *Desire, pleasure and the taboo: new voices and freedom of expression in contemporary Arabic literature*. Pisa: Serra, 2014 p. 25.

<sup>53</sup> Olszok., C. *Libyan Novel*, p. 50.

## Sinossi e tematiche della trilogia

Nel seguente capitolo si cercherà di delineare una sintesi dell'intreccio dei tre romanzi che compongono la trilogia di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh pubblicata nel 1991 a Londra con il titolo *Ḥadā'iq al-Layl* (I Giardini della notte) e di indentificare il ruolo del rapporto che il protagonista ha con le figure femminili e infine, come questo si differenzia all'interno dei tre romanzi.

La trilogia e *Ḥarā'iq ar-Rūḥ* (Le mappe dello spirito) sono considerati i testi più rilevanti della produzione letteraria di al-Faqīh, entrambi si focalizzano sul tema dell'alienazione e del riconoscimento all'interno della società libica. I *Giardini della notte* furono pubblicati con il titolo di *aṭ-ṭulāṭiyya ar-riwā'iyya* e Jean Fontaine, un noto studioso francese, intitola un suo articolo in cui riassume la trama della trilogia “*Un roman-fleuve lybien: les jardins de la nuit de Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh*” riferendosi all'opera con il termine di romanzo fiume. Prendendo in esame la definizione proposta da Nicholas Hewitt nella *Encyclopedia of the Novel*, con il termine *roman-fleuve* si intende una «serie di romanzi indipendenti l'uno dall'altro che possono essere letti separatamente ma che formano allo stesso tempo una narrazione coerente e continua»<sup>54</sup>. Se consideriamo questa definizione e teniamo conto degli esempi di *roman-fleuve* presenti nella letteratura europea del secolo scorso, la trilogia di al-Faqīh potrebbe essere identificata come tale, dal momento che alcuni dei personaggi compaiono in più di un romanzo. Inoltre, il narratore fa spesso riferimento ad avvenimenti passati tramite la tecnica dell'analessi e suggerisce ciò che accadrà al protagonista grazie alla prolessi. Questi espedienti contribuiscono a legare le varie parti del *roman-fleuve* e a definire un tempo narrativo molto vasto in cui si sviluppano la trama e le varie tematiche. Questo genere ebbe successo in Francia soprattutto nel periodo compreso tra il primo e il secondo conflitto mondiale, durante il quale la metafora del romanzo-fiume si diffuse a partire da Martin du Gard e da Rolland. Questi si rifacevano a loro volta a Eugène-Melchior Vogüé, che utilizzò un'espressione simile per descrivere i romanzi russi di Tolstoj e Dostoevskij, dicendo che la narrazione agisce come un fiume che trascina il lettore e gli mostra le complessità della vita e le sue verità.<sup>55</sup>

I *Giardini della notte* potrebbero quindi corrispondere in alcune caratteristiche formali

---

<sup>54</sup> Hewitt N., “Roman-Fleuve”, *Encyclopedia of the Novel*, Vol. 2, 1998, p. 1110- 1111.

<sup>55</sup> Leblond A., *Poétique du roman-fleuve, de Jean-Christophe à Maumort*, Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010, p. 18-20.

al genere del romanzo-fiume, come ad esempio la divisione del testo in tre romanzi indipendenti ma allo stesso tempo parti integranti di un insieme organico, inoltre come sostiene Attila Faj, questo genere si caratterizza principalmente per la sua complessità, cioè per la costante rievocazione di processi psichici, sociali e storici intrecciati tra loro e riassunti in un'unità superiore che corrisponde all'insieme organico del romanzo-fiume.<sup>56</sup> In questi termini allora si può ipotizzare che la trilogia di al-Faqīh a causa della sua complessità abbia degli aspetti comuni al romanzo-fiume. Inoltre, tra le tematiche di questo genere di romanzo, secondo Carminella Biondi, il romanzo-fiume non ha come soggetto solamente i problemi dell'individuo, ma quelle di un'intera società che visse un cambiamento repentino. Nel caso del *roman-fleuve* europeo si tratta della fase compresa tra i due conflitti mondiali, mentre nel caso della trilogia corrisponde al periodo della scoperta del petrolio e all'instaurarsi del regime. In entrambi i casi il romanzo-fiume esprime l'inquietudine nella quale vive la società, dove il ruolo dell'autore, del narratore, del protagonista e del lettore tendono a sovrapporsi.<sup>57</sup>

Il primo romanzo della trilogia intitolato *Sa-`ahibuka madīnat uhrā* racconta la storia di uno studente libico di nome Ḥalīl che si trasferisce in Scozia per svolgere il suo dottorato con una tesi sul sesso e la violenza all'interno delle *Mille e una notte*. Una volta arrivato in Scozia Ḥalīl trova una sistemazione presso una coppia sposata, Linda e Donald, i quali inizialmente sembrano rappresentare la tranquilla vita coniugale. Lei viene descritta come una donna molto bella, accomodante e con molte attenzioni per il marito che, al principio lavorava per la biblioteca nella quale i due si erano incontrati e dopo il matrimonio decide di dedicarsi unicamente alla casa. Donald, invece è un uomo riservato che lavora per la biblioteca nella quale studia anche Ḥalīl e per la maggior parte del tempo si dedica alle sue collezioni e alla lettura di testi di filosofia orientale. Entrambi si amano, ma Ḥalīl a mano a mano si inserisce in questo equilibrio iniziando una relazione con Linda: grazie alla focalizzazione interna fissa fin dal principio il lettore conosce i sentimenti per lei di Ḥalīl, che la osserva con curiosità mentre discutono del suo progetto di dottorato. La loro relazione apre l'incipit del romanzo, anche se non sembra essere chiaro fin da subito che cosa provi Linda nei confronti di Ḥalīl, la velocità con cui si svolgono i fatti induce a pensare che anche lei sia attratta dal suo ospite. Il rapporto che si crea tra i due personaggi non mette in crisi fin da subito il

---

<sup>56</sup> Faj A., "La preistoria del romanzo-fiume e i suoi recenti ricorsi nella narrativa contemporanea", *Forum Italicum*, 6 (1972), p. 19-20.

matrimonio tra Linda e Donald, anzi sembra che si crei un nuovo equilibrio all'interno della casa, dove ognuno ha un ruolo ben definito e rispetta la sfera di intimità degli altri. La relazione tra i due dura per diverso tempo e si fa sempre più solida grazie anche ad un viaggio a Londra, finché Ḥalīl non incontra un'altra donna di nome Sandra, la quale lavora con lui alla messa in scena teatrale dell'Otello di Shakespeare. Sandra si trova agli antipodi della figura di Linda: è una donna che rifiuta ogni convenzione sociale, ha un carattere forte e indipendente. Dopo una festa con gli altri attori della compagnia nella casa di Ḥalīl, i due ormai ubriachi trascorrono una notte d'amore.

Sandra non sa ciò che sta succedendo all'interno della casa e non sa che Ḥalīl ha una relazione con Linda, la quale una volta essersi accorta di ciò che è successo interrompe il legame con Ḥalīl. La relazione con Sandra si fa da subito molto movimentata poiché non rispetta alcun vincolo con Ḥalīl, dal momento che intesse una serie di altre avventure momentanee con altri ragazzi e incoraggia Ḥalīl stesso a farlo. Ma il legame che si sviluppa tra questi due personaggi è particolare, nasconde un affetto profondo e questo sembra emergere solamente quando Ḥalīl non vede più Sandra tornare a casa e infine scopre che non era tornata poiché vittima di violenze da parte di un gruppo di giovani. Egli allora tenta di prendersi cura di lei andando a trovarla nell'ospedale in cui viene ricoverata e lì scopre la sua origine e una parte del suo passato che lei fino ad allora le aveva nascosto. Sandra, infatti proveniva da una famiglia altolocata, ma aveva sempre rifiutato l'idea di dover rendere conto ai suoi familiari delle sue scelte di vita; perciò, aveva deciso di mantenersi da sola e di allontanarsi da essa.

Nel momento in cui Ḥalīl aveva iniziato la sua nuova relazione con Sandra, l'equilibrio che fino a poco prima aveva regnato nella casa di Linda e Donald incomincia a venir meno, soprattutto quando Linda scopre di aspettare un bambino. Lei rimane delusa dal comportamento di Ḥalīl, ma decide di non informarlo subito della paternità, della quale lei era comunque certa dal momento che Donald non poteva essere il padre del bambino. Anche il lettore non verrà a conoscenza di questo dettaglio se non quando Donald e Ḥalīl si incontrano in un bar per parlare di ciò che è accaduto e Donald glielo confessa.

Linda lascia Donald, il quale in preda ad una crisi inizia un rapporto difficile con l'alcol, lei tenta di aiutarlo allontanandosi dalla loro vecchia casa e tornando presso la famiglia di lei. Donald dopo diverso tempo riesce a riprendersi gradualmente e trova lavoro

---

<sup>57</sup> Biondi C., "Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve by Leblond A.", *Francofonia*, 72 (2017), p.164.

presso un pub, dove incontra Ḥalīl e dove gli svela che il bambino di Linda sarà suo figlio. Così, Ḥalīl decide all'ultimo minuto di salvare il rapporto che aveva costruito con Linda chiedendole di sposarlo, ma lei rifiuta e lui, che capisce di non poter più trattenere nulla di quell'amore ormai concluso e si rassegna all'idea di tornare in Libia da solo. Dopo la nascita del bambino, che Linda decide di chiamare Adam, Ḥalīl conclude il dottorando lasciandosi alle spalle Linda, suo figlio e Sandra.<sup>58</sup>

Il secondo romanzo *Ḥaḍīhi taḥūmu mamlakatī* inizia con un incipit che richiama molto l'inizio del primo: infatti, la prima parte della trilogia, che corrisponde con il racconto del periodo di studi del protagonista a Edimburgo, è contenuto in una cornice narrativa che viene ripresa in entrambi i volumi. Il romanzo inizia in medias res con il protagonista sdraiato sul letto, mentre immagina di seguire con lo sguardo un uccello nero che vola formando cerchi nel cielo. In realtà si tratta di un sogno dal quale egli si sveglia e si ritrova catapultato immediatamente nell'ambiente cittadino, nelle voci e nei discorsi della gente, ma il lettore non capisce immediatamente di quale luogo si stia parlando. Non è chiaro se Ḥalīl sia in quel momento a Edimburgo o se stia parlando di Tripoli.

E tra questi [due momenti] c'è un labirinto senza fine fin quando non si è condotti alla fonte d'acqua nascosta sotto la sabbia. Giunge il mattino e dimentico il sonno e gli incubi, la terra è coperta da braci e coperta da un tetto di piombo. Passo per le vie della città senza rispettare le norme del traffico e attraverso la strada mentre è rosso. Corro tra la gente come chi nuota in una vasca d'acqua.

–È come se tu non vivessi con noi.–

Un'espressione che loro dicono e poi scivola sulla superficie della memoria senza lasciare alcuna traccia. Non mi interessa più cosa dicono e cosa fanno. Li osservo e non vedo che un vuoto che avvolge l'esistenza, e ascolto le loro parole ma sento solo un rumore che non capisco lontano da me. In realtà non vivo con loro, anzi, ho iniziato a odiare la vita con loro e vedo che essa è una semplice attesa di un tempo che rifiuta di arrivare, e quindi scappo verso un tempo passato cercando in esso uno spazio per singhiozzare e respirare.

«وبينهما متاهة لا تنتهي الا عندما أهدى الى نبع الماء المدفون تحت الرمال. يأتي الصباح فأنسى النوم والكوابيس، والأرض المفروشة بالجمر، والمسقوفة بالرصاص. أمضي في شوارع المدينة، أخترق تعليمات المرور وأجتاز الطريق أثناء الإشارة الحمراء. أسير بين الناس كمن يسبح في حوض من الماء. - كأنك لا تعيش معنا.

عبارة يقولونها، فتتزلق على سطح الذاكرة دون أن تترك أثرًا. لم أعد أهتم بما يقولونه أو يفعلونه. أراهم فلا أرى إلا جزءًا من الفراغ الذي يغلف الكون، وأسمع كلامهم ولا أسمع إلا ضجيجًا لا أفهمه ولا أتواصل معه. انني فعلا لا أعيش معهم. بل أصبحت أكره أن أعيش معهم، وأرى أن حياتي مجرد انتظار لزمان يرفض المجيء، فأهرب إلى الزمن الذي مضى أبحث فيه عن فسحة شهيق وزفير.»<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Ahmida A. "Identity and alienation in postcolonial Libyan literature: the trilogy of Aḥmad Ibrāhīm al-Faḡīh" *Arab Studies Quarterly*, 20 (1998), p. 107 – 108.

<sup>59</sup> Al-Faḡīh A.I., *Al-ḥulātīyya al-riwā'iyya: Sa-'ahibuka madīnat uḥrā*. al-Qāhirah, al-markaz al-miṣrī al-'arabī, 1997, p. 5-6.

Il secondo romanzo ha un incipit molto simile, il protagonista continua a fare sempre lo stesso incubo che ritroviamo all'inizio della trilogia: in questo caso però l'uccello nero lo guida verso cerchi di uomini e donne che danzano sulla sabbia. Rizzano le tende e iniziano i festeggiamenti di un matrimonio pieno di gioia, Ḥalīl si avvicina per abbracciarli e improvvisamente le stesse persone svaniscono come fumo. L'incubo continua e l'uccello, che poco prima volava sopra di lui, scaglia le sue penne nere, che a loro volta si trasformano in altri uccelli che coprono il soffitto della stanza fino a soffocarlo. Ḥalīl si sveglia in preda al panico, questa volta però di fianco a lui c'è una donna, sua moglie Fāṭima che subito gli passa i calmanti.

E tra il tempo che fugge e il tempo che si rifiuta di arrivare c'è una zona gialla. Una steppa desertica coperta di sassi e bruciata dal sole del mezzogiorno. Io dormo nel mio letto mentre l'oscurità mi avvolge, vedo me stesso correre nel vuoto e inseguo l'ombra di un uccello nero che attraversa lo spazio sopra di me, vorrei ripararmi sotto di lui dalla ferocia del sole, che arde nella volta celeste. Dormo nella mia stanza, ma l'uccello mi conduce verso cerchi di donne e di uomini che danzano sulla sabbia. Delle persone rizzano le loro tende e organizzano un matrimonio nel deserto. Percuotono i tamburi e suonano le cornamuse fatte di pelle nera. Le donne ululano e gli uomini emettono grida di gioia. Ero felice della loro improvvisa comparsa in mezzo al nulla, mi rigiro nel mio letto e corro verso di loro per stringere loro la mano e abbracciarli ma scopro che sono tutti fatti di fumo. La parte di me che correva nella luce ritorna verso quella che dormiva nelle tenebre, mi sveglio in preda al terrore e alla violenza del sole. Allungo la mano per cercare il bicchiere d'acqua e vedo, mentre mi allungo insonne sul materasso, che l'uccello del deserto ha scagliato in aria le sue penne che si trasformano in un numero incalcolabile di uccelli neri, che coprono il soffitto della stanza e si riempie delle loro squallide ali vicino al mio viso. Lancio un grido soffocato, perché capisco in quel momento che le donne e gli uomini suicidi vedono quegli uccelli neri poco prima di uccidersi. Tento di respingerli e chiudo gli occhi spaventato dalla loro visione, ma questi non vogliono nascondersi. Metto il cuscino sopra al mio viso e con esso cirondo le orecchie, mi rotolo a sinistra e a destra, sento male e soffro, la donna che dorme di fianco a me si sveglia: -È da una settimana che non dormi!

Si alza dal letto e cerca le medicine. Ingoio in silenzio la pillola tranquillante che lei mi dà senza riuscire a riaddormentarmi.

«وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجيء منطقة صفراء. مفازة صحراوية يغطيها الحصى وتحرقها شمس الظهيرة. وأنا نائم في سريري يلفني الظلام أرقب نفسي أركض وسط الخلاء ألاحق ظلّ طائر أسود يعبر الفضاء فوق رأسي، أريد أن أحتمي به من شراسة الشمس التي تشتعل في قبة الكون. نائم في غرفة نومي، ولكن الطائر يقودني الى حلقات من النساء والرجال الذين يرقصون فوق الرمل. بشر ينصبون خيامهم ويقومون عرسًا في الصحراء. يضربون الطبول ويعزفون موسيقى القرب المصنوعة من جلود سوداء. نساء يزغردن ورجال يطلقون صيحات الابتهاج. أفرح بانجاسهم المفاجئ وسط العراء. أقلب في سريري وأركض نحوهم أصافحهم وأعانقهم فأكتشف أنهم جميعًا بشر من دخان. يعود شطري الراكض في الضوء الى شطري النائم في الظلام. أستيقظ مملوءًا بالفزع وعنف الشمس. أمد يدي أبحث عن كأس الماء، وأرى أثناء تمددي مسهدًا فوق الفراش أن طائر الصحراء قد تطاير ريشه في الهواء وتحول إلى عدد لا يحصى من الطيور السوداء تغطي سقف الغرفة وترف بأجنحتها الموحشة قريبًا من وجهي. أطلق صرخة مكتومة لأنني أدرك لحظتها أن المنتحرين من نساء ورجال شاهدوا قبل قتل أنفسهم هذه الطيور السوداء. أحاول أن أدفها عني وأغمض عيني خوفًا من منظرهم ولكنها تأتي أن تختفي. أضع الوسادة فوق وجهي، أحيط بها أذني، أقلب شمالًا ويمينًا، أتوجع وأتألم، تستيقظ المرأة التي تنام بجواري:

- أنك منذ أسبوع لا تنام.

تقوم من فراشها تبحث عن الدواء. أتناول في صمت الحبة المهدئة التي تأتي بها، دون أن أقوي على النوم»<sup>60</sup>

L'incipit del primo romanzo, perciò, viene ripreso nel secondo libro della trilogia, chiudendo quella cornice narrativa che rimane in sospeso durante tutto il primo volume. Infatti, Ḥalīl che è anche la voce narrante del romanzo, quando si riprende dall'attacco di panico e si affaccia sul terrazzo inizia a ricordare tutta la sua esperienza vissuta a Edimburgo.

<sup>60</sup> Al-Faqīh A.I. *Al-tulāṭīyyah al-riwā'iyyah: Ḥaḍī taḥūmu mamlakatī*, p. 5-6

L'intreccio del secondo romanzo ci racconta che Ḥalīl è ormai tornato a Tripoli e che si è sposato con Fāṭima, una maestra e sorella della moglie di un suo conoscente. Dopo l'esperienza di studio in Scozia inizia a lavorare per l'università come insegnante di inglese. Come nel primo romanzo il lettore è immerso fin da subito nel disagio di Ḥalīl, che si sveglia in una realtà a lui quasi estranea, nel pieno di una crisi. La gioia e la tranquillità che lui sogna immaginandosi un matrimonio in mezzo al caldo e solare deserto libico è in realtà qualcosa di apparente ed effimero, presto infatti scopre che le persone presenti al matrimonio svaniscono come il fumo e la figura dell'uccello nero ritorna moltiplicandosi all'infinito. Da questi due incipit si può intuire come il malessere del protagonista era già presente fin dall'inizio della trilogia ed emerge poco dopo il suo ritorno a Tripoli, il vero luogo dove deve fare i conti prima di tutto con sé stesso e poi con la realtà che lo circonda.

Ḥalīl cerca in ogni modo di adattarsi alla sua nuova vita in Libia ricostituendo quel legame con la fede che aveva avuto in passato con la preghiera regolare e il matrimonio. Tenta in questo modo di riconfermare a sé stesso e a chi lo circonda la sua identità, ma nonostante i suoi sforzi, non riesce a costruire la famiglia che tutti si attenderebbero. La realtà è ben diversa, la coppia non riesce ad avere figli e il matrimonio che hanno cercato di realizzare non è felice ed è privo d'amore. Allora il protagonista cerca conforto nel passato e nei sogni, recandosi nel luogo dove è cresciuto e ricordandosi di un importante *faqīh* che aveva vissuto lì vicino. Vediamo dunque come il tema dell'infanzia e del passato hanno la funzione di consolare il protagonista, ed insieme al sogno di un'avventura amorosa in una città fantastica, cioè la città di 'Iqd al-Murḡān, di allontanarlo dai problemi della società. Ma ancora una volta, quando tutto sembra essere risolto e quando Ḥalīl pensa di aver trovato l'amore che gli concederà una famiglia, la situazione precipita e rimane ingannato dal suo stesso sogno che termina in poco meno di un'ora. A questo punto il ritorno alla realtà è ancora più amaro di prima, Ḥalīl si ritrova all'interno del rudere della vecchia casa del *faqīh* e le due donne che aveva sognato, Nargīs al-Qulūb e Budūr, sono ormai un lontano ricordo. Il ritorno a casa è ancora più complesso per il protagonista, poiché in preda alla sua follia è convinto di aver passato molto tempo fuori casa, per esempio un anno, e di non trovare più Fāṭima al suo arrivo. Invece, quando rientra scopre che si è trattenuto solo un'ora nella vecchia casa dello *ṣayh* e il continuo litigio tra lui e la moglie induce il lettore a riflettere sull'incomunicabilità che si crea tra i due. Ḥalīl a causa della sua malattia continua a vivere la realtà che lo circonda con grande sofferenza, ma allo stesso tempo non riesce a

comunicare agli altri, cioè alla moglie e al fratello, ciò che lo fa stare male. Contemporaneamente Fāṭima non può in nessun modo comprendere il disagio di Ḥalīl, poiché lei non conosce ciò che lui ha vissuto in Scozia e il repentino cambiamento a cui la sua vita è stata sottoposta. La malattia di cui ci parla il narratore sembra essere qualcosa di incomprensibile a tutti ed è proprio per questo che Ḥalīl si rivolge allo *ṣayḥ*, perché è fermamente convinto che nessuno possa aiutarlo, dal momento che la sua malattia non ha alcuna causa fisica. L'unica speranza che lui ha è quella di cercare conforto nella magia e nella spiritualità, proprio come avveniva negli scritti di al-Kūnī, dove la magia poteva dare spiegazioni e soluzioni ad eventi incomprensibili.<sup>61</sup>

Anche nel secondo romanzo, come avviene nel primo, la narrazione è contenuta in una cornice, cioè il sogno di Ḥalīl che si rifà alle tradizioni delle *Mille e una notte* è contenuto all'interno di un'unica giornata della sua quotidianità a Tripoli. Infatti, la narrazione inizia al mattino con il risveglio e il sogno si colloca esattamente in un'ora di tempo.

Il terzo volume, intitolato *Nafaq tuḍī'u-hu imra'a wāḥida*, invece è ambientato interamente a Tripoli e in esso il tema dell'alienazione raggiunge il massimo del suo sviluppo: Ḥalīl è stanco del suo matrimonio, nel quale non riesce più a collocare il suo ruolo poiché non ama sua moglie Fāṭima, la quale invece continua a desiderare un figlio. Ma egli oltre a non sentirsi a suo agio nell'ambiente familiare, non riesce neppure a lavorare in modo continuativo all'università, dal momento che trova il suo lavoro noioso e il rapporto con i colleghi pesante e poco sincero. Anche in questo romanzo si affaccia un'altra figura femminile, cioè quella di Sanā', una studentessa di farmacia, incontrata durante un'uscita educativa con altri studenti. Durante tutto il terzo volume vediamo come il protagonista si allontana progressivamente dalla moglie chiedendo anche il divorzio per potersi avvicinare a Sanā', la quale è continuamente associata al personaggio di Budūr presente nel secondo libro della trilogia, cioè la cantante che lui aveva incontrato in sogno e che aveva amato alla follia prima di risvegliarsi. Ḥalīl quindi chiede il divorzio da Fāṭima, nonostante la famiglia di lei cerchi in ogni modo di salvare questo matrimonio e tutte le apparenze ad esso legate, ma ciò che realmente vuole ottenere il protagonista è la libertà da questa situazione asfissiante, per poter finalmente vivere quell'amore sincero che lui cerca fin dall'inizio della trilogia. La situazione però si fa sempre più complicata, quando Ḥalīl lascia il suo appartamento alla

---

<sup>61</sup> Diana E., "Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh: un intellettuale libico tra oriente e occidente", p. 401- 403.

moglie e si trasferisce in una stanza in un villaggio turistico, incomincia a spendere grandi somme di denaro e ad avvicinarsi progressivamente all'alcool e alle feste illegali organizzate da un suo vecchio amico di infanzia, Ğum'at Abū Ĥutwa, che aveva studiato all'università di al-Azhar, ma dopo gli studi aveva deciso di dedicarsi alla musica diventando cantante e lavorando nelle feste illegali. Aveva così cambiato nome in Anwār Ğalāl ed aveva fatto conoscenza con persone importanti, tra cui ufficiali e personalità del mondo della televisione. Partecipando alle feste private di queste personalità Anwār Ğalāl aveva conosciuto un altro lato della Libia, con cui Ĥalīl entra in contatto in questo periodo delicato della sua vita. Comincia a partecipare a queste feste dove l'alcol, gli stupefacenti e il sesso prematrimoniale sono all'ordine del giorno, poiché le stesse feste sono organizzate da personaggi influenti che possono permettersi di infrangere le regole dello stato grazie alla corruzione.

La trilogia termina quindi con toni molto pessimistici, poiché la situazione del protagonista peggiora sempre di più, il suo senso di alienazione si fa talmente forte che le sue azioni non seguono più una logica determinata: Ĥalīl chiede la mano di Sanā' ma allo stesso tempo intesse altre relazioni con altre donne alle feste dell'amico Ğalāl, continua sempre ad associare quest'ultima alla donna che ha amato in sogno finché arriva al punto in cui lo dichiara apertamente, dicendole che loro già si conoscevano da ben prima del loro incontro, anche se lei non se lo ricordava. La trilogia termina creando una sorta di struttura circolare, poiché Ĥalīl poco prima del matrimonio usa violenza su Sanā', la quale scappa da lui senza più riapparire sulla scena. Questo evento richiama una delle tensioni principali presenti all'interno del romanzo, cioè l'alternarsi costante del sesso e della violenza, che era anche oggetto della sua tesi di dottorato, che lui cita proprio nelle prime pagine del primo libro mentre discorre con Linda.

E risposi con una voce che ricordava gli spettacoli teatrali:

-Sulla violenza e sul sesso.

La violenza e il sesso erano solo un argomento dello studio comparato che stavo scrivendo sull'influenza della leggenda araba nella lingua inglese [...]

È un argomento adatto alla nostra epoca come lo è per il libro delle *Mille e una notte*, le dico che quindi non sono solo le navi di Sindbad, i tesori di Ali Baba e gli intrighi del barbiere di Baghdad e la lampada di Aladino in cui vivono i re dei jinn. Non sono solo il tappeto magico sul quale viaggiamo verso le isole fantastiche.

Esse sono violenza e sesso, amore e morte e

«فأجيب بصوت يلونه الأداء المسرحي:

- عن العنف والجنس.

لم يكن العنف والجنس إلا موضوع دراسة مقارنة أكتبها عن

أثر الأسطورة العربية في الأدب اللغة الإنجليزية [...]

إنه موضوع يلبق بعصرنا كما يلبق بكتاب الليالي، أقول لها

فالليالي ليست فقط سفائن سندباد وكنوز علي بابا، وفضول

حلاق بغداد، ومصباح علاء الدين الذي يسكنه ملوك الجان.

ليست فقط بساطاً سحرياً نسافر فوقه إلى جزائر الحلم. أنها

العنف والجنس، العشق والموت والتعامل مع تلك المناطق

l'occuparsi di queste sfere lontane, profonde e misteriose dello stesso essere umano [...]  
 Il re che si diverte con una delle ragazze della sua città, coglie la sua verginità e poi le taglia la testa. E le [a Linda] spiego i dettagli della scena iniziale del libro quando incontriamo per la prima volta questo banchetto di sesso e sangue. Corpi nudi che si abbracciano tra bacini da bagno e il re che entra in scena mostrando la sua spada, annunciando la fine dell'amore e l'inizio della morte.  
 Violenza e sesso, e ancora sesso e violenza, e il discorso rompe il ghiaccio dei primi incontri, rendendo più facile il superamento degli inganni delle donne abbagliate dalle leggende orientali.

البعيدة، العميقة والغامضة، في النفس البشرية [...] الملك الذي يعيث كل ليلة بصبية من صابايا مدينته، يقطف بكراتها ثم يقطع رأسها. وأنقل لها تفاصيل المشهد الافتتاحي للكتاب، عندما تلنقي بالأولى ولانم الجنس والدم. أجساد عارية تتعانق وسط أحواض الماء، والملك الذي يدخل في المشهد شاهراً سيفه، معلناً نهاية الحب وبداية الموت. عنف وجنس، وجنس وعنف، وحديث يتكسر به جليد اللقاءات الأولى، ليسهل بعد ذلك العبور إلى مخادع النساء المنبهرات بشرق الخرافات.<sup>62</sup>

Ḥalīl sostiene quindi all'inizio del romanzo che la morte sia inevitabilmente legata all'amore e così anche la violenza con il sesso. E questo è ciò che lui individua soprattutto nell'incipit delle *Mille e una notte*, ma è anche quello che succede a suo parere nella realtà, dal momento che trova tutto ciò molto attuale.

La fine della trilogia invece si fa molto più complessa, poiché sviluppa ciò che già ci era stato illustrato all'inizio, ma con lo svolgersi dei fatti vede emergere con forza quattro elementi importanti: il primo è l'emergere della violenza come forma di opposizione alle convenzioni sociali che obbligano l'individuo a vivere la sua esistenza in un modo che non gli appartiene, che si contrappone al suo opposto, cioè all'amore. La violenza e l'amore si intrecciano tra di loro, mescolando i due campi semantici: troviamo infatti alternativamente parte del lessico che ricorda lo scontro e la guerra e parte del lessico che fa riferimento all'amore. In più punti troviamo l'elemento mistico o magico, poiché ciò che accade a Ḥalīl viene paragonato dalla voce narrante ad un rituale sufi, dove la follia lo porta a distaccarsi e a perdere il controllo del suo corpo e delle sue azioni, finendo per non riconoscere più sé stesso. Nel passo seguente Ḥalīl si trova seduto nella stanza d'albergo con Sanā' e discute sull'ipocrisia della società libica.

Sbagliamo quando pensiamo al sesso separato dai desideri del cuore e lo misuriamo con i criteri di un ambiente che si nutre di miti preistorici, invece di misurarlo con la forza della creazione con la quale l'artista crea sculture di gazzelle e donne nude, e rende il sesso una forma di culto di cui Dio ha privato gli angeli e che ha donato alle creature della terra. [...]  
 Dunque, perché questa cieca fiducia per una

«إننا نخطئ عندما ننظر إلى الجنس معزولاً عن أشواق القلب ونقيسه بمقاييس بيئة تفتتت بخرافات ما قبل التاريخ، بدل أن نقيسه بقوة الإبداع التي صنع بها الفنان تمثال الغزالة والمرأة العارية، وجعل الجنس عبادة حرم الله منها الملائكة وأهداها لكانتات الأرض. [...] فلماذا هذا الولاء الأعمى

<sup>62</sup> Al-Faqīh A.I. *Al-tulātīyya al-riwā'iyya: Sa-'ahibuka madīnat uḥrā*, p. 7- 8

mentalità che reprime il corpo e combatte il suo desiderio soltanto perché esiste? [...]

Circondai il suo corpo e baciai quella zona arrossata tra le sopracciglia, poi riempi il suo viso di baci. Le labbra, gli occhi e gli zigomi. Le bacia il collo e il petto. [...]

La tempesta ora si era allontanata. Non era rimasto nessuno sulla terra se non io e te, e dovevamo creare una nuova vita. Costruire un mondo nuovo, ristabilire la fertilità e la prosperità su questa terra. [...]

-Ti amo, ti amo, ti amo.

Le dissi con brama, ardente passione e terrore. Non dissi mai nella mia vita cosa più sincera, dolorosa e struggente. Le parlai esprimendo l'aridità dell'animo e la danza di un corpo massacrato. [...]

La amo e sento che il suo amore è una lama invisibile che affonda nel mio corpo, una lacrima che non si separa dai miei occhi, dell'erba che arde sotto la mia pelle, del sangue che circola rovente sotto le mie palpebre. [...]

E sento che il suo amore mi fa soffrire e gioire. Mi rallegra e poi mi rende infelice. Mi consuma e mi salva, mi uccide e mi fa sopravvivere. [...]

E il mio corpo non mi appartiene più, è sfuggito alla stretta dell'intenzione consapevole e cavalca un destriero leggendario [...]

Era abitato [il corpo] dalla follia dei giorni passati a piangere e supplicava il bene di Dio davanti alla sua porta chiusa. Bussava alle finestre della notte, invocando gli spettri delle tenebre. Intrecciava i suoi sogni dalle strade deserte, sopra i marciapiedi della città che uccide i passerai e soffoca gli alberi e trasforma i roseti in garage. [...]

Porta un retaggio di oppressione e proibizione di un migliaio di anni. [...]

Da dove proviene tutto questo dolore incandescente, straziante ma anche grandioso, orribile e bello allo stesso tempo. [...]

Non prestai attenzione al gruppo di Sufi che avevano lasciato i loro tamburi e i loro cimbali, afferrarono il loro pugnale per sacrificarmi in nome del loro dio pagano e sanguinario che adorano in segreto. E alla foresta che si muove con i suoi alberi e che avanza verso di me. L'iceberg che ora si scontra sulla mia vela.

Gli sparvieri, i falchi e le aquile che arrivavano divoravano il mio corpo prendendo un pezzo della mia carne e volano via. Non prestavo attenzione in mezzo a quel vortice di desiderio e di delirante pazzia, all'orrore di ciò che stava accadendo. [...]

Solo in seguito riuscii a sentire le sue grida e a vedere il terrore nei suoi occhi e la lasciai libera dalla mia presa.

العقلية تقمع الجسد وتحارب شوقه لأن يحيا.

[...] طوقت جسمها وقيلت تلك المنطقة المتوردة بين حاجبيها ثم غمرت وجهها كلها بالقبلات. الشفتين والعينين والوجنتين.

قبلت والعنق والصدر. [...]

لقد انحسر الطوفان الآن. لم يبق بشر فوق الأرض إلا أنت وأنا. وعلينا أن نصنع حياة جديدة. نبنى عالمًا جديدًا، ونعيد لهذه الأرض الخصوبة والعمران. [...]

- أحبك، أحبك، أحبك.

أقولها بلوعة وحرقة واشتهاء ورعب. أقولها بمثل ما لم أقل أي شيء آخر في حياتي أكثر صدقًا وألمًا ومعاناة. أقولها تعبيرًا عن جذبة الروح، ورقصة الجسد الذبيح. [...] أحبها وأحس بحبها سكينًا لا مرئيًا يغوص في جسدي. دمعة لا تقارق عيني. عشبًا يشتعل تحت جلدي. دمًا يتدفق حارقًا تحت اجفاني. [...]

فأحس بحبها يؤلمني ويبهجنني. يسعدني ويشقيني. يهلكني وينجيني. يميّتي ثم يحييني [...]

وجسدي الذي لم يعد جسدي، ينفلت من قبضة الإرادة الواعية، ويركب جوادًا أسطوريًا. [...]

مسكون بجنون الأيام التي قضاها باكيًا، مستجديًا حسنة الله، أمام بابها المغلق. يطرق شبابيك الليل، ويناشد أشباح الظلام. وينسج أحلامه من وحشة الطرقات، فوق أرصفة مدينة تقتل العصفير وتخنق الأشجار وتحيل حدائق الورد إلى بيوت للشاحنات. [...]

يحمل ميراثًا من الاضطهاد والحرمان عمره ألف عام. [...]

من أين يتقجر هذا الإحساس الجارح، المتوهج، المؤلم، الرائع، القبيح، الجميل. [...]

فلا أنتبه إلى فرقة الأذكار التي تركت دوفوها وصاجاتها، وأمسكت خناجرها، وجاءت لنحري قريبًا لإلهها الوثني الذي تعبده سرًا. إلى الغابة التي تتحرك بأشجارها زاحفة نحوي.

جبل الجليد الذي يصطدم الآن بأشراعتي. البواشق والعقبان والنسور التي جاءت تنهش الآن وجسدي وتأخذ قطعاً من لحمي تطير بها. ما كنت لأنتبه، وسط دوامة الشبق والهذيان والجنون إلى رعب ما حدث. [...]

الآن فقط أستطيع أن أسمع صرخاتها، وأرى الرعب الساكن في عينيها، فأتركها تتحرر من قبضتي.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Al-Faqīh A.I. *Al-tulāṭīyya al-riwā'īyya: Nafaq tuḏī'uhu imra' wāḥida*, p. 191-195

In questa parte del finale della trilogia vediamo come il narratore esprima una dura critica alle convenzioni sociali libiche, che non riconoscono alcuna libertà all'individuo, ma che lo costringono a seguire usi e costumi vecchi di secoli ignorando i propri sentimenti. Infatti, le parole di Ḥalīl condannano aspramente questa netta separazione tra il sesso e i sentimenti, poiché esso viene stigmatizzato nel momento in cui non assolve gli obiettivi che la società gli ha assegnato. Le parole si fanno sempre più incisive quando si parla di una *mentalità che reprime il corpo e combatte il suo desiderio*, una mentalità che non accetta la complessità della realtà, e costringe le persone a mentire riguardo i propri sentimenti. In seguito, vediamo come l'autore alterni il campo semantico dell'amore, cioè quando Ḥalīl abbraccia Sanā', con quello della violenza che richiama la ritualità sufi e quella pagana, dove follia e morte si intrecciano. La violenza sembra voler esprimere la rabbia che Ḥalīl porta dentro di sé, non solo nei confronti della società che lo circonda, ma anche verso sé stesso, dal momento che non riesce mai a far coincidere i suoi desideri con quelli della società. L'amore per Ḥalīl è quindi qualcosa di irraggiungibile, visto che rimane legato alla realtà del sogno; pertanto, i suoi sforzi sfociano sempre in forti disillusioni e infine nella violenza. Ma il percorso che compie Ḥalīl è fatto di esperienze e profondi legami che lo segneranno lungo tutta la trilogia. In particolare, grazie al suo interagire con i personaggi femminili il narratore delinea il percorso del protagonista e le problematiche che lo caratterizzano.

## La trilogia di Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh

Le figure femminili sono state di centrale importanza in alcune delle opere più importanti del periodo della *nahḍa* e anche in questo caso esse ricoprono un ruolo di prima istanza nella costruzione della trilogia. In questo capitolo i personaggi femminili che si relazionano con Ḥalīl verranno divisi in tre gruppi, ognuno formato da coppie di opposti. Per comprendere quale ruolo abbiano le figure femminili si è fatto riferimento ad esempi della letteratura egiziana del Novecento, anche se le analogie non determinano un risultato analogo. Nonostante ciò, il confronto con le altre opere ha fornito una chiave di lettura per poter interpretare la dinamica relazionale che Ḥalīl perpetua per tutta la trilogia. Il primo paragrafo si dedicherà alle figure incontrate durante il viaggio in Europa, il secondo alle figure immaginarie che il protagonista incontra nel sogno ed infine l'ultimo paragrafo conterrà tre personaggi femminili, dove però quello di Fāṭīma ha da un lato meno importanza, poiché è in realtà Sanā' che si contrappone a quello di Su'ad.

Per comprendere in che modo il protagonista di un romanzo si relaziona con gli altri personaggi si è deciso di prendere in considerazione la teoria di René Girard, che in *Menzogna romantica e verità romanzesca* riassume nella dinamica del desiderio triangolare: secondo questa teoria il protagonista si relaziona con gli altri in base ad un desiderio che si genera in lui e che è influenzato da un modello o mediatore. Girard riporta gli esempi del *Don Chisciotte* e di *Madame Bovary*, dove nel primo caso il protagonista ha come modello o mediatore i romanzi cavallereschi, mentre nel secondo caso il modello corrisponde alle eroine dei libri che la protagonista leggeva durante l'adolescenza. Un altro esempio che fornisce Girard è quello de *Il rosso e il nero*, dove i personaggi dell'alta società fungono da mediatori.<sup>64</sup> Secondo questo schema verrebbe quindi naturale chiedersi quale desiderio muove il soggetto della trilogia, cioè Ḥalīl Imām, e lo spinge a relazionarsi con le figure femminili, e se è possibile applicare lo schema proposto da Girard. Per trovare una risposta a questo quesito si è deciso di prendere in considerazione alcuni esempi di romanzi della letteratura egiziana perché, come menzionato poco sopra, presentano delle analogie con la trilogia, tra cui la presenza dei personaggi femminili. Nei casi di *'Uṣfūr min aš-Šarq*, di *Qindīl Umm Hāšim* e *Adīb*, la figura del mediatore è stata individuata nelle figure femminili con cui

si relaziona il protagonista, e che sono le ragazze incontrate durante i viaggi in Europa. Attraverso questi mediatori i protagonisti di queste opere riescono a tendere al loro desiderio, che in questo caso è lo stesso per tutti e cioè la modernità.<sup>65</sup> Nel caso della trilogia la situazione però appare più complessa, poiché in ogni romanzo troviamo più di una figura femminile; perciò, è necessario capire se ogni donna che il protagonista incontra esprime un desiderio diverso verso al quale ambisce oppure no. Inoltre, le figure proposte sono sempre in opposizione tra loro e si alternano sempre seguendo lo stesso schema in una dinamica che giungerà a termine solo con la figura di Su‘ad. Ad ogni modo i parallelismi tra i romanzi sopra citati e la trilogia di al-Faqīh sono diversi, e sicuramente bisognerebbe prendere in considerazione anche l’opera di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ *Mawsim al-hiġra ilā aš- Šamāl*: in ognuno di questi, infatti, è presente il tema del viaggio e il rapporto con il femminile. Se prendiamo in considerazione *‘Uṣfūr min aš- Šarq* non possiamo non tenere conto dell’uso delle metanarrazioni per inquadrare il ruolo del femminile del romanzo, poiché si colloca proprio all’interno di queste: perciò, sia nella trilogia che nel testo di Tawfiq al-Ḥakīm troviamo la dialettica tra Oriente e Occidente, chiaramente non finalizzata a sé stessa, dove l’Oriente è legato all’immaginazione e alla spiritualità, e così al-Faqīh riporta la medesima metanarrazione all’inizio del primo romanzo, proprio nel momento in cui il protagonista incontra Linda e alla fine dello stesso romanzo con la figura di Sandra.<sup>66</sup> Un’altra metanarrazione ripresa probabilmente da al-Ḥakīm è la dialettica tra realtà e immaginazione che permea il rapporto con il femminile e che prenderà i caratteri del modernismo pirandelliani discussi nell’ultimo capitolo. Le moderne metanarrazioni nell’accezione proposta da Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne* sono qui intese come serie di narrazioni che puntano alla risoluzione dei problemi della società nel futuro. Questo tipo di narrazioni sono però entrate in crisi con il postmodernismo, hanno perso credibilità a causa dell’avvento del capitalismo che ha frantumato i legami sociali tradizionali con le stesse metanarrazioni mettendo in discussione la loro universalità.<sup>67</sup> Quindi, nel caso della trilogia, queste due metanarrazioni vengono riproposte proprio per essere messe in discussione e per porre l’attenzione sull’individuo e sulla sua interiorità nella società

---

<sup>64</sup> Girard R., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, tr. Verdi-Vighetti L., Milano: Tascabili Bompiani, 2002, p. 7-14.

<sup>65</sup> Casini L., “La modernità nelle vesti di una donna europea: ‘Uṣfūr min aš-Šarq di Tawfiq al-Ḥakīm e Qindil Umm Hāšim di Yaḥyā Ḥaqqī”, in Casini L. Paniconi M. E., Sorbera L. e Kilpatrick H., *Modernità arabe: nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina: Mesogea, 2012, p. 205.

<sup>66</sup> Ivi, p. 208.

<sup>67</sup> Malpas, S., *Jean-François Lyotard*, London : Routledge, 2003, p. 24-28.

libica industrializzata.

Un altro elemento che invece lega al-Faqīh all'opera di Nağīb Maḥfūz e a quella di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ è la follia e la metamorfosi, che chiaramente si sviluppano secondo forme diverse ma in entrambi i casi sono legate al rapporto con il femminile. La trilogia potrebbe perciò essere letta come nel caso di *Adīb* come una parodia del percorso intrapreso da molti intellettuali del mondo arabo, che però termina con un risvolto molto amaro e con la follia.<sup>68</sup>

Per quanto riguarda le figure femminili della trilogia di al-Faqīh sappiamo che esse si presentano nei romanzi seguendo uno schema identificato da Amlūda e che si compone principalmente di tre fasi: la scoperta (*iktišāf*), il tradimento (*ḥiāna*) e la violenza (*ʿunf*). Questa dinamica si conclude alla fine della trilogia creando una struttura circolare per la quale l'ultima figura femminile si ricollegherà alla prima fornendoci un quadro completo del percorso del protagonista e della sua storia. Ciò che sembra spingere Ḥalīl a relazionarsi con le donne è la sua costante preoccupazione nel dover affermare la sua virilità e il suo dominio nei rapporti che intesse. Questa sua necessità, che forse si potrebbe identificare come l'oggetto del suo desiderio, si può ricondurre ad un trauma del passato che verrà meglio illustrato nel capitolo sul *Doppelgänger*, e che secondo Amlūda e Ahmida è senza dubbio un elemento centrale nella trilogia poiché fa parte di una delle poche informazioni che possediamo sull'infanzia del protagonista. La prima figura femminile che inserirò non verrà riportata nei paragrafi successivi, poiché non fa parte delle coppie di opposti, ma è comunque importante per la comprensione della dinamica generale. Come abbiamo detto lo schema che Ḥalīl ripete è formato da tre fasi, e la prima donna con cui si manifesta è una prostituta incontrata a Tripoli attraverso la quale scopre il sesso per la prima volta, definito da Amlūda come *al-ğins ar-raḥīs*, successivamente si delinea la violenza e il tradimento con cui Ḥalīl si avvicina a lei, usandola solo per avere il suo corpo e per affermare la sua virilità di fronte agli amici che lo stanno aspettando. Questa figura femminile rimane senza nome per tutta la trilogia e verrà momentaneamente presentata nel primo volume in uno dei momenti in cui Ḥalīl ricorda il suo passato mentre si trova a Edimburgo. È interessante notare come l'incontro con questa donna e il trauma del suo passato segneranno le relazioni successive di Ḥalīl e chiuderà il ciclo di relazioni che egli intesse, che si conclude con Suʿad. Entrambe corrispondono a quell'idea di *al-ğins ar-raḥīs* e sembrano affermare la

---

<sup>68</sup> Ivi., p. 234-239.

vera e cruda realtà in cui vive Ḥalīl.<sup>69</sup>

### Le figure femminili del primo volume: Linda e Sandra

Dopo l'esposizione dell'incipit la narrazione della trilogia si sposta a Edimburgo, dove Ḥalīl conosce Linda, la prima donna che incontra in Scozia e suo marito Donald. I due vivono insieme in una casa che hanno acquistato da poco tempo e, poiché necessitano di denaro per pagare il mutuo, propongono a Ḥalīl di andare ad abitare a casa loro. Egli accetta ed entra subito in confidenza con Linda, perché è sempre presente a casa ed è molto più socievole di Donald. Come in altri romanzi che narrano dei viaggi degli studenti provenienti dal mondo arabo, Ḥalīl rimane colpito fin dall'inizio dalla bellezza di Linda. In poco tempo, anche se incerto se manifestare i suoi sentimenti o meno, decide di intrecciare un'intensa relazione con lei. I primi fatti della narrazione si svolgono molto velocemente ed infatti vediamo come la fase di scoperta di cui parla Amlūda si colloca nelle prime venti pagine del primo romanzo.

Il personaggio di Linda, come quello delle altre figure femminili è presentato inizialmente senza nome: infatti, quando lei discute con Ḥalīl dell'argomento della tesi di dottorato non è ben chiaro al lettore con chi sta parlando Ḥalīl. Dopo poche pagine in cui il narratore dialoga con Linda e riflette sul loro colloquio, la presenta con il suo nome, proprio come se volesse simulare il fatto che stia risalendo ad un ricordo o tentasse di riconoscere la persona con cui stava dialogando. In questo modo le sequenze dialogiche e quelle descrittive si intrecciano perfettamente tra loro dando dinamicità al testo e dando al tempo della narrazione assoluta libertà di collocarsi ora nel passato e

Una bellezza semplice senza fronzoli, un viso senza trucco e cosmetici, due occhi color miele la cui ampiezza e l'abbondanza delle sue lunghe ciglia ispiravano familiarità e sicurezza e avrebbero conferito al suo viso tratti orientali, se non fosse stato per i capelli biondi, la sua carnagione rosea e l'estrema purezza.  
ora nel presente.

«جمال هادئ دون إثارة، ووجهه خلا من التزيق  
ومستحضرات التجميل، وعينان عسلتان يوحى اتساعهما  
وغزارة أهدابهما بالأفة والأمان، ويمنحان ووجهها طابعًا  
شرقياً لولاً شقرة الشعر وتورد البشر وشدة نقائها»<sup>70</sup>

In questa prima brevissima descrizione vediamo come Ḥalīl rimane colpito dalla bellezza di Linda, e come trovi immediatamente in lei un punto di riferimento che riesce

<sup>69</sup> Amlūda M. M., *Tamīlāt al-muṭaqqaf fī as-sard al-'arabī al-ḥadīṭ: ar-riwāya al-libiyya anmūdiḡān: dirāsa fī-l-naqd at-taqāfi*, Irbid: 'ālam al-kutub al-ḥadīṭ, 2010, p. 190-195.

<sup>70</sup> Al-Faqīh A.I. *Al-tulāṭiyya al-riwā'iyya: Sa-'ahibuka madīnat uḥrā*, p. 10

a rassicurarlo. Ḥalīl riconosce in lei qualcosa che gli ricorda l'«oriente», come se stesse cercando un punto di incontro tra loro due. Vediamo quindi come in questo caso si manifesti quella metanarrazione dell'incontro tra «oriente» e «occidente» che appare anche in Tawfīq al-Ḥakīm.

La descrizione di Linda prosegue tra un dialogo e l'altro grazie al confronto che il narratore fa con il marito, e poi associandola al personaggio di Anna Bolena. Questa tecnica utilizzata dall'autore appare più volte all'interno della stessa trilogia, in particolare per descrivere per figure femminili, le quali sono spesso associate anche ad un personaggio letterario o di fantasia.<sup>72</sup>

Linda arrivò e bussò alla porta della stanza. Ritornai in me e notai un pizzico di preoccupazione che avvolgeva i suoi lineamenti simili a quelli dell'attrice che interpretava il ruolo di Anna Bolena nella rappresentazione.

«جاءت ليندا تطرق باب الغرفة. انتبهت وأنا أتأمل مسحة الكدر التي غطت ملامحها أن هناك شبهة بينها وبين الممثلة التي كانت قامت بدور أن بولين في التمثيلية.»<sup>71</sup>

Accadrà quindi anche con il personaggio di Sandra, associata a Desdemona, che interpreterà l'Otello di Shakespeare insieme a Ḥalīl, e infine Sanā' che lo stesso protagonista associa a Budūr, l'amante del suo sogno. L'unico personaggio femminile che non viene associato a nessuno è la moglie di Ḥalīl: Fāṭima, infatti, risulta sempre essere una sconosciuta all'interno della storia. Già all'inizio del primo e del secondo volume della trilogia, nel momento in cui Ḥalīl si sveglia a causa dei suoi incubi non riconosce immediatamente la donna che dorme accanto a lui. Segue la descrizione di Linda e Donald.

Linda e Donald erano un esempio di serenità e stabilità matrimoniale in mezzo ad un ambiente che si vantava delle sue contraddizioni e della libertà nelle relazioni, ribellandosi all'autorità delle istituzioni, tra le quali anche il matrimonio. Donald aveva una personalità un po' introversa, la gestione delle faccende quotidiane gli stava un po' stretta e trascorreva il suo tempo comprando libri, studiando le teorie buddiste e immergendosi nei sogni e nella loro interpretazione. Linda invece si occupava da sola del peso delle loro vicende quotidiane. Aveva lasciato il lavoro in biblioteca e si era liberata per occuparsi della casa e del marito. Si occupava di guidare l'auto e delle riparazioni, la gestione dei pagamenti e della riunione di vicinato. Gli comprava i vestiti, si occupava del suo aspetto e

«ليندا ودونالد، مثال لصفاء العلاقات الزوجية وثباتها، وسط بيئة تزهو بتناقضاتها، وحرية العلاقات فيها، وتمرد أهلها على سلطة المؤسسات بما في ذلك مؤسسة الزواج. في حين كان دونالد بطبيعته المنطوية نوعًا ما، يضيق بالتعامل مع واجبات الحياة اليومية، ويقضي وقته في اقتناء الكتب ومطالعة الأفكار البوذية والاستغراق في الأحلام وتفسيرها، كانت ليندا تتحمل وحدها عبء تصريف حياتهما اليومية. تركت عملها بالمكتبة وتفرغت لقضاء حوائج وحوائج البيت. تتولي قيادة السيارة والاعتناء بإصلاحها، التعامل مع

<sup>71</sup> Al-Faqīh A. I. *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Sa-'ahabuka madinah uḥrā*, p. 12.

<sup>72</sup> Al-Hagi F. S., *The Concept of time in Five Lybian Novels*, PhD Thesis, Durham University, <http://etheses.dur.ac.uk/1844/.2008>, ultimo accesso 7/3/2022, p. 153.

quando ne aveva bisogno del suo taglio di capelli. المصرف وجمعية الإسكان. تشتري له ملابسه، تعطني  
بهندامه، تتولي بنفسها قص شعره عندما يحتاج الى قص.»<sup>73</sup>

Come già anticipato, l'intrecciarsi delle sequenze descrittive e quelle dialogiche non interrompono la narrazione e da esse notiamo che il tema del rapporto con il femminile è fin dall'inizio al centro dell'attenzione. Esso non appare solo nelle azioni dei protagonisti, cioè nell'intrecciarsi delle loro relazioni, ma anche nell'oggetto di studio della tesi di Ḥalīl, ovvero la relazione tra la violenza e il sesso nelle *Mille e una notte*. La stessa tematica viene traslata nelle pagine immediatamente successive, prima attraverso una sequenza narrativa, quando Linda guarda in televisione un adattamento dell'*Enrico VIII* di Shakespeare. E poi in una sequenza riflessiva che ci proietta nei pensieri di Ḥalīl, dove la scena in cui il re decide di uccidere sua moglie Anna Bolena gli ricorda il rapporto tra Šahriyār e le sue vittime.

Una dinamica simile è quella che lega Ḥalīl a Linda e che lo legherà anche alle altre donne che incontra: come nelle *Mille e una notte* l'amore che colpisce il protagonista è un amore a prima vista e che nasce dall'immagine dell'amata, ma come vedremo tramuterà in sofferenza e successivamente in violenza nel momento in cui Ḥalīl non riesce più a possedere l'oggetto amato; perciò, l'unica alternativa possibile è possederlo ad ogni costo.<sup>74</sup>

Il legame di intimità che si crea tra Ḥalīl e Linda è particolare: l'intrecciarsi di questa relazione fuori dal matrimonio risulta essere per entrambi difficile da accettare, Linda per esempio teme di ferire il marito e si vergogna di ciò che le sta accadendo perché non è socialmente accettato dalla società scozzese. Allo stesso modo Ḥalīl prova rimorso per questa relazione, poiché scorretta nei confronti dell'amico e proprietario della casa in cui abita, ma anche perché a causa del suo contesto di provenienza teme che ci possano essere delle ripercussioni su Linda e sul suo onore. Questa fase si colloca nel secondo passaggio identificato da Amlūda, cioè il tradimento: in questo caso sia Ḥalīl che Linda tradiscono la fiducia di Donald, ma come vedremo anche loro si tradiranno a vicenda anche se in modo diverso.

<sup>73</sup> Al-Faqīh A. I. *Al-tulāṭīyya al-riwā'iyya: Sa-`ahabuka madinah uḥrā*, p. 12

<sup>74</sup> Beaumont D., *Slave of desire: sex, love and death in The 1001 nights*, Cranbury: Fairleigh Dickinson, 2002, p. 46.

-Non era giusto nei suoi confronti. [...]  
 Non fu una giustificazione per quel successo il fatto che fosse spontaneo. Fui trasportato con forza dal momento della seduzione. [...]  
 Mentirei a me stesso se dicessi che non la desideravo e che non speravo di averla, mandavo sempre un richiamo silenzioso. La incontrai per la prima volta quando era in compagnia di suo marito verso il locale "Il Grappolo" [...]  
 Non era giusto, non era sufficiente ad esprimere la grandezza del peccato che avevo commesso nei confronti di quest'amico.

«لم يكن عدلاً في حقه. [...]»  
 ولم يكن لما حدث تبرير العفوية التي جاء بها. كنت مساقاً بقوة اللحظة وغوايتها. [...]  
 سأكذب على نفسي إذا قلت إنني لم أرغبها وأتمنى الفوز بها، كنت دائماً لها ببناء صامت، لكنه ملح ومثابر [...] منذ لأن التقيت بها لأول مرة، وهي تأتي بصحبة زوجها إلى حانة العناقيد [...]»  
 لم يكن عدلاً، لا يكفي للتعبير عن جسامة الإثم الذي ارتكبه في حق هذا الصديق.<sup>75</sup>

In realtà con il procedere di questo legame ognuno dei due amanti si dà delle spiegazioni riguardo alla situazione che si è creata e di particolare interesse è per noi quella che il protagonista fornisce a sé stesso.

E sparì ciò che avevamo passato nella nostra esistenza, la nostra vita prima del nostro incontro era come se non fosse stata nostra, qualcosa di nebuloso che assomigliava ad una sostanza primordiale che precedeva l'evoluzione dell'essere e il principio della vita. E per la prima volta l'atto d'amore diventò per me la risposta ad un richiamo profondo proveniente da tutto il mio essere, e non solamente il mettere a tacere l'istinto o una funzione biologica o soddisfare un capriccio del corpo. [...]  
 La nostra relazione aveva creato una sua legittimazione speciale, che mi sembrava molto più profonda di qualunque altra legittimazione prodotta da un documento di matrimonio o dai registri degli uffici comunali o ancora dai sacramenti.

«وينمحي ما مضي من تاريخنا، تصبح حياتنا السابقة عن لقائنا، وكأنها لم تكن حياة، وإنما شيء سديمي أشبه بالهيليولي الذي يسبق نشوء الكون وبداية الحياة. ولأول مرة يصبح فعل الحب بالنسبة الي، تلبية لنداء عميق يصدر عن كياني كله، وليس مجرد اسكات للغريزة أو اداء لوظيفة البيولوجية أو ارضاء لنزوة من نزوات الجسد [...]»  
 مضت علاقتنا تصنع شرعيتها الخاصة التي بدت لي أكثر عمقاً من أية شرعية تصنعها وثيقة الزواج، أو سجلات المكتب البلدي، أو احتفالات الكنائسية.<sup>76</sup>

Ḥalīl legittima questo suo legame con Linda proprio perché sostiene che lo completi sia fisicamente che spiritualmente, allontanandolo dalle contraddizioni che egli viveva all'interno della società libica in cui l'amore continua ad essere un tabù. Il protagonista riesce a vivere a pieno la sua esistenza soltanto in relazione alla figura femminile, cioè Linda, con la quale percepisce un senso di stabilità e a liberarsi momentaneamente dei tabù. Se facciamo riferimento alla società libica questo discorso sottintende il fatto che l'amore non riesce ad essere vissuto a pieno, poiché solo raramente esso coincide con

<sup>75</sup> Al-Faqīh A. I. *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Sa-'ahabuka madinah uḥrā*, p. 14-16.

<sup>76</sup> Ivi, p. 22.

l'istituzione del matrimonio: infatti nel secondo libro della trilogia il personaggio di Fāṭima rimarrà sempre un personaggio secondario poiché Ḥalīl non riuscirà mai ad innamorarsene, dal momento che la loro unione non era nata dall'amore reciproco.

Linda invece funge proprio da *amuleto*, come ribadisce Ḥalīl, assumendo quasi una funzione magica che riesce a creare una sutura tra il suo spirito e il corpo, e per questo motivo che Ḥalīl non può in nessun modo accettare ciò che Donald sostiene sulla loro relazione, cioè che si rivelerà essere temporanea. Se così fosse allora Ḥalīl perderebbe anche questo delicato equilibrio: qualunque fattore metta in crisi la relazione tra lui e Linda gli renderebbe impossibile vivere nella società scozzese, poiché lo allontanerebbe dalla figura che fino ad allora lo aveva guidato. Inoltre, abbiamo motivo di pensare che analogamente agli altri legami che lui instaura con le altre donne, il termine della relazione andrebbe a mettere in discussione il sentimento di virilità attraverso il quale si afferma il personaggio di Ḥalīl.

Attraverso la relazione tra Ḥalīl e Linda l'autore introduce una delle tematiche chiave del romanzo cioè il manifestarsi delle contraddizioni sociali attraverso una maschera. Questo tema non si manifesta unicamente attraverso la metanarrazione tra «oriente» e «occidente» che compare nel brano successivo proposto, ma compare nuovamente secondo la metanarrazione del confondersi tra reale e irreale del terzo romanzo.

Ḥalīl, perciò, grazie al suo legame con Linda diventa ancora più consapevole del divario che si genera tra i suoi valori morali e quelli che la relazione stessa crea. Nel seguente brano, infatti, vediamo come l'amico libico 'Adnān mette in discussione il legame che Ḥalīl ha con Linda, poiché non rispetta i vincoli del matrimonio. Il loro dialogo termina con i rimproveri di Ḥalīl all'amico, il quale continua a sostenere che non ci si possa fidare di coloro che tradiscono il vincolo matrimoniale, Ḥalīl allora sposta il suo discorso su un altro piano e la critica viene traslata sulla società libica: il vero tradimento sarebbe quindi quello di proiettarsi in un modello che non ci corrisponde e fingere di essere ciò che non siamo.

-E tu credi che un uomo sia d'accordo con tutto questo?

-Il problema è che lui è d'accordo, e sei tu quello che non lo accetta.

-E tu ti fidi di una donna che tradisce suo marito davanti ai suoi stessi occhi?

-Che cosa c'è di più semplice di tingere ogni cosa con il colore del tradimento? Ciò che c'è tra me e

«- هل تصدق أن هناك رجلاً يرضي بشيء كهذا؟

- المشكلة أنه راض وانت الذي لا تريد أن ترضي.

- وهل تتق أنت بامرأة تخون زوجها أمام عينيه؟

- ما أسهل أن يتلوا كل شيء أمامك بلون الخيانة. إن ما بيني

وبينها شيء فوق هذه المعايير التي يقيس بها الناس المشاعر

والعواطف والعلاقات كما يقيسون البذل والفساتين، فوق

lei è qualcosa che va oltre questo criterio con cui la gente giudica i loro sentimenti, le loro emozioni e le loro relazioni come se misurassero un abito. Va oltre le regole delle istituzioni, che vogliono distorcere i desideri dell'uomo e le sue necessità, come se negassero la stessa verità e rifiutassero di ascoltare ogni grido che proviene dal suo profondo, perché è questo il vero tradimento.

Un tradimento verso noi stessi prima di essere un tradimento verso gli altri. Facciamo finta che non sia in noi e lo chiamiamo onore e innocenza, e mettiamo drappi neri sui nostri cuori e viviamo con cuori ciechi guidati dalle tradizioni e da teorie morte. Linda non può che essere sincera e onesta, perciò non nasconde nulla a suo marito. Gli ha mostrato di potersene andare e ciò li ha avvicinati ancora di più. Non ne sei convinto?

تعاليم المؤسسات التي تريد أن تُمسَخِ اشواق الإنسان وتطالبه بأن يتنكر لذاته الحقيقية ويرفض الانصات لأي هاتف يصدر من داخله، لأن هذه هي الخيانة. خيانة لأنفسنا قبل أن تكون خيانة للآخرين. نتظاهر بما ليس فينا ونسميه شرفاً وبراءة، ونضع الحفة سوداء فوق قلوبنا ونمضي في الحياة بقلوب عمياء يقودها التقليد والأفكار الميتة. ليندا لا تستطيع إلا أن تكون صادقة وشريفة. ولذلك فهي لا تخبئ شيء عن زوجها. عرضت عليه أن ترحل فازداد تمسكاً بها. ألم تقتنع يا أخي؟<sup>77</sup>

Il personaggio di Linda, quindi intreccia un forte legame con Ḥalīl, il quale non può in nessun modo accettare che questo possa finire. E proprio per questo motivo, quando lei gli annuncia di aspettare un figlio Ḥalīl, si sente minacciato da questa gravidanza e lo dichiara attraverso il suo monologo interiore, dove associa Linda al personaggio di Desdemona. Secondo i pensieri di Ḥalīl, Linda tradirebbe il loro legame attraverso questo bambino che li porterà ad allontanarsi l'uno dall'altra. Il riferimento al personaggio di Desdemona non è casuale, infatti nello stesso periodo in cui Ḥalīl viene a conoscenza della gravidanza di Linda lavora con il gruppo teatrale dell'università ad una rappresentazione dell'Otello di Shakespeare, dove il personaggio di Desdemona è vittima della gelosia ingiustificata del marito. Parallelamente anche Ḥalīl, forse a causa di una sorta di ferita narcisistica si ritrova in preda alla rabbia e alla gelosia dovuta alla definitiva partenza di Linda. Lui la afferra per un braccio proprio mentre lei sta cercando di lasciare la casa per recarsi dai genitori e per poco decide di non aggredirla. Vediamo quindi come la terza fase, cioè quella della violenza, si manifesta dopo quella del tradimento; in seguito, Ḥalīl capirà che Linda non aveva tradito unicamente la fiducia del marito, ma pare anche che avesse usato Ḥalīl come strumento di fertilità.<sup>78</sup>

Una forza mi investì spingendomi a commettere qualunque follia nei suoi confronti: sbatterla a terra, calciando con i miei piedi ogni parte del suo corpo fino a impedirle di rialzarsi, di parlare o di andarsene in qualunque altro posto al mondo, circondare il suo collo con le mie dita e strangolarla fino a farla cadere come cadde Desdemona, un corpo senza anima. Ucciderla e poi amarla. Stavo

«قوة تتلبسني وتدفعني لأن أرتكب أية حماقة في حقها الآن. أن أذف بها فوق الأرض وأدوس بأقدامي كل جزء من جسمها حتى لا تقوي على الوقوف أو الكلام أو الذهاب إلى أي مكان آخر في الدنيا. أن أطوق عنقها بأصابعي وأخفقها،

<sup>77</sup> Ivi., p. 34.

<sup>78</sup> Amlūda M. M., *Tamīlāt al-muṭaqqafī as-sard al-'arabī al-ḥadīṭ*, p. 191.

tremando come in preda ad una febbre alta e tenevo con forza il suo braccio mentre lei si lamentava e mi chiedeva di lasciarla andare.

حتى تسقط كما سقطت ديمونة جثة بلا حراك. أقتلها وأحبها بعد ذلك. كنت أرتعش كأنني مريض بالحمى. وكنت أقبض بقوة على زندها وهي تتألم وتسالني أن أتركها تمضي.»<sup>79</sup>

Della stessa violenza sarà vittima Sanā' nel terzo volume della trilogia e in modo inconsapevole lo è anche la seconda figura femminile che troviamo nel primo volume, cioè Sandra: ciò che in realtà mette in crisi la relazione tra Linda e Ḥalīl è il legame di amicizia che si crea tra lui e Sandra, un'attrice del gruppo di teatro, che successivamente evolve in una relazione amorosa. Quando il personaggio di Ḥalīl comprende che la relazione con Linda sarebbe terminata, inizia a inconsapevolmente a cercare un'altra figura sulla quale esercitare la propria virilità. In questo caso la figura di Sandra è completamente diversa rispetto a Linda, è molto più giovane di Ḥalīl, è una donna sicura di sé, di bell'aspetto e ha un carattere forte che rifiuta ogni tipo di tabù. Nonostante le due donne siano completamente diverse, entrambe rappresentano modelli opposti funzionali a Ḥalīl per esplorare la sua identità.

Nel caso di Sandra la fase della scoperta si prolunga fino alla fine del primo romanzo, poiché Ḥalīl conoscerà la sua vera identità soltanto dopo essere stata vittima di violenza. Possiamo quindi dire che anche se la figura di Sandra rispetta lo schema composto da scoperta, tradimento e violenza, in questo caso le varie fasi si intrecciano tra di loro; pertanto, gli episodi di violenza non si limiteranno a quelli di Ḥalīl durante le prove di teatro, come viene riportato nei passi successivi, ma anche con l'episodio di violenza che porrà fine alla relazione tra lui e Sandra.

Nel seguente brano Sandra e Ḥalīl si trovano a casa di Linda per poter provare le scene dell'Otello che devono recitare con il gruppo universitario di teatro.

Cominciai a far finta di ucciderla, reprimendo il suo respiro sotto il cuscino. Sembrava che lei si contorcasse nel dolore, lamentando le sofferenze dell'agonia della morte. Lanciò delle grida soffocate mentre provava a resistere inutilmente. Ero talmente immerso nel mio ruolo che non prestai attenzione a Linda, la quale era entrata in casa, finché la trovai in piedi di fianco a me, con il viso pallido e terrorizzato.

Urlò: -Mio Dio! Che cosa diavolo stai facendo?

Capii immediatamente che lei era arrivata all'improvviso durante la scena dell'assassinio e credeva che stessi uccidendo quella ragazza per davvero. Gettai a terra il cuscino mi precipitai verso

«صرت اظاهر بأني أقتلها، كاتما أنفاسها تحت الوسادة. وهي تظاهرت بأنها تتلوى ألما ومعاناة لسكرات الموت. تطلق صرخاتها المكتومة، تحاول المقاومة دون جدوى. كنت مستغرقا في اداء الدور فلم انتبه الى ليندا وهي تدخل البيت، حتى وجدتها تقف قريبا وقد فرت من وجهها الدماء وامتلاأت ملامحها رعباً وهي تصيح:

يا إلهي ما الذي فعله بحق الشيطان.

أدركت أنها فوجئت بمشهد القتل وحسبتي أقتل هذه الفتاة

<sup>79</sup> Al-Faqīh A. I. *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Sa-'ahabuka madinah uḥrā*, p. 96.

di lei e la afferrai prima che cadesse a terra.

بالفعل. رميت بالمخدة وهرعت إليها، أمسك بها قبل أن

تتداعى فوق الأرض.»<sup>80</sup>

Sia in questo brano che nel successivo, dove invece la violenza ha luogo sul palcoscenico del teatro, Ḥalīl sembra non essere cosciente di ciò che sta realmente accadendo, come se per quei pochi attimi una parte di lui si discostasse dalla realtà: in questi episodi, come anche in quello della violenza su Linda, Ḥalīl manifesta una sorta di doppio che rappresenta le sue pulsioni.

Iniziai a fare pressione con il cuscino cercando di dimenticare me stesso, le mie paure e il pubblico che si era trasformato in una bestia dai mille occhi che mi fissava. Non feci caso se non dopo qualche istante che la stavo soffocando per davvero, mettendo tutta la mia forza nelle mie braccia spingendo sul cuscino fino a reprimere il suo respiro. Allora Sandra cercava di resistere lamentandosi nel letto e tendendo le mani. Le sue dita contratte tentavano di respingermi, ma non stava recitando, lo faceva terrorizzata dal fatto che la stessi uccidendo. Allora capii l'atrocità di ciò che stavo facendo, la lasciai e lei si lasciò cadere sul letto piangendo con molta più sincerità di un pianto recitato.

«أخذت أضغط بالوسادة محاولاً أن أنسى نفسي وأنسى خوفاً وأن أنسى الجمهور الذي صار وحشاً له آلاف العيون تراقبني. ولم أنتبه الى بعد لحظات الى أنني فعلاً أحنقها، وأنني أضغ كل قوتي في هذين الذراعين المتشنجين وهما يدفعان بالوسادة لكم أنفاسها. وإن سندرا وهي تقاوم وتتألم وتتلوى فوق السرير وترفع يدين تشنجت اصابعهما تحاول أن تدفعني عنها، لا تفعل ذلك تمثيلاً، وإنما تفعله رعباً، وخوفاً من أقتلها. أدركت فظاعة ما أفعل، فتركتها وأنهرت فوق سريرها أبكي بكاء أكثر حرقة وصدقا من بكاء التمثيل.»<sup>81</sup>

La violenza che Ḥalīl esercita nei confronti dei personaggi femminili potrebbe essere interpretata come la risultante di un processo di incontro e di sfida che avviene durante il confronto tra due realtà completamente diverse, in questo caso tra l'Oriente di cui Ḥalīl ne è simbolo e l'Occidente. Ma abbiamo motivo di pensare che ciò che muove il protagonista sono i suoi impulsi che si manifestano attraverso il suo doppio. Un personaggio simile è quello di Muṣṭafā Sa'īd del celebre romanzo di at-Ṭayyib Ṣālīḥ *Mawsim al-Ḥijra ilā aš-Šamāl*. In entrambe le opere l'impatto con l'Europa non assume un carattere romantico, come avviene per esempio in altri romanzi d'emigrazione, ma al contrario viene rappresentato in tutta la sua durezza e in tutte le difficoltà. Così anche nella trilogia di al-Faqīḥ le relazioni di Ḥalīl, che inizialmente hanno un carattere sentimentale e le sembianze di veri e propri sogni, culminano in una forte disillusione che travolge il protagonista mettendo in discussione il suo ruolo nella realtà che lo

<sup>80</sup> Ivi., p. 81

<sup>81</sup> Ivi., p. 90

circonda. Questo modo di narrare il rapporto di Ḥalīl con le figure femminili con cui interagisce fornisce al lettore una lettura molto più complessa del suo percorso, che si caratterizza di una dimensione psicologica che riesce ad emergere unicamente grazie alla drammaticità di questi brani.<sup>82</sup> Ciò che accomuna il personaggio di Muṣṭafā a quello di Ḥalīl è il rapporto problematico con il femminile, entrambi sviluppano delle relazioni violente con il femminile, ma mentre Muṣṭafā descrive le donne «occidentali» come una minaccia alla sua virilità «orientale» a causa della quale decide di vendicarsi, nel caso di Ḥalīl gli episodi di violenza non sono rivolti solo alle figure femminili che incontra in Scozia, ma anche alle donne che conosce a Tripoli e nel sogno.<sup>83</sup> Il rapporto che Muṣṭafā costruisce con i personaggi femminili differisce da quello di Ḥalīl poiché è unicamente mosso dal suo ego e dal suo narcisismo attraverso il quale si prende gioco delle donne che incontra.

Ciò che marca una netta distinzione tra il romanzo di al-Faqīh e quello di Ṣāliḥ e che potrebbe fornire interpretazioni diverse all'approccio che i loro personaggi hanno con il femminile è il contesto in cui sono ambientate le opere: come afferma Ahmida la storia di Muṣṭafā si colloca nel periodo coloniale mentre quella di Ḥalīl nel periodo post-coloniale, anche in base a questo possiamo dire, come già affermato dalla critica, che la tensione tra Muṣṭafā e le figure femminili rappresenta anche la metafora di un difficile rapporto tra l'Inghilterra e il contesto di provenienza del protagonista.<sup>84</sup>

Secondo questa dinamica, Muṣṭafā genera progressivamente una conflittualità nei confronti della società inglese che sembra manifestarsi nel suo rapporto con il femminile, mentre nella trilogia il conflitto identitario di Ḥalīl rimane sempre legato all'interiorità del protagonista e ai suoi traumi del passato.

Perciò, il processo stesso di alienazione risulta essere più complesso rispetto a quello proposto da Ṣāliḥ e dagli altri autori arabi, poiché come vedremo si ripresenta nel secondo romanzo e culminerà nell'ultimo, cioè nell'ambiente di provenienza di Ḥalīl.

Troviamo diversi passi in cui Ḥalīl si trova in piena crisi identitaria, poiché non riesce a capire per quale motivo emerga questo suo lato violento e prenda il sopravvento sulla sua personalità generalmente pacata. Nel prossimo passo proposto, vediamo come Ḥalīl

---

<sup>82</sup> Al-Mousa M. Nedal, "The Arabic Bildungsroman: a generic appraisal", *Journal of Middle East Studies*, Vol. 25, No. 2, 1993, p. 233

<sup>83</sup> Zeidanin, H. H., "Psychological and Cultural Borderlands in Tayyib Salih's "Season of Migration to the North", *Advances in Language and Literary Studies* 7.1 (2016): 75, p. 76.

<sup>84</sup> Tarawneh Y., John J. "Tayeb Salih and Freud: The Impact of Freudian Ideas on 'Season of Migration to the North.'" *Arabica* 35, 3 (1988), p. 334.

costruisce un vero e proprio paragone tra queste sue identità: una più aggressiva che lui riconduce al suo passato e alla fase della sua vita in cui ha vissuto maggiori difficoltà, che aggredisce e annienta quella parte di sé frutto della sua educazione, dei suoi studi universitari e della letteratura.

Vagavo per le vie smarrito, fuggendo da un uomo dal quale non sapevo come scappare. Poiché era nel mio sangue, e occupava una parte oscura di me. Questo essere formatosi dall'argilla di anni scarni, dalla sabbia dei periodi di siccità e aridità e dai resti dell'inferno esplosi nei campi minati, e dai pianti delle donne in lutto in un corteo funebre improvviso. E questo si risveglia di punto in bianco nel mezzo delle foreste dell'anima, annichilendo l'altro essere, frutto dei libri di letteratura, delle leggende della notte, i poemi, le sofferenze dei cantanti, il gesso delle scuole i biglietti del viaggio verso le città lontane. È colui che rimane sempre oppresso e debole, come la fragilità di foglie e del calcare di cui è costituito.

Non riesce a difendere sé stesso di fronte all'uomo primitivo che compare nella sua testa per rovinare ogni relazione felice che vede crescere come un cespuglio di rose appena sbocciato.

Se ne va avvolto nell'ombra trafiggendo le persone che amo con i suoi pugnali di selce e appicca incendi nelle case che mi hanno dato speranza.

Un doppiogiochista, un impostore che mi sorprende sempre, senza avvertirmi, e non presto attenzione a ciò che fa e a come si comporta se non quando le conseguenze mi assalgono come con gli incidenti mortali.

«أضرب في الشوارع تائهاً، هارباً من إنسان لا أعرف كيف أهرب منه. لأن يقيم في دمي، ويحتل جانباً مظلماً من نفسي. هذا الكائن المجبول من طين السنين العجاف، ورماد ازمنة الجفاف والقحط، وبقايا الجحيم المتفجر في حقول الألغام، وبكاء النساء النائحات في ماتم الموت الفجائي. هذا الذي يستيقظ بغتة وسط ادغال الروح، ويفتك بالإنسان الآخر المصنوع من كتب الأدب وأساطير الليل، وقصائد الشعراء وأشجان المغنين وطباشير المدارس، وتذاكر السفر الى المدن البعيدة. والذي يبقى دائماً ضعيفاً، وهشاً، هشاشة المدة الورقية والجبرية التي صنع منها. لا يقوي على وقوف مدافعا عن نفسه في مواجهة الرجل البدائي الذي يطل برأسه ليدمر كل علاقة مبهجة يراها تنمو كشجرة ورد في بداء العمر. يتسلل ملتحفاً بالظلام ليطنع بخنجره المصنوعة من الصوان، البشر الذين أحبهم، ويشعل الحرائق في البيوت التي منحتني الأمان. مخاتل، مخادع، يباغتني دائماً، دون إنذار، فلا أنتبه لأفعاله وتصرفاته، إلا عندما تداهمني النتائج مثل حوادث السير القاتلة»<sup>85</sup>

Il protagonista, infatti, accusa sé stesso nel monologo interiore di doppiezza, poiché vede in sé stesso due componenti completamente diverse e ingannevoli: Ḥalīl induce gli altri personaggi a conoscere unicamente una parte della sua personalità tradendo la loro fiducia e rivelando soltanto in un secondo momento la personalità violenta. Questo brano, quindi, inserisce la tematica del doppio, molto nota nella letteratura del secolo scorso, nel contesto dell'incontro con l'«occidente» mettendo in luce la problematica dell'identità: l'autore, quindi, cerca di indagare la molteplicità e la complessità della

<sup>85</sup> Al-Faqīh A. I., *Al-ḥulāṭīyya al-riwā'iyya: Sa-'ahibuka madīnat uḥrā*, p. 97- 99

natura umana e di illustrare le tensioni che vive il protagonista.

In sintesi, la sua duplicità si manifesta attraverso l'emergere del suo lato violento e il volersi conformare a volte ad un modello occidentale e a volte a quello libico rimanendo sempre in una permanente ambivalenza.<sup>86</sup>

Le figure femminili del secondo romanzo: Nargīs al-Qulūb e Budūr

L'incipit del secondo romanzo riporta il protagonista nella città di Tripoli, riassume i fatti accaduti nell'ellissi narrativa creatasi tra il primo e il secondo romanzo ed infine introduce Ḥalīl alla dimensione fantastica del sogno. Una volta arrivato nella città di 'Iqd al-Murḡān Ḥalīl viene incoronato re di questa città utopica e contrae matrimonio con la figlia del re precedente, cioè Nargīs al-Qulūb.

Le figure femminili presenti nel secondo volume riprendono parallelamente quelle presenti nel primo volume; infatti, quando il protagonista incontra Nargīs al-Qulūb e successivamente Budūr ricorda le emozioni del suo passato in Scozia. Il contesto in cui si svolgono le azioni è il luogo utopico di 'Iqd al-Murḡān, ancora incontaminato dai problemi della società moderna da cui Ḥalīl proviene. A differenza di Linda e Sandra, le due figure femminili di questo romanzo non hanno il solo ruolo di indurre il protagonista ad un'introspezione di tipo psicologico, ma anche di indurlo a criticare maggiormente il suo mondo di provenienza e le sue contraddizioni.

Mentre Budūr era l'espressione dello spirito della città nella sua libertà, indipendenza, nel suo amore per la vita, per le montagne, i laghi, le farfalle e i fiori selvatici che crescono in mezzo alle rocce, Nargīs al-Qulūb con la sua incorruttibilità, nobile condotta, portamento e rispetto per le tradizioni che conservavano l'ordine della città, sembrava fosse un gioiello che l'orafo ha padroneggiato nella sua realizzazione e decorazione incastonando gemme preziose.

«وفي حين كانت بدور تعبيرًا عن روح المدينة في انطلاقها وتحررها وحبها للحياة وعشقها للجبال والبحيرات والفراشات والأزهار الوحشية التي تنبت بين الصخور. فإن نرجس القلوب بعراقتها ونبيل ومظهرها ومسلكتها وتقديسها للتقاليد التي تحفظ للمدينة نظامها، تبدو كأنها جوهرة اتقن الصاغة وصناعتها وترصيعها بفصوص الأحجار الكريمة.»<sup>87</sup>

La figura di Nargīs al-Qulūb è il simbolo della bellezza ma anche dell'autorità poiché anche se Ḥalīl è re di 'Iqd al-Murḡān è lei che lo introduce alla società di questa città e che gli illustra come funziona la realtà utopica in cui si trovano. Ognuno, infatti, dà il

<sup>86</sup> Van Leeuwen R., "The Forbidden Room: The Thousand and one Nights and Ibrāhīm al-Faqīh's Gardens of the Night" in Bustani, Sobhi. *Desire, Pleasure and the Taboo New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*. Pisa, Serra, 2014, p. 50-53.

<sup>87</sup> Al-Faqīh A.I., *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Ḥaḍīhi taḥūmu mamlakatī*, p. 66-67.

proprio contributo per fare in modo che nella città non ci sia alcuna disparità sociale, non esistano tasse, armi e tantomeno prigionieri, dal momento che ogni problema viene risolto in modo diplomatico. Nargīs al-Qulūb contribuisce alla presa di coscienza di gran parte dei problemi presenti nella società di Ḥalīl e alle sue contraddizioni: attraverso questo espediente, Ḥalīl dà voce ai pensieri dell'autore, che riesce a denunciare lo stato di corruzione della Libia e in generale le problematiche delle società moderna senza però dichiararlo apertamente. Nonostante Nargīs al-Qulūb sembri essere un personaggio di secondo piano, il suo ruolo implica un confronto diretto che induce Ḥalīl alla continua riflessione e alla messa in discussione dei suoi valori di riferimento. Nei brani successivi, per esempio, Ḥalīl scopre che nella città di 'Iqd al-Murḡān non c'è né povertà né violenza.

La povertà e la miseria che vedevo nelle altre città e le scene di violenza e tutta quella volgarità erano qui sconosciute. Non incontrai alcun mendicante o bisognoso, e non vidi alcuna scena che mi urtò per l'angoscia. Non vidi nessun conflitto e discussione, né sentii qualcuno insultare qualcun altro, né notai la gente accalcarsi.

«اختفت مظاهر الفقر والبؤس ومشاهد العنف وأكادس القبح التي كنت أراها في المدن الأخرى. لم ألتق بمتسول أو محتاج، ولم أقابل مشهدًا يصيبني بالضيق والكدر، ولم أر عراقًا أو شجارًا أو أسمع أحدًا يشتم أحدًا أو ألمح أناسًا يتزاحمون ويتهافتون على سوق بضاعة.»<sup>88</sup>

Nargīs al-Qulūb è anche il simbolo della donna rispettosa delle norme sociali e ai doveri che la società della città impone. Essa si dedica all'ambiente di palazzo e partecipa a tutti gli eventi di rappresentanza, incarnando un modello che, nonostante le sue buone intenzioni, Ḥalīl non può eguagliare. La sua personalità richiama in parte quella di Linda, la quale nel primo volume rappresentava il primo punto di riferimento per Ḥalīl ed era il fulcro all'ambiente della casa. Il protagonista in entrambi i casi si innamora di queste due figure femminili a prima vista.

Come nel caso della prima coppia di figure femminili, Ḥalīl ripercorre lo stesso percorso di scoperta, tradimento e violenza.<sup>89</sup> Dopo la fase di scoperta, come era avvenuto con Linda, Ḥalīl si avvicina alla figura di Budūr che segna l'inizio della fase del tradimento, dal quale sorgerà il suo successivo senso di colpa dovuto ai suoi incontri clandestini. In entrambi i romanzi, cioè sia nel mondo reale della città di Edimburgo, sia nel mondo fantastico sul modello utopico della città di 'Iqd al-Murḡān, le relazioni che Ḥalīl intreccia sono destinate a finire anche se per motivi diversi: infatti, a tratti il protagonista ricorda che la città in cui si trova è un'utopia, un modello che lui sogna e

<sup>88</sup> Ivi., p. 35.

che quindi è destinato a dissolversi, ed insieme ad esso quel profondo legame che grazie a Budūr aveva instaurato con la natura del mondo.

Anche il personaggio di Budūr si rifà in parte a quello di Sandra presente nel primo romanzo: nonostante abbiano caratteri diversi entrambe sono il simbolo della bellezza, del desiderio sessuale, della sedizione e della libertà.<sup>90</sup> Entrambe quindi inducono il protagonista ad interrogarsi e a mettersi in discussione, Sandra per esempio lo introdurrà ad una serie di problematiche relative alla società occidentale, per esempio il rapporto che le nuove generazioni occidentali hanno con il sesso, l'omosessualità e l'uso di stupefacenti costringendo Ḥalīl a ripercorrere mentalmente il suo passato e il suo percorso di maturazione dall'ambiente dell'oasi, alla città di Tripoli ed infine ad Edimburgo. Budūr, il cui nome ricorda la luna piena, è il simbolo di un amore puro, che rifiuta ogni convenzione e porta l'essere umano ad uno stadio di completa armonia, ed è proprio per questo che è spesso associata alla dimensione mistica e compare spesso assieme al personaggio del poeta Yāqūt.

In silenzio e tranquillità, come se lei stesse conducendo una cerimonia religiosa aprì lo zaino dal quale tirò fuori un liuto decorato di madreperla [...] Guardai la sua fronte e i suoi occhi, le sopracciglia, il naso, la bocca, le fossette, le trecce nere come il carbone sulle sue spalle. Colmava la mia vista con il suo splendore mentre cantava con passione e coinvolgimento, come se fosse in preda ad un'estasi mistica.

«وبصمت وهدوء، كأنها تؤدي شعيرة دنية، فتحت الحقيبة، وأخرجت عودًا مرصعًا بالأصداف [...] نظرت الى جبينها وعينيها وحاجبيها وأنفها وفمها وغمزتها، وانثيال غدائر الشعر والفاحم السواد على كتفيها، أملاً بصري من بهائها وهي تغني بالاستغراق وانفعال كأنها في حالة وجد صوفي.»<sup>91</sup>

Parallelamente il personaggio di Budūr lo porterà a riflettere sul concetto stesso di felicità e della sua compatibilità con il ruolo sociale che la società gli assegna, poiché alla fine, anche nella Città di 'Iqd al-Murḡān Ḥalīl riesce ad essere veramente felice nel momento in cui si sente un tutt'uno con l'ambiente circostante, tralasciando completamente gli obblighi assegnatigli dal suo ruolo di re. Infatti, nel sogno Ḥalīl chiede all'ambiente di corte di poter abdicare poiché non si sente adatto a ricoprire il ruolo che gli è stato assegnato, ma questo gli viene negato, perché così è stato deciso da sempre. Come si può notare anche nel mondo immaginario l'equilibrio che si trova alla base della società non può essere messo in crisi da modelli divergenti che rappresentano

<sup>89</sup> Amlūda M. M., *Tamīlāt al-muṭaqqaf fi as-sard al-'arabī al-ḥadīṭ*, p. 193.

<sup>90</sup> 'Abd ar-Raḥmān Abū'ūf, *Qira'at naqdiyya ... fi al-wāqi' wa-l-ḥulm*, in "Maḡallat al-'arabī", novembre 1992, <http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=953>, ultimo accesso 10/3/2022.

un altro mondo. Anche nel caso della città utopica la libertà dell'individuo è limitata e quello che sembra essere un mondo incontaminato si rivela essere una realtà corruttibile quanto le altre.

Mi ricordai tutte le parole che qui nessuno conosceva. L'inganno e il tradimento. Erano già arrivati con il loro pesante carico, per venderli ai mercati della loro città, che ignorava quelle merci nuove, strane, importate da un altro mondo e da un'altra epoca. Mi colmai di rabbia e feci una promessa in silenzio, cioè che avrei rivelato a Budūr al primo incontro la mia intenzione di separarmi da lei, non per odio ma per sacrificio, amore e rispetto per l'onore e lo splendore della sua città.

«تذكرت كل الكلمات التي لا أحد هنا يعرفها. الغش، الخداع والخيانة. ها قد جنتهم بحمولة كبيرة منها. لبيعها في أسواق مدينتهم التي تجهل هذه البضائع الجديدة، الغريبة، المستوردة من عالم آخر وعصر آخر. امتلأت حنقًا من نفسي، وقطعت عهدًا صامئًا بأن أكاشف بدور عند أول لقاء برغبتني في الانفصال عنها، لا كرهًا لها، وإنما تضحية وإيثارًا واحترامًا لنواميس وبهاء مدينتها.»<sup>92</sup>

Ḥalīl, anche se inizialmente sembra intenzionato a interrompere la sua relazione con Budūr, alla fine del secondo volume capisce che anche nella realtà del sogno è disposto a tradire le norme sociali per poter vivere interamente questa relazione. Di fronte ai suoi sentimenti il suo vincolo matrimoniale viene meno, ed in seguito alla sparizione della sua amante inizia a fare qualunque cosa pur di ritrovarla, fino ad aprire la porta della stanza proibita del palazzo. Essa segna infatti la fase violenta di questo romanzo, in cui il mondo utopico viene spazzato via da un vento fortissimo che proviene dalla stanza proibita e mette fine al suo sogno e alla perfetta società della Città di 'Iqd al-Murḡān. Lo stesso personaggio di Budūr potrebbe essere letto come l'emblema di una felicità lontana dal mondo della razionalità, che si avvicina alla dimensione mistica e al contatto con la natura più profonda dell'essere. La figura di Budūr sembra trasformarsi in un'ombra, proprio perché alla fine del romanzo nessun personaggio la riconosce o la ricorda come una persona reale. Essa sembra quindi espressione di una grazia divina che solo coloro che amano sinceramente possono vedere, e solo grazie alla quale si può arrivare alla gioia spirituale.<sup>93</sup>

Secondo Charis Olszok le figure femminili rappresentate nei primi romanzi libici hanno sicuramente rappresentato il rapporto tra modernità e tradizione e l'identità di genere, ma pare che il romanzo libico abbia voluto rappresentare anche la condizione di oggetto

<sup>91</sup> Al-Faqīh A.I., *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Ḥaḍīhi taḥūmu mamlakatī*, p. 86

<sup>92</sup> Ivi., p. 82-83.

del desiderio dell'immaginario maschile e del loro trattamento ingiusto.<sup>94</sup> Nel caso del secondo romanzo, viste alcune analogie con l'opera di Maḥfūz *Layālī Alf Layla* abbiamo motivo di pensare che il rapporto con il femminile introduca il profondo nesso tra sesso e potere: similmente a Šahriyār che prende il potere per via ereditaria, Ḥalīl lo ottiene casualmente presentandosi davanti alla porta della città di 'Iqd al-Murḡān, ma non riesce a mantenere il governo o si rifiuta di farlo. Questo avviene perché egli non è espressione della triade della legittimazione del potere formata da autorità, giustizia e ragione, poiché è in preda al suo desiderio che riesce sempre a sopraffare la ragione. Sia nell'opera di Maḥfūz che nel secondo romanzo della trilogia quelli che sono identificati come comportamenti sessuali impropri conducono alle tragedie personali e a forme di irresponsabilità verso il potere. Perciò nel caso del protagonista della trilogia, il tradimento di Naḡīs al-Qulūb e successivamente l'apertura della porta proibita possono essere letti in questa chiave, poiché porteranno alla distruzione del luogo utopico.<sup>95</sup> Nel caso del primo e del terzo romanzo, invece, sembra che il rapporto con le figure femminili siano invece espressione delle ossessioni del protagonista, delle sue preoccupazioni e dei desideri repressi, oltre che a trasmettere la messa in discussione degli equilibri del patriarcato.<sup>96</sup>

#### Le figure femminili del terzo romanzo: Fāṭima, Sanā' e Su'ad

Il terzo gruppo di figure femminili è costituito da Fāṭima, Sanā' e Su'ad, dove però l'opposizione principale si manifesta tra Sanā' e Su'ad, mentre Fāṭima collega la narrazione tra il secondo e il terzo romanzo.

Il viaggio nella città di 'Iqd al-Murḡān termina con il dissolversi del sogno di Ḥalīl in seguito all'apertura della porta proibita del palazzo reale, dalla quale si scatena un vento fortissimo che distrugge l'intera Città di 'Iqd al-Murḡān. Ḥalīl ritorna alla realtà e, pensando di essersi assentato per circa un anno, decide di tornare a casa per vedere nel frattempo che cosa sia successo. In realtà, il tempo di mezzo, cioè quel tempo tra la sua ultima crisi che lo ha riportato ai luoghi della sua infanzia e il tempo della realtà attuale si è ridotto ad una singola ora che lui ha percepito come un intero anno. Ḥalīl quindi

---

<sup>93</sup> Fontaine J., "Un roman-fleuve libyen: Les jardins de la nuit d'Ibrāhīm al-Faqīh" *Revue de l'Institut des belles lettres arabes*, Vol 60., 1997, p. 171.

<sup>94</sup> Olszok C., *The Libyan novel*, p. 156.

<sup>95</sup> Wen-chin Ouyang, *Poetics of Love in the Arabic Novel: Nation-State, Modernity and Tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, p. 153-154.

<sup>96</sup> Al-Musawi M. J., *The Postcolonial Arabic Novel*, Leiden: Brill Academic Publishers, 2003, p. 253-254.

immagina che molte cose siano cambiate in questo periodo intermedio, ma scopre che in realtà non è così. Al suo rientro a casa egli trova sua moglie Fāṭima e dialogo tra i due evidenzia la distanza e l'incomprensione che c'è tra di loro, dovuta al fatto che la moglie non sa che cosa sia successo a Ḥalīl, che non può raccontarle ciò che gli è accaduto, poiché comprometterebbe ancora di più la sua situazione di salute mentale.

Non potevo informare nessuno poiché non mi avrebbero creduto. Anche se avessi detto che era una visione o un'avventura spirituale, avrebbero usato le mie parole contro di me e le avrebbero usate come prova della gravità della mia malattia. Avrei tenuto per me il mio segreto, cercando in ogni modo di realizzare quella riconciliazione impossibile tra il tempo del sogno che incarnava il reale e il tempo della realtà che non ammetteva illuminazioni e sorprese.

«غير قادر علي أن أخبر أحداً لن يصدقني. حتى لو قلت إنه نوع من الرؤيا والمغامرة الروحية، فسيأخذون كلامي ضدي، ويستخدمونه دليلاً على خطورة مرضي. سأكنتم سري، وسأسعى جاهداً لتحقيق تلك المصالحة المستحيلة بين زمن الحلم الذي تجسد واقعاً، وبين زمن الواقع الذي لا يعترف بالإشراق والتجليات.»<sup>97</sup>

In realtà il personaggio di Fāṭima compare già in modo significativo all'inizio del secondo romanzo, quando Ḥalīl, dopo essere rientrato dalla Scozia decide di sistemarsi a Tripoli e di contrarre un matrimonio.

In questa fase delicata della vita del protagonista, il personaggio di Fāṭima ha una funzione molto importante, cioè quella di ricondurre Ḥalīl alle sue origini e ad un'identità salda, che gli permetta di superare quell'ultima crisi che aveva avuto in Scozia prima del suo ritorno in Libia. Una volta tornato in patria Ḥalīl cerca di ricostruire tutti gli equilibri che si era lasciato alle spalle prima di partire, cioè rispettando tutte le pratiche e le ritualità religiose e tra queste anche il matrimonio. L'operazione che effettua Ḥalīl è quella dell'auto-riconoscimento: egli cerca un legame che lo riconduca alla propria terra e alla propria società per potersi nuovamente riconoscere cittadino della realtà libica ed essere accettato dalla comunità. Ma il rispetto della ritualità è anche un modo per potersi ricordare e rivivere alcuni momenti del passato, poiché i suoi ricordi sono sempre caratterizzati dal rapporto difficile che Ḥalīl aveva con il padre e con la scuola coranica.

Non appena ebbi finito di ammobiliare l'appartamento mi misi a cercare una donna con la quale potessi realizzare gli usi e costumi dell'identità di questa società [...]

Non mi preoccupai di cercare un matrimonio d'amore in una città che ha chiuso le sue finestre e ha nascosto dagli anni della giovinezza la ragazza che ho amato in una delle casse che non riesco più a

«ما أن أكملت تأنيث هذه الشقة حتى بدأت البحث عن امرأة أكمل بها طقوس انتمائي الى هذا المجتمع. [...] لم أنشغل بالبحث عن زواج يأتي عن طريق الحب في مدينة أغلقت شبابيكها دوني وخبأت منذ أعوام الصبا

<sup>97</sup> Al-Faqīh A.I., *Al-tulāṭīyya al-riwā'iyya: Nafaq tuḍī'uhu imra' wāḥida*, pp. 5-6.

trovare. [...]

Decisi consapevolmente di conformarmi a tutte queste condizioni che confermavano la mia appartenenza alla società della famiglia numerosa, che aspetta dai suoi figli obbedienza e lealtà.

الفتاة التي أحببتها في احدى الصناديق فما عاد في أمكاني الاهداء إليها. [...] صممت بإرادة واعية أن استجيب لكل الشروط التي تؤكد انتمائي الى مجتمع العائلة الكبيرة التي تنتظر من أبنائها الطاعة والولاء»<sup>98</sup>

Il matrimonio con Fāṭima dovrebbe quindi porre fine a quella parentesi della vita di Ḥalīl che lo ha allontanato dalla Libia sperimentando nuove forme di rapporti sociali, che lo hanno condotto ad una più profonda conoscenza di sé stesso. Fāṭima è anche il simbolo dell'unione legittima, che si contrappone di conseguenza a tutti i legami precedenti che Ḥalīl ha intrecciato con le altre donne, ed è simbolo al tempo stesso della realtà libica tradizionale, di un legame senza amore, nato dal semplice accordo tra due famiglie.<sup>99</sup>

Ancora Fāṭima. La donna della casa e del rispetto della vita coniugale. Il modello perfetto che giova alla moglie di ogni epoca e situazione. I fatti le accadevano intorno, e lei rimaneva fissa come la fermezza della verità eterna. Il suo corpo era un po' molle, si era spenta nei suoi occhi quella luminosità di quando ci eravamo incontrati per la prima volta. [...] Il suo viso conservava la sua gentilezza. La sua natura calma e pacifica, come se fosse la bandiera di una tribù che annuncia la sua resa, non la vidi mai arrabbiata o ribelle. [...]

Una donna di una precisione senza eguali, adatta ad un uomo che appartiene a questa società. Io, nonostante lo sforzo che facevo per dimostrare la mia appartenenza ad esso e la mia lealtà verso la sua morale, continuavo a fallire nella realizzazione di questa riconciliazione con essa.

«فاطمة مرة أخرى. امرأة البيت وتقديس الحياة الزوجية. القالب الجاهز الذي ينفع زوجة لكل العصور وكل الظروف. تمر بها الأحداث وهي ثابتة ثابت الحقائق الأزلية في الحياة. ترهل الجسم قليلاً، انطفاً في عينها الألق القديم الذي رأيته عندما التقيت بها لأول مرة. [...] احتفظ الوجه بودعائه. وطبيعته الهادئة المسالمة، كأنه أعلام قبيلة اعلنت استسلامها لم أرها تغضب أو تنثور. [...]

امرأة فصلت تفصيلاً مثالياً، يناسب مقاس زوج ينتمي الى هذا المجتمع. إنني برغم الجهد الذي أبذله لإثبات انتمائي له وولائي لنواميسه، ما زلت فاشلاً في تحقيق هذه المصالحة معه»<sup>100</sup>

Il matrimonio come espressione del legame con la propria terra è un tema ricorrente anche in altri testi arabi del Novecento che trattano la questione della formazione identitaria. Per esempio, anche nella celebre opera *Adīb* di Taha Ḥussain la figura femminile di Ḥamīda riassume il legame con l'ambiente rurale e i valori tradizionali e identitari dell'Egitto, dai quali il protagonista tenta però in ogni modo di scappare giungendo infine al divorzio. Nel caso di *Adīb* però la figura di Ḥamīda è identificata

<sup>98</sup> Al-Faqīh A.I., *Al-tulāṭīyya al-riwā'īyya: Hādīhi taḥūmu mamlakatī*, p. 8-9.

<sup>99</sup> Fontaine J., *Un roman-fleuve libyen*, p. 175.

come un vero e proprio vincolo che tiene legato il protagonista alla propria terra impedendogli di potersi realizzare attraverso il suo lavoro: il viaggio quindi gli permette di accedere ad una nuova conoscenza attraverso un contatto diretto con la realtà moderna della Francia.<sup>101</sup> Nel caso invece della trilogia di al-Faqīh il contatto con l'ambiente moderno e stimolante della Scozia è già avvenuto e fa parte ormai del passato, ma l'alienazione vissuta da Ḥalīl è talmente forte che l'unica soluzione che si prospetta al protagonista per ritrovare un apparente equilibrio è quella del matrimonio tradizionale. Perciò, mentre in *Adīb* il protagonista tenta di fuggire dal vincolo restrittivo del personaggio della moglie, nel caso di Ḥalīl si ha il processo opposto, ovvero cerca questo vincolo poiché inizialmente lo ritiene rassicurante e una base fondamentale per la sua nuova vita in Libia.

Poco prima dell'esperienza nella città di 'Iqd al-Murḡān il vincolo matrimoniale con Fāṭima e la sua quotidianità rassicurante si trasformano in una vera e propria gabbia per Ḥalīl, fino a portarlo alla follia e al divorzio. Ecco, dunque, che il legame che doveva liberarlo da quel senso di alienazione del passato fallisce in questo intento peggiorando progressivamente la situazione. Soprattutto dopo aver sperimentato la vita nella città di 'Iqd al-Murḡān e di essersi rifugiato nella realtà del sogno, le due personalità contraddittorie di Ḥalīl, che erano già presenti nei primi due volumi, emergono nuovamente con forza portandolo ad intrecciare un nuovo legame con Sanā'.

Anche in questo caso si ripropone la dinamica del tradimento, Ḥalīl chiede il divorzio da Fāṭima, e della violenza, qui psicologica perché Ḥalīl si giustifica di fronte alla famiglia di lei dicendo che la causa della loro separazione era la sterilità della moglie.<sup>102</sup> Ḥalīl inizia una nuova relazione con Sanā', la quale rappresenta l'ultimo tentativo di Ḥalīl di ricerca della sua identità e della felicità coniugale. Sanā' è un personaggio nuovo rispetto ai precedenti della trilogia, perché riesce a coniugare al tempo stesso i valori tradizionali che la società impone e quella felicità tanto ambita da Ḥalīl: lei, infatti, è colei che dovrebbe "illuminare il tunnel" che Ḥalīl sta attraversando, come ricorda il titolo dell'ultimo volume, per mezzo di un matrimonio che rispetti le norme sociali libiche e che sia allo stesso momento il simbolo di un amore coniugale felice e sincero. Sanā' è la via di fuga che permette a Ḥalīl di rientrare in contatto con la realtà del sogno, ed infatti in sua presenza spesso il protagonista confonde il reale con

---

<sup>100</sup> Al-Faqīh A.I., *Al-ṭulāṭiyya al-riwā'iyya: Nafaq tuḏī'uhu imra' wāḥida*, pp. 36-37

<sup>101</sup> Ḥussayn T., trad. it. Paniconi M.E., *Adīb: storia di un letterato*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital, 2017, p. 32.

l'immaginario, sognando letteralmente ad occhi aperti, ed è proprio per questo motivo che Sanā' diventa la sua ossessione, perché altrimenti Ḥalīl non riuscirebbe più a tendere a quella felicità che riesce a trovare solo nel sogno. Sanā' è descritta come la copia di Budūr, luminosa e portatrice di rivelazioni, inoltre viene spesso associata al personaggio mistico di Rābi'a al-'Adawiyya. Ḥalīl però a poco a poco inizia a sviluppare una sorta di antipatia nei confronti di Sanā' sostiene che al contrario del personaggio mistico lei abbia fatto il percorso inverso, indirizzandosi verso una vita poco consona ad una donna.

Secondo Amlūda il personaggio di Sanā' può essere considerato un'eccezione rispetto agli altri personaggi femminili, poiché il suo ruolo risulta essere simile a quello di Šahrazād nelle *Mille e una notte*. Lei, infatti, sa che Ḥalīl soffre di una sorta di schizofrenia e, nonostante ciò, decide di iniziare una relazione con lui, e ogni volta che Ḥalīl si avvicina a lei spinto dai propri impulsi sessuali, lei riesce ad impedirgli di essere sopraffatto, ma presto anche questa donna cade vittima del tradimento del protagonista. Si introduce allora l'ultimo personaggio della trilogia, Su'ad, l'amante dell'amico Anwār Ġalāl, che si ricollega alla prima figura femminile che il narratore menziona. Su'ad diventa un modo per compensare quel senso di dominio che Ḥalīl non riesce ad esercitare su Sanā' ed infatti la loro relazione diventa espressione della violenza, che giungerà al culmine in una delle ultime scene della trilogia, quando Ḥalīl violenta Sanā'.<sup>103</sup>

Le figure di Su'ad e Sanā' sembrano quindi rappresentare la dicotomia interiore di Ḥalīl, si formano così due gruppi di figure femminili: Linda, Nargīs al-Qulūb, e Sanā' rappresentano la tranquillità, la stabilità e il lato razionale di Ḥalīl, mentre Sandra, Budūr e Su'ad rappresentano la libertà, la passione e la ribellione ai costumi sociali. Il protagonista si sente attratto ora da una e ora dall'altra, esse sono la rappresentazione delle contraddizioni del suo essere, allora accetta di sottomettersi alla sua "vera" identità, quella violenta e per questo motivo alla fine della trilogia riconosce Su'ad come la verità, poiché corrisponde a quel lato di sé che ha preso il sopravvento.<sup>104</sup>

Concludendo possiamo delineare quindi tre coppie di figure femminili all'interno della trilogia, che si presentano sempre in opposizione tra loro, e che introducono il protagonista ad una fase di conoscenza di sé e di approccio con il reale o con l'irreale. Il

---

<sup>102</sup> Amlūda M. M., *Tamīlāt al-muṭaqqafī as-sard al-'arabī al-ḥadīṭ*, p. 193.

<sup>103</sup> Ivi, p. 194-195.

<sup>104</sup> Van Leeuwen R., *The Thousand and One Nights and Twentieth-Century Fiction*, Leiden: Brill, 2020,

ruolo di Linda e di Sandra è quello di fornire a Ḥalīl l'opportunità di delineare e conoscere i propri limiti e le proprie passioni in una società estranea al proprio mondo di appartenenza, cioè quella scozzese. In seguito, il ruolo delle due figure immaginarie di Naṛğis al-Qulūb di Budūr è quello di introdurre Ḥalīl al mondo dell'irreale incontaminato dalle miserie della vita e di concedergli l'illusione della felicità come unica cura alla sua crisi esistenziale. Infine, la trilogia termina con le ultime due figure femminili di Su'ad e Sanā', che contrapponendosi cercano di fornire al protagonista due modelli contrastanti, che oltre a indurlo a conoscere maggiormente la sua interiorità, lo metteranno di fronte alla complessità della società libica e alle sue contraddizioni portando all'estremo la sua crisi e allo scontro finale delle due identità di Ḥalīl.

## Il patto narrativo come espressione del doppio dell'autore

Nel seguente capitolo si descriverà quale tipo di patto narrativo l'autore ha sancito nella stesura dei *Giardini della notte*, secondo la teoria di Philippe Lejeune, successivamente verranno descritte le motivazioni che potrebbero aver spinto l'autore a scegliere la forma del romanzo autobiografico invece che quella dell'autobiografia. Infine, le motivazioni di questa scelta ci introdurranno alla corrente postmoderna e alla tematica dell'identità.

Philippe Lejeune nel suo libro "*Le pacte autobiographique*" distingue tra romanzo autobiografico, autobiografia e biografia. Secondo l'autore per capire quale tipo di testo il lettore ha di fronte è necessario analizzare il tipo di patto che l'autore stesso ha stipulato con il suo pubblico, cioè quale funzione svolge il testo.

Ciò che Lejeune definisce autobiografia è un racconto retrospettivo in prosa scritto da una persona reale che narra la propria vita. Spesso si confonde l'autobiografia con il romanzo autobiografico e con la biografia a causa della questione della somiglianza; infatti, perché un'autobiografia possa chiamarsi tale non è sufficiente che la storia del protagonista/narratore si avvicini a quella dell'autore. Grande attenzione è posta all'identità dell'"io" parlante, cioè se esso coincide esattamente con l'identità dell'autore. Per stabilire se si tratta però della stessa persona o per capire se siamo di fronte ad una storia di finzione, quindi un romanzo oppure no, bisogna partire dal punto di vista del lettore e dal patto che l'autore ha deciso di stabilire fin dall'inizio del testo.

Secondo le analisi di Gerard Genette nell'autobiografia l'identità del narratore e del personaggio principale è caratterizzata dall'uso della prima persona, ed è ciò che egli identifica con una narrazione autodiegetica. Allo stesso momento sostiene però che l'uso della prima persona non sottintende automaticamente che il narratore sia anche il personaggio principale, ed in questo caso parliamo di narrazione omodiegetica. Nel caso della trilogia abbiamo una narrazione di tipo autodiegetico, poiché il narratore coincide con il protagonista non solo nell'io narrante ma racconta la storia in quanto sua.<sup>105</sup>

Per stabilire se la trilogia è o meno un'autobiografia ci si è domandati, seguendo il criterio di Lejeune, se l'identità del narratore coincide con quella dell'autore, ovvero se entrambi hanno lo stesso nome: nel caso dell'autobiografia il lettore deve capire se

---

<sup>105</sup> Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 13-16.

l'autore, il narratore e il personaggio principale hanno la stessa identità. Nel caso degli pseudonimi del nome dell'autore si ha uno sdoppiamento del nome, ma l'identità di quest'ultimo è certa perché la ragione della scelta di questo nome viene spiegata dall'autore stesso. È diverso il caso di un nome fittizio di un personaggio del libro che funge da narratore: in questo caso, abbiamo un personaggio che è il narratore e che enuncia il testo ma che è fittizio; pertanto, non può essere l'autore del libro. Le due identità, quindi, non coincidono.<sup>106</sup> È il caso della trilogia di al-Faqīh, dove il personaggio principale e narratore della storia porta un nome fittizio che si rifà senza dubbio a quello dell'autore, ma è pur sempre di fantasia. Abbiamo quindi un calco del nome dell'autore, poiché il cognome Imām ha una valenza religiosa simile a quella di al-Faqīh e Ḥalīl è un soprannome utilizzato al posto di Ibrāhīm: il gioco onomastico svolge un ruolo importante in quella che Lejeune identifica come "somiglianza", ovvero quella tendenza del romanzo autobiografico ad avvicinarsi il più possibile al modello del reale.<sup>107</sup>

-È come se tu non vivessi con noi.

Scoprii che mi avevano conservato un pezzo di terra della parte di eredità che ricevetti dopo la morte di mio padre. Scambiai la terra per un appartamento al quarto piano, vicino all'università, con una grande cucina e una terrazza che si affacciava sul mare. Portai mia moglie nell'appartamento e fu molto contenta dell'ampiezza della cucina e del balcone, che era l'unico posto dal quale potevamo vedere il mare. All'università mi assicurai la posizione di insegnante "Dott. Ḥalīl Imām", che conosceva i segreti della lingua inglese come chi sa raggiungere l'armonia e l'equilibrio con l'ambiente che gli appartiene. Poi ogni cosa collassò e cadde in pezzi quando iniziai a sentir bussare alla porta di casa durante la notte, iniziai a spaventarmi nel sonno e a chiedere chi ci fosse dietro alla porta senza però ottenere risposta. Aprii e non trovai nessuno.

«كأنك لا تعيش معاً.

وجدتهم يحتفظون لي بقطعة أرض هي حصتي من إرث الأب الميت. قابضت الأرض بشقة بالطابق الرابع، قريبة من الجامعة ولها مطبخ واسع به شرفة تطل على البحر. جئت للشقة بالزوجة التي أسعدها اتساع المطبخ شرفته التي لا نرى البحر إلا منها، وتأكدت من الوسط الجامعي مكانة الدكتور خليل امام، الذي يعرف اسرار اللغة الانجليزية بمثل ما يعرف كيف يحقق انسجاماً وتوازناً مع البيئة التي ينتمي اليها. ثم بدأ كل شيء يتقوض وينهار عندما صرت أسمع طرقاتاً على باب البيت أثناء الليل، وأقوم مفزوعاً من نومي، أسأل من وراء الباب؟ فلا اسمع رداً، فأفتحه فلا أجد أحداً.»<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Ivi., p. 23- 27.

<sup>107</sup> Ahmida A. A., "Identity, cultural encounter, and alienation in the trilogy of the Libyan writer Ahmad Ibrahim al-Faqih" *Arab Studies Quarterly*, Vol. 20, No. 2, Spring 1998, p. 106-107.

Il passo citato si trova nell'incipit del romanzo, dove la voce narrante spiega passo per passo chi è e dove si trova, è questo il momento in cui l'autore sancisce il suo patto con il lettore.

Attraverso questi espedienti, cioè l'uso di un nome simile a quello dell'autore o l'inserimento di alcuni particolari narrativi che riprendono la vita reale dell'autore, il lettore percepisce la trilogia come un romanzo autobiografico, cioè come un testo che tende al reale, ma che non può essere un'autobiografia dal momento che l'autore stesso ha deciso di negare un'identità comune all'autore e al protagonista. Si hanno quindi dei gradi di somiglianza, ma non si ha mai una coincidenza completa tra la vita reale dell'autore e quella del personaggio principale. Similmente, nella trilogia il protagonista porta un nome molto simile a quello dell'autore, coincidono la sua nazionalità e parte del suo percorso formativo, poiché entrambi studiano per un periodo in Scozia grazie ad una borsa di dottorato. Le due identità però non coincidono mai esattamente, l'una tende all'altra senza mai sovrapporsi completamente. Il patto tra l'autore e il lettore è esposto nell'incipit della trilogia, quando il personaggio principale si presenta con il suo nome fittizio e delinea alcuni degli elementi autobiografici menzionati. Inoltre, l'autore del romanzo in un'intervista afferma di aver utilizzato la sua esperienza personale per la stesura della trilogia, ma come dimostra il patto stesso non si tratta di un'autobiografia, bensì di un romanzo con dei tratti autobiografici, dove la finzione non è affermata solo da uno scarto identitario tra autore e protagonista, ma anche dal titolo stesso, cioè *at-Tulātīyya ar-Riwā'īyya*, dove il termine *riwā'īyy* presuppone già un patto di tipo romanzesco e non autobiografico.<sup>109</sup>

Sorge dunque spontanea una domanda, cioè per quale motivo l'autore non abbia optato per una semplice autobiografia invece di scrivere un romanzo autobiografico o un romanzo con dei tratti autobiografici? In parte al-Faqīh risponde a questa domanda in un'intervista dicendo che la trilogia è stata per lui un testo che gli ha permesso di esplorare l'interiorità dell'individuo e in un certo senso di liberarlo. La forma del romanzo concede libertà grazie all'espedito della finzione, attraverso il quale riesce a tendere maggiormente alla verità intima dell'autore rivelando la sua interiorità: nella trilogia accade proprio questo, ovvero il lettore sa che la storia del personaggio di Ḥalil è legata a quella dell'autore, ma la finzione concede al personaggio completa libertà e

---

<sup>108</sup> Al-Faqīh, *Al-tulātīyya al-riwā'īyya: Sa-'ahibuka madīnat uḥrā*, (p. 6-7).

<sup>109</sup> El-Enany R., *Arab Representation of the Occident: Est-West encounters in Arabic Fiction*, London; New York: Routledge, 2006, p.141-142.

grazie ad essa può mostrare la sua interiorità e lasciare che il lettore si immerga in tutte le problematiche proposte dall'autore.

Stephan Guth nel suo saggio “*Why Novels – not Autobiographies?*” sostiene che ci sono diverse motivazioni che hanno spinto gli autori arabi del Novecento ad utilizzare la forma del romanzo al posto dell'autobiografia, nonostante l'elemento autobiografico sia fortemente presente.

In generale, fino agli anni Sessanta e Settanta c'è stata una tendenza ad utilizzare l'autobiografia solo quando l'autore voleva testimoniare una storia di successo che potesse riscuotere l'approvazione del pubblico. Poi fino agli anni Ottanta il genere autobiografico si è diffuso sempre di più; l'autore di fronte ad una realtà sempre più ambigua, considera reale solo ciò che fa parte della sua esperienza personale e il romanzo diventa il genere più appropriato per descrivere la verità, il conflitto interiore e la crisi della modernità. Infine, nella contemporaneità si ha una terza tendenza esemplificata da *Turābuhā za'farān* di Edwār al-Ḥarrāṭ (1986), in cui la distinzione tra il reale e la finzione viene meno, e di conseguenza anche la distinzione tra il romanzo autobiografico e l'autobiografia.

All'interno della prima tendenza individuata troviamo romanzi che narrano storie di protagonisti di successo, dove gli autori parlano della loro vita attraverso le vicende dei personaggi, per esempio in *al-Ayyām* di Taha Ḥussayn (1967), dove il protagonista nonostante la perdita della vista riesce a fare carriera grazie al suo percorso di studi. Oppure altri romanzi presentano i fallimenti degli autori trasformandoli in successo. Solitamente questi fallimenti erano la conseguenza di problemi diffusi tra le élites occidentalizzate, per esempio il rapporto tra il personaggio maschile e le figure femminili e l'amore, il conflitto tra la tradizione e la modernità e parallelamente tra l'ambiente rurale e quello urbano. In questi romanzi, come nel caso di *Ibrāhīm al-Kātib* di al-Māzinī (1931), si crea uno sdoppiamento della personalità: l'autore e il protagonista sembrano diventare la sintesi della stessa persona, ma mentre l'autore si presenta al pubblico nel modo in cui vuole essere rappresentato, il protagonista rappresenta quella parte che l'autore non vorrebbe mostrare di sé.<sup>110</sup> Il testo di al-Māzinī è chiaramente un romanzo, dove il protagonista dopo aver ascoltato la storia della sua interlocutrice australiana decide di raccontarle la storia della sua vita inventata. Anche se secondo i lettori il protagonista e l'autore coincidono, al-Māzinī dichiara l'esatto

---

<sup>110</sup> Guth S., “Why Novels- not Autobiographies?”, in Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998, p. 139-143.

contrario, proprio perché il personaggio principale rappresenta il suo negativo.<sup>111</sup> In questo modo il protagonista non serve solo a poter parlare dei propri fallimenti, ma è colui che mette in luce il rapporto con il femminile, con l'amore e di conseguenza anche con il concetto di virilità, che fino ad allora era considerato un tabù. In questo senso, anche nella trilogia di al-Faqīh si affrontano i problemi delle élites occidentalizzate, dal momento che il protagonista stesso è il simbolo dell'intellettuale moderno che attraverso le sue esperienze riesce a mettersi in discussione.

Il personaggio di Ḥalīl è da collocarsi probabilmente nella seconda tendenza che Stephan Guth ha identificato, poiché mentre la prima si concentra perlopiù sui problemi legati alla società che portano ad una divisione dell'io del narratore in un io interno e un io che *appartiene agli altri*, cioè alla società, nella seconda tendenza abbiamo un'analisi interiore dell'individuo più profonda.<sup>112</sup>

Nella corrente degli anni Ottanta il personaggio principale è colui che di fronte alla crisi della modernità entra in uno stato di completa alienazione, dove la storia di successo non può più realizzarsi, ma è rimpiazzata dai fallimenti dell'antieroe, che è parte del fallimento della società stessa.<sup>113</sup> Nella trilogia il fallimento della società libica è lo sfondo nel quale Ḥalīl si muove ed è chiaro sin dalle prime pagine del romanzo, quando si trova a Tripoli disilluso da quelle che sono state le sue esperienze. Anche se nel primo romanzo la critica alla società libica e alle politiche dei suoi governi è più velata, poiché mediata dalle esperienze in Inghilterra, questa si fa sempre più marcata nel secondo e nel terzo romanzo, dove l'autore riesce a criticare aspramente le scelte del regime autoritario e il modo in cui la società ha reagito attraverso il filtro del sogno o della visione.

«La forma dello stato era stata annullata, le persone erano in grado di gestirsi autonomamente e il ruolo del principe si esauriva agli incontri di cortesia con gli emissari degli stati. Non avevo visto usare bandiere, inni o slogan di alcun tipo per la loro città. Tutte quelle forme erano terminate con la fine

«انتهى من شكل الدولة وارتقى البشر الى مستوى التعامل من خلال الذات العليا وأصبح لا دور الأمير الا مقابلات المجاملة مع مبعوثي الدول. لم أراهم يستعملون علماً أو نشيداً أو يتخذون لمدينتهم شعاراً بكل هذه الأشكال انتهت بانتهاء الدولة التي تبحث عن رموز تثير بها العصبية الوطنية وتحرك بها حماس الناس في المناسبات القومية.»<sup>114</sup>

<sup>111</sup> Badawi, M. M., "Al-Māzīni the novelist" *Journal of Arabic Literature*, 4, 112 (1973), p. 113.

<sup>112</sup> Guth S., "Why Novels- not Autobiographies?", p. 145.

<sup>113</sup> Ivi., p. 146.

<sup>114</sup> Al-Faqīh A. I., *Al-tulāḥiyya al-riwā'iyya: Ḥaḍīhi taḥūmu mamlakatī*. p.37.

di quello stato che cercava dei simboli che agitassero il fanatismo nazionale e muovevano l'entusiasmo della gente negli eventi nazionalisti.»

Nel brano appena citato si colloca nel secondo romanzo quando Ḥalīl si trova nel mondo fantastico della città di 'Iqd al-Murḡān. L'autore critica attraverso la voce del protagonista alcuni dei problemi della Libia senza però menzionarli direttamente: in questo caso l'autore descrive alcune delle consuetudini della città di 'Iqd al-Murḡān, che sono chiaramente in contrapposizione con alcuni dei fenomeni presenti nella politica del mondo arabo del secolo scorso. Al-Faqīh sembra qui menzionare la crisi dello stato-nazione e l'emergere dei sentimenti nazionalisti che volevano creare un'unità nazionale senza però riuscirci. Il risultato è la creazione di un'entità priva di significato, che si manifesta solo attraverso gli slogan e i simboli nazionalisti.

Sapevo di esercitare un ruolo in una città che non aveva bisogno di un governatore che controllasse il suo esercito, i suoi servizi segreti o che si occupasse di insediare i suoi ministri, i giudici oppure di controllare dal suo posto privilegiato nel tribunale le fazioni in lotta per le risorse e persegua i nemici della società, i sovversivi, i criminali e i fuorilegge.

«كنت أعرف أنني أبأشر مهمة في مدينة لا تحتاج الى حاكم يشرف على جيوشها ومخابراتها أو يهتم بتنصيب وزرائها وقضااتها أو يتحكم من مكانه العالي في ادارة الصراع الذي ينشب بين الفئات المتناحرة على الرزق والنفوذ ويطارد أعداء المجتمع من مخربين ومجرمين وخارجين على القانون وطاعة السلطان [...]»<sup>115</sup>

Anche in questo brano la critica alla presenza delle gerarchie militari e alla loro inutilità si fa sempre più presente e la cornice fantastica della città di 'Iqd al-Murḡān permette all'autore di esprimere il suo pensiero. Ḥalīl risulta essere un antieroe fondamentale per l'autore, senza il quale quindi non avrebbe potuto analizzare le contraddizioni del suo io, sintomo della crisi della modernità, e criticare la realtà della *Ġumhūrīya*.

Come spiega Stephan Guth, il patto romanzesco degli autori della seconda tendenza è stato fondamentale per evitare la censura e altre conseguenze di tipo politico e sociale, e allo stesso tempo grazie al romanzo autobiografico si è potuta descrivere una realtà che non coinvolge unicamente il protagonista come avviene invece nell'autobiografia. Il romanzo autobiografico vuole invece rappresentare una realtà più generale e una verità che va oltre l'individualità, ed è per questo che alcuni autori hanno preferito non

---

<sup>115</sup> Ivi., p. 38.

nominare il loro protagonista.<sup>116</sup> Nel caso della trilogia di al-Faqīh invece, il protagonista ha un nome che, come anticipato, fa riferimento al nome dell'autore, ma che potrebbe risultare generico e quindi riferirsi ad un individuo qualunque della società. Forse l'autore aveva intenzione proprio di creare questo effetto, cioè comunicare ai propri lettori già dalle prime pagine della trilogia, che la storia narrata potrebbe essere quella dell'autore, se non tutta almeno in parte, oppure potrebbe rappresentare la vita di chiunque altro.

Susanne Enderwitz distingue nel contesto autobiografico del mondo arabo la presenza di uno spazio privato e di uno spazio pubblico, dove tutto ciò che riguarda la vita privata dell'autore, i sentimenti e le emozioni si trova solitamente nel mondo della finzione. Pertanto, nel nostro caso la narrazione degli aspetti privati avviene tramite la forma del romanzo, poiché tutto ciò che riguarda la sfera della soggettività è ritenuto effimero, irrealizzabile e fittizio. Probabilmente la scelta effettuata dall'autore teneva in considerazione anche la sensibilità dei lettori, che nel caso di un pubblico libico avrebbero potuto percepire la forma dell'autobiografia inappropriata per parlare dei tabù della società e dell'interiorità dell'autore.<sup>117</sup>

Nei romanzi autobiografici e nelle autobiografie della letteratura araba del Novecento la narrazione dell'infanzia del protagonista ha avuto un ruolo di rilievo. Tezt Rooke sostiene che l'autobiografia possa essere composta in gran parte dal periodo di formazione del protagonista, come nel caso di *Isma' yā Riḍā* di Anīs Furayḥa (2013), mentre nel caso della trilogia di al-Faqīh l'infanzia del protagonista è narrata solo in alcuni brani per delineare parzialmente il percorso di Ḥalīl.<sup>118</sup>

Generalmente l'infanzia ha comunque una grande importanza nella narrazione: Tezt Rooke identifica nel passato del protagonista una sorta di doppio con il quale egli si deve confrontare, come ad esempio in *al-Ṭifl min al-qarya* di Sayyid Quṭb (1946), dove il contrasto tra il passato e il presente serve a descrivere il conflitto tra l'ambiente rurale e quello urbano, dove il bambino trascorre un'infanzia spensierata e caratterizzata dall'innocenza, mentre l'adulto è maturo e conosce ormai la realtà dell'ambiente urbano. Al-Faqīh invece rifiuta una visione idealizzata dell'infanzia come avviene nel caso di *Fī at-Ṭufūla* di 'Abd al-Majīd Benjallūn (1957), dove il villaggio non è

---

<sup>116</sup> Guth S., "Why Novels- not Autobiographies?" p. 146.

<sup>117</sup> Ernderwitz S., "Public Role and private self", in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998, p. 80.

considerato un luogo idilliaco, ma una realtà molto più cruda.<sup>119</sup>

Narrare l'infanzia è ancora oggi un modo per parlare delle ingiustizie sociali, come già avveniva nel racconto breve libico, per esempio denunciando la presenza della povertà: nel caso della trilogia essa spinge il padre di Ḥalīl a dover spostarsi dall'ambiente dell'oasi a quello della città, ritrovandosi in un ambiente industrializzato nel quale fatica ad ambientarsi. Ḥalīl ricorda che il padre, una volta arrivato in città, aveva acquistato un pezzo di terra da poter coltivare per provvedere al mantenimento della famiglia, finché l'apertura di una conceria nelle vicinanze lo costrinse a vendere il proprio appezzamento.

Nonostante l'industrializzazione delle grandi città libiche abbia spesso avuto un ruolo negativo portando ad una trasformazione repentina della società, essa spinse molte persone a spostarsi verso i grandi centri urbani e questo spostamento consentì a molti di ricevere un'educazione. In questo contesto la narrazione dell'infanzia è stata espressione della mobilità sociale, poiché la maggior parte dei protagonisti provenienti da ambienti umili riuscirono ad avere un riscatto sociale: nella trilogia, ad esempio Ḥalīl, grazie ai suoi studi iniziati nella moschea di Tripoli e poi a Edimburgo, riesce a diventare professore universitario; perciò, il suo percorso gli consente apparentemente di cambiare le sorti della sua vita e di inserirsi nell'ambiente urbano.

Infine, il ricordo dell'infanzia permette agli autori di descrivere alcuni dei problemi presenti all'interno delle famiglie, per esempio la fame, l'alcolismo o la violenza, che diventano sempre più frequenti a partire dagli anni Settanta: non di rado il personaggio di Ḥalīl ricorda le scene di violenza del padre nei suoi confronti e di quelli del fratello. Anche in questo caso la rappresentazione dell'infanzia è tutt'altro che idilliaca, poiché è uno strumento di denuncia e allo stesso momento consente all'autore di esorcizzare le sofferenze del passato.<sup>120</sup>

Ad ogni modo, la forte tendenza del genere autobiografico o di ispirazione autobiografica si è manifestata principalmente nella letteratura moderna e post-moderna, quando l'individuo e nel nostro caso l'intellettuale, ha iniziato a mettere in discussione il concetto di identità. I forti cambiamenti a cui il mondo arabo è andato incontro a partire dal XIX secolo hanno dato vita ad una serie di dibattiti sul decadimento,

---

<sup>118</sup> Rooke T., *The Arabic Autobiography of Childhood*, in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998, p. 106-107.

<sup>119</sup> Ivi, p. 102.

<sup>120</sup> Ivi, 104.

l'indebolimento dei costumi tradizionali e dell'istituzione della famiglia, che hanno costretto l'individuo a ricercare la propria identità. Saree al-Makdisi sostiene che ci sia un forte legame nel periodo moderno tra la modernità, intesa come obiettivo della modernizzazione, e la ricerca dell'identità: l'individuo tende alla modernità in quanto rappresenta un'immagine futura alla quale cerca di avvicinarsi il più possibile, essa è percepita come “*eternamente incompleta, un insieme di diverse fasi di sviluppo, di stili, forme, narrative e tropi, il cui completamento implica una continua mancanza nel suo compimento*”<sup>121</sup> e la ricerca identitaria che si colloca in questo contesto non può che avere caratteristiche simili.<sup>122</sup>

Nella trilogia di al-Faqīh, a differenza di ciò che afferma van Leeuwen, il genere autobiografico non tenta di creare o di confermare l'identità del protagonista, bensì di indagarla e di articolare la propria analisi attraverso lo sdoppiamento della figura di Ḥalīl. Rispetto agli altri romanzi del Novecento che raccontano delle esperienze degli intellettuali all'estero, la trilogia di al-Faqīh utilizza solo in parte il confronto con “l'altro”, focalizzandosi in particolare sulla crisi interiore di Ḥalīl.<sup>123</sup> La corrente postmodernista del mondo arabo ha creato una cesura rispetto alla produzione degli anni Sessanta del Novecento: rispetto al modernismo il cui problema era quello di fissare un'identità, il postmodernismo ha l'obiettivo di rendere l'identità fluida e aperta ad ogni possibilità. Secondo Kellner nell'evo contemporaneo l'identità è diventata come una rappresentazione teatrale; perciò, siamo noi stessi che decidiamo ciò che vogliamo essere.<sup>124</sup> Soprattutto nel mondo arabo il post-modernismo non vuole più fornire delle soluzioni che abbiano un carattere assoluto e certo, come invece avveniva in precedenza. Dobbiamo infatti tenere presente che la polarizzazione che si è avuta durante il periodo della Nahḍa, cioè la netta divisione tra “occidentalisti” e “islamisti” dai quali è nata l'idea di modernità, viene superata dal postmodernismo, il quale tenta di correggere questa tendenza e di lasciare in sospeso ogni tentativo di fornire delle

---

<sup>121</sup> Saree Makdisi, “Postcolonial Literature in a Neocolonial World: Modern Arabic Culture and the End of Modernity”, *boundary 2*, Spring, 1995, Vol. 22, No. 1, p. 111.

<sup>122</sup> Rooke T., “Autobiography, Modernity and Translation”, in Said Faiq *Cultural encounters in translation from Arabic*, Bristol, Blue Ridge Summit Multilingual Matters, 2004, p. 44-45.

<sup>123</sup> Van Leeuwen, “Autobiography, Travelogue and Identity” in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998, p. 27.

<sup>124</sup> Bauman Z., “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, in Stuart Hall and Paul du Gay *Questions of cultural Identity*, London: Sage, 1996, p. 18.

risposte certe.<sup>125</sup>

Perciò, seguendo questa chiave di lettura, la scelta del romanzo autobiografico ha probabilmente voluto mettere in luce soprattutto l'identità ibrida del protagonista, che è un aspetto molto comune nella produzione postmoderna dove il declino dei punti di riferimento che fino ad allora avevano costituito l'identità lascia spazio a nuovi interrogativi e a nuove forme. Si ha perciò una trasformazione identitaria lungo tutto il romanzo: attraverso l'esilio il protagonista, e in questo caso anche l'autore, si espongono a nuove condizioni che lo portano a liberarsi degli schemi che fino ad allora lo avevano definito, costringendolo a dover creare e a ricreare nuove idee e paradigmi senza però ritrovare mai trovare un vero punto di arrivo. Si giunge così ad una situazione di ambiguità, una sorta di “*no-man's land*” dove narrare l'appartenenza non è più l'obiettivo del testo, ma porre l'attenzione su questa situazione di liminalità.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup>Pflitsch A., “The End of Illusion: on Arab postmodernism”, in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch e Barbara Winckler *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, London: Saqi, 2010. p. 25-30.

<sup>126</sup> Pflitsch A., “Polygamy of place: introduction”, in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch e Barbara Winckler *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, London: Saqi, 2010, p. 233-236.

## Il tema del doppio: il personaggio di Ḥalīl e il suo negativo

Nella produzione letteraria del periodo postmodernista la questione esistenziale si pone al centro del dibattito intellettuale, chiamando in causa la rappresentazione del doppio. In questo capitolo si cercherà di individuare questa tematica all'interno dei *Giardini della notte*, e attraverso un approccio di tipo comparativo, capire in quale modo essa abbia dato voce al conflitto interiore dell'individuo. Per fare ciò si prenderanno in esame alcune delle considerazioni sul postmodernismo fatte da Magda M. Al-Nowaihi su *Lu'bat al-Nisyān* e gli studi di Otto Rank sul fenomeno del Doppelgänger nella letteratura tedesca moderna. Infine, tramite gli studi di Eric Santner sul rapporto tra uomo e "creato" si darà una lettura del ruolo del doppio del personaggio di Ḥalīl.

Secondo l'analisi di Magda M. Al-Nowaihi di *Lu'bat al-Nisyān* le teorie postmoderne hanno messo in discussione il concetto di autonomia dell'individuo all'interno della società, dal momento che egli non sembra essere l'artefice della storia, ma sembra invece strettamente legato al concetto di ideologia, quest'ultima è una risultante di tutti quei sistemi politici e sociali che determinano l'individuo stesso e il suo agire. Pertanto, in epoca contemporanea ci si è spesso domandati se effettivamente l'individuo possa ugualmente considerarsi libero anche se definito e influenzato dall'ideologia.

Il concetto di autonomia dell'individuo è per noi di particolare importanza poiché nel romanzo postmoderno ha messo in luce la continua tensione tra il desiderio del protagonista di volersi riconoscere nei valori del passato e quello di proiettarsi invece nel cambiamento e nell'innovazione.

Questi due elementi sono significativamente presenti sia nel testo *Lu'bat al-Nisyān* di Muḥammad Barrāda che in *Ḥadā'iq al-Layl* di al-Faqīh, nonostante l'esito della sintesi prodotta abbia dato risultati diversi.

Il romanzo di Barrāda, che lui in realtà definisce *naṣṣ riwā'ī* perché sostiene che questo testo non debba essere collocato in categorie tradizionali, narra la storia di una famiglia marocchina durante il periodo compreso tra il protettorato francese e l'indipendenza, durante il quale i personaggi della famiglia costruiscono la propria esperienza di vita attraverso la memoria. All'interno di questo romanzo abbiamo una continua alternanza tra il ricordo, che crea un forte nesso tra il protagonista e il suo passato, e il suo continuo proiettarsi in avanti per sfuggire alle sue origini. Questa tensione è provocata dal desiderio dei personaggi di non volersi mai sentire appartenenti né al passato né al

futuro.<sup>127</sup>

All'interno della trilogia il personaggio di Ḥalīl ci mostra costantemente questa alternanza, per esempio quando dopo la morte del padre ricorda tutti i momenti legati alla sua infanzia e i valori che il padre stesso cercava di insegnare a lui e al fratello. Ḥalīl però, già all'epoca tendeva a rifiutare questi insegnamenti poiché li percepiva come un obbligo morale imposto dalla società, e proprio tramite questo ritorno al passato critica la fermezza e la violenza con cui il padre cercava di imporsi su di lui. Nonostante ciò, quando ritorna in Libia si sente come un traditore nei confronti del padre, perché, nonostante la distanza che si era creata tra i due, Ḥalīl vedeva in lui l'ultimo legame che gli era rimasto con la sua terra d'origine.

Non appena arrivai a Tripoli chiesi loro di portarmi immediatamente alla tomba e che mi lasciassero un momento con lui. Lo supplicai con gli occhi bagnati dalle lacrime di perdonarmi perché non gli avevo detto addio, e perché non ero riuscito ad andarlo a trovare prima della sua morte. [...] Gli volevo tanto bene quanto temevo la sua forza e il suo rigore. La sua ossessione era di vedere diventare uno dei suoi figli un teologo, spingendolo a volte a trattarci violentemente. Ricorse ad un ultimo espediente con mio fratello 'Uṭmān, più vecchio di me di nove anni, pensando che sarebbe stato la cura finale contro la sua pigrizia e la sua avversione per gli studi religiosi [...]

Non appena mio fratello, che era un ragazzino di sedici anni, capì che era sopravvissuto al cappio, fuggì di casa per non tornare mai più. [...]

Mi portava ogni mattino dal *faqīh* raccomandandogli di usare qualunque mezzo a disposizione per educarmi, tra cui anche le frustate sui piedi e il bastone fatto di legni del paradiso. [...] Poi abbandonò il suo sogno di ristabilir la gloria della parte religiosa della famiglia, incolpando mia madre e dicendo che suo padre si era vendicato sui

«ما أن وصلت الى طرابلس حتى سألتهم أن يأخذوني مباشرة الى قبره، يتركونني لحظة معه. توصلت اليه بعيون دامعات أن يسامحني لأني لم أحضر لتوديعه. ولم أستطع تلبية ندائه قبل الرحيل [...] أحببته بمثل ما خشيت بأسه وقسوته. كان هوسه أن يرى أحد ولديه عالمًا من علماء الدين، يدفعه الى أن يعاملنا بشراسة احيانًا. لجأ مع أخي عثمان الذي يكبرني بتسعة اعوام الى حيلة أخيرة ظننا ستكون علاجًا نهائيًا لإهماله ونفوره من الدراسة الدينية. [...]

ما أن وجد أخي الذي كان صبيًا في السادسة عشرة من عمره، أنه نجا من الشنق، حتى فر هاربًا من لبيت، لم يعد اليه [...] يقودني كل الصباح الى الفقيه، ويوصيه بأن يستخدم كل الوسائل التي في حوزته لتأديبي، بما فذلك فلقتة، وعصاه المصنوعة من أخشاب الجنة. [...]

فتخلّى مرغمًا عن أحلامه في استرجاع أمجاد العائلة الدينية، متجهاً باللوم الى والدتي، وقائلًا إن أباه قد انتصر على أبائه، وسرق أولاده منه ومنهم»<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Al-Nowaihi M. M., "Committed postmodernity: Mohamed Berrada's *The game of forgetting*", *Journal for Critical Studies of the Middle East*, 8:15 (1999), p. 1.

<sup>128</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulāṭīyya al-riwā'īyya: Sa-'ahabuka madīnat uḥrā*. p.54 – 55.

suoi avi e gli aveva rubato i suoi figli.

Uno dei momenti in cui questa tensione si manifesta maggiormente avviene quando Ḥalīl telefona al fratello che vive in Libia e scopre di essersi dimenticato del mese del digiuno: sentendosi in colpa decide di riprendere alcune delle sue ritualità religiose e incomincia un'accesa discussione con Sandra. Ḥalīl pensa probabilmente che questo ritorno alle proprie origini possa conferirgli un maggiore senso di appartenenza e di unità con sé stesso, ma in entrambi i casi, cioè quando si allontana totalmente dalle sue origini e quando invece cerca di riavvicinarsi ad esse, il risultato è il medesimo.

Non sapevo che il mese del digiuno fosse iniziato e che stesse per finire, e che mancassero dieci giorni all' 'Eīd. Mi vergognai e dissi con cortesia a mio fratello che avevo digiunato per l'interno mese senza difficoltà. Riagganciai arrabbiato con me stesso perché mi ero dimenticato tutto ciò che riguardava questo mese durante il quale di solito digiunavo. Ero cresciuto con mio padre che mi obbligava a digiunare già a dieci anni come gli adulti. Ero stufo della pratica dei rituali religiosi ma il digiuno rimase l'unico che mi legava al cielo. Dicevo a chi mi vedeva digiunare in queste città dove non si ergevano i minareti e le lune, che questo era l'unico legame, dopo che avevo interrotto tutti gli altri, che mi teneva legato alla mia famiglia, alle mie origini e alle mie radici, e al quale non intendevo rinunciare. Ed ecco che avevo interrotto anche questo per fluttuare smarrito in questo spazio senza confini.

«لم أكن أعرف أن شهر الصيام قد بدأ وهو يكاد ينتهي. وأن أياماً عشرة هي التي تفصلنا عن العيد. أحسست بالخجل وأنا أقول لأخي مجاملاً بأنني أصوم الشهر دون مشقة. أقتلت السماعه غاضباً من نفسي. لأنني نسيت كل شيء عن هذا الشهر الذي تعودت دائماً أن أصومه. عادة نشأت عليها منذ أن كان والدي يرغمني، وأنا في العاشرة من عمري، على أن أصوم مثل الكبار. تقطعت الأسباب بيني وبين شعائر ممارسات دينية، وبقي الصيام هو الشعيرة الوحيدة التي تصل علاقتي بالسماء. كنت أقول لمن يراني صائماً في هذه المدن التي لا ترتفع في سماواتها الأهلة والمآذن، بأن هذا هو الخيط الوحيد، بعد أن تمزقت كل الخيوط الأخرى، الذي يصلني بأهلي وأصلي وانتمائي وجذوري، ولا سبيل إلى التفریط فيه. وها أنا قد مزقت هذا الخيط لأطفو ضائعاً في فضاء لا حدود له.»<sup>129</sup>

Nel primo caso, ovvero quando tenta di allontanarsi dal suo passato per vivere con maggiore libertà, abbiamo una reazione simile a quella del personaggio di Taye' in *Lu'bat al-Nisyān*, cioè il protagonista finisce per sentirsi frammentato. Infatti, anche il personaggio di Taye' tenta di creare una cesura che lo separi in via definitiva dal suo passato, ma questo lo mette in difficoltà nel momento in cui deve approcciarsi con il proprio corpo.<sup>130</sup> Così come i personaggi di Taye' e di Hadi anche Ḥalīl esprime questa tensione tra passato e presente attraverso il rapporto con il femminile: come abbiamo già menzionato nel capitolo precedente l'alternarsi di due figure femminili contrastanti mette in luce proprio questo aspetto, cioè la continua tensione tra un personaggio che

<sup>129</sup> Ivi., p. 123.

<sup>130</sup> Al-Nowaihi M. M, "Committed postmodernity", p. 4.

ricrea una sorta di stabilità e di sicurezza tipica del passato e un personaggio che invece lo proietta verso una dimensione di rapporti interpersonali più fluida e in cui le regole morali vengono meno.

Le figure femminili sono coloro che danno voce a questa frammentazione interna: essa è nota al lettore non solo grazie al comportamento e alle riflessioni del protagonista, ma anche grazie alle parole di Sandra, che in questo caso sembrano essere l'espressione del rimprovero del narratore, che ricorda a Ḥalīl questo continuo passaggio da un modello all'altro.

Come potevo spiegarle la sofferenza che avevo patito per liberarmi dall'autorità di quello *ṣayh* cieco che mi insegnava religione nella moschea del Pasha e dagli insegnamenti del padre che portava con sé una frusta obbligando il figlio che non aveva nemmeno dieci anni a fare l'abluzione prima dell'alba e ad andare con lui a pregare, e dai comandamenti dei *faqīh*, degli insegnanti e dei predicatori delle moschee che avevano dei bastoni tagliati dagli alberi del paradiso, mi guidavano verso una strada dove vagavano gli angeli e che era piena di minareti e cupole delle moschee. Mi liberai con l'aiuto di Dio della loro autorità e lasciai la città degli angeli per cercare un luogo tra gli umani. [...]  
-Vuoi sempre essere ciò che non sei. Vuoi essere virtuoso e dissoluto. Conservatore e libero dalla religione. Vuoi vivere nel Medioevo e nella contemporaneità, vuoi appartenere all'Oriente e all'Occidente. Metti un piede nella realtà e l'altro nella fantasia e il risultato è che non sei né virtuoso né dissoluto. Non sei religioso e neppure libero dalla religione. Non vivi nell'epoca medievale e neppure nell'era contemporanea. Né nella realtà né nella fantasia e non appartieni né all'Oriente né all'Occidente.

«كيف أستطيع أن أشرح لها ما عانيته من شقاء، حتى تحررت من سيطرة ذلك الشيخ الضرير الذي كان يعلمني بالدين بجامع الباشا، ومن تعاليم الأب الذي كان يحمل سوطاً ويرغم طفلاً دون العاشرة، على أن يقوم قبل الفجر ليتوضأ ويذهب معه للصلاة، ومن وصايا الفقهاء والمعلمين وخطباء المساجد الذين كانوا يحملون عصياً مقطوعة من أشجار الجنة، يسوقونني بها عبر طريق تحوم فوقه الملائكة بمتلى بأذن وقياب المسجد. تحررت بعون الله من سلطتهم، وهجرت مدينة الملائكة أبحث عن مكان بين البشر. [...] -إنك دائماً تريد أن تكون ما هو ليس أنت. تريد أن تكون فاسقاً وأخلاقياً. متديناً ومتحرراً من الدين. تريد أن تعيش في العصور الوسطى، وعصر الحديث، تنتمي الى الشرق وتنتمي الى الغرب. تضع قدمًا في الواقع، وقدمًا في الأسطورة. وتكون النتيجة أنك لست فاسقاً ولست أخلاقياً. لست متديناً ولست متحرراً من الدين. لا تعيش في القرون الوسطى ولا في العصر الحديث. لا في الواقع ولا في الأسطورة، ولا تنتمي الى الشرق ولا الى الغرب.»<sup>131</sup>

Ciò che invece porta all'unità interiore sia in *Lu'bat al-Nisyān* che in *Ḥadā'iq al-Layl* è lo scopo verso il quale l'individuo tende nella sua vita per poterle dare un senso. Ed è infatti quello che succede nella trilogia, quando nel primo romanzo Ḥalīl si trova a discutere con l'amico 'Adnān, il quale al contrario di lui ha degli obiettivi ben precisi nella sua vita: dopo un passato irrequieto segnato dal matrimonio e dal divorzio decide di dedicarsi alla politica, collocandosi in modo definitivo all'interno della comunità.

<sup>131</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Sa-'ahibuka madīnat uhrā*. p. 123-124.

Ḥalīl sembra quasi invidiare l'equilibrio che l'amico ha trovato, che lo ha finalmente impegnato socialmente e lo ha portato a sentirsi parte integrante degli ambienti frequentanti dentro all'università.

Le sue parole riguardavano l'importanza per l'essere umano di avere un obiettivo che desse un significato alla propria vita, e che aggiungesse qualcosa all'esistenza umana, ma queste sue parole caddero come foglie sotto ai miei piedi. Ci riflettei e non trovai nulla che mi riguardasse, vidi solo un vuoto che si vestiva di paroloni di cui non conoscevo il significato [...]

Rimaneva una domanda vaga, che continuava a sfuggirmi, cercava una dimora, girava in un labirinto di specchi concavi. Ogni uomo esprime alla fine quell'«io» che vuole trovare un posto libero sul quale costruire la propria esistenza e realizzare una perfetta armonia tra gli elementi del cosmo e la sua manifestazione.

Tutti noi viviamo spinti dal desiderio di mostrare noi stessi e strappare agli altri il nostro riconoscimento. [...]

‘Adnān aveva trovato una dimora per il suo «io» che soddisfaceva i grandi obiettivi e le questioni urgenti; perciò, si divertiva nel piacere della certezza, certo di aver trovato sé stesso, e di aver conosciuto la strada che soddisfaceva l'io e realizzava il suo sogno ottenendo questo riconoscimento. Mi sentivo perso poiché non cercavo una casa per stabilirmi, non cercavo una terrazza sospesa nel vuoto dalla quale mostro me stesso. Pensai al tipo di revisione più immediato e chiaro, ossia alla rappresentazione, cercando come mercato per la mia personalità il salone degli specchi.

Richiamai alla mente i mondi delle *Mille e una notte* e mi trasferii in essi, vagando tra le epoche medievali la contemporaneità, tra le città dell'Occidente e quelle dell'Oriente, cercando un posto libero nel quale fermarmi, porre la mia bandiera e dire “questi sono i confini del mio regno”, e trovare soltanto il vuoto. Invidiavo ‘Adnān a causa della sua certezza e negavo a me stesso questo smarrimento che stavo vivendo.

«كانت كلماته حول أهمية أن يكون للإنسان هدف يمنح حياته معنى، ويجعل من وجوده إضافة للوجود الإنساني، تسقط تحت قدمي كما تسقط أوراق الشجر الميتة. أتديرها فلا أجد لها مخاطب شيئاً في نفسي. ولا أرى فيها إلا فراغاً يكسى نفسه بالكلمات الكبيرة التي لا أعرف لها معنى. [...]

يبقى سؤال الهارب، هارباً. وتبقى الذات التي تبحث عن سكن، تدور في متاهة المرايا المقعرة. كل إنسان يعبر في نهاية عن تلك «الأنا» التي تريد أن تجد مكاناً فارغاً تؤسس فوقه وجودها وتحقق انسجاماً ما بينها وبين عناصر الكون ومظاهره.

كلنا نمضي في الحياة مدفوعين برغبة أن نعرض ذواتنا وننتزع اعتراف الآخرين بنا. [...]

لقد وجد عدنان بيتاً لـ«أناه» التي ترضيها الأهداف الكبيرة والقضايا الساخنة، فمضى مستمتعاً، بنعمة اليقين، واثقاً من أنه اهتدي إلى نفسه، وعرف التريق الذي يرضي الأنا ويحقق رغبتها في الحصول على هذا الاعتراف. وبقيت تائهاً لا اهتدي إلى بيت تستقر فيه ذاتي، ولا شرفة معلقة في الفضاء أعرض منها نفسي. ذهبت إلى أكثر أنواع الاستعراض مباشرة ووضوحاً، وهو التمثيل. أبحث عن سوق لذاتي بهو المرايا. واستحضرت عوالم ألف ليلة وليلة ونقلتها إلى دوري، وتسكعت بين القرون الوسطى والعصر الحديث وبين مدن الشرق ومدن الغرب أبحث عن مساحة خالية أقف عليها، وأضع رايتي فوقها، وأقول هذه التخوم دولتي، ولا أجد سوى الخواء. إنني عدنان على يقينه، وأنكر على نفسي هذا الضياع الذي أعيش»<sup>132</sup>

A differenza di ‘Adnān, ma anche dei personaggi di *Lu‘bat al-Nisyān*, Ḥalīl non riesce

<sup>132</sup> Ivi, p. 150-151.

in nessun modo a collocarsi e a porsi un obiettivo all'interno della trilogia ed è proprio per questo che va incontro ad un progressivo annichilimento. Durante il suo percorso i momenti in cui riesce a portare a termine degli impegni presi sono semplicemente delle fasi di passaggio, ma difficilmente il lettore riesce a scorgere una prospettiva a lungo termine che garantisca a Ḥalīl una stabilità: l'unica volta in cui avviene è attraverso il matrimonio, che in realtà non esprime il desiderio di Ḥalīl, ma piuttosto la necessità di conformarsi alla sua società di appartenenza sperando che questo possa risolvere il suo conflitto interiore.

I personaggi di Taye' e di Hadi in *Lu'bat al-Nisyān* anche se comprendono di non essere artefici della storia e quindi non hanno una vera autonomia rispetto al contesto in cui vivono, non giungono ad un totale annichilimento come avviene invece nel finale della trilogia, dove Ḥalīl conduce una vita di eccessi dopo aver rovinato il suo matrimonio. Ḥalīl va incontro ad una totale apatia come avviene spesso tra le nuove generazioni del periodo post-coloniale, non riesce più a dare un senso alla sua esistenza e sprofonda sempre di più nelle miserie della vita. Quello che invece al-Barrada ha voluto comunicare ai propri lettori è proprio la necessità di trovare dei valori nei quali credere per poter dare una direzione alla nostra esistenza e a non precipitare in quel doppio che invece logora progressivamente il protagonista della trilogia.<sup>133</sup>

Nei *Giardini della notte*, infatti il tema del doppio può essere letto come una metafora, cioè come una continua indecisione da parte del protagonista sulla propria identità, soprattutto nei momenti in cui i suoi spostamenti lo costringono ad ambientarsi in una società diversa.

Ma come sottolineato da 'Ali Abdullatif Ahmida il sentimento di alienazione che Ḥalīl prova durante la trilogia è nei confronti della sua società d'origine piuttosto che della società scozzese o quella del sogno del secondo romanzo, ed è proprio questa che lo conduce al progressivo annientamento di sé alla fine della trilogia.<sup>134</sup>

In questo processo, un ruolo significativo è giocato dalla figura del doppio di Ḥalīl, che fin dall'inizio del romanzo si manifesta attraverso gli incubi del protagonista.

Questo doppio sembra avere delle caratteristiche comuni con il *Doppelgänger* del periodo romantico, per esempio con *L'Horla* di Maupassant, e con il doppio del film *Der Student von Prag* del 1913. In entrambi i casi si ha la rappresentazione negativa del

---

<sup>133</sup>. Al-Nowaihi M. M, "Committed postmodernity: Mohamed Berrada's *The game of forgetting*", p. 14-15.

doppio, cioè un'entità sentita come esterna al protagonista e spaventosa, che può rappresentare un elemento indesiderato e che alla fine porta all'autoannientamento del protagonista. Nel romanzo di Maupassant il doppio del narratore si identifica come un'entità invisibile e distruttiva che lo conduce alla crisi, al malessere interiore, e all'ansia, esattamente come avviene nella trilogia: infatti in entrambi i casi esso emerge nei momenti in cui il protagonista sogna, ovvero quando non ha il pieno controllo di sé e non si ha più una netta distinzione tra l'io e il non-io, come avviene nei passi già citati in questa tesi.

Inoltre, nella trilogia il modo in cui il protagonista si presenta nell'incipit è significativo in quanto descrive sé stesso come se parlasse di qualcun altro: nel momento in cui Ḥalīl è ormai rientrato dalla Scozia da qualche anno presenta la sua vita in Libia come se non gli appartenesse poiché il matrimonio, l'acquisto dell'appartamento, e il suo ruolo all'università sembrano essere dei momenti a lui lontani, che non lo hanno coinvolto emotivamente, ma sono stati invece una semplice accettazione del suo rientro in patria e del ritorno alla sua società d'origine.

I momenti in cui il protagonista perde la padronanza di sé e non distingue più tra ciò che è reale e ciò che è irreali è stato descritto da Ernest Jentsch come elemento perturbante e nella trilogia coincide con il continuo oscillare di Ḥalīl tra la realtà e il sogno, cioè ogni volta in cui ha un incubo, quando prova con Sandra le scene dell'Otello e durante il rituale sufi presente nel terzo volume.<sup>135</sup>

Sia in *L'Horlā* che nella trilogia il doppio è il simbolo della negazione della propria alterità che si trova in ogni individuo. Nel caso di Ḥalīl è rappresentata dalla violenza del suo passato ed è quella parte di sé che lui vorrebbe soffocare e mettere a tacere ma che emerge in modo sempre più deciso. La sua negazione rafforza sempre di più questa alterità fino a farla diventare mostruosa ed avere il completo controllo sul suo io. Secondo Eran Dorfmann nel romanzo *L'Horlā* il protagonista invece di cercare di comprendere la creatura che fa parte di sé, cioè il suo doppio, tenta in ogni modo di rifiutarla considerandola come qualcosa che proviene dall'esterno. Il rifiuto di Ḥalīl avviene in tutti i momenti in cui, pensando tra sé ripercorre questo suo lato violento e imprevedibile, che gli impedisce di instaurare qualunque tipo di legame duraturo con le donne che ama. Le sue riflessioni fungono esattamente come lo stadio dello specchio

---

<sup>134</sup> Ahmida A. A., "Identity, cultural encounter, and alienation in the trilogy of the Libyan writer Ahmad Ibrahim al-Faqih", *Arab Studies Quarterly*, 20: 2 (1998), p. 111.

descritto da Lacan, durante le quali lui utilizza il doppio come strumento cruciale per il riconoscimento della propria identità, egli vede nel suo alter-ego un'immagine falsa, esteriore e alienante con la quale è in netto contrasto e con la quale non si identifica. Allo stesso tempo questa entità però mette in luce la sua debolezza, perché anche se il confine tra l'io del protagonista e il suo alter-ego è chiaro, il facile alternarsi tra i due determina la sua instabilità e il suo essere caotico.

Dorfmann pone una distinzione tra doppi negativi e positivi, e nel caso di *L'Horla* e in quello della trilogia parliamo di doppi che portano all'auto-frammentazione e ad un vuoto, mentre nel caso di un doppio positivo ci sarebbe stata un'immagine ideale nella quale il protagonista si sarebbe proiettato. L'io del protagonista e il suo doppio quindi si escludono a vicenda, ed infatti nei momenti in cui emerge il lato violento e subdolo di Ḥalīl l'altra parte di sé non riesce a reagire in alcun modo, per esempio come avviene durante il rituale sufi.

Non era uno di quei gruppi che venivano per rallegrare le feste o una di quelle compagnie di arti popolari che ci aspettavamo, ma una confraternita della 'isāwiyya, di dervisci delle zawāya e dell'anniversario del profeta. Vestivano delle ḡallābiyya verdi e non utilizzavano strumenti musicali ad esclusione di tamburi e cimbolini. Iniziarono con della poesia araba, degli inni, lodi e preghiere religiose [...]

La scena sembrava quasi un rituale primitivo. [...] Un uomo uscì dal gruppo e loro formarono attorno a lui un semicerchio ed iniziarono a ballare una danza veloce che seguiva il ritmo, l'uomo che si era separato da loro si era trasformato in un essere isterico che saltava in aria lanciando grida simili ad ululati e batteva come un matto il tamburo con la testa [...]

Spinto da una forza che non potevo fermare, lasciai la mia sedia e mi unii alla danza con quei posseduti, il ritmo delle percussioni mi colse di sorpresa come alte onde, mi scatenavo affogando in un'aspirale di ossessione e vertigini, mi gettavo a destra e a sinistra e scuotevo la testa urlando:

- Dio il vivente! [...]

Una mano invisibile mi spingeva e si rifiutava di lasciarmi tornare a sedermi al mio posto. Le cose attorno a me si trasformarono in una massa confusa di fumo e di odore del pesce. Chiusi gli occhi sperando che tutte quella confusione smettesse di

«لم تكن الفرقة التي جاءت لإحياء الحفل هي فرقة الفنون الشعبية التي توقعناها، وإنما فرقة من فرق العيساوية وال دراويش الزوايا والموالد. يرتدون الجلابيب الخضراء، ولا يستعملون من آلات الموسيقى سوى الدفوف والصاجات. بدأوا بالتواشيع والتسابيح والمدايح والابتهالات الدينية[...]»

وبدا لي المشهد كأنه جزء من طقوس عبادة بدائية. [...]

خرج من بينهم رجل صنعوا من حوله نصف دائرة وصاروا يرقصون رقصاً سريعاً يتفق مع سرعة الايقاع، والرجل الذي انفصل عنهم تحول الى كائن هستيري يقفز في الهواء ويطلق صرخات كالعواء وينطح الدف برأسه كالمجنون. [...]

ومسحوباً بقوة لم أستطع لها ردعاً وجدت نفسي أترك الكرسي وأنضم الى الرقص مع المجاذيب، تداهمني ايقاعات الدفوف بأمواجها العالية، فأرتفع وأهبط مع ارتفاعها وهبوطها، غارقاً في دوامة الهوس والدوار، أرمي بجسمي شمالاً ويميناً وأقذف برأسي في الهواء هاتفاً مع الهاتفين: الله الحي! [...]

يد خفية تشدني وتأبى أن تتركني أعود الى جلوس في مكاني. تحولت الأشياء التي حولي الى كتلة معجونة بالدخان ورائحة البخور الاسماك. أغمض عيني بأمل أن تتوقف كرة الأشياء المعجونة عن الدوران، وأفتحهما لأتفادي الارتطام بالموائد او السقوط في حوض السباحة، فأجد أن الكرة ما تزال تدور وأنا أدور مشدوداً إليها. كنت أريد أن استنجد بأحد الحاضرين كي يأتي لإنقاذي، ولكن صوتي لا يسعفني وما عدت أملك سيطرة على

<sup>135</sup> Santner E. L., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2006, p. 189.

girare, ma quando li riaprii per evitare di scontrarmi con i tavoli e di cadere nella piscina, vidi che tutto continuava a girare e anche io attorno a tutte quelle cose. Volevo chiedere aiuto a qualcuno per venirmi a salvare, ma la mia voce non mi aiutava e non avevo più il controllo di me.

Un altro elemento interessante per capire in quale modo il doppio di Ḥalīl arrivi a manifestarsi attraverso la violenza è il concetto di perturbante in chiave freudiana. Nel saggio “*Das Unheimliche*” Freud fa riferimento ad un episodio in cui vede in uno specchio la propria immagine che potremmo definire doppio dato che non si riconosce in esso. Quando Freud si specchia ha in un primo istante una sensazione di avversione, poiché per un momento si sente altro da sé: egli infatti non si riconosce, mentre successivamente capisce che la persona nello specchio rappresenta la sua immagine, cioè come egli è visto dagli altri. Grazie a questo esempio Freud sviluppa ulteriormente il concetto di perturbante, spiegando che non definisce solo la difficile distinzione tra il reale e l’irreale, di cui aveva parlato Ernest Jentsch, ma anche un insieme di familiarità ed estraneità che si prova durante la fase del riconoscimento. Il perturbante contiene in sé la negatività presente in ogni immagine che può manifestarsi attraverso l’ostilità e l’aggressività, che secondo Freud derivano da uno stadio primordiale o da quello che definisce pulsione di morte o Thanatos, che spinge l’individuo ad annientarsi per poter tornare ad uno stadio di pace primordiale. Questo impulso si bilancia con il suo opposto, l’Eros, e quando emerge lo fa durante le attività della vita quotidiana, attraverso comportamenti violenti e distruttivi nei confronti di sé e degli altri.<sup>137</sup> Se applichiamo la teoria esposta da Freud, il personaggio di Ḥalīl sembrerebbe essere una figura guidata unicamente dall’impulso di morte, cioè Thanatos, che lo conduce ad un progressivo annientamento di sé distruggendo ogni tipo di relazione che tenta invano di costruire. Sia in *L’Horlā* che nello *Studiante di Praga* il protagonista giunge al suicidio per poter liberarsi del doppio, mentre nei *Giardini della notte* l’annientamento finale di Ḥalīl attraverso la morte non avviene poiché dopo aver aggredito Sanā’ il personale della sicurezza irrompe nella stanza d’albergo per capire cosa sta accadendo.

<sup>136</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulāṭiyya al-riwā’iyya: Nafaq tuḍī’uhu imra’ wāḥida*, p.102-104.

<sup>137</sup> Dorfmann E., *Double Trouble: The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*, London: Routledge, 2020, p. 37-40.

Il suono, la luce, l'aria e Sanā' sparirono. Non rimase che la lanugine del divano che si disperdeva attorno a me, copriva la mia bocca, le mie ciglia come i resti di una tempesta gialla. Mi alzai stremato, soffocato e inciampai sui miei pantaloni mentre fissavo il vuoto. Di fronte a me apparve un uomo dai lineamenti sconosciuti. Dallo sguardo distorto, i capelli arruffati, la camicia strappata, il suo viso coperto dall'ombra, dalle ferite e dalla lanugine gialla, come se venisse dalle valli degli orchii. Lo vidi e fui assalito dal terrore e dalla follia. Capii immediatamente che quest'uomo mi stava inseguendo in ogni luogo in cui andavo. Mi avventai su di lui e gridai i peggiori insulti e maledizioni, gli gettai le mie scarpe, le tazze, i posaceneri e le sedie. Il vetro dello specchio si ruppe e un pezzo mi colpì sotto l'occhio. Giravo per l'appartamento rompendo ogni cosa che finiva tra le mani. I bicchieri, i piatti, le teiere. La radio, il registratore, lo specchio e il vetro delle finestre. Gettai i nastri a terra e strappai i libri. Rovesciai il letto, gli armadi e le sedie. Vidi che la danzatrice del tempio indiano, la cui lampada era stata distrutta, danzava sulla melodia della musica che emergeva da sotto i suoi piedi. Mi sdraiai a terra accanto a lei, e lei al mio fianco. Aveva scelto il momento opportuno per cantare e danzare. La guardai assorto. Intossicato dall'odore del sangue viscido che si diffondeva sulla mia faccia. Dovevo far scorrere quel sangue. Non mi sarei liberato da quel mostro che abitava nel mio corpo e non sarei riuscito a guarire la mia anima se non facendo scorrere quel sangue. Cercavo un rasoio o un coltello per recidere le arterie del polso e liberarmi di lui. Morirò e anche lui morirà con me. Cadrà del sangue nero coagulato sui tappeti, le lenzuola e le imbottiture dei cuscini sparsi per terra. La mia vita non ha alcun valore ora, ma il valore più grande lo avrà la morte quando diventerà l'esempio della mia vendetta.

Ora riesco a ricordare, quando ero in piedi nell'angolo della stanza e lui sgattaiolò fuori dal mio corpo e violentò mia moglie, rendendomi incapace di reagire. Legato con catene che non vedevo. La forza di muovermi e di parlare mi abbandonò, un incubo mi inondò e non riuscivo a urlare, a protestare o ad allontanarlo dalla donna contro cui stava lottando come per ucciderla.

«اختفى الصوت والضوء والهواء. واختفى سناء. لم يبق إلا وبر الأريكة يتناثر حولي ويغطي فمي وأهدابي كبقايا الإصفر الأصفر. أنهض مترنحاً مخنوقاً وأتعثر في سراويلي وأحدق في الفراغ. يظهر أمامي رجل له ملامح لا أعرفها. زانغ البصر، منفوش الشعر، مقطوع القميص، تغطي وجهه العنمة والجراح ونتف الوبر الأصفر، كأنه قادم من أودية الغلان. أراه فتنتابني حالة من فزع والجنون. أدرك من فوري أن هذا هو الرجل طاردني في كل مكان أذهب إليه. أندفع صارخاً في وجهه بأقذع الشتائم واللعنات. أقذف بالأحذية والفناجين والمنافض والكراسي. يتحطم زجاج المرأة وتطير قطعة منه تصيبني تحت العين. اتجول في الشقة أهشم كل شيء تقع عليه يدي. الأكواب والصحون والأباريق. المذياع والمسجل والمرايا وزجاج النوافذ. أقذف فوق الأرض بالأشرطة وأمزق الكتب. أقلب السرير والدواليب والكراسي. أنتبه الى أن الراقصة المعبد الهندي التي تهشم مصباحها ترقص الآن على أنغام الموسيقى التي تنتبثق من تحت قدميها. أرتمي بجوارها وهي ملقاة فوق الأرض. إنها تختار وقتاً مناسباً للرقص والعزف. أنظر إليها مأخوذاً الدائري. ومنتشياً برائحة الدم الذي يسيل لزجا على وجهي. يجب أن أفصده دماً. لن أتحرر من هذا المسخ الذي يسكن جسدي ويستعيد روحي الا بفصده دماً. بالبحث عن شفرة او سكينه أمزق بها شرايين المعصم حتى أتحرر منه. ساموت وسموت هو أيضاً معي. سيندلق دماً أسود متخثراً فوق الأبيسة والشراشف وحشو الوسائد المتناثر فوق الأرض. ليس لحياتي الآن أية قيمة وسيكون لموتي قيمة عظيمة عندما أجعله سبيلاً للانتقام منه. أستطيع أن اتذكر الآن، أنني كنت واقفاً في زاوية هذه الغرفة، عندما أنسل هو من جسدي، وذهبت يعنصب مرأتي، وأبقاني عاجزاً عن الفعل أي شيء لإنقاذها منه. مكتفياً بسلاسل لا أراها. غادرتني القدرة على الحركة والكلام وغمرتني حالة كابوسية لا أقوى معه على الصراخ او الاحتجاج او الدفاع عن المرأة التي كان يصارعها وكأنه يريد قتلها.»<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulāṭīyya al-riwā'īyya: Nafaq tuḍī'uhu imra' wāhida*, p. 190-1.

Di fatto, perciò il suicidio non avviene, ma rimane comunque l'unico modo per il protagonista per liberarsi del suo doppio, oppure di accettare e arrendersi alla sua presenza. L'annientamento simbolico dell'io di Ḥalīl si manifesta due volte nell'ultimo romanzo, cioè alla fine del rituale sufi, quando in una visione immagina di essere smembrato dalle persone presenti in un locale, e dopo aver usato violenza su Sanā' immaginando un altro rituale sufi i cui dervisci tentano di ucciderlo. Lo smembramento del corpo di Ḥalīl potrebbe essere interpretato come una metafora dell'alienazione dovuta all'emergere dell'elemento perturbante.

Uscirono da dietro i clienti del locale, il personale e le danzatrici e mi inseguirono mentre io correvo verso una zona deserta. Mi raggiunsero, iniziarono a farmi a pezzi e ogni volta che prendevano una parte del mio corpo urlavo:

-Ridatemi la mia mano!

-Ridatemi le mie braccia!

-Ridatemi il mio piede!

-Ridatemi la mia testa!

Ma le parti rubate non mi venivano restituite.

«خرج ورائي زبائن الحانة وجرسوناتها وراقصاتها، يطاردونني وأنا أعدو وسط أرض خلاء. لحقوا بي فصاروا يمزقونني ويتناهبون أطرافي، وكلما أخذوا جزءاً من جسمي صرخت:

- أعيديا لي يدي!

- أعيديا لي ذراعي!

- أعيديا لي قدمي!

- أعيديا لي رأسي!

ولكن الأجزاء المنهوبة من جسدي لا تعود»<sup>139</sup>

Freud individua il perturbante in ciò che richiama la presenza del diabolico sottoforma di azioni o pensieri connessi ai complessi infantili alla castrazione simbolica.<sup>140</sup> Il perpetuarsi del complesso infantile genera una ripetizione automatica, quello che può essere definito impulso. All'interno della trilogia, per esempio, 'Ali Abdullatif Ahmida nota che il personaggio di Ḥalīl ricorda uno dei traumi della sua infanzia, quando a causa di un'infezione dovuta alla circoncisione aveva rischiato l'amputazione. Il narratore racconta di questo trauma durante l'ultimo romanzo della trilogia, associando questo ricordo al rapporto che Ḥalīl ha con Sanā' e successivamente a quello con Linda, come se la sua identità maschile fosse l'unico modo per manifestare la sua presenza maschile di fronte alle donne che incontra.<sup>141</sup>

Non trovai null'altro di cui potevo essere orgoglioso e tentai di affermare la mia virilità soltanto attraverso il mio membro maschile che alzavo di fronte a questa abbondanza generosa

«لم أجد شيئاً آخر أفاخر به وأسعي لتأكيد ذاتي الرجولية من خلاله إلا عضو الذكورة أرفعه في مواجهة هذا الفيض الغامر السخي من حبيها الذي داهم حياتي كسيول الفرح. ذلك العضو الذي كدت أفقده،

<sup>139</sup>Ivi., p. 105.

<sup>140</sup> Santner E. L., *On Creaturely Life*, p. 189- 191.

<sup>141</sup> Ahmida A. A., "Identity, cultural encounter, and alienation in the trilogy of the Libyan writer Ahmad Ibrahim al-Faqih, p. 111.

d'amore, che aveva fatto irruzione nella mia vita come torrenti di gioia.

Quel membro che stavo per perdere insieme alla vita a causa della circoncisione per mano di un barbiere inesperto, è quello che Sanā' non ha, e solo attraverso di esso dichiaro la mia vittoria e soddisfo gli esseri virili che piangono nel mio petto. Mi rifiutò il suo corpo, e combattei la sua purezza insudiciando un'altra donna e pensando di infangare Sanā'.

وأفقد حياتي بسببه أثناء الختان على يد الحلاق غشيم، هو الشيء الوحيد الذي لا تملكه سناء، وبه وحده أعلن انتصاري وأرضي سلالة الفحول الذين ينتحبون في صدري. منعت جسمها عني، فجئت أحارب تطهرها بتلوينها امرأة أخرى، ظناً مني أنني أقوم بتلوينها هي. <sup>142</sup>

Il fatto che il protagonista stesso nella trilogia menzioni questo trauma, descrive il timore di Ḥalīl di perdere la propria virilità e la propria dominanza sessuale in ogni momento in cui si trova di fronte ad una donna. Questo tema non fornisce solo una spiegazione alla modalità con cui si manifesta il doppio, ma ne suggerisce un'origine, che in questo caso è di tipo sociale. In questo modo l'autore riesce a denunciare le pressioni esercitate dalla società sul singolo facendo parlare direttamente il protagonista, che si scaglia apertamente contro i costumi tribali che hanno influenzato la sua vita.

Per concludere, il doppio del protagonista è in realtà il simbolo della metamorfosi di Ḥalīl, poiché esso prevale sempre di più sull'io del protagonista esprimendo impulsi distruttivi e violenti. Charis Olszok vede in Ḥalīl una sorta di Adamo vittima di pressioni politiche e sociali e traumi del passato che si manifestano attraverso le pulsioni del suo doppio, nato dalle distorsioni provocate in lui dalle pressioni della società.<sup>143</sup>

Lo stavo fissando con rabbia, impotenza e disgusto mentre lui praticava i suoi barbari riti con lei. Torceva il suo collo, piegava le sue braccia pesando su di lei, lacerava la camicia sul suo petto e sul reggiseno per iniziare il suo brutale banchetto. Proveniva dalle ombre del cuore. Da quella terra nera abitata da fantasmi, paludi, muschi, lucertole e serpenti a sonagli. Un essere feroce e aggressivo. Usava i denti della sua bocca per rovinare l'unica cosa piacevole e luminosa della mia vita. Dovevo far scorrere quel sangue. E come lui aveva distrutto la mia vita ora dovevo distruggere lui stesso.

«كنت أرقبه بغضب وعجز واشمئزاز وهو يمارس طقوسه الهمجية معها. يلوي عنقها ويثني ذراعها ويجثم فوقها يمزق عن صدرها القميص وحاملات النهود ليبدأ وليمته الوحشية. طالماً من الظلام القلب. من تلك الأرض السوداء العامرة بالأشباح والمستنقعات والطحالب والسحالي والثعابين ذات الأجراس. كائن متوحش شره وسرش وعدواني. مستخدماً أنيابه برائته في تدمير الشيء الوحيد المبهج المضيء في حياتي. يجب أن أفصده دماً. وبمثل ما دمر حياتي يجب أن ادمره الآن وفي هذه اللحظة.»<sup>144</sup>

<sup>142</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Nafaq tuḍī'uhu imra' wāḥida*, p. 150.

<sup>143</sup> Olszok C., *Lybian Novel*, p. 77.

<sup>144</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulā'iyya al-riwā'iyya: Nafaq tuḍī'uhu imra' wāḥida*, p. 196-197.

Il suo carattere primordiale è stato letto attraverso la dinamica dello stato d'eccezione, che in questo caso coincide con la situazione politica che l'autore ha vissuto e che vuole rappresentare nella trilogia, in particolar modo nell'ultimo romanzo. La dinamica dello stato d'eccezione o stato di emergenza descrive il rapporto nella modernità tra "creatura" e "sovrano", dove la creatura si abbandona alle forze della legge e agli stati eccezionali del sistema politico. Lo stato di eccezione descritto si articola con la sospensione di tutte le leggi presenti in uno stato a causa di un'emergenza particolare, che consente all'autorità di esprimersi senza alcun limite.<sup>145</sup> Lo stato d'eccezione nel caso della trilogia si manifesta con la completa sottomissione di Ḥalīl al doppio, che a mano a mano esercita il suo controllo sul protagonista e tutta la sua sovranità.

La relazione tra il Doppelgänger e il protagonista è la sintesi della crisi a cui l'individuo va incontro nel mondo contemporaneo, dove si abbandona agli stati di eccezione risultato della profonda crisi di ogni sistema simbolico che fino ad allora aveva garantito un significato.

Attraverso la trilogia il personaggio di Ḥalīl è sottoposto ad una vera e propria metamorfosi, in cui il suo alter-ego lo spinge a conformarsi ad uno stato di completo abbandono all'alcol, conducendo un'esistenza senza limiti e seguendolo come una vera e propria guida. In quest'ultima parte l'autore sembra voler esprimere la resa del personaggio di fronte alla situazione politica e sociale, che decide infine di accettare. Infatti, sembra che nell'ultimo romanzo egli alluda al generale al-Qaḍḍāfi attraverso la figura di Hārūn ar-Rašīd e alla crisi degli intellettuali durante la dittatura della Ġumhūriya: al-Faqīh attraverso il personaggio di Ḥalīl riesce a dar voce alla difficile scelta degli intellettuali tra l'accettare la corruzione che regna negli ambienti elevati oppure rimanere isolati.<sup>146</sup>

Evitavo sempre di mescolare le bevande alcoliche, ma quella sera era un'eccezione. Cercando l'euforia sottovalutai il pericolo e non prestai attenzione. Hārūn ar-Rašīd era vestito in abiti moderni e il suo giro notturno per i quartieri della città lo aveva condotto alla nostra festa. E chi era quell'uomo dalla carnagione scura se non il suo carnefice Masrūr, e l'uomo corpulento che parlava con un accento pesante e straniero, come se fosse un forestiero che non conosce la lingua, era senza

«كنت دائماً أتحاشي خلط الشراب، ولكنها ليلة استثنائية. ومن طلب  
النشوة استهان بالخاطر والمحاذير. كان هارون الرشيد قد تنكر في  
ثوب عصري وجاءت به جولته الليلية في أحياء المدينة، الى  
سهرتنا. وما هذا الرجل الأسود البشرة إلا سيفاه مسرور، أما  
الرجل البدين الذي يتحدث بلسان ثقيل كأنه أعجمي لا يعرف اللغة،  
فهو ليس وزيره جعفر البرمكي. وأجاد هارون الرشيد التنكر حتى  
ضللني عن الاهتداء اليه. عرف رقيقه وعجزت عن اكتشافه. بقيت  
أتأمل الوجه لكي أعرفه وأقوم بأداء واجب الولاء والطاعة قيل أن

<sup>145</sup> Santner E. L., *On Creaturely Life*, p. 13.

<sup>146</sup> Olszok C., *The Lybian Novel*, p. 85.

dubbio Ġa‘far al-Barmakī. Hārūn ar-Rašīd era così ben travestito che mi ingannò. Conoscevo i suoi due amici ma non capivo chi fosse lui. Meditai sul suo viso per capire chi fosse e omaggiarlo con lealtà e obbedienza prima che potesse ordinare al suo carnefice di tagliare la nostra testa se non gli avessimo raccontato una storia buffa che apprezzasse.

يأمر سيفاه بدق أعناقنا أن لم نسرده له حكاية طريفة تبهجه. <sup>147</sup>

Concludendo, il doppio del protagonista, ma anche le vite degli altri personaggi dell'ultimo romanzo della trilogia, contribuiscono alla descrizione di una realtà formata da due facce: tutte le persone che Ḥalīl incontra nel resort in cui si trasferisce dopo aver divorziato da Fāṭima conducono due esistenze allo stesso momento, cioè una di notte dedicata a tutto ciò che la morale condanna e una di giorno all'interno dell'apparato statale. Ḥalīl diventa un osservatore esterno che illustra l'esempio del personaggio di Rašīd Ġānim, giornalista e intellettuale corrotto che preferisce mantenere i suoi legami con gli ambienti privilegiati per ottenere informazioni per il suo lavoro e ‘Abd al-Qādir Amīn, un uomo sulla trentina che di giorno lavora nelle pubbliche relazioni per una società statale e di nascosto si serve di tutte le sue conoscenze per ottenere qualunque tipo di favore personale. Anche il suo pensiero politico si sviluppa in due direzioni del tutto contrastanti, la prima di tipo socialista che si scaglia contro i privilegi della borghesia e la corruzione e la seconda è il suo esatto opposto. Attraverso l'illustrazione della doppia vita degli altri personaggi al-Faqīh esprime una dura critica alla società e in particolar modo alle classi dominanti che decidono di vivere un eterno paradosso. In ultima istanza, la critica che potrebbe limitarsi all'ambito politico assegna ad ogni individuo una pesante responsabilità, cioè quella di vivere il contesto libico attraverso delle maschere che gli permettono di salvaguardare i propri interessi personali e di evitare lo scontro con l'autorità. Con questo ultimo brano l'autore costruisce una metafora attraverso i personaggi delle *Mille e una notte* per la quale di fronte alla leadership politica l'intellettuale può solo andare incontro alla repressione, incarnata dalla funzione di Masrūr, oppure alla resa, espressa da al-Barmakī.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> Al-Faqīh, A.I., *Al-tulāṭiyya al-riwā’iyya: Nafaq tuḍī’uhu imra’ wāḥida*, p. 139.

<sup>148</sup> Amlūda M.M., *Tamṭilāt al-muṭaqqafī as-Sard al-‘arabī al-ḥadīṭ*, p. 235-237.

## La dimensione onirica, la visione e il fantastico

Il presente capitolo tratterà la dimensione dell'onirico nella trilogia di al-Faqīh, il suo legame con la visione e con il fantastico. Per fare ciò si è deciso di partire con una breve introduzione sulla dimensione onirica nel mondo arabo medievale per potere costruire un confronto con la visione moderna del sogno e identificarne un elemento comune. In seguito, per poterci avvicinare cronologicamente al contesto di nostro interesse è stato necessario prendere in considerazione gli studi psicanalitici di Freud, ed in particolare alcuni aspetti descritti nell'*Interpretazione dei sogni*. Questa scelta è stata determinata dall'importanza che hanno avuto nella produzione letteraria del Novecento, descrittaci dagli studi di Collani e Cavalli, che si sono concentrate sulla dimensione onirica nella letteratura di questo periodo. Successivamente, si vedrà come le teorie di Freud hanno avuto risonanza nell'ambiente intellettuale egiziano degli anni Quaranta e come secondo alcuni studi esse siano presenti anche nelle *La stagione della migrazione verso nord* di aṭ-Tayeb Sālih che presenta alcune analogie con l'opera di al-Faqīh.

Il mondo arabo ha riservato fin dal periodo medievale un ruolo di primo piano all'elemento onirico, che è spesso stato oggetto di manuali che ne fornivano l'interpretazione e, allo stesso tempo, completava altri generi letterari, tra cui le biografie e le autobiografie. In entrambi i casi veniva proposta la narrazione del sogno e la sua interpretazione: all'elemento onirico venivano associati quindi due significati, il primo dato dai fatti raccontati nel sogno e il secondo, più profondo, era l'interpretazione del primo.<sup>149</sup> Tale produzione fu fortemente influenzata da quella di epoca antica, dove il sogno era legato alla concezione primordiale, ovvero creava un legame con il mondo divino e preannunciava il futuro. Nel mondo arabo, così come in altre culture, oltre che avere caratteristiche divinatorie, il sogno poteva anche spiegare alcuni aspetti sconosciuti del presente oppure legittimare il ruolo politico di alcuni personaggi.<sup>150</sup>

Se nell'antichità il sogno era il prodotto di qualcosa che proveniva dall'esterno cioè un'ispirazione divina, le teorie moderne insistono sul fatto che il sogno si genera all'interno di noi stessi attraverso una serie di stimoli sia esterni che interni al corpo. Ad ogni modo, le interpretazioni dell'onirico del mondo medievale e quelle del mondo

---

<sup>149</sup>Reynolds D. F., "Symbolic narratives of self: Dreams in Medieval Arabic Autobiographies" in Kennedy P. F. *On fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005, p. 261-262.

<sup>150</sup>Freud S., *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994. p.24.

moderno hanno in comune il doppio significato del sogno: infatti, secondo la lettura freudiana il sogno contiene sempre in sé un discorso manifesto, cioè il sogno così come lo ricordiamo e un discorso latente, che dovrebbe corrispondere all'espressione di un desiderio negato, che subisce una trasformazione o una traduzione in immagini. Infatti, il discorso manifesto non è altro che il risultato del lavoro eseguito da un'istanza della personalità che traduce il contenuto del discorso latente.<sup>151</sup>

La natura del sogno, dunque, è sempre stata poco chiara, legata principalmente alla follia, al doppio, come anche nel caso della trilogia, oppure alla morte e al desiderio. La dimensione onirica ha messo in opposizione la verità e l'inganno e la realtà con l'immaginario descrivendo a volte l'esperienza del sogno come un allontanamento di una parte dell'anima dal corpo e un completo abbandono alla nostra componente irrazionale. In altri casi invece il sogno è stato indotto dall'esterno, da una divinità o da un demone, come avveniva nei testi antichi portando con sé una profezia, un appagamento di un desiderio che poteva eventualmente avere un significato. Marco Nuti spiega in *Metamorfosi del sogno* che a partire dall'epoca moderna il sogno diventa una sorta di "ponte" tra quello che è il nostro livello sensoriale e quello rappresentativo.<sup>152</sup>

L'utilizzo della forma del sogno nella letteratura medievale del mondo arabo non ci è molto d'aiuto né nella comprensione del testo della trilogia, né per l'interpretazione dei sogni del protagonista, né per comprendere il suo significato come forma narrativa. Questo perché Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh, come nel caso della rappresentazione del doppio, sembra essersi ispirato principalmente ad esempi di letteratura europea. Questo aspetto, infatti, non riguarda tutti gli elementi presenti all'interno del sogno, che per l'appunto nel secondo volume riprendono alcuni aspetti della tradizione letteraria delle *Mille e una notte*, ma riguarda il mondo in cui al-Faqīh ha deciso di utilizzare il sogno per sottolineare ancora quell'aspetto di liminalità di cui si parlava nel capitolo precedente. Questa lettura del concetto di sogno come prolungamento del reale e del suo confondersi con esso non viene suggerito al lettore solamente attraverso la rappresentazione del doppio, alla quale è comunque legato, ma anche da due riferimenti proposti dall'autore stesso ai *Sogni* di Borges e al dramma teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. L'attività onirica, infatti, si permea su quelli che sono i cambiamenti della storia e del passare del tempo: così come nel periodo

---

<sup>151</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>152</sup> Nuti M., *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Fasano: Schena Editore, 2009, p. 7-8.

medievale la dimensione onirica ha avuto funzioni diverse in base al contesto in cui si collocavano i testi letterari, allo stesso modo nel periodo contemporaneo l'autore utilizza il filtro della dimensione onirica in base alle necessità richieste dalla contemporaneità. Essa, quindi, non acquisisce importanza in quanto sogno, cioè dimensione fantastica, ma in base a come si relaziona con il reale, diventando una sorta di parentesi dell'attività della veglia. Ciò che interessa è quindi l'effetto e le conseguenze che il manifestarsi del sogno crea sul reale e sui personaggi. Allo stesso tempo però il materiale del prodotto onirico, come sosteneva Freud, proviene dal reale dal quale parte e viene rielaborato nel sogno, ed è proprio quello che Durand in "*Le strutture antropologiche dell'immaginario*" definisce come uno straripare del «regime diurno nell'immagine». Come aveva teorizzato anche Freud, attraverso la letteratura e il "filtro" del sogno è possibile dar voce a contenuti latenti o manifesti, che hanno l'obiettivo di raccontare la storia recente, che nel nostro caso sono la realtà libica e le passioni censurate. Ciò che è di nostro particolare interesse è l'aspetto della liminalità, che è stato oggetto di diverse opere degli autori del Novecento: nella modernità la dimensione onirica concede al protagonista e al lettore l'opportunità di un'esperienza totalizzante che mette in discussione la chiara distinzione tra la realtà tangibile e l'immaginario. Come abbiamo visto il concetto di liminalità risale al periodo romantico, durante il quale il tema del doppio ha dato inizio all'introspezione psicologica dei protagonisti e alla ricerca dei loro limiti.<sup>153</sup>

Nel discorso della modernità il sogno si inserisce in quel contrasto continuo tra innovazione e tradizione, dove la modernità stessa cerca di superare la tradizione al fine di poterla sostituire. Questo conferma ancora una volta ciò che aveva teorizzato al-Makdisi, cioè il fatto che la modernità non si esaurisce su sé stessa, ma si perpetua in una continua rinascita di cui essa stessa fa parte. Il sogno quindi si inserisce in questo contesto proprio con la caratteristica di modernità e non tanto di semplice novità, poiché se così fosse la sua novità verrebbe meno con il passare del tempo, mentre il suo essere moderno lo ricondurrebbe sempre alla poetica della modernità. Pertanto, la dimensione onirica dell'epoca moderna non è stata per forza nuova in ogni suo aspetto, e questo si può riscontrare anche nella trilogia: il fatto che al-Faqīh abbia deciso di riprendere alcuni aspetti delle *Mille e una notte*, come alcuni nomi dei personaggi non è casuale. Al-Faqīh potrebbe aver voluto scegliere di riprendere questo elemento per creare un

---

<sup>153</sup> Collani T., *Sogno e letteratura: poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, Milano: Angeli, 2016, p. 9-13.

legame con la tradizione e per dare unità alla trilogia, richiamando il testo al quale si era dedicato il protagonista per la sua tesi di dottorato. In questo modo il sogno, come peculiarità della produzione moderna o nel nostro caso specifico post-moderna, crea una propria tradizione trovando una posizione intermedia tra il futuro, in quanto vuole affermarsi in esso come tradizione in potenza, e la tradizione ereditata dal passato.<sup>154</sup>

Nel contesto letterario del Novecento non è possibile affrontare la dimensione onirica senza prendere in considerazione le teorie di Freud e di Bergson, poiché anche se non diventarono immediatamente parte del canone, si diffusero molto velocemente tra gli ambienti letterari contribuendo alla sperimentazione artistica.

La dimensione onirica e altre questioni legate al contesto psicanalitico si inserirono nel contesto letterario e crearono un dialogo tra i due ambiti ampliando i confini di entrambi. Le teorie di Freud, esposte sia nell'*Introduzione* che negli altri suoi scritti sull'arte, sono sicuramente le più diffuse anche se all'inizio del Novecento gli specialisti che si occupavano di psicanalisi erano diversi. Freud sicuramente seppe creare una sintesi interessante sull'onirico, prendendo in considerazione le teorie dei colleghi e sviluppandole grazie ai suoi studi e ai lunghi anni di esperienza sul campo. Ciò che lo rese innovativo fu sicuramente l'analisi del sogno, in quanto sosteneva che il *Traumarbeit*, cioè il "lavoro del sogno" si componesse di diverse fasi. Nell'*Interpretazione dei sogni* descrive quattro elementi che contribuiscono al funzionamento del sogno, il primo è la condensazione, ovvero la concentrazione dei pensieri che compongono il sogno in un materiale molto più esiguo, poi c'è lo spostamento, che avviene quando il contenuto fondamentale o il focus non è rappresentato o viene parzialmente rappresentato. I mezzi di raffigurazione invece, costituiscono la traduzione o la trascrizione per immagini delle rappresentazioni verbali ed infine l'elaborazione secondaria che costituisce la riorganizzazione del materiale onirico prima del sogno.<sup>155</sup> Gli studi psicanalitici sul sogno oltre a fornire un'analisi di questo fenomeno hanno affermato l'esistenza di una parte di noi fino ad allora sconosciuta che è l'inconscio, dal quale si genera il lavoro onirico. Il sogno, perciò, è uno degli strumenti che permette all'individuo di accedere a questa zona, che contiene tutto quel materiale formato da emozioni e pensieri che sfuggono alla coscienza. Perciò, il sogno, in quanto utilizza il materiale proveniente dall'inconscio, si rifà nel caso di Jung ad un passato collettivo, mentre secondo gli studi di Freud ad un passato personale

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 128- 129.

<sup>155</sup> Ivi, p. 46- 48.

ed in particolare all'infanzia. Esso è quindi espressione di un desiderio represso durante l'attività della veglia, che però emerge nel lavoro onirico.<sup>156</sup>

Prendendo come ipotesi il fatto che l'autore della trilogia sia entrato in contatto con le teorie di psicanalisi oltre che con la produzione letteraria da essa derivatane, ci si è domandati in che misura queste fossero diffuse nel mondo arabo e se avessero avuto risonanza nel panorama letterario. Per rispondere a questa domanda si è fatto riferimento ad un articolo di Omnia el-Shakry, in cui illustra in che modo le teorie dell'inconscio ebbero fortuna anche nel mondo arabo ed in particolare nell'Egitto degli anni Quaranta e Cinquanta. Un forte impulso fu sicuramente dato dalla figura di Yūsuf Murād (1902- 66) che diede vita ad una scuola di pensiero che influenzò la produzione scientifica nelle scienze della psicologia, della filosofia e delle altre materie umanistiche. Egli aveva studiato psicologia all'università del Cairo e poi alla Sorbona, conosceva le teorie di psicanalisi europee e i nuovi approcci psicanalitici e sperimentali. Fu il primo insegnante di psicologia dell'università del Cairo che insegnò in lingua araba in questo determinato ambito, fondò sia una società per lo studio della psicologia, Ġāma'at 'Ilm an-Nafs al-Takāmulī, e la rivista *Mağallat 'ilm an-Nafs* per diffondere i progressi e le ricerche nell'ambito filosofico e psicologico e periodicamente teneva degli incontri per gli studenti e i ricercatori della facoltà. Per quanto riguarda la diffusione delle teorie psicanalitiche sappiamo che già a partire dagli anni Venti circolavano le idee di Freud e di Jung, anche se esposte in maniera ancora approssimativa, mentre grazie ai nuovi studi il concetto di inconscio si affermò completamente alla fine del 1945. In base alla testimonianza di un articolo di al-Hilāl "aš-Šabāb al-Misrī wa-l-Mušmila al-Ġinsiyya" le teorie di Freud e principalmente quelle inerenti agli impulsi si diffusero tra gli anni Trenta e Quaranta, in particolar modo tra i giovani che non erano estranei alle teorie dell'inconscio, dell'interpretazione dei sogni e degli impulsi sessuali.<sup>157</sup> Possiamo quindi affermare che il mondo arabo oltre ad aver avuto un contatto intenso con queste teorie aveva avuto personaggi come Yūsuf Murād che avevano avuto una formazione vasta, che comprendeva anche lo studio del pensiero arabo medievale e moderno, che erano riusciti attraverso le loro opere a creare delle vere e proprie sintesi. Un altro elemento che ci possa suggerire la vicinanza di al-Faqīh alle teorie moderne della psicanalisi sono le analogie tra alcuni elementi dell'intreccio

---

<sup>156</sup> Cavalli, A. *Oltre la soglia: fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana e dintorni*. Milano UNICOPLI, 2002, p. 137- 142.

<sup>157</sup> El-shakry O., "The Arabic Freud: the unconscious and the modern subject", *Modern Intellectual*

della trilogia con quelle dell'opera di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ “*La stagione della migrazione verso nord*” che è stata recentemente analizzata alla luce dell'impatto che le teorie di Freud hanno avuto su di essa. Nel romanzo di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ uno dei punti trattati che ha dei legami con le teorie di Freud è sicuramente il ruolo dell'infanzia e la sua influenza sull'individuo: nel caso del protagonista Muṣṭafā il protagonista soffre in parte del complesso d'Edipo nei confronti della madre e questo lo influenza nelle sue relazioni con le donne. Un altro tema è quello degli istinti umani, ovvero la contrapposizione di eros e thanatos: Freud sostiene che essi siano fortemente legati tra loro e che però possano apparire anche isolati e questo spiegherebbe la frequente fusione della sessualità e dell'aggressività nel rapporto che Muṣṭafā intrattiene con i personaggi femminili. Sicuramente la tensione tra gli impulsi umani è presente anche nella trilogia, come era già stato notato nella tematica del doppio, mentre per quanto riguarda il complesso d'Edipo non possiamo affermare la stessa cosa, dal momento che non abbiamo abbastanza elementi per definire il rapporto del protagonista con la figura della madre. Nel caso invece dell'uso dell'elemento onirico possiamo notare come nel romanzo di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ esso si manifesti principalmente attraverso le fantasticherie del protagonista, il quale ha la tendenza a trasformare la storia reale in una rappresentazione fantastica di un passato glorioso. Questo avviene soprattutto quando conosce le figure femminili. Nel caso del testo di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ il ritorno ad un passato dai tratti fantasiosi serve a trovare una via di fuga dalla realtà e a ignorare o negare la situazione degradante che il protagonista vive. In questo modo costruisce a poco a poco una realtà fatta di illusioni e che ha come obiettivo quello di soddisfare unicamente i suoi impulsi. Il continuo passaggio dal reale all'irreale causerà la perdita di significato della sua esistenza.<sup>158</sup> Nel caso di Ḥalīl invece l'onirico non si manifesta attraverso delle fantasie ambientate nel passato, se non nel caso del secondo volume in cui il protagonista si ritrova nella città di 'Iqd al-Murḡān, simbolo anche in questo caso di una fuga dal reale per il soddisfacimento del proprio eros e per scappare dalla miseria della sua esistenza. In altri episodi, invece, come nel caso del finale della trilogia, la visione è associata alla dimensione sufi, che non ha più la funzione del luogo idilliaco della città di 'Iqd al-Murḡān, ma al contrario pone l'accento sugli impulsi di morte del protagonista. Il finale, come nel caso del romanzo di aṭ-Ṭayeb Ṣāliḥ, pone il

---

*History*, Cambridge University Press 11, 1 (2014), p. 91-94.

<sup>158</sup> Tarawneh J., John J., “Tayeb Salih and Freud: The Impact of Freudian Ideas on ‘Season of Migration to the North.’”, *Arabica* 35, 3 (1998), p. 328 – 337; p. 342 – 345.

protagonista di fronte al suo fallimento e la perdita di ogni speranza di Ḥalīl lo porta ad una totale delusione e all'autoannientamento.

Concludendo, possiamo dire che con ogni probabilità al-Faqīh ha avuto modo di confrontarsi con la produzione letteraria del Novecento e con le teorie di psicanalisi e che lo hanno influenzato nella stesura della trilogia, in particolar modo per affrontare la crisi identitaria e argomenti tabù, quali l'inconscio, le pulsioni dell'individuo e il loro legame con la vita intima del protagonista. La dimensione onirica ha ricreato un ambiente tale da poter mettere in luce tali argomenti fino ad allora considerati tabù per la società libica o fortemente ostacolati. Ancora una volta il protagonista/intellettuale si fa portavoce di problematiche molto attuali e ancora troppo poco discusse.

## Il sogno della città di 'Iqd al-Murğān

La seconda parte di questo capitolo si concentrerà sul sogno della città di 'Iqd al-Murğān, che occupa gran parte del secondo romanzo della trilogia, illustrando grazie agli studi di Van Leeuwen il legame che ha con la tradizione.

La cornice narrativa in cui si svolgono le vicende del secondo romanzo può essere considerata un sogno o una visione che trasporta il protagonista in un'altra dimensione. Essa, oltre a rientrare nella dimensione onirica, presenta anche alcuni aspetti dell'utopia che sono stati in parte evidenziati nei capitoli precedenti. Uno tra questi è il luogo in cui si svolgono i fatti, ovvero la "Città della collana di corallo" ('Iqd al-Murğān) che sembra riprendere l'esempio della città ideale di al-Fārābī descritto in *Ārā' ahl al-Madīna al-Faḍīla wa maḍādātī-hā*.<sup>159</sup> In primis troviamo l'importanza della collaborazione tra i vari cittadini di 'Iqd al-Murğān, guidati da un'unica figura alla quale seguono varie gerarchie, inoltre ognuno contribuisce volontariamente al funzionamento della città stessa secondo le proprie capacità.<sup>160</sup> Il tema dell'utopia verrà ripreso anche da al-Kūnī nel suo romanzo *Anūbīs* (2002), dove anche in questo caso il protagonista si sveglia in mezzo ad una valle rigogliosa. A differenza di Ḥalīl però, il protagonista di *Anūbīs* subisce una trasformazione che lo porterà al completo disorientamento.<sup>161</sup>

Il sogno o visione di Ḥalīl nella città di 'Iqd al-Murğān, che chiama in causa anche il genere utopico, risponde comunque alle caratteristiche evidenziate da Nuti, cioè quello di essere un sogno «popolato da fantasmi del passato» che si collocano all'interno del protagonista: ne sono esempio i due personaggi femminili di Budūr e Narğis al-Qulūb, che sembrano riproporre i personaggi di Linda e Sandra incontrati durante gli studi a Londra. Queste due figure, perciò, escono dal tempo nel quale erano state collocate e si ripresentano nel sogno di Ḥalīl e si inseriscono in luogo fantastico dove le categorie spazio-temporali vengono meno. La città di 'Iqd al-Murğān dà voce ai desideri di Ḥalīl e ai suoi rimpianti, per esempio il mancato matrimonio con Linda, che nel sogno si realizza con la regina della città, cioè Narğis al-Qulūb ed infine il desiderio di poter vivere felicemente accanto ad entrambe. La forma del sogno, quindi, riesce a mettere in

---

<sup>159</sup> Olszok C., *The Libyan Novel*, p. 81.

<sup>160</sup> al-Fārābī A., Walzer R. R., *Al-Farabi on the perfect state: Abu Nasr al-Farabi's Mabadi' ara' ahl al-madina al-fadila*, Oxford Clarendon Press, 1985, p. 229-235.

discussione tutti gli schemi sui quali la realtà poggia le proprie basi, per esempio scardinando le regole morali e introducendo elementi misteriosi, quali nel nostro caso l'improvvisa scomparsa di Budūr che metterà in discussione la percezione stessa di Ḥalīl.<sup>162</sup>

Lasciai il castello per andare a cercare informazioni su Budūr e a cercarla tra quei cantanti che prendevano parte ad animare le feste ma non trovai nessuno che la conoscesse. Questo mistero mi preoccupava, perciò al tramonto andai a bussare alla sua porta. Non sentii nessuna risposta allora bussai con più forza per costringerla ad uscire nel caso in cui ci fosse stata una ragione a me sconosciuta che la faceva nascondere da me. Dalla porta accanto uscì una donna che non conoscevo che portava in braccio un neonato e sembrava infastidita dal mio comportamento. Le chiesi scusa e aspettai l'appuntamento settimanale per il nostro incontro per essere sicuro che cosa le fosse successo.

«تركت القصر وذهبت أتسقط أخبار بدور وأبحث عنها بين المغنين الذين يشاركون في إحياء الاحتفالات لم أجدها، ولم أعر على أحد يعرفها. أثار هذا الغموض قلقي، فذهبت في عتمة الغروب أطرق باب بيتها. لم أسمع رداً فطرقته بقوة لكي أرغمها على الخروج إذا كانت لسبب لا أدريه تخفي نفسها عني. خرجت من الباب المجاور امرأة لا أعرفها، تحمل طفلاً رضيعاً في حضنها، تبدو انزعاجاً من سلوكي. ألقيت للمرأة بكلمة اعتذار، ورجعت انتظر أن يحين الموعد الأسبوعي للقائنا لكي أعرف على وجه اليقين ما حدث لها.»<sup>163</sup>

Ḥalīl, che si trova all'interno di un suo stesso sogno, dubita che ciò che fino ad ora gli è accaduto possa considerarsi reale, chiedendosi se abbia solo immaginato la figura di Budūr. Sembra quasi che si voglia creare un sogno all'interno di un altro sogno, cioè ipotizzare che Budūr sia frutto della sua immaginazione all'interno del sogno stesso.

Lo abbandonai e me ne andai infuriato. Non avevo più la ragione per pensarci e per trovare una spiegazione a questi enigmi. Quella vita che avevo vissuto con Budūr era solo un miraggio che la mia mente aveva creato e si era dedicata alla compagnia delle leggende e dei sogni? Oppure era un bisogno di costruire un'illusione verso la quale fuggire in una città dimenticata dal tempo

«تركته وذهبت حانقاً. إنني لا أملك الآن عقلاً أفكر به، أهتدي عن طريقه، الى تفسير هذا الأحاجي. هل كانت تلك الحياة التي عشتها مع بدور مجرد حالة سرابية ابتكرها ذهن أدمن معايشرة الأساطير والأوهام؟ وهل كانت بحاجة الى أن أصنع وهماً أهرب اليه من مدينة غفل عنها الزمان وهي راقدة وسط سحائب الفرح؟ أم هل تراها كانت حقاً امرأة اثيرية، لا تظهر لأحد غيري كما كانت تقول عن امرأة ياقوت الشاعر؟»<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Olszok C., *The Libyan Novel*, p. 89.

<sup>162</sup> Nuti M., *Metamorfosi del sogno*, p. 10.

<sup>163</sup> Al-Faḡīh A.I. *Al-tulāḡīyyah al-riwā'īyyah: Ḥaḍī taḥūmu mamlakatī*, p. 103-104.

<sup>164</sup> Ivi, p. 104-105.

che si estendeva in mezzo a nuvole di gioia?  
Oppure l'avevo vista ed era davvero una donna  
etera che non si mostrava a nessuno tranne che a  
me, come aveva detto il poeta Yāqūt?

Ḥalīl perde completamente la percezione di ciò che è reale e di ciò che non lo è, e questo non si manifesta unicamente nel secondo romanzo, ma anche nell'ultimo dopo il suo ritorno a Tripoli. Pare quindi, che la realtà che vuole rappresentare al-Faqīh sia molto più legata all'irreale, e che nessuno possa concretamente distinguerla dal momento che a tratti assume i caratteri di una farsa o di una rappresentazione teatrale. Proprio per questo motivo compare il termine *wahm* cioè l'illusione o la chimera che identifica la figura di Budūr ma che distinguerà nel terzo romanzo la figura di Sanā' da quella di Su'ād.

Un'altra rappresentazione della liminalità tra reale e irreale è simboleggiata dalla porta che mette in comunicazione la città di 'Iqd al-Murḡān con la realtà: secondo gli studi di Van Leeuwen è un elemento tipico di alcune storie delle *Mille e una notte*, tra queste ricordiamo la storia del terzo mendicante, quella di Ḥasan di Bassora e di Ġānšāh, in ognuna delle quali l'elemento della porta si colloca in una zona ambigua e associata al mistero ed è simbolo di una proibizione dal momento che non può essere aperta. Inoltre, sembra che la condizione di felicità che vive il protagonista di queste storie sia proprio dovuta all'esistenza di questa porta che lo separa da un luogo solitamente inaccessibile. Nel secondo romanzo dei *Giardini della notte* l'elemento della porta si trova all'interno del palazzo reale in cui vive Ḥalīl, anch'essa come le porte delle *Mille e una notte* non può essere aperta e nessuno sa che cosa nasconda: la tradizione, infatti, vuole che la porta rimanga chiusa da secoli. Ma sia nei racconti delle *Mille e una notte* che nella trilogia la curiosità spinge i protagonisti ad aprirla per vedere cosa ci sia oltre, e nel caso di Ḥalīl a cercare Budūr che era scomparsa poco tempo prima.

Tornai dentro al castello in compagnia di Narḡis al-Qulūb per conoscere il suo contenuto e per girare per i suoi corridoi e le sue stanze, poi mi mostrò la porta di una stanza che era chiusa da quando era stato costruito il castello. La chiusero e gettarono le chiavi nel fondo del lago che si trovava fuori dalle mura della città cosicché

«وعدت بصحبة نرجس القلوب الى داخل القصر لأتعرّف على محتوياته وأطوف بين ردهاته وقاعاته، وأرتني باب غرفة ظلت مغلقة منذ أن تم بناء القصر. فأقفلوها ورموا بالمفاتيح الى قاع البحيرة التي تقع خارج اسوار المدينة بحيث لا يفكر أحد في فتحها. غرفة اقتضت حكمة الأسلاف أن تبقى مغلقة مدى الدهر. وقفت أمامها طويلاً أتأمل النقوش فوق الباب الخشبي وقد بدت في شكل نيازك ونجوم هاربة من ابراجها، ولم أفهم من أحرفها

nessuno potesse pensare di aprirla. Una stanza che la saggezza degli antenati esigeva di mantenere chiusa per sempre. Rimasi a lungo fermo davanti ad essa mentre riflettevo sulle iscrizioni presenti sopra la porta di legno, le quali assomigliavano a meteore e stelle fuggite dalle loro costellazioni, e non capivo le loro lettere sovrapposte tra loro se non che vietavano l'ingresso. Chiesi a Narḡis al-Qulūb quale fosse il motivo della costruzione di quella stanza chiusa sui segreti e lei mi rispose che nessuno sapeva con certezza quale fosse la causa, se non che là c'erano molte leggende che circolavano su quella porta, una tra queste raccontava di un uomo virtuoso aveva raccolto tutti i serpenti, gli scorpioni e gli insetti velenosi che uccidevano gli abitanti della città, allora li aveva imprigionati dietro a quella porta. Un altro racconto diceva che uno dei comandanti della città che controllava gli spiriti maligni e i ḡinn, li aveva raccolti e li aveva messi in quella stanza e poi l'aveva sigillata. Il terzo racconto nega quelli precedenti e dice che la stanza ha un significato simbolico il cui obiettivo è mettere alla prova la resistenza degli abitanti di fronte alla curiosità che porta ai disastri; perciò, se l'avessero aperta avrebbe significato per i loro animi palancare la porta del male e della rovina, e qualunque fosse il motivo della sua costruzione le persone rispettavano da generazioni la saggezza degli antenati che avevano ordinato che la porta rimanesse chiusa per sempre.

المتداخلة سوى العبارة التي تحرم الدخول اليها. سألت نرجس القلوب عما يمكن أن يكون السبب الذي من أجله بنيت هذه الغرفة المغلقة على أسرارها، فأخبرتني لأن أحداً لا يعرف على وجه اليقين ما هو هذا السبب، إلا أن هناك أساطير كثيرة تتواتر عن هذه الغرفة، من بينها أن أحد الرجال الصالحين جمع كل الأفاعي والعقارب والحشرات السامة التي كانت تفتك بأهل المدينة وسجنها خلف هذا الباب، ورواية أخرى تقول بأن أحد امرء المدينة ممن لهم سيطرة على الجان والعفاريت جمع كل الأرواح الشريرة في هذه الغرفة وختم عليها. ورواية ثالثة تنفي ذلك كله وتقول بأن للغرفة معنى رمزياً يهدف الى اختبار قدرة أهل البلاد على مقاومة الفضول التي يجلب الكوارث فاذا فتحوها كان معنى ذلك أنهم يفتحون على أنفسهم باباً للشر والهلاك، ومهما كان الدافع وراء بنائها فقد احترم الناس جيلاً وراء جيل حكمة الأسلاف الذين أمروا بأن تبقى مغلقة على الدوام»<sup>165</sup>

La porta del palazzo attira l'attenzione di Ḥalīl fin dall'inizio, ma solo quando lui avrà capito di trovarsi in un sogno frutto dalla sua mente deciderà di aprire la porta per capire quali sono i segreti che si celano dentro di sé.

<sup>165</sup> Ivi, p. 31.

Correndo raggiunsi la porta della stanza e iniziai a colpire con l'accetta il lucchetto e la sbarra fino a romperli, mi fermai senza fiato tremando ed ero terrorizzato dall'alzare la sbarra e spingere la porta. Aprii la stanza e non trovai nessuno e all'inizio non vidi che l'oscurità. Mi colpì l'odore dell'umidità che conteneva quel luogo, mescolato al profumo che usava Budūr, nel frattempo il canto aveva iniziato a diffondersi con più ardore, più seduttivo e magico. La luce che filtrava dalla porta era sufficiente perché vedessi che le ombre erano in realtà il lato di una montagna. Pietre vulcaniche nere circondate da mura. E vidi in mezzo alla pietra una porta tonda e metallica che copriva quello che mi pareva essere una cavità nella montagna. Capii che la stanza non era che una costruzione che nascondeva una caverna. Sopra alla porta una scritta portava un avvertimento con una vernice color argento, le sue lettere parevano chiare nonostante l'oscurità e chiedevano a coloro che erano stupidi di aprire la porta e di approfittare di quella seconda opportunità per tornare da dove erano venuti. [...]

La porta iniziò a muoversi lentamente con uno scricchiolio tremendo e acuto come un grido. Il canto scomparve dietro ad un rumore incredibile che si alzava dal profondo della caverna ed un vento giallo rinchiuso dietro alla porta cominciò a filtrare attraverso un piccolissimo varco. Era un vento caldo, corrotto da un odore disgustoso che mi bruciava il viso. [...]

Mi alzai correndo, pieno di paura, spinto dall'aria. I venti gialli mi precedevano soffiando violentemente nel castello. Sbatteva contro le finestre, le porte e strappava le tende. [...]

Caddi a terra e squarciandomi la pelle nel tentativo di aprire una fessura nel mio petto per fare in modo che entrasse l'aria. Il petto si riempì di sangue e di ferite, mi accasciai sulla sabbia e la

«وراكضاً رجعت الى الباب الغرفة وبدأت أهوى بالفأس على اقفاله وأسياخه حتى تفككت، وقفت لاهث الأنفاس انتفض ارتعاشاً ورهبة قبل أن أرفع الأسيخ وأدفع الباب، فتحت الغرفة فلم أجد أحداً، ولم أر في البداية سوى العتمة. هاجمتني رائحة رطوبة قديمة يحتويها المكان، اختلطت برائحة العطر الذي تستخدمه بدور، في حين صار الغناء يتدفق أكثر حدة ولوعة، وأكثر غواية وسحراً. كان الضوء الذي تسلل عبر الباب المفتوح كافياً لأن أرى أن ظننته ظلاماً لم يكن إلا جانباً من الهضبة. صخور بركانية سوداء تحيط بها الجدران. ورأيت وسط الصخر باباً دائرياً، معدنياً، يغطي ما بدا لي أنه حفرة في الجبل. أدركت أن الغرفة لم تكن إلا بناء يحجب الكهف. كانت الكتابة فوق باب الكهف تحمل تحذراً مكتوباً بطلاء فضي، بدت حروفه واضحة، رغم عتمة المكان، يطالب الأحمق الذي فتح الباب، أن يستفيد من هذه الفرصة الثانية، يعود من حيث أتى. [...]

بدأ الباب يتحرك حركة بطيئة ويصدر صريراً موحشاً، عالياً كأنه الصراخ. اختفى الغناء تحت صخب هدير هائل ارتفع من عمق الكهف، وبدأ الهواء الأصفر الذي كان محتجباً خلف الباب يتسلل عبر الانفراجة الضئيلة. كان هواءً ساخناً، فاسداً كريه الرائحة، يلفح وجهي ويصيبه بالالتهاب. [...]

نهضت أعدو، يملأني الرعب ويتقاذفني الهواء. كانت الرياح الصفراء قد سبقتنني تعصف بالقصر. تضرب النوافذ والأبواب، وتمزق الستائر. [...]

ارتيمت فوق الأرض أمزق جلدي، وأحاول أن أفتح ثقباً في صدري يتسلل منه الهواء. أمتلأ صدري بالدم والجروح، وتهالكت فوق الرمل والحصي ألفظ آخر أنفاسي. «<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Ivi, p. 116- 119.

ghiaia esalando il mio ultimo respiro.

Dopo aver aperto la porta l'intera città viene travolta da un vento fortissimo e Ḥalīl si risveglia a Tripoli nella casa del vecchio *šayḥ*: la finzione tipica della narrazione delle *Mille e una notte* e l'elemento mistico si combinano contribuendo a questa situazione di liminalità che causa nel protagonista un forte senso di alienazione: Ḥalīl si trova costantemente a cavallo tra due luoghi e due tempi diversi, uno reale e uno fantastico, che si confondono tra loro. Nel caso del sogno della città di 'Iqd al-Murḡān il confine tra i due è ancora visibile nella porta del palazzo reale, ma nel terzo romanzo l'autore non fornisce più alcun punto di riferimento e il rituale sufi porta il protagonista ad una completa alienazione.<sup>167</sup>

Nella trilogia Ḥalīl deciderà di rimanere nella città di 'Iqd al-Murḡān per poter godere della propria felicità e continuerà in un certo senso a farlo anche dopo il suo ritorno a Tripoli, associando il personaggio di Sanā' a quello di Budūr. La disillusione lo porterà a distruggere la felicità di cui aveva appena goduto: nel sogno aprirà la porta che metterà fine alla città stessa e ai suoi abitanti e nella realtà manderà a monte il suo matrimonio con Sanā'. L'utopia crea un'illusione nel protagonista che continuerà a persistere fino alla fine della trilogia e lo porterà a scappare continuamente dalla realtà attraverso delle fantasie che puntualmente lo deluderanno.

Inoltre, nel sogno della città di 'Iqd al-Murḡān al-Faqīh inserisce un elemento che abbiamo già riscontrato negli studi di Freud sul sogno e che compare anche in una serie di discorsi che Borges tenne a Buenos Aires nel 1977. Come sappiamo egli dedicò buona parte dei suoi scritti al sogno ed in particolar modo ai suoi sogni personali, in quanto sottolineavano il loro legame con le proprie paure e ossessioni. In uno dei suoi sogni Borges incontra per strada un vecchio amico che però non riesce a riconoscere, non sa chi sia e nemmeno come si chiami, inoltre vede che è cambiato e che ha un forte senso di colpa. Quest'ultimo, sostiene Borges, è in realtà espressione di un conflitto emozionale represso che genera il senso di colpa in colui che sogna.<sup>168</sup> Analogamente, potremmo dire che anche nella trilogia Ḥalīl sperimenta la stessa dinamica: egli, infatti, come avviene durante il suo viaggio a Edimburgo, è innamorato di due donne allo stesso momento e questo genera in lui un forte senso di colpa, lo stesso che aveva

---

<sup>167</sup> Van Leeuwen R., "The Forbidden room: the thousand and one nights and Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh's Gardens of the night", p. 46-48; p. 54-55.

<sup>168</sup>Humberto R. Núñez Faraco, "J. L. Borges on Dreams, Nightmares and the Supernatural: A Psychoanalytic Approach", *Bulletin of Spanish Studies*, 94:7 (2017), p. 1182.

sperimentato in passato e che si perpetua nel sogno. Ḥalīl si sente in colpa perché sente allo stesso istante di tradire la fiducia di Budūr e di Naṛġis al-Qulūb, come quando a Edimburgo aveva tradito la fiducia di Linda. Inoltre, bisogna ricordare che nel momento in cui Linda aveva deciso di lasciarlo, Ḥalīl aveva avuto una forte crisi proprio perché temeva di essere abbandonato o comunque di perdere quel legame che fino ad allora lo aveva reso felice. Nel sogno, perciò decide di andare oltre a questo senso di colpa e di interrompere il suo legame con Budūr per non perdere Naṛġis al-Qulūb, ma come avviene nella realtà alla fine Ḥalīl perde entrambe: la scomparsa di Budūr lo sconvolge e inizia a ignorare completamente il suo rapporto con Naṛġis al-Qulūb.

In questo senso, il mondo dell'illusione dà voce alle paure del protagonista, che in questo caso, teme di perdere tutti quei legami che lo avevano reso felice, proprio come era successo a Edimburgo. Allo stesso tempo però la dimensione del sogno contribuisce a ritrovare un equilibrio con il mondo esterno per poter contrastare i limiti a tratti soffocanti della realtà.<sup>169</sup>

La capacità di formare immagini, sia nel procedimento artistico-creativo dell'autore che in quello di colui che sogna, si rifà a quel processo di appropriazione e di trasformazione che ritroviamo anche nel sogno. In entrambi i casi si parte da forme che provengono dall'inconscio e vengono poi trasformate e, nel caso specifico del sogno, si ha una drammatizzazione della realtà quotidiana seguendo quelli che sono i principi del desiderio e del piacere.

Questo incontro tra l'esterno e l'interno che ritroviamo ogniqualvolta si utilizza la dimensione onirica segna un atto del conoscere basato sull'interrelazione tra il fantastico e la ragione. Dal punto di vista dell'autore, cioè al-Faqīh, l'opera stessa dà vita a questa relazione tra il mondo interno e quello esterno, in quanto opera di finzione, ma questa dinamica si ricrea nuovamente con il protagonista grazie alla presenza della dimensione onirica che si intreccia con la realtà del protagonista.<sup>170</sup>

La scena onirica viene più volte associata da Resnik alla scena teatrale, in quanto entrambe, come detto sopra, contribuiscono alla rappresentazione della "commedia" e della "tragedia", cioè del piacere e del dispiacere del quotidiano, che nel caso della trilogia è rintracciabile nelle esperienze pregresse di Ḥalīl. Ma uno dei punti chiave che lega la scena onirica a quella teatrale è sicuramente lo sdoppiamento che si sperimenta: in entrambi i casi, cioè nel teatro e nell'atto del sognare, ci si sente divisi tra la maschera

---

<sup>169</sup> Olszok C., *The Libyan Novel*, p. 82.

e ciò che proviene dall'inconscio, ovvero, nel caso di Ḥalīl, tra quello che proviene dalla sua parte più profonda e il modo in cui viene rappresentato o “mascherato”.<sup>171</sup>

Per concludere, vediamo come al-Faqīh abbia rievocato quel legame molto caro alla letteratura del Novecento tra il reale e l'irreale attraverso il teatro. Egli, infatti, circa alla fine del terzo volume fa riferimento al dramma teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello riferendosi ai personaggi di Rašīd Ġānim e 'Abd al-Qādir.

Anche se li conoscevo, la mia ammirazione per loro aumentava per la loro rara capacità di realizzare una buona coesistenza tra i loro canali televisivi e le maschere. Pronunciavano un discorso diffuso dalla stampa e dalla radio che differiva completamente da quello che le loro maschere esprimevano durante le feste serali e le bevute. Nonostante ciò, loro portavano sulle loro spalle le contraddizioni e vivevano come i personaggi di Pirandello in cerca del loro autore. Agivano come custodi delle divinità, dei costumi, della moralità e contemporaneamente fondavano un tempio la cui religione è l'ateismo.

«ومع أن تعرفت إليهم، حتى ازددت إعجاباً بهم واعترافاً بقدرتهم النادرة على تحقيق هذا التعايش الجميل بين الاقنية والقناعات. إنهم يقولون كلاماً تنشره الصحف والاذاعات، يختلف تماماً عن قناعاتهم التي تفصح عنها جلسات السهر الشراب. ومع ذلك فهم يحملون تناقضاتهم فوق اكتافهم ويمضون في الحياة كأنهم شخصيات بيرانديللو التي تبحث عن مؤلف. يعملون سدنة لدي آلهة الأعراف والتقاليد والاخلاقيات، ويؤسسون في ذات الوقت معبداً ديانتته الكفر بهذا آلهة.»<sup>172</sup>

Al-Faqīh attraverso la voce del protagonista mette in luce la doppia vita di questi personaggi delle élite libiche, la cui situazione riecheggia la difficile relazione tra la realtà e la rappresentazione, o meglio, tra l'identità individuale e le maschere sociali imposte.<sup>173</sup> Ognuno di loro veste, perciò, una maschera che rappresenta i ruoli sociali e che nasconde i valori contraddittori che guidano le azioni dei protagonisti (comprese quelle di Ḥalīl) e che sono alla base dei conflitti da cui è attraversato il mondo, e i personaggi della festa, come quelli che troviamo nella produzione letteraria di Pirandello, vivono in un mondo dove cercano continuamente una via di fuga saltando così da un polo all'altro. Nel nostro caso Rašīd Ġānim e 'Abd al-Qādir passano da un atteggiamento conservatore al suo contrario cercando inutilmente di fuggire da questa contraddizione e così anche il personaggio di Su'ād, poiché ogni anno che passa tenta il

<sup>170</sup> Resnik, S., *Sul fantastico: tra l'immaginario e l'onirico*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993, p. 9-12.

<sup>171</sup> Ivi, p. 149.

<sup>172</sup> Al-Faqīh A.I. *Al-tulāṭīyyah al-riwā'īyyah: Nafaq tuḍī'uhu imra' wāḥida*. p. 128-29.

<sup>173</sup> Bazzoni A., “The (Un)Masking of Patriarchal Power in Pirandello's Six Characters in Search of an Author and Clothing the Naked”, *MLN*, 135:1 (2020), p. 152-153.

suicidio, tendendo ora verso la vita e ora verso la morte. Al-Faqīh riproduce questo schema dove si esprimono diverse coppie di contrari, tra cui l'illusione e la realtà, la finzione e la sincerità dai quali si può forse evadere solo attraverso mondi mitici in cui queste contraddizioni non dovrebbero esistere. E questo è proprio quello che accade nella città di 'Iqd al-Murğān, dove per esempio non esistono le menzogne né la paura di un ipotetico nemico finché il sogno non comincia a sgretolarsi su di sé, poiché come nel caso di Pirandello i sogni e questi mondi mitici saranno anche immuni dalle contraddizioni, ma non rappresentano ciò che siamo. Inoltre, questo gioco di opposti definisce l'esempio più basilare di relazione che va a determinare la soggettività stessa dei personaggi, i quali ogni volta vengono definiti in maniera diversa in base al rapporto che creano con gli altri, da questo perciò deriva il senso di smarrimento e di alienabilità dell'io di Ḥalīl.<sup>174</sup>

Possiamo quindi concludere che al-Faqīh si esprime attraverso la forma della crisi come avviene nella maggior parte delle opere della letteratura contemporanea, in cui egli non accetta più una distanza tra la realtà empirica e il mondo ideale, in quanto quest'ultima, come nel caso di Pirandello consiste nella stessa realtà dove però emergono tutte le nostre ossessioni, incubi, dolori e nel nostro caso la mancanza di certezze. In questa realtà la personalità si scompone e vive una crisi che però non trova una conclusione definitiva, ma propone unicamente degli interrogativi che costituiscono una situazione simile a quella che Giovanni Macchia definisce «stanza della tortura»: essa rispecchia la condizione dell'uomo nella società moderna in preda ad un costante senso di insoddisfazione e di infelicità. Il pubblico non può quindi che sentirsi impotente, vuoto e angosciato poiché questa dinamica non fornisce alcun finale definitivo e nessuna "espiazione" lasciando in sospeso anche la comprensione stessa dell'opera.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Lugnani L., *Introduzione*, in Pirandello L. *Novelle*, Torino: Einaudi, 1994, p. XVI-XVIII.

<sup>175</sup> Macchia G., *Premessa*, in Pirandello L., *Maschere nude*, Milano: Mondadori, 1986, p. XIII-XXII.

## Conclusioni

Al fine di realizzare una ricerca esauriente della trilogia si potrebbero prendere in considerazione altri approcci, per esempio uno studio delle tecniche narrative utilizzate per vedere se le stesse sono presenti anche in altri romanzi libici del Novecento e capire se il tema della liminalità in funzione della questione identitaria continua ad essere centrale nella produzione letteraria libica contemporanea. Un altro elemento degno di nota potrebbe essere il ruolo dell'ironia nella trilogia e il suo utilizzo nel ridicolizzare le scelte del protagonista, prendendo in esame i drammi teatrali dell'autore e i racconti brevi. In relazione all'ironia si potrebbe prendere in esame anche il ruolo del riso, qui impiegato soprattutto nelle situazioni drammatiche e che ha richiamato la mia attenzione ricordandomi la scena finale di *Hağar ad-Daħk* di Hodā Barakāt. Infine, in relazione alla questione del doppio si potrebbe approfondire la crisi dell'autorità paterna del mito della famiglia di Freud inserito nel contesto postmoderno facendo riferimento agli studi di Žižek e ai parallelismi con l'opera di aṭ-Ṭayyeb Ṣāliḥ. Ad ogni modo, l'analisi fino ad ora proposta non ha la pretesa di essere un lavoro completo, in quanto si è deciso di prendere in considerazione soltanto alcuni dei possibili approcci, considerate le fonti e gli studi disponibili. Pertanto, si è deciso di privilegiare il metodo comparativo per focalizzarsi sulle tre tematiche principali fino ad ora esposte, cioè il rapporto con il femminile, il doppio e l'onirico poiché esse compaiono in diverse opere letterarie del periodo moderno. Attraverso l'esplorazione di queste tematiche al-Faqīh è riuscito a dare piena espressione al concetto di liminalità, in particolar modo con le espressioni di tempo che aprono ogni romanzo della trilogia. L'autore ha così posto l'attenzione sul rapporto creatosi tra il protagonista della trilogia e il tempo in cui vive, a proposito del quale la critica si è espressa cercando di fornire una spiegazione plausibile a questa relazione. Quella che personalmente reputo più convincente è quella proposta da Van Leeuwen, poiché ci permette di ricreare quel nesso che fino ad ora è stato percorso attraverso il ruolo del femminile, il doppio e infine la dimensione onirica e il fantastico. Van Leeuwen anche in questo caso pone l'accento sul concetto di liminalità, spiegando che essa è alla base di una disintegrazione della struttura spazio-temporale, in cui il fantastico penetra il reale e l'irrazionale penetra la razionalità.<sup>176</sup> In una realtà dove, come nel caso di Ḥalīl, ogni cosa diventa instabile, anche la sua identità perde i punti di

riferimenti basilari che dovrebbe invece avere sfociando nella crisi.

Il tempo in cui vive Ḥalīl rappresenta una sorta di limbo, simile alla cornice narrativa che Šahrazād crea nelle *Mille e una notte* per iniziare a raccontare. Il tempo di Ḥalīl è esso stesso rappresentazione di quella liminalità che lui vive attraverso le sue relazioni amorose, tendendo ora verso quelle figure femminili che gli danno sicurezza e ora verso coloro che riaccendono in lui la passione e la sensualità. Allo stesso modo passa da una personalità all'altra, ricordandoci l'*Horlā* di Maupassant, a differenza del quale Ḥalīl vede il suo doppio nello specchio, cioè la rappresentazione della liminalità stessa. Infine, il sogno e la dimensione fantastica ricalcano questo continuo passaggio tra ciò che è reale e ciò che non lo è, mettendo in luce la frammentazione del suo io. Così come nelle *Mille e una notte*, la dimensione del sogno e quella della ritualità sufi forniscono al protagonista l'occasione per rifugiarsi in questa liminalità, che però si rivelerà anche essere distruttiva e autodistruttiva.

---

<sup>176</sup> Van Leeuwen R., *Thousand and One Nights and Twentieth-Century Fiction*, p.89.

## Bibliografia

Ahmida A. A., “Identity, cultural encounter, and alienation in the trilogy of the Libyan writer Ahmad Ibrahim al-Faqih” *Arab Studies Quarterly*, 20:2 (1998).

Amlūda M.M., *Tamīlāt al-muṭaqqaf fi as-Sard al-‘arabī: ar-Riwāya al-Libiyya Unmūdağ: ad-Dirasa fi sard at-Ṭaqafī*. Al-Urdun, Irbid: ‘Ālim al-Kutub al-Hadīṭ, 2010.

Avino M., “Il Racconto in Libia: dal romanticismo del “pioniere” Wahbi al-Buri alla modernità di Ahmad Ibrahim al-Faqih”, *Oriente Moderno*, n. 16 (1997).

Badawi, M. M., “Al-Māzīni the novelist” *Journal of Arabic Literature*, 4, 112 (1973).

Bauman Z., “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, in Stuart Hall and Paul du Gay *Questions of cultural Identity*, London: Sage, 1996.

Bazzoni A., “The (Un)Masking of Patriarchal Power in Pirandello’s Six Characters in Search of an Author and Clothing the Naked”, *MLN*, 135:1 (2020).

Beaumont D., *Slave of desire: sex, love and death in The 1001 nights*, Cranbury: Fairleigh Dickinson, 2002.

Biondi C., “Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve by Leblond A.”, *Francofonia*, 72 (2017).

Casini L., “La modernità nelle vesti di una donna europea: ‘Uṣfūr min aš-Šarq di Tawfiq al-Ḥakīm e Qindīl Umm Hāšim di Yaḥyā Ḥaqqī”, in Casini L. Paniconi M. E., Sorbera L. e Kilpatrick H., *Modernità arabe: nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Messina: Mesogea, 2012.

Collani T., *Sogno e letteratura: poetiche dell’ onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, Milano: Angeli, 2016.

Corin E. D., *Translating Libya: In search of the Libyan short story*, London: Darf Publishers, 2015.

Diana E., “Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh: un intellettuale libico tra Oriente e Occidente” in Cresti F. Melfa, D., Melcangi A. *Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Africa del Nord: atti del Convegno di Catania della Società per gli studi sul Medio Oriente-SeSaMO, Facoltà di scienze politiche, 23-25 febbraio 2006*. Milano A. Giuffrè, 2008

Diana E., *La letteratura della Libia dall'epoca coloniale ai nostri giorni*. Carocci. Roma, 2008.

Dorfmann E., *Double Trouble: The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*, London: Routledge, 2020.

El-Enany R., *Arab Representation of the Occident: Est-West encounters in Arabic Fiction*, London; New York: Routledge, 2006.

Ernderwitz S., “Public Role and private self”, in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998.

Faj A., “La preistoria del romanzo-fiume e i suoi recenti ricorsi nella narrativa contemporanea”, *Forum Italicum*, vol. 6 (1972).

Al-Faqīh A., *The Libyan short story*. PhD Thesis, Edinburgh: University of Edinburgh, 1983.

Idem, *Al-tulāṭīyya al-riwā'iyya: Sa-`ahibuka madīnat uḥrā; Haḍīhi taḥūmu mamlakatī; nafaq tuḍī`uhu imra`a wāḥidah*, al-Qāhirah: Al-markaz al-miṣrī al-`arabī, 1997.

al-Farābī A., Walzer R. R., *Al-Farabi on the perfect state: Abu Nasr al-Farabi's Mabadi' ara' ahl al-madina al-fadila*, Oxford Clarendon Press, 1985.

Fontaine J., “Un roman-fleuve libyen : Les jardins de la nuit d'Ibrāhīm al-Faqīh”, *Revue de l'Institut des belles lettres arabes* » 60 (1997).

Girard R., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, tr. Verdi-Vighetti L., Milano: Tascabili Bompiani, 2002.

Guth S., “Why Novels- not Autobiographies?”, in Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998.

Ḥamīdān I., “The Lybian Novel”, *Banipal: magazine of modern Arab literature*. London, 40 (2011).

Hassan, W., “Toward a theory of the Arabic Novel”, in Hassan W., *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*, New York: Oxford University Press, 2017.

Hewitt N., “Roman-Fleuve”, *Encyclopedia of the Novel 2*, 1998.

Humberto R. Núñez Faraco, “J. L. Borges on Dreams, Nightmares and the Supernatural: A Psychoanalytic Approach”, *Bulletin of Spanish Studies*, 94:7 (2017).

Leblond A., “Poétique du roman-fleuve, de Jean-Christophe à Maumort”, *Littératures*. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.

Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris : Editions du Seuil, 1975.

Lugnani L., *Introduzione*, in Pirandello L. *Novelle*, Torino: Einaudi, 1994.

Macchia G., *Premessa*, in Pirandello L., *Maschere nude*, Milano: Mondadori, 1986.

Malpas, S., *Jean-François Lyotard*, London : Routledge, 2003.

Al-Mousa M. Nedal, “The Arabic Bildungsroman: a generic appraisal”, *Journal of*

*Middle East Studies*, 25: 2 (1993).

Al-Musawi M. J., *The Postcolonial Arabic Novel*, Leiden: Brill Academic Publishers, 2003.

Al-Nowaihi M. M., “Committed postmodernity: Mohamed Berrada's *The game of forgetting*”, *Journal for Critical Studies of the Middle East*, 8:15 (1999).

Nuti M., *Metamorfosi del sogno: fantasmagorie e deliri onirici in Maupassant, Proust, Baudelaire, Breton e Michaux*, Fasano: Schena Editore, 2009.

Olszok C., *Libyan Novel: Humans, Animals and the Poetics of Vulnerability*, Edinburgh University Press, 2002.

Pflitsch A., “The End of Illusion: on Arab postmodernism”, in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch e Barbara Winckler *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, London: Saqi, 2010.

Pflitsch A., “Polygamy of place: introduction”, in Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch e Barbara Winckler *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*, London: Saqi, 2010.

Resnik, S., *Sul fantastico: tra l'immaginario e l'onirico*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993.

Rooke T., “Autobiography, Modernity and Translation”, in Said Faiq *Cultural encounters in translation from Arabic*, Bristol, Blue Ridge Summit Multilingual Matters, 2004.

Idem, “Mahattat: Stations” on the Road to the Libyan Nation”, in Ozdalga E., Kuzmanovic D., *Novel and Nation in the Muslim World: Literary Contributions and National Identities*, New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Idem, *The Arabic Autobiography of Childhood*, in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic*

*literature*, London: Saqi Books, 1998.

Santner E. L., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, 2006.

Saree Makdisi, "Postcolonial Literature in a Neocolonial World: Modern Arabic Culture and the End of Modernity", *boundary 2*, 22:1 (1995).

Tarawneh J., John J., "Tayeb Salih and Freud: The Impact of Freudian Ideas on 'Season of Migration to the North.'", *Arabica* 35, 3 (1998).

Van Leeuwen R., "Autobiography, Travelogue and Identity" in Robin Ostle, Robin Ostle, Ed de Moor e Stefan Wild *Writing the self: autobiographical writing in modern Arabic literature*, London: Saqi Books, 1998.

Idem, "The Forbidden Room: The Thousand and one Nights and Ibrāhīm al-Faqīh's Gardens of the Night" in Bustani, Sobhi. *Desire, Pleasure and the Taboo New Voices and Freedom of Expression in Contemporary Arabic Literature*. Pisa, Serra, 2014.

Idem., *The Thousand and One Nights and Twentieth-Century Fiction*, Leiden: Brill, 2020.

Viviani P., "Breaking taboos at different levels: a reading of *Ḥarā'it ar-Rūḥ* (2007) by Aḥmad Ibrāhīm al-Faqīh" in Bustani, Sobhi. *Desire, pleasure and the taboo: new voices and freedom of expression in contemporary Arabic literature*. Pisa Serra, 2014.

Weinrich I., *Performing Religion: Actors, contexts, and texts Case studies on Islam*. Baden-Baden Ergon Verlag, 2017.

Wen-chin Ouyang, *Poetics of Love in the Arabic Novel: Nation-State, Modernity and Tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Zeidanin, H. H., "Psychological and Cultural Borderlands in Tayyib Salih's "Season of

Migration to the North", *Advances in Language and Literary Studies* 7:1 (2016).

## Sitografia

‘Abd ar-Raḥmān Abū‘ūf (1992) *Qira’at naqdiyya ... fī al-wāqi‘ wa-l-hulm*, in “Mağallat al-‘arabī”, novembre 1992, <http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=953>, 10/3/2022.

*Ahmed Fagih* in “Arab World Books”, s.d., <https://www.arabworldbooks.com/en/authors/ahmed-fagih> (13/5/2022)

E. Diana. *aṣ-Ṣādiq al-Nayhūm*. (Disponibile online <http://www.arablit.it/nayhum.html> , consultato il 14/2/2021).

Al-Hagi Fatma Salem, *The Concept of time in Five Lybian Novels*, PhD Thesis, “Durham University”, 2008, <http://etheses.dur.ac.uk/1844/>, 7/3/2022

Muḥammad al-Miṣrāfī (2012). *Ar-Riwāya al-Libiyya: Ḥuṭwa liqaddām wa ‘ašara attālī*. (Disponibile online <https://tieob.com/archives/3573> , consultato l’8/2/2021).

Reynolds F., *Ahmed Fagih: After the revolution* in “Bookanista”, s.d., <https://bookanista.com/ahmed-fagih/> (22/5/2022)



*Un sentito grazie alla mia relatrice Antonella Ghersetti e alla mia correlatrice Maria Elena Paniconi per la loro serietà, pazienza e disponibilità.*

*Ringrazio di cuore tutti i colleghi con cui ho condiviso la mia esperienza universitaria, in particolar modo Rebecca, Erica, Jana, Maral, Marta, Veronica, Giacomo, Pietro, Francesca e Martina.*

*Danke ich Obada, Johannes, Orchun, Sharif und Alessia besonders für den starken emotionalen Rückhalt über die Dauer meines gesamten Studiums in Münster.*

*Infine, vorrei ringraziare Bashar per la nostra sincera amicizia e per il suo fondamentale sostegno e incoraggiamento.*