

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA**  
**"TOR VERGATA"**



FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

DOTTORATO DI RICERCA IN

ITALIANISTICA

XXII CICLO

Il romanzo sociale nella letteratura italiana e nella letteratura araba:

Studio comparativo tra *Fontamara* di Silone e *Al-Ardh* di Charkawi

(Romanzo e Film)

Fethi NAGGA

A.A. 2009/2010

Docente Guida / Tutor: Prof. ANDREA GAREFFI

Coordinatore: Prof. ANDREA GAREFFI

*A mio figlio,  
A Cristiana*

Un grandissimo grazie al Professor Andrea Gareffi per tutti i suoi consigli e incoraggiamenti.

A Cristiana per tutto Grazie

<b>Indice.....</b>	<b>5</b>
<b>Premessa.....</b>	<b>7</b>
<b>Introduzione Generale.....</b>	<b>9</b>
<b>Organizzazione della Tesi .....</b>	<b>11</b>
<b>Introduzione sugli autori: Ignazio Silone / Abderrahman Charkawi.....</b>	<b>14</b>
<b>Parte Prima.....</b>	<b>16</b>
I - Silone e Charkawi: Due intellettuali impegnati .....	17
1 Ignazio Silone: Vita e impegno politico .....	17
2 Le opere di Silone .....	22
3 Abderrahman Charkawi: Vita e impegno intellettuale.....	24
4 La produzione di Charkawi.....	26
<b>Parte Seconda.....</b>	<b>36</b>
<u>Dalle storie alla storia</u>	
I- Il contesto storico–culturale di Fontamara: Dal 1900 al 1936.....	37
1 Il Fascismo: le sue origini, il suo sviluppo.....	37
2 La situazione del Mezzogiorno italiano.....	41
3 La vita culturale e politica prima e durante il Fascismo.....	43
II-L’Abruzzo : un emblema della questione meridionale.....	47
1 La situazione del Mezzogiorno durante il Fascismo.....	47
2 Storia d’Abruzzo.....	49
3 Il Fucino : La prima grande riforma abruzzese.....	51
4 L’Abruzzo rurale negli anni Trenta.....	52
a-La qualità della vita nelle campagne durante il Fascismo.....	52
b-L’acqua nella realtà ambientale di Fontamara.....	54

III-II contesto storico-culturale per Charkawi e Al-Ardh.....	55
1 Il momento storico in cui si svolge Al-Ardh.....	55
2 Il momento storico in cui fu scritta Al-Ardh.....	59
a- L'astro nasseriano.....	59
b- La politica agraria di Nasser: fu vera gloria?.....	60
c- Gli intellettuali egiziani negli anni '50.....	62
IV La questione agraria in Egitto dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta.....	66
1- La lotta per la terra.....	67
2- La ripartizione della terra negli anni Trenta.....	70
<b>Parte terza.....</b>	<b>70</b>
I Studio comparativo delle due opere.....	71
1- Fontamara: La vicenda. Le vicissitudini della sua pubblicazione.....	71
2- Il Cafone.....	75
a- Il mondo contadino nella letteratura italiana.....	75
b- Il Cafone : significato e connotazione.....	77
c- Lo scontro tra Città e Campagna : scontro tra realtà politica e apolitica.....	89
3- Al –Ardh: La vicenda e la sua accoglienza nel mondo arabo.....	93
4- Il Fellah negli anni Trenta.....	101
a- Il fellah e l'acqua.....	102
5- In principio era... L'inizio di Fontamara e Al-Ardh.....	105
a- Fontamara: il principio.....	105
b- Al-Ardh: il principio.....	106
6- Lo Spazio.....	109
a- Il paesino Fontamara.....	110
b- L'Abruzzo luogo simbolico dalle coordinate reali.....	111
c- Lo spazio in Al-Ardh.....	115
c1 -La terra: spazio che garantisce dignità.....	115
c2 -Lo spazio sacro : la moschea,tempio spirituale e temporale.....	118
c3 -Lo spazio lontano : Attrattiva e repulsione.....	119
c4 -Lo spazio oggetto di conflitto.....	122
c5 -Il villaggio in Al-Ardh.....	124
7- Il Tempo.....	125
a- Il Tempo in Fontamara.....	126
b- Il Tempo in Al- Ardh.....	127
8- Il ricordo in Silone ed in Charkawi.....	130
a- Il ricordo in Fontamara.....	130
b- Il ricordo in al-Ardh.....	132

c-	Comparazione.....	134
9-	La costruzione dei racconti.....	136
a-	Il Narratore / L'Autore.....	136
b-	Il narratore che ritorna al villaggio.....	139
c-	La presentazione del personaggio e del suo itinerario.....	141
d-	I personaggi in Fontamara.....	142
e-	I personaggi in Al-Ardh.....	144
f-	L'identità dell'avversario e la frontalità dello scontro.....	146
g-	Berardo e Abdelhedi.....	147
h-	Il passaggio in carcere.....	151
i-	Elvira e Wasifa.....	156
j-	Altre figure femminili.....	161
k-	Gli uomini di Dio.....	163
l-	Don Circostanza e el-'Omda : ambiguità e malafede.....	169
m-	L'inganno.....	172
n-	I Fontamaresi e i Fellahin: la nascita di una coscienza.....	174
o-	Alcune differenze nella costruzione delle storie.....	176
p-	Il cibo nella narrazione.....	178
q-	La conclusione dei romanzi: la trasformazione.....	188
10 -	La lingua di Fontamara e Al-Ardh.....	191
a-	Il linguaggio in Fontamara e la sua traducibilità.....	191
b-	L'alternanza lingua letteraria-dialetto in Al-Ardh.....	196
c-	Il linguaggio rivelatore della diversità in Al-Ardh.....	199
d-	Il linguaggio sacro come strumento di lotta in Al-Ardh.....	201
e-	Il dialetto fa la sua apparizione nella narrativa italiana ed egiziana del '900..	202
<b>Parte Quarta.....</b>		<b>208</b>
I-	I Film tratti dai due romanzi.....	209
1-	Fontamara il Film.....	209
a.-	Analisi del Film.....	210
b.-	Le critiche al Film.....	213
c.-	Il paesaggio rurale nel cinema italiano.....	218
2-	Al-Ardh il Film.....	218
a-	Analisi del Film.....	219
b-	Le critiche al Film.....	221
c-	Intervista a Youssef Chahine.....	224
3-	Il cinema egiziano.....	225

<b>Parte Quinta.....</b>	<b>229</b>
I- Introduzione alla Letteratura comparata.....	230
a- Prospettive della Letteratura comparata.....	230
b- Il percorso della Comparazione in Letteratura.....	232
c- Gli orientamenti della letteratura comparata.....	241
d- I campi di ricerca della Letteratura comparata.....	244
e- Gli intermediari.....	250
f- <i>L'influenzare e l'essere influenzati</i> .....	254
II- A proposito del Romanzo.....	260
a- Le origini del romanzo nell'antichità e la nascita del romanzo moderno.....	260
b- Il romanzo nel XIX e XX secolo.....	262
c- Il romanzo sociale : la scoperta della realtà degli umili.....	264
d- Il realismo nel romanzo italiano negli anni Trenta.....	265
e- Analisi di un testo narrativo: istruzioni per l'uso .....	268
 <b>Parte Sesta .....</b>	 <b>275</b>
I-La letteratura dell'Altro.....	276
a- L'immagine di popoli e Paesi nella letteratura dell'Altro.....	276
b- La letteratura araba tradotta in italiano.....	280
c- La letteratura araba moderna.....	285
d- Romanzo e Romanzieri egiziani.....	287
 <b>Conclusione .....</b>	 <b>298</b>
 <b>Bibliografia.....</b>	 <b>303</b>

## Premessa

La letteratura ci permette di trovare l'uomo nell'uomo - come afferma Dostoïevski - e attraverso questa conoscenza ci appare la comune sostanza dell'uomo, in un cammino verso un mondo di fratellanza che unisce l'Altro con l'Io .

Analizzando questa sostanza scopriamo che essa non si realizza se non attraverso lo scambio con l'Altro. Da qui si evince l'importanza degli studi letterari comparativi che favoriscono le nostre relazioni e il nostro dialogo con l'Altro. Oggi questi studi comparativi sono l'immagine delle relazioni tra le nazioni che spingono verso il dialogo delle Civiltà e, senza alcun dubbio, un tale dialogo riconosce l'Altro come un partner per la costruzione della Civiltà, e non più l'Altro colonialista che cerca l'annullamento e la distruzione della nostra identità.

Questa nuova prospettiva ci invita a respingere il fanatismo, il complesso di superiorità o di inferiorità ed ad aprirci verso le opere e le realizzazioni dell'Altro.

La creatività infatti non è specifica ad una sola e unica nazione, è la proprietà dell'Umanità intera, è frutto e risultato dell'apertura sulle altre Civiltà. Dall'isolamento -che comporta lo svilimento nell'Io e l'allontanamento dalle caratteristiche della propria epoca- ne consegue l'arretratezza, la chiusura intorno all' "Io nazionale", l'esagerazione sulle proprie realizzazioni senza percezione degli svantaggi che ignoranza rifiuto dell'Altro comportano.

Ogni progresso, per esser tale, è imprescindibile dalla conoscenza e dalla scoperta e le realizzazioni dell'Altro che puo' anche averci superato nel campo della scienza, della letteratura o degli studi letterari; oggi più che mai abbiamo bisogno della creatività in tutti i campi e questo non si puo' realizzare senza trarre profitto dalle opere e dalle realizzazioni dei nostri antenati e dei nostri contemporanei per entrare in una dimensione più vasta che ci permetta di partecipare al progresso umano, di essere figli della nostra epoca e attivi nella Civiltà. Apprendimento e imitazione sono ben diversi: l'apprendimento è il primo passo che facciamo verso il progresso, verso la vita; l'imitazione cieca e inconsapevole, invece, è il passo ultimo verso l'annientamento, verso la morte.

Ogni creatività originale è influenzata dall'Altro, ma nello stesso tempo ha la propria e originale specificità.

Oggi non si puo', assolutamente, evitare di essere influenzati, che lo si voglia o no. In un mondo di moderni e straordinari mezzi di comunicazione rapida, l'Altro ci invade nelle nostre case, sovente con lo scopo nascosto di appiattirci, per renderci pedissequamente

seguaci e non creativi come lui. Fondamentale è allora essere se stessi, ed esserne fiduciosi. Questa fiducia in noi stessi la avremo soltanto quando saremo molto fieri della nostra specificità che ha costruito una Civiltà particolare e ci ha permesso di avere una nostra voce in questo mondo.

In questo modo nessuno può credere che un' invasione o un'influenza esterna possa annullare o annientare l'identità. Da qui l'importanza degli studi comparativi, che ci permettono di conoscerci reciprocamente e di aver fiducia in noi stessi, e attraverso i quali possiamo vedere il ruolo che ha giocato la nostra propria civiltà nella costruzione della Civiltà umana, permettendoci di misurare serenamente e senza pregiudizio quanto c'è di positivo e di negativo.

L'uso della comparazione permette di percepire i luoghi e gli artefici della creatività letteraria e artistica e nello stesso tempo i luoghi e gli artefici dell'imitazione, contribuendo alla conoscenza di come una Letteratura quanto abbia contato su se stessa e si sia costituita sull'invenzione e quanto abbia ricevuto di influenze straniere, senza dimenticare che il fatto di essere influenzati dall'Altro può essere rivelarsi assai spesso influenza creativa e positiva.

In questo studio cercheremo di dimostrarlo analizzando due opere distanti nel tempo e nello spazio, che sono state avvicinate per le loro indubbe analogie. Questo studio non ha alcuna pretesa di esaustività, ma vuole essere un campo di prova metodologica per nostri altri studi comparativi futuri tra lo storico arabo *Ibn Khaldun* e il *Macchiavelli* e la *Mouqaddima* dello stesso *Ibn Khaldoun* e *La Monarchia* di *Dante*, che ci ripromettiamo più approfonditi.

## Introduzione generale

La Letteratura comparata studia il testo straniero, nutrendosi della pluralità delle lingue, approfondendo il linguaggio, le figure e i miti in una recezione accresciuta dei fenomeni letterari, arricchendosi via via di nuove proposte teoriche al fine di pensare una Letteratura generale e mondiale. Nessuna arte le è estranea, e per meglio rendere conto delle complessità delle opere, incontra altre discipline quali l'epistemologia, la filosofia, la sociologia o la geopolitica. Tra gli obiettivi della Letteratura comparata, annoveriamo la condivisione del gusto di leggere, far conoscere e chiarire le Letterature straniere e la Letteratura del proprio Paese; partecipare alla critica, la traduzione, la produzione e la trasmissione delle Letterature; apprendere a conoscere le frontiere politiche, i focolai di contiguità e di permeabilità tra delle opere e dei pensieri originali.

La Tunisia, il cui passato è traversato da diverse culture e la cui apertura sul Mediterraneo è ben nota, è uno spazio geopolitico potenzialmente ricco e appropriato allo sviluppo della Letteratura comparata: forte è l'impegno di istituzioni e associazioni nella traduzione, facendo avanzare le conoscenze pratiche e teoriche in materia di traduzione e di recezione.

Il campo di ricerca della letteratura comparata è un campo assai vasto che permette un'apertura sulle altre culture ed un approfondimento ulteriore sulla propria. Questo studio consente un approccio multidisciplinare verso l'Altro, che diviene motivo d'interesse centrale. Senza dubbio praticare questa disciplina implica la buona conoscenza di una o più lingue straniere così come una competenza in più campi di ricerca. Facciamo nostra la definizione seguente di Remak, che nel 1961 aveva segnalato:

La letteratura comparata studia la letteratura al di là dei confini nazionali e in relazione alle altre aree della conoscenza e della cultura in generale, come le arti (ad esempio la pittura, la scultura, l'architettura, e la musica, la filosofia, la storia, le scienze sociali ( politica, economia, sociologia, le scienze esatte, la religione) e così via. In sintesi, potremmo dire che si tratta del confronto tra due o più letterature e tra la letteratura e le altre sfere della cultura.

(REMAK, 1997, p. 114)

L'idea del paragone, del confronto tra differenti letterature che viene affrontato con dei criteri metodologici nasce nel XIX secolo e ha sviluppi e consenso nel XX (...) sviluppandosi

e internazionalizzandosi si è aperto a un destino fecondo. Cio' non significa che non ci siano stati tentativi e pratiche comparativi fin dai secoli più remoti, ma questi furono lavori spontanei che non facevano capo ad una ricerca metodologica cosciente e dotata di limiti e regole precise. Nel mondo di oggi, inoltre, la disciplina presenta un indubbio plus-valore etico: quello di «*sminuire l'arroganza culturale europea*», (BERNAL, 1997) di rimbastire la letteratura (e la storia) di nuovo, alla luce di una nuova ricerca scevra da condizionamenti. Diverse sono le fasi attraversate dalla comparatistica, in questo percorso mirato alla individuazione oggettiva delle fonti, delle influenze di un autore, di un'opera, di un genere, di cui tratteremo successivamente. La Letteratura comparata è ancor oggi una disciplina in movimento che continua ad esplorare e a ridefinire i suoi concetti e i suoi metodi di lavoro. Al suo interno accoglie una riflessione sulle letterature, le lingue, la storia, le società.

Il punto fermo della disciplina resta comunque il rigore nella formulazione di ipotesi, nella ricerca documentaria, nello scavare nella vita dell'autore, nella conoscenza di fatti storici e sociali senza cadere nella tentazione di tirare delle conclusioni seducenti e senza però paralizzarsi nell'immobilismo, timorosi di troppo rischiare... L'esistenza di analogie da sola non è sufficiente a giustificare e provare l'esistenza di una relazione o di un legame diretto tra «l'influenzatore» e «l'influenzato». Per questo arduo compito in cui il comparatista si cimenta, occorre una buona conoscenza non solo delle lingue -come già si è accennato- ma anche delle letterature, dei movimenti delle idee, delle influenze, dell'adattamento che in una Cultura si fa di pensieri e idee che provengono da un'altra, della loro diffusione temporale e geografica. Alla ricerca storica minuziosa non può non accompagnarsi la riflessione critica ed estetica facendo sì che «*la letteratura comparata giungerà inevitabilmente a una poetica comparata.*» (ETIEMBLE, 1997, p. 112)

A questo si aggiunga un'obiettività, lontana da quella piega nazionale sciovinista che cerca di dimostrare come una nazione abbia preceduto un'altra nel campo dell'arte o del pensiero, un fanatismo che ha caratterizzato qualche ricerca comparativa nella prima fase di questa disciplina in cui i Paesi europei si sono autoconsiderati un centro di «illuminismo» sia per ragioni politiche e di conquista coloniale sia per ignoranza della produzione di altre Civiltà da lingue poco conosciute. Afferma Guillén:

Avviciniamoci alla nostra disciplina senza perdere di vista questo carattere iniziale: la letteratura comparata come tensione, desiderio, attività di fronte ad altre attività. Desiderio, diciamo subito, di superamento nel nazionalismo culturale:

della utilizzazione della letteratura per fini nazionalistici, istuiti narcisistici, propositi ideologici. Sogno, fin dai tempi di Goethe, di una letteratura del mondo.

(GUILLEN, 2008)

Sebbene possa essere controversa la definizione del concetto di letteratura comparata (si vedano le diverse formulazioni della scuola americana e francese) e l'inclusione o meno di alcuni criteri che ne possano delimitare il campo d'indagine, è sul compito della disciplina stessa che esiste un accordo di fondo: « *fare in modo che ricercatori, docenti, studenti e anche i comuni lettori, possano avere una comprensione più generale della letteratura.* » (REMAK, 1997, p.121)

Ma non solo: in questa visione della letteratura comparata si mette in pratica una reciprocità che chiunque può « *lavorare, a partire dalla condizione sorgiva della parità e del suo perseguimento.* » Ecco perché la letteratura comparata più che un tipo di sapere in via di estensione è (...) *una prospettiva generale e colloquiale un orizzonte metodologico che offre e garantisce comunità e differenze e che guadagna futuro.*» (GNISCI, 1996, pp. 265-274)

## **Organizzazione della Tesi**

Il presente lavoro ha come principale obiettivo di analizzare in maniera comparativa due romanzi del Novecento: *Fontamara* dell'italiano Ignazio Silone e *Al-Ardh* dell'egiziano Abdel-Rahman Charkawi.

La tesi si articola come segue: il lavoro è strutturato in VI parti, suddivise in grandi capitoli a loro volta ripartiti in numerosi paragrafi:

***Indice***

***Premessa***

***Introduzione Generale***

***Organizzazione della Tesi***

**Parte I**

Nella prima parte presenteremo i due scrittori Silone e Charkawi le loro opere, il loro impegno letterario e politico, la loro specificità.

Intenzionati a mantenere un equilibrio di volume tra le parti riservate ai due autori, ci limiteremo volutamente ad una presentazione essenziale di Silone, rimandando ad una bibliografia dettagliata.

## **Parte II**

Ci addentreremo nella seconda parte nei periodi storici in cui i romanzi sono stati scritti e/o ambientati.

Sia per l'Italia che per l'Egitto verranno poi approfondite questioni specifiche di storia, civiltà e geografia economica riguardanti l'Abruzzo e il Delta del Nilo, sfondi delle due vicende narrate nonché aspetti sociologici riguardanti le comunità abruzzesi e nilote.

## **Parte III**

Entrando nell'apporto più strettamente originale di questo lavoro dopo la necessaria presentazione delle vicende narrate e della loro distribuzione all'interno dei romanzi, affronteremo lo studio comparativo delle due opere.

Ci si occuperà in primo luogo dello spazio, del tempo, del narratore e della costruzione dei racconti secondo le metodologie più d'uso di analisi del testo narrativo.

Successivamente si compareranno i principali personaggi, singoli o collettivi, che si prestano particolarmente a questo avvicinamento. Alcune sequenze chiave saranno poi analizzate: il principio e la conclusione dei due romanzi, le sequenze che meglio esprimono il sopruso e l'umiliazioni.

Svilupperemo infine la tematica del cibo attraverso passaggi particolarmente significativi nei due romanzi. Le pagine di *Al-Ardh* che sono riportate nelle citazioni che attraversano tutta la ricerca sono in nostra traduzione dall'arabo in lingua italiana. Nelle traduzioni tentiamo di rendere il più possibile lo spirito dell'opera originale e di poter far apprezzare al lettore l'alternanza di registri linguistici tra le parti narrative in arabo letterario e i dialoghi in dialetto egiziano.

Ancora all'interno di questa sezione compareremo le diverse scelte linguistiche dei due autori: mentre Silone rifiuta di far parlare i suoi cafoni in dialetto, Charkawi introduce esclusivamente nelle parti dialogate l'egiziano parlato.

## **Parte IV**

La quarta parte di questa tesi compara i due film tratti dai romanzi e che portano la firma di due grandi nomi del cinema impegnato: Carlo Lizzani e Youssef Chahine. Si evidenzieranno anche per le versioni cinematografiche scelte diverse riguardo al linguaggio impiegato e all'interpretazione dei romanzi a cui le pellicole si ispirano. Una breve presentazione del cinema egiziano degli anni Settanta chiuderà questa sezione.

## **Parte V**

Nella quinta parte del nostro lavoro affronteremo in uno studio più teorico, il tema della letteratura comparata: il suo percorso attraverso i secoli, gli orientamenti e gli attuali

campi di ricerca della disciplina, nonché alcune riflessioni sugli strumenti che rendono possibile la trasmissione di quanto permette di “influenzare” o di “essere influenzati”

Un panorama sul romanzo, le sue origini, il suo sviluppo nel XIX e nel XX secolo è incluso in questa parte; non si trascureranno accenni al romanzo sociale, genere di appartenenza delle due opere oggetto dell’analisi comparativa.

Al termine di questa sezione si proporrà in maniera volutamente sommaria la metodologia di analisi di un testo narrativo.

## **Parte VI**

La sesta e ultima sezione consiste in una presentazione della natura della narrativa egiziana moderna e contemporanea. Prima si offrirà una panoramica sulla nascita del romanzo nel mondo arabo ed una rassegna sui più importanti scrittori egiziani moderni e contemporanei, si porrà l’accento sulla recezione di tale letteratura in Italia e sui problemi traduttivi che comporta. Una parte della sezione sarà dedicata proprio all’immagine -falsata o vera- dell’Altro nella letteratura.

## **Conclusione**

Le conclusioni alle quali tenteremo di giungere al termine di questo lavoro potrebbe essere un punto di partenza per ulteriori approfondimenti nel campo degli studi comparatistici.

## **Bibliografia**

## **Sitografia**

## **Avvertenze**

Alcune precisazioni e considerazioni, non strettamente collegate con l’argomento principale, hanno trovato posto a piè’ di pagina assieme a referenze più dettagliate.

Le citazioni in cui non compare il numero di pagina sono estratte da alcuni scritti elettronici (citati nella sitografia) le cui pagine non numerate non hanno permesso la citazione completa.

## Introduzione sugli autori: Silone / Charkawi

Lo scrittore abruzzese *Ignazio Silone* ha rappresentato una delle figure più interessanti della letteratura europea e italiana, vista la maggiore notorietà all'estero che in Italia delle sue opere.

Silone rappresenta un « caso letterario »: fino a qualche anno fa era circondato da una e vera e propria cortina di silenzio, che impediva di strutturare serenamente intorno a questo scrittore un apparato critico che facilitasse ricerche approfondite sulle sue opere, sul suo pensiero, sulla sua vita. Oggi, immensa è la bibliografia su Silone: ai saggi e ai lavori critici sull'autore si aggiungano i numerosissimi articoli pubblicati in Italia e all'estero a riprova dell'interesse mai sopito intorno a questa grande personalità della letteratura. Lo scrittore egiziano *Abderraman Charkawi*, ha rappresentato negli anni Cinquanta il simbolo del romanzo sociale egiziano e arabo in generale. Il suo romanzo *Al-Ardh* (La Terra) per la prima volta descrive con crudo realismo l'universo chiuso dei fellahin, i contadini egiziani, prigionieri in un mondo di rassegnazione, di miseria, di fatalismo. Charkawi porta a riflettere il lettore egiziano e arabo su come sia possibile rimediare ai drammi trasmessi di generazione in generazione, su come sia possibile cambiare questa realtà.

In questo lavoro comparativo tra *Fontamara* di Silone e *Al-Ardh* di Charkawi ci siamo mantenuti allo stretto indispensabile, sfrondando quanto – su Silone e le sue opere- ci avrebbe portato a uno squilibrio vistoso tra la parte riguardante lo scrittore italiano e quella invece riguardante l'autore egiziano, sul quale il materiale raccolto pur con grande attenzione è quantitativamente inferiore. Per questa ragione ci siamo rassegnati con rammarico a rimandare alla ricchissima bibliografia per gli approfondimenti su Silone. I criteri da noi seguiti sono ispirati soprattutto da un desiderio di semplicità: i capitoli dedicati ad ognuno dei due scrittori hanno un fine introduttivo di presentazione.

*Per Silone*, presenteremo la sua produzione letteraria, il suo pensiero politico, inserendolo Silone nel contesto della cultura a lui contemporanea.

*Per Charkawi* invece sarà interessante -dopo la dovuta presentazione – analizzare il ruolo dell'intellettuale egiziano in quegli anni, il suo rapporto con « il potere » e con « il popolo » e l'importanza del romanzo sociale nella storia –in vero assai recente- del romanzo arabo.

Successivamente, passeremo all'esame di alcune delle componenti essenziali dei romanzi *Fontamara* e *Al-Ardh* che li accostano sorprendentemente.

Attraverso l'analisi dei personaggi e degli altri elementi della narrativa quali i registri del linguaggio, lo spazio, il tempo, ci verrà permesso di osservare l'intento sociale sentito e sofferto da entrambi, le credenze religiose, le soluzioni letterarie a cui i due autori arrivano ciascuno nell'ambito della cultura a lui contemporanea e a lui specifica.

Tradurremo inoltre alcuni passaggi di *Al-Ardh* in italiano mentre non tradurremo *Fontamara* verso l'arabo in quanto il nostro è un dottorato di italianistica ed è l'italiano il centro del nostro interesse. La traduzione ci darà l'opportunità di riflettere sulla traduzione letteraria e le problematiche ad essa strettamente connesse.

Questo lavoro ha lo scopo di presentare uno studio comparativo tra *Fontamara* di Ignazio Silone e *Al Ardh* di Abderrahman Charkawi, due testi che, a nostro avviso, possono fare l'oggetto di uno studio comparativo per diversi motivi: Le due opere trattano il tema della terra per mostrare una visione realista della campagna e del villaggio e non come romantico ritorno agli origini. Tutte e due le opere pongono la terra in un confronto diretto con un governo totalitario, che si serve di essa per esercitare la propria dittatura. L'asse principale nei due romanzi è analogo: "la terra" e la diminuzione dell'acqua nell'opera di Charkawi a beneficio delle terre comprate dal Pacha e la deviazione del corso d'acqua a vantaggio dell'Impresario in *Fontamara*. Alcuni elementi confermano un'influenza di Silone su Charkawi di cui si può essere certi non solo analizzando le due opere, ma anche per ammissione di Charkawi stesso. Charkawi ha costruito la sua formazione intellettuale attraverso le attività culturali del partito dell'Unione Democratica fondato nel 1939 da alcuni italiani antifascisti. Ha partecipato anche alle attività del Comitato della Diffusione della Cultura Moderna di cui Mustafa Kamel Monib fu tra i fondatori. Mustafa Kamel Monib è il primo ad aver tradotto *Fontamara* in arabo nel 1941.

Ci auguriamo questa analisi comparativa faciliti l'avvicinamento della produzione letteraria di due Paesi e di due Culture contribuendo a migliorare la reciproca conoscenza.

# **PARTE PRIMA**

# I - Silone e Charkawi: Due intellettuali impegnati

## 1- Ignazio Silone: vita e impegno politico

Ignazio Silone -pseudonimo di Secondo Tranquilli- nacque il primo maggio del 1900 a Pescina dei Marsi, un comune della provincia dell'Aquila. La sua famiglia paterna, i Tranquilli, faceva parte dei piccoli proprietari contadini locali mentre quella materna apparteneva all'ambiente degli artigiani tessili. Ereditò da suo padre alla volta il carattere sensibile e lo spirito d'insubordinazione. A scuola poi imparò precocemente la pietà per gli oppressi, l'indignazione contro l'ingiustizia, la fedeltà verso gli amici, la coerenza nel ragionamento e l'autonomia nell'azione.

...l'elemento ideologico » ricorda, « fu scarso fin dalla prima educazione religiosa, alla quale la famiglia contribuì più dei preti. [...] A quei primi rudimenti di religiosità si aggiunsero... le vite dei primi cristiani obiettori di coscienza, e più tardi l'esperienza precoce, ma non effimera, delle leghe dei cafoni, a cui mi aggregai mentre ero ancora studente liceale.

(SILONE in MANNHEIM, 1957, pp.230-231)

Silone passò i primi quindici anni della sua vita nel suo villaggio natio dove compiva gli studi elementari e una parte dei suoi studi di scuola superiore al collegio diocesano. Il tragico terremoto che ha scosso la Marsica nel 1915 distrusse la casa familiare e causò la morte della madre e di quattro dei suoi fratelli, ad un anno dalla scomparsa del padre. Con suo fratello Romolo, fu affidato alle cure della nonna paterna.

Dal 1915 lasciò l'Abruzzo più volte per periodi più o meno lunghi. Prima entrò come convitto all'istituto Pio X di Roma, da cui fu espulso in seguito ad una fuga. Fu accolto in seguito da Don Orione uomo religioso che Silone ricorderà sempre con grande ammirazione, al convitto di San Remo.<sup>1</sup>

Successivamente seguì dei corsi al liceo di Reggio Calabria. Il periodo degli studi, per Silone, fu pieno di sconvolgimenti. Malgrado avesse frequentato istituzioni cattoliche,

---

<sup>1</sup> Don Orione viene ricordato da Silone nel racconto " *Incontro con uno strano prete*", apparso la prima volta su *L'Europeo* ( Milano, 20 febbraio 1949) col titolo ( peraltro non dovuto all'autore ) " *Eppure anch'io ho incontrato un santo*", raccolto in seguito insieme ad altre storie autobiografiche e brevi saggi nel volume *Uscita di Sicurezza*, Vallecchi, Firenze, 1965. pp 23-37. Vedi anche: AA.VV., *Profilo di Don Orione nel centenario della nascita* ( 1872-1972), con scritti di I. Silone, G. De Luca, B. Montini, L. Capovilla, D.Sparpaglione, T. Gallarati ed altri, Roma,1972

l'essenziale del suo umanesimo gli fu trasmesso al di fuori della scuola. Era il tempo delle grandi scoperte, dei primi incontri umani. Verso la fine della prima guerra mondiale l'agitazione politica lo distolse dalla continuazione degli studi. Praticò vari mestieri per sbarcare il lunario. I suoi amici erano giovani operai e contadini. Furono per lui tempi penosi e difficili.<sup>2</sup>

Passaggio obbligato tra alcuni piccoli villaggi, il carcere e la pretura locale, la strada lungo la quale sorgeva l'abitazione della famiglia Tranquilli era spesso percorsa da detenuti che, « in mancanza di mezzi idonei di trasporto », passavano a piedi « ammanettati tra carabinieri ». Uno « spettacolo » che colpiva molto la sensibilità del giovane Silone, peraltro turbata dagli insegnamenti morali del padre. [...] - Di che cosa è incolpato l'uomo arrestato oggi ? - chiese mio padre al pretore col quale era in buone relazioni.

-Ha rubato- rispose il pretore.[...]

-Strano – disse mio padre- Scalzo e vestito di stracci come l'ho visto, egli aveva piuttosto l'aria di un derubato.

(DI LORENZO, 1996, p.15)

Questa esperienza personale, segnata dall'indignazione, l'amarezza, l'emozione e il lutto in un ambiente sociale pieno di miseria, d'ingiustizia e di contraddizione, ha contribuito a formare la sua personalità. Dopo l'ottenimento della maturità all'età di diciotto anni, decise di partire per Roma. Là interruppe gli studi per iniziare una carriera politica. Tre anni dopo (1921)<sup>3</sup> contribuì a fondare il Partito Comunista Italiano portando l'adesione al partito della Gioventù Socialista Italiana. Parallellamente a questa attività politica, si occupò di giornalismo. Prima fu nominato direttore del settimanale *L'avanguardia* (gennaio 1920) di Roma, sospeso nel 1923 dal Fascismo. In seguito gli fu affidato l'incarico di redattore del quotidiano *Il Lavoratore* di Trieste che continuò ad apparire malgrado le perquisizioni e gli arresti fino al luglio del 1923,<sup>4</sup> collaborando anche a *L'Unità* con Gramsci.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Sono da citare, al riguardo, una serie di articoli di Silone sparsi su *Tempo presente*, e in particolare quelli pubblicati nel 1957 (« Gli apparati e la democrazia », « Lettere di Silone a Giovanna Berneri », « Lettera di Silone a Armando Borghi », « Un apparato in azione ») che diedero luogo a una serie di dibattiti e di repliche (fra le quali segnaliamo quelle importanti di Alfredo Azzaroni e di Enrico Paresce apparse su *Critica sociale* rispettivamente nel luglio-agosto del 1957 e nell'agosto-settembre dello stesso anno).

<sup>3</sup> Nel 1921 aderì al nascente Partito comunista italiano. Il solo fatto di aver fatto parte della Gioventù socialista, aveva comunque già avuto, per Ignazio Silone, un indubbio significato di schieramento « a sinistra » (Di Lorenzo A., *Il pensiero politico di Ignazio Silone*, 1996, Regione Abruzzo, Centro Studi Ignazio Silone, Pescara. p. 20.

<sup>4</sup> Cfr. Paolo Spriano, *Storia del Partito Comunista italiano*, Torino, Einaudi, 1967

Durante gli anni 1923-1924, il partito affidò a Silone delle missioni all'estero (Germania, Spagna, Francia). Nel 1925 prese la direzione dell'organizzazione interna del Partito Comunista Italiano. Nel momento in cui il Fascismo prendeva delle misure speciali mirando ad eliminare l'opposizione e neutralizzare i suoi avversari, Silone assicurava il segretariato della direzione locale del Partito Comunista Italiano. Il suo amico Togliatti, da parte sua, dirigeva il Centro estero del P.C.I. Riportiamo un ricordo di Silone di Camilla Ravera:

Lui era sempre molto calmo, molto ragionato, ironico nel fondo, molto corretto sempre e quindi rifuggiva dalle declamazioni, dalle frasi vuote. Le respingeva in modo totale.[...] Mi ricordo un incontro con Gramsci. Io gli manifestavo la mia ammirazione per l'intelligenza e la sensibilità di Silone, e dicevo che contavo molto su questo compagno, dal punto di vista della sua formazione e del suo lavoro successivo. Lui mi lasciava dire, poi ad un tratto mi rispose: - Sì, però bisogna che noi ci ricordiamo che Silone non è un politico, è un letterato. Noi dobbiamo fare in modo che non perda la possibilità di svilupparsi proprio come letterato e non dargli impegni troppo grossi come politico.

(RAVERA in DI LORENZO, 1996, p. 21)

L'anno 1927 ha offerto a Silone l'occasione di partecipare alla riunione dell'esecutivo Komintern che registrò il trionfo della tesi staliniana mettendo in causa il mito dell'omogeneità del partito. Tra 1926 e 1929, Silone intraprendeva una importante attività di propaganda politica. Si serviva delle pagine della rivista parigina *L'Etat Ouvrier* per redigere una interessante anatomia del Fascismo:

Tra i maggiori contributi di Silone sono da considerare sicuramente gli studi sul Fascismo apparsi su « Lo Stato operaio » (rivista dei comunisti esiliati in Francia). Rappresentano l'inizio di un'analisi approfondita che egli si era proposto di realizzare in quegli anni e che vedrà la luce soltanto nel 1934, con la pubblicazione di « Der Fascismus ».

(DI LORENZO, 1996, p.22)

Nel 1928 Romolo Tranquilli -l'unico fratello di Silone scampato insieme a lui al terremoto- fu arrestato e condannato dal tribunale speciale alla pena di dodici anni di

---

<sup>5</sup> Ignazio Silone, "Dati di una vita", D'Eramo Luce, *L'Opera di Ignazio Silone- saggio critico e guida bibliografica*, Milano, Mondadori, 1971

reclusione. Nel 1932 il giovane Romolo morirà nel carcere di Procida in seguito alle lesioni interne riportate durante gli interrogatori. Silone non era completamente in simbiosi con il comunismo russo: secondo lui quest'ultimo non era soltanto responsabile del processo della gerarchizzazione delle decisioni politiche ma ugualmente del monolitismo, dell'internazionale comunista. E' per questa ragione che rifiutò di lasciar passare nel silenzio la condanna e l'espulsione dei tre dirigenti fondatori del Partito (*Tresso, Ravazzoli, Leonetti*). Quest'attitudine ha causato la rottura definitiva di Silone con il comunismo nell'estate del 1931.

Togliatti definirà Silone, dopo la sua espulsione dal partito, un'« opportunità », un « intellettuale rammollito ». Ma se difetto a Silone si poteva rimproverare in politica, era soltanto quello di voler essere coerente a tutti i costi. Silone disdegnava la politica degli slogan e delle parole d'ordine fini a se stessi, sganciati dalla realtà, così come respingeva il conformismo e l'accettazione incondizionata di un'ideologia.

(DI LORENZO, 1996, p.21)

Ma il dibattito interno al PCd'I, che si era svolto sino alla stretta del '29 e al « voltafaccia togliattiano » generalmente con toni pacati e nel rispetto del dissenso, era divenuto, dopo la bolscevizzazione del partito, assolutamente impossibile. Di questo nuovo corso Silone (che non ha potuto partecipare attivamente agli avvenimenti politici decisivi di quell'anno, perché ricoverato nel sanatorio di Davos) sarà una delle vittime più illustri. La democrazia interna al partito era stata annientata dal cedimento togliattiano a Stalin. Tresso, Leonetti e Ravazzoli si servono delle pagine del bollettino dei troscisti, *La Verité*, per criticare il « nuovo corso ». Nell'odio reciproco tra gli espulsi da una parte e la dirigenza del partito dall'altra rimane invischiato, suo malgrado, Ignazio Silone.

(DI LORENZO, 1996, pp. 21-24)

Dopo la rottura con il Partito Comunista, Silone si è tenuto lontano dalla politica militante. Si è accontentato di arrogarsi la posizione di socialista indipendente. Bisogna aspettare il 1940 perché Silone reintegri il militantismo politico aderendo al Partito Socialista. Fondò e diresse a Zurigo il Centro estero del Partito Socialista Italiano. Costretto a ripararsi all'estero Silone nel 1930 si stabilì in Svizzera dove rimase fino alla fine della guerra. Incontrò serie difficoltà durante questa nuova missione. Questo ritorno all'azione politica è in

realtà incompatibile con il suo statuto di rifugiato politico, accordatogli dallo Stato elvetico. Sotto la pressione delle autorità fasciste che chiedevano l'extradizione di Silone, fu arrestato e internato a Davos e in seguito a Baden.

Trasferitosi nel 1929 a Davos, in Svizzera, Silone manterrà contatti epistolari con il partito. Le sue lettere sono semplici e colorite nello stesso tempo, ironiche e lontane dall'asettico e uniforme linguaggio della politica. Ecco, per esempio, i gustosi commenti di Silone sulla tendenza della stampa comunista ad usare parole straniere o difficilmente comprensibili. In una lettera alla segreteria, datata 3 novembre 1929, Silone scrive: « A proposito di stile, prendi cura di diminuire il numero delle parole straniere specialmente sulla nostra stampa di agitazione. Plenum, al mio paese, significa: donna gravida. Un opuscolo con questo frontespizio: 'Silvia -Decimo Plenum dell'I.C.' viene a significare : Silvia decima donna incinta dell'I.C., cioè una cosa assolutamente falsa.-Budget, nella pronuncia, mica nella scrittura, si avvicina a 'jucci', al grido del quale, da noi, si mettono al trotto gli asini. Al posto di piano quinquennale, io direi piano di cinque anni, e non sarebbe una cosa molto diversa, ma anche chi non sa il latino capirebbe. » (SILONE, 1929, p.23)

Appena tornato nel paese nel 1944, Silone raggiunse la direzione del Partito Socialista Italiano. Fu in seguito eletto deputato della circoscrizione degli Abruzzi all'Assemblea Costituente. Nel 1948, invece, rifiutò di presentarsi alle elezioni. La sua ultima battaglia parlamentare, prima di abbandonare la sala di Montecitorio fu l'espropriazione del Fucino. Nel 1973 fu insignito della « legion d'onore » della Repubblica francese per meriti civili ed artistici. Il 22 agosto del 1978, dopo una serie di malattie, Silone si spegne a Ginevra. Sarà seppellito a Pescina, ai piedi del vecchio campanile, con la vista della piana del Fucino. Per sua disposizione, sulla sua tomba realizzata con blocchi in roccia delle "sue" montagne vicine, non c'è un'epigrafe.

Ignazio Silone è uno pseudonimo preso in prestito dal nostro autore durante il periodo di clandestinità. L'ha conservato in seguito come nome legale al posto del nome originale: *Secondo Tranquilli*. Secondo Silone questa misura risponde a delle esigenze di sicurezza:

La regola del partito clandestino prescrive agli attivisti la rinuncia al nome dell'anagrafe come misura di protezione per deviare o ritardare le ricerche della polizia. Ma, toccando l'identità personale, l'effetto può alla lunga andare oltre (...). Dopo anni di uso quotidiano di carte false e nomi d'accatto produce infatti un'impressione strana riacquistare di colpo le generalità d'origine .

(SILONE, *Situazione degli Ex*, 1942).

Silone (*Quintus Poppedus Silo*) è una personalità storica del mondo romano. Nacque a Marrivium, vicino Pescina. Fu capo della resistenza dei Marsi nella ribellione contro Roma (90 a.C). Il nostro autore vede in questo antenato il simbolo dell'autonomia e la volontà della rivolta e la lotta contro il potere centralizzato. La prima occasione in cui utilizza questo pseudonimo, è nel 1923, per firmare nella sua prigione di Barcellona degli articoli, inviati clandestinamente al settimanale sindacalista *La Battaglia*. In seguito ricorse a questo stesso pseudonimo nel 1933 per un uso letterario, decidendo di accompagnarlo al nome Ignazio, che gli ricorda la prigionia di Barcellona.

## 2 - Le Opere di Silone

La mia attività di scrittore è stata la testimonianza di questa mia lotta e maturazione interna. I miei libri come resoconto delle incertezze, delle difficoltà, dei successi, della vittoria della mia anima, nella sua lotta contro quello che poteva esserci di volgare e meramente istintivo nella mia vita precedente. Io non credo che i miei libri abbiano un valore letterario molto grande. Il loro è essenzialmente quello di una testimonianza umana, vi sono delle pagine che sono scritte col sangue.

(SILONE, 1979, p.11)

**Romanzi.** Durante l'esilio svizzero successivamente a *Fontamara*, Silone pubblica *Vino e Pane* che in Italia «*fu immediatamente bollato dalla stampa fascista come una codarda diffamazione del popolo italiano*» (D'Eramo, op. cit., pp.133) (Nel 1943 Silone scrisse il dramma *Ed egli si nascose* riprendendo, con notevoli variazioni, il tema trattato nel romanzo *Pane e Vino*). E' un libro esemplare di testimonianza e denuncia, che ha per protagonista Pietro Spina, personaggio chiaramente autobiografico, che ritroveremo in un altro romanzo di Silone, *Il seme sotto la neve*, composto tra il 1939 ed il 1940. Romanzo assai complesso, presenta il progetto di Silone di un cristanesimo laico e di un socialismo cristiano di cui F.Virdia afferma:

Il Seme sotto la neve, pur nella sua prolissità, nel suo passo lento e solenne, un certo risentimento tutto idiomatico delle interminabili dissertazioni dei molti

personaggi che lo gemiscono, pur nel lento e spesso contorto dipanarsi della vicenda, si appalesa come uno dei più complessi romanzi di questi ultimi anni. (VIRDIA, 1962)

Nel 1952 Mondadori pubblica *Una manciata di More* che ha ancora per protagonista la figura di un intellettuale di sinistra insofferente delle parole d'ordine.

*Il segreto di Luca* è un romanzo del 1956, in cui Silone abbandona la dimensione politica per una storia d'amore, raccontata sotto la forma di una inchiesta retrospettiva su un caso giudiziario. Commenta il critico francese Rousseaux:

Il Segreto di Luca è molto di più che un aneddoto rusticano italiano. Ci si vede un grande cuore in cerca delle verità da ritrovare, sull'onore che è nel dritto filo della vita umana.

(ROUSSEAU, 1957)

Nel 1960 viene pubblicato nella sua redazione definitiva *La volpe e le Camelie*, legata all'esperienza di clandestinità dell'autore e ambientata nel Canton Ticino. Commenta Annoni:

[...] il romanzo appare quasi, si direbbe, come non indispensabile fra le opere di Silone, ma lo fa accettare una sua pulizia e semplicità di scrittura; tanto più che lo scrittore si mantiene in esso lontano dal genere edificante e consolatorio

(ANNONI, 1974, p. 70)

Del gran rifiuto di Celestino V, pontefice vissuto in Abruzzo, Silone fa suo il tema ne *L'avventura di un povero cristiano* del 1968. L'opera è fondamentale per comprendere lo scrittore che in termini didattici presenta la sua poetica e le sue tematiche:

Ho già detto in altra occasione che, se fosse stato in mio potere di cambiare le leggi mercantili della società letteraria, avrei amato passare a scrivere e riscrivere sempre la stessa storia nella speranza, se non altro, di finire col capirla e farla capire. [...] Ormai è chiaro che a me interessa la sorte e non saprei scrivere altro.

(SILONE, 1968, p. 11)

Postumo, a cura della moglie Darina, è pubblicato nel 1981 il romanzo *Severina*, di cui è protagonista una suora abruzzese, forte ed indipendente, *porta voce delle istanze siloniane*

*più tipiche, [...] di un socialismo cioè senza partito e di un cristianismo senza chiesa, con l'aggancio tematico alla contestazione e alle parole d'ordine operaie e studentesche del '68 [...].*

(ANNONI, 1974, p.77)

**Opere di carattere storico - politico e ideologico.** *La scuola dei Dittatori* scritta nel '37- '38 a Zurigo tratta del fenomeno totalitario in generale, e delle cause che favoriscono la nascita di una dittatura. Il libro è un dialogo tra tre personaggi ed uscì – con grande successo – alla vigilia della guerra in cui

In corso di questo dialogo Silone analizza il fascismo come un movimento storico e mostra, con una vasta gamma di citazioni da Aristotele e Machiavelli a Marx e Sorel, quanto vecchie siano le idee del fascismo e come la teoria fascista sia per intero un ripensamento successivo alla pratica di queste idee.

(MARTIN, 1939)

Nel 1965 esce una raccolta di scritti morali e filosofici di Silone, *Uscita di Sicurezza*, materiale privilegiato per una biografia di Silone.

Nei racconti e nei saggi di *Uscita di sicurezza*, [...] è dato cogliere da una parte la riflessione memorialistica di una esperienza di vita e dall'altra la preparazione, i miti centrali, la psicologia, l'ideologia e la tematica dell'immaginario romanzesco.

(ANNONI, 1974, p.17)

**Altri Scritti.** Ricordiamo tra questi la raccolta di racconti storici *Un viaggio a Parigi* del 1935, scritti per un giornale svizzero; *L'eredità cristiana: l'utopia del Regno e il movimento rivoluzionario*, conferenza tenuta da Silone a Roma nel 1945; *Testimonianze sul comunismo* pubblicato nel 1950, oltre a preziosi manoscritti, carteggi e altri scritti.

### **3- Abderrahman Charkawi: vita e impegno intellettuale**

Abdel-Rahman Charkawi è il rappresentante più conosciuto della letteratura socializzante egiziana. Nato nel 1920 in Egitto, nel piccolo villaggio di Dlatoum del governatorato di Manoufia sul Delta del Nilo, abbandona ben presto il villaggio natale per frequentare la scuola elementare in una località vicina, che successivamente lascia per

frequentare il liceo e l'Università al Cairo, dove si laurea in Legge nel 1943. Charkawi descrive questi precoci distacchi dai suoi luoghi della sua gioventù come due stadi di emigrazione distinti e consecutivi<sup>6</sup>. E' un socialista ante-rivoluzione e nella capitale fa parte di un gruppo studentesco universitario marxista. Ben presto Charkawi mostra il suo talento in diversi campi. Pioniere del movimento innovativo nella poesia araba, è anche uno dei maggiori esponenti della tendenza realistico-sociale. Charkawi introduce inoltre un approccio totalmente nuovo dal punto di vista sociale, morale, ideologico e critico per le biografie di alcune delle maggiori figure della cultura islamica...

Avvocato, funzionario statale, giornalista importante e attivista politico, impegnato principalmente nella difesa della democrazia, nella giustizia sociale, nella tolleranza religiosa e nella ricerca della verità, Charkawi è autore di molte opere, romanzi, poemi, drammi poetici, pubblicazioni in giornali e riviste, contribuendo a pubblicazioni di sinistra benché non abbia mai fatto ufficialmente parte di alcuna organizzazione di sinistra. Le sue tendenze sono piuttosto nazionaliste e democratiche. Accoglie con favore la rivoluzione che mette fine alla monarchia egiziana del 1952, ma si allontana in seguito dai nuovi dirigenti, deluso dalla svolta autoritaria del nuovo regime che abolisce i partiti politici ed esige un culto della personalità nei riguardi del presidente Gamel Abdel Nasser. Charkawi è stato presidente del Consiglio di Amministrazione dei Direttori e redattore – capo della famoso *Egyptian Rose El Youssef magazine*. Ha ricoperto importanti funzioni quale l'incarico di segretario dell'Organizzazione di solidarietà dei popoli Afro-Asiatici e del Concilio Supremo delle Arti e delle Lettere ( oggi Concilio Supremo della Cultura). Charkawi ha ottenuto nel 1974 il premio *State Merit* per la Letteratura e l'ordine delle Lettere e delle Arti di Prima classe (*The Order of Letter and Arts of the First Class*), premi a lui offerti dal governo egiziano, malgrado le differenze d'opinione con il regime. Nel 1979 ottiene il Premio Lenin per la pace, in riconoscimento della vena realista-socialista del suo più celebre romanzo *Al-Ardh*. Charkawi scompare nel 1987.

---

<sup>6</sup> Il termine arabo Ighirab connota anche negativamente un processo di acculturazione, di perdita nostalgica, di esilio dai luoghi di origine. (Abdelghani, *I'tirfat Abd al-rahman al Sharqaoui*, pp. 14-15)

#### 4- La produzione di Charkawi

Charkawi compone nel 1951, a Parigi, il lungo poema *Message of an Egyptian father to President Truman* (Messaggio di un padre egiziano al Presidente Truman), lavoro che circola clandestinamente al Cairo.<sup>7</sup>

Charkawi declama la lettera al presidente Truman davanti ai partecipanti al congresso mondiale dei partigiani della pace ( Berlino, 1952) alla vigilia del crollo della Royauté nel suo Paese. ..

Il poema epico di Charkawi, con il suo contenuto politico ed emotivo, ha un impatto di larga portata sulla poesia araba moderna, non solo per il suo ritmo vibrante e fluttuante, per la sua struttura e la sua consistenza ma anche per gli interessi e le preoccupazioni del poeta che contiene.

Ci si rende conto subito negli ambienti letterari che con questo poema che si occupa dell'egemonia americana in Egitto, si stava compiendo una vera e propria rivoluzione nella poesia araba: l'opera è infatti attaccata da 'Abbas Mahmud al 'Aqqad<sup>8</sup>, assolutamente contrario al *alchi'r al-hurr*.<sup>9</sup>

Pubblica in seguito una raccolta di novelle: *Ardh al ma'rika* (Terra di lotta) dove evoca i combattimenti degli egiziani contro la reazione e le truppe inglesi..Nel 1954 viene pubblicato il suo capolavoro *Al-Ardh*, novella realista-epica sulla classe contadina egiziana, ambientata nell'Alto Egitto nei primi anni '30. L'opera appare a puntate sul quotidiano *Al-Masri* già nel 1953, dove ottiene un successo strepitoso attirando su di sé nel contempo gli strali del grande maestro Taha Houssein<sup>10</sup> per l'esteso uso che Charkawi fa dell'arabo dialettale.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Il presidente USA Harry Truman fece una ricognizione nello Stato di Israele nel 1948, trenta minuti prima che Ben Gurion dichiarasse l'esistenza dello Stato di Israele. Truman non ebbe all'occasione un felice tempismo...

<sup>8</sup> (1889-1964), Scrittore egiziano, autore di più di cento libri, fondò una scuola poetica con Ibrahim Al-Mazni e Abderrahaman Shokri chiamata Al-Diwan. È noto per il suo uso di una prosa fiorita e complessa.)

<sup>9</sup> Il verso libero, che nasce da una rivoluzione poetica nel mondo arabo, fa esplodere il verso tradizionale (la classica forma della qasida, poema quantitativo e mono rima) a profitto di nuove ricerche metriche.

<sup>10</sup> Egiziano contemporaneo (1889-1973) Opere tradotte in italiano: *I giorni*, Trad. e introd. di Umberto Rizzitano, ed. or. 1927- IPO, Roma, 1965, p. 270; *Il libro dei Giorni* – trad. e pref. di Luisa Orelli- ed. or. 1927- Zanzibar, Milano, 1995, p. 159; *Memorie*- trad. di Umberto Rizzitano- Liceo Adria, Mazara del Vallo, 1985, p. 145.

<sup>11</sup> L'arabo dialettale è la lingua parlata localmente nei Paesi arabi, che sono tutti contraddistinti da una situazione di diglossia: due varietà della stessa lingua sono usate in abiti funzionali diversi.

Per il dibattito ancora oggi assai vivo sull'opportunità di usare e parlare l'arabo classico o il dialettale nei dialoghi si veda :E.W. SAID, *La lingua araba, la Rolls e la Volkswagen*, in *Le Monde diplomatique*- settembre 2004. Xoomer.virgilio.it/pcalefato/said\_sull'arabo.ltm (traduzione italiana)

La sacralità della lingua classica (FAṢĪHA) impedisce ai singoli dialetti di assurgere a dignità letteraria. Oggi invece l'uso dell'arabo colloquiale (specialmente egiziano) fa un ingresso prepotente nel mondo dell'editoria\*, grazie anche ad un potentissimo strumento che è Internet; in Egitto fioriscono –come in tutto il mondo- i Blog, in

Nello stesso anno Youssef Idriss pubblica la sua raccolta *Arkas Lyali* (Le notti meno care); l'apice del romanzo egiziano nella sua forma socializzante si situa così proprio nel 1954, in opere che evocano il vecchio regime.

*Al -Ardh* è la prima rappresentazione del realismo letterario e un allontanamento dal simbolismo di Al-Hakim riflesso nelle sue opere *'Audat ar-ruh* (Ritorno dell'animo) e *Yaumiyat naib fi al-arrief* (Diario di un procuratore di campagna) <sup>12</sup>.

In *Al-Ardh* che –in accordo con Najib Baladi (1955) potrebbe essere chiamata “la rivolta della terra”, Charkawi descrive i conflitti tra coloro che lavorano la terra e quelli che non la lavorano ma ne approfittano per tasse, sfruttamento ed espropriazioni. La novella esprime la lotta tra il vecchio feudalesimo e la classe contadina egiziana che precede la rivoluzione del 1952. (BALADI,1955, pp.307-310)

Nel 1962 il ruolo pionieristico di Charkawi si estende al dramma poetico con *Maasat Jamila* (La tragedia di Jamila) in cui mette in luce la lotta tra l'eroina nazionalista algerina Jamila Bouhrid <sup>13</sup> e le forze di occupazione francesi. Il merito di Charkawi è nella realizzazione di un testo dallo stile epico semi narrativo. Lo stile epico di Charkawi, senza dubbio, è incline verso le biografie folklorico- popolari di antichi eroi arabi come *Antara*, il più famoso poeta-combattente arabo<sup>14</sup>. L'opera ha forte effetto stimolante sul movimento drammatico in Egitto e nei Paesi arabi, che avanzano verso un dramma specificamente nazionalistico.

*Ma'sat Jamila*, scritta apparentemente nel 1959 ma che non è stata prodotta sul palcoscenico del Cairo prima del 1962, è scritta in versi liberi (*alchi'r al-hurr*), come dichiara l'autore stesso, a sostituire il verso arabo tradizionale.<sup>15</sup>

Il suo esempio è seguito da diversi autori di innumerevoli paesi arabi, con risultati non sempre felici. In una sequenza di episodi, Charkawi traccia la storia di Jamila dal momento in cui ancora studentessa si unisce alla resistenza, al suo arresto, alla sua tortura e al

---

maggioranza scritti in dialetto egiziano. Si veda il recentissimo: *Taxi* di Khaled al – Khamissi, 2007 ( trad. it. del 2008)

<sup>12</sup> Tawfiq al Hakim, *Diario di un Procuratore di campagna*, collana Narrativa, Traduzione di S. Pagani, Notte Tempo, Roma, 2005, 213 pp

<sup>13</sup> Djamila Bouhired, nata nel 1935, è una combattente partigiana della rivoluzione algerina che fa parte degli eroi della battaglia di Algeri.

Si veda: *L'affaire Djamila Bouhired*, d'après le livre du Général Massu « La vraie Bataille d'Alger » .ed. Plon, 1971 ; ACHOUR CHEURFI, *Dictionnaire de la Révolution Algérienne* (1954 - 1962), Casbah Edition, 2004.)

<sup>14</sup> Antara è uno dei più antichi poeti arabi preislamici il cui nome è giunto fino a noi. Sarebbe vissuto dal 525 al 615 dopo Cristo, è l'autore riconosciuto di una delle sette Moallakât, famosi poemi pre-islamici, che si compone di 75 versi del metro Kamil.

<sup>15</sup> La poesia araba tradizionale, dall'epoca preislamica alla fine dell'Ottocento, era legata al verso e alla rima. Ogni verso doveva terminare con le stesse lettere con le quali si chiudeva il primo verso della poesia. Il 1947 viene considerato l'anno della comparsa del verso libero che prende il sopravvento sulla poesia tradizionale.

suo processo. Attraverso questa storia nella quale si intreccia il racconto dell'innamoramento di Jamila per *Jàsir*, un leader di rilievo della resistenza:

Al- Sharqawi gives a panoramic picture of the Algerian resistance against the French, giving expression to his Arab nationalist and socialist sentiments: the heroes, although capable of heroic deeds, are painted by their great ideal of independence.

(BADAWI, 1987, p. 219)

Nel 1962 viene pubblicato anche *Mohamed Rasul al-Hurriya (Mohamed il messaggero della libertà)*.<sup>16</sup>

In questo lavoro, così come in altri lavori pubblicati sulle vite dei Califfi “ben guidati”<sup>17</sup> (Abu Bakr, Omar, Othman e Ali) e sui maggiori esponenti della giurisprudenza e della Sunna, Charkawi non ha tanto redatto un reso conto dettagliato delle loro biografie quanto si è interessato a ciò che nella loro vita esprimesse valori di libertà, giustizia, tolleranza e associazione indivisibile di fede e conoscenza.

Tutto era stato già scritto sul profeta dell' Islam: Charkawi non intende rimpiazzare ciò che già esisteva, ma si impegna nel ritrarre il profeta come un uomo di grande umanità il cui obiettivo finale è quello di produrre un futuro migliore per il suo popolo. Si impegna a realizzarne un'immagine positiva per i lettori non musulmani, un pubblico potenzialmente vasto e interessante dato dalla popolazione copta cristiana d'Egitto. Il suo lavoro inoltre riflette il clima politico del socialismo nasseriano in Egitto, una rivolta contro il capitalismo e contro l'Europa). Nella vita di Mohamed di Charkawi sono minimizzati gli elementi profetici e miracolosi; le sue esperienze sono viste come sogni di uno stato perfetto dell'esistenza umana, libero dall'oppressione, che era prevalente nella Mecca pre-islamica dove tutto era fatto in funzione del beneficio dei ricchi:

---

<sup>16</sup> Per un approfondimento in italiano:

- GABRIELI F., *Maometto e le grandi conquiste arabe*, Milano, Il Saggiatore, 1967  
- *Il Corano*, introd., trad. e commento di Alessandro Bausani, Firenze, Sansoni, 1961  
- NALLINO C.A., *Vita di Maometto*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1946.  
- RODINSON M., *Maometto*, Torino, Einaudi, 1973 (trad. it.)

<sup>17</sup> I Califfi « ben Guidati » in arabo *Rashidun*, sono i primi quattro califfi accettati da tutta la comunità islamica; alla scomparsa dell'ultimo di questi seguirà la rottura della *Umma* ( la comunità islamica) tra sunniti e sciiti. Il Califfo 'Omar (581-644) fu il secondo califfo islamico dopo Abu Bakr, l'Imam degli interpretatori

Al-Sharqawi 's biography then is apologetic while pursuing the clear political end of a modern vision of society legitimized through Muhammad's life- As such, it aroused some opposition within Egyptian clerical circles for its failure to treat the traditional religions values of Muhammad's career and Islam as a whole.

( RIPPIN, 2005, p.208)

Charkawi stesso dichiara:

(...) attention must now be directed to the man Muhammad, in whose life there was a wealth of mercy, love, wisdom and simplicity and a marvellous capacity to organize, to create, and to captivate the hearts of men – what a beauty, Heroism, humanity and significance is there not in the life of Muhammad.

(WESSELS, 1972, p. 20)

Charkawi scrive questo libro non come una semplice attività artistica, ma come un dovere nazionale. Egli vede il suo libro per il quale ha scelto la forma della storia, non come un' investigazione, ma come un primo tentativo di scrivere per lettori non musulmani a proposito di Mohammad non come profeta ma come uomo, con la speranza che la sua opera venga letta con lo stesso spirito con cui è stata scritta<sup>18</sup>.

Il lavoro di Charkawi è pubblicato l'anno prima che il presidente Jamel Abdennasser introducesse il suo " socialismo arabo"<sup>19</sup> ed il lavoro riflette molto il clima politico in cui ha avuto origine. Charkawi tenta infatti di stabilire una connessione tra la vita di Mohammed e gli ideali di stampo socialista dei suoi giorni.<sup>20</sup> Ed è chiaro attraverso tutto il libro che:

(...) al-Sharqawi 's political glasses have decisively influenced the way he sees Muhammad. (La visione politica di Charkawi ha influenzato in maniera decisiva la maniera in cui egli vede Mohammad.)

(WESSELS, 1972, p. 20)

---

<sup>18</sup> Al Sharqawi, *Muhammad Rasul Al- Hurryya*, Cairo, 1962, pp. 3, 5-8

<sup>19</sup> Socialismo arabo La radicale riforma agraria del 1962 e il più sempre stretto rapporto con l'U.R.S.S faceva parlare del « socialismo arabo » di Nasser in uno dei paesi demograficamente, strategicamente ed economicamente più importanti del Terzo Mondo, dell'Africa e del Mondo Arabo. Per i rapporti tra Islam e Socialismo si veda:

Sayed HUSSEIN ALATAS, *Islam e socialismo*, estratto da « Ulisse » vol. XIV- Fasc. LXXXIII-Giugno 1977 [eprints.usm.my/8291/1/Islam\\_E\\_socialismo.pdf](http://eprints.usm.my/8291/1/Islam_E_socialismo.pdf)

<sup>20</sup> Fayez Sayegh, "The Theoretical Structure of Nasser 's Socialism" in: Sami A. Hanna and George H. Gardner, *Arab Socialism*, Leiden,1960, pp. 98 – 141

Charkawi è stato assai abile nell'attualizzare la vita di Mohammad facendo uso della terminologia socialista: in accordo con il modello socialista Mohammad diviene quindi una sorta di Marx *ante-litteram*, il cui combattimento contro il politeismo è visto piuttosto come una lotta contro il capitalismo. Il contenuto del discorso dell'Islam è allora una sorta di manifesto socialista: il diritto al lavoro e la libertà al lavoro. (CHARKAWI, op.cit, 335-398) . Charkawi al proposito altera la nota affermazione coranica: “ *Nessuno primeggia /supera l'altro eccetto per il timore di Dio in Nessuno supera l'altro eccetto che per il suo lavoro*” ( Charkawi, op.cit., pp. 334, cf.Q 49: 13(13). L'Islam propugna un'etica del lavoro manuale: un lavoratore è più valorizzato rispetto a chi prega in una moschea e non lavora. Ali al-'Imari critico nei confronti di Charkawi nelle pagine di *Majallat Al- Azhar* (1965), richiama l'attenzione sul fatto che il punto di partenza di Charkawi, cioè la specifica intenzione di scrivere su Mohammad in quanto messaggero della libertà, lo spinge a selezionare solo quegli episodi della storia della vita del profeta che riguardano i principi della libertà e la difesa della libertà con un approccio unilaterale, laddove l'Islam comprende tutti gli aspetti della vita, sociali, politici, religiosi e morali. Taoufiq al-Hakim e Al-'Aqqad avevano avuto già questa intenzione.

In effetti Charkawi non scrive tanto per i non musulmani ma piuttosto per quei musulmani che sono mossi dalle stesse idee socialiste che lui propugna e per quelli a cui avrebbe voluto trasmettere entusiasmo per le stesse idee. Conseguentemente, c'è un secondo motivo dietro questa distinzione tra Mohammad uomo e Mohammad profeta. Charkawi in effetti evita l'approccio tradizionale alla vita di Mohammad, si limita semplicemente ad uno degli aspetti della sua vita, il suo essere uomo, passando sopra alla sua natura profetica e ai suoi miracoli. Dal libro si evince che egli esteriorizza lo status di Mohammad come profeta e non crede nei miracoli. Charkawi vede Mohammad come un uomo che non desidera essere ritenuto superiore rispetto agli altri uomini e capace di compiere miracoli ( CHARKAWI, op. cit, pp.165-166). Ripete frequentemente in questo libro la parola del Corano “*Io sono solamente un uomo come te...*” ( Q 18: 110). In contrasto con Taoufiq el Hakim egli riporta queste parole del versetto coranico sul frontespizio del suo libro senza però riportare le parole che seguono “ *al quale è stata affidata la rivelazione*”. Questo è in relazione con il suo intento più volte ribadito in queste pagine di scrivere a proposito di Mohammad come uomo e non come profeta<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> AS-SHARQAWI, *op.cit.*, pp.165, 166, 390, 392, 399, 400

Ma appare chiaramente nel lavoro che questa divisione non può essere completamente mantenuta ( WESSELS, 1972, p. 22) e inoltre non è stata espletata in maniera consistente nella pratica. Questo si vede con più forza nel titolo del libro, nel quale parla di “Rasul”, messaggero, profeta. Non è tanto un’esclusione dell’aspetto religioso di Mohammad, del suo essere profeta, è piuttosto l’inclusione di questo aspetto proprio nella funzione sociale di Mohammad. Questo è anche chiaramente evidente nella descrizione di Charkawi delle esperienze religiose, specialmente a *Hirà*.<sup>22</sup>

Per i musulmani ortodossi è là che una rivelazione di Dio si è verificata. Ma Charkawi asserisce che Mohammad vide in un sogno che lo stato di oppressione e di immoralità era abolito.<sup>23</sup>

Una serie di saggi sono pubblicati nel 1975 col titolo *Reading in Islamic Thought* (Lecture sul pensiero Islamico), in cui Charkawi sostiene che la Shari’a<sup>24</sup> non è un corpo di leggi immutabili quanto piuttosto un insieme di principi che aiutano gli uomini a giudicare delle questioni in accordo con le necessità delle epoche specifiche. La ragione dovrebbe essere la guida per tutte le decisioni e la base del proprio approccio al Corano e agli Hadith.<sup>25</sup>

Il Corano può essere valutato razionalmente perché Mohammad ha permesso questa pratica durante la sua vita.

Charkawi rivendica la liberazione dei poveri e l’eguaglianza sociale: la sua discussione sulla tassazione e sulla *zaket*<sup>26</sup> è simile a quella dei “Fratelli musulmani”<sup>27</sup>.

Nello stesso tempo Charkawi, come giornalista laico, si augura di difendere la libertà di pensiero di tutti, sotto il suo mirino è il potere eccessivo degli ‘*Ulama*,<sup>28</sup> un problema che diventa sempre più importante per lui alla fine degli anni ’70. Eccetto per l’enfasi della

---

<sup>22</sup> Nel 610 d.C. nella grotta di Hirà, in cui era solito ritirarsi a meditare, Maometto ebbe la certezza di aver ricevuto da Dio la sua missione profetica dall’arcangelo Gabriele.

<sup>23</sup> CHARKAWI, op.cit, p. 68;

*Majallet al-Azhar*, XXXVI, november, decembre 1965, numbers 5 and 6, pp. 330;

Smith, 1983. pp 190;

Charles D. Smith, “Islam and the search for social order” in *Modern Egypt: a biography of Muhammad Husayn Haykal* published in State University of New York Press, Albany.

<sup>24</sup> Shari’a è un termine generico utilizzato col senso di “legge di Dio”.Bibliografia sull’argomento:

F. CASTRO, *Lineamenti di storia del diritto musulmano*, due volumi, Venezia, Coop. Libreria Edi tr.cafoscarive, Università di Cà Foscari, 1979.

A. CILARDO, *Teorie sulle origini del diritto islamico*, Roma, IPO, 1990

<sup>25</sup> Un *Hadith* è tutto ciò che si rapporta al profeta Maometto come parole, azioni, silenzi o caratteristiche fisiche e tratti del carattere. Queste informazioni formano quello che si chiama la *Sunna*, seconda fonte di legislazione nell’Islam dopo il Corano. Trasmesse di generazione in generazione, necessitano un lavoro di autenticazione da parte dei saggi consistente nella verifica della catena di trasmissione in arabo (ISNAD).

<sup>26</sup> (*Zaket* è parola araba traducibile per elemosina ed è il terzo pilastro dell’Islam E’ un montante calcolabile da offrire ai più poveri della propria comunità.)

<sup>27</sup> Fratelli musulmani: La *Jâm’iyyat al-Ikhwān al-muslimūn*, « Società dei Fratelli Musulmani », è un’organizzazione islamista, cioè che ha un approccio politico all’Islam. E’ stata fondata nel 1928 in Egitto

<sup>28</sup> Gli ‘*Ulama* sono i teologi, generalmente sunniti, dell’Islam.

liberazione delle masse, la sua analisi dell'Islam e della sua importanza per l'Egitto moderno è quasi identica a quella di Haykel e certi termini sembrano essere stati presi dagli scritti di Haykel ...

Charkawi ha eletto il califfo 'Omar come maggiore esponente dell' "*ijtihad*"<sup>29</sup>. Egli lo chiama *l'Imam al- Mujtahidin*. Charkawi usa le sue argomentazioni per attaccare gli 'Ulama che "*Wished to establish sets of rules in order to retain power and exploit it economicallly at the depense of the people.*"(SMITH, op.cit., p.191) . Essi non hanno il diritto di chiamarsi uomini di religione. La religione appartiene solo a Dio, e a nessun gruppo all'interno della società. Finalmente Charkawi attacca il regime di Sadat, attacco intuibile solo per deduzione nei suoi articoli degli anni '79-80 su Ibn Hambal.<sup>30</sup>

Una scelta apparentemente strana ma fatta deliberatamente a causa della sua preoccupazione per il comportamento dell'Azhar<sup>31</sup> e dei gruppi popolari musulmani che intimidivano i Copti nell'Alto Egitto. Il titolo della raccolta di questi articoli, pubblicati sul quotidiano egiziano *Al-Ahram*, era "L'Imam che è stato diffamato": Ibn Hambal era stato calunniato infatti a causa della concezione comune di lui come un uomo di legge rigido che ha condannato *l'ijtihad* ed ha insistito per un'applicazione alla lettera della Shari'a. Charkawi dichiara invece che Ibn Hanbal sostiene *l'ijtihad* basato sul Corano, la Sunna e l'analogia (*qiyas*).<sup>32</sup>

In *Al-Husein tha'iran* (Hossein il rivoluzionario),<sup>33</sup> Charkawi tratteggia un panorama di eventi servendosi di un enorme numero di personaggi: solo nella prima parte la lista di *dramatis personae* contiene ben ventun personaggi maschili e femminili a cui si accompagna una folla di uomini, donne, mercanti e beduini arabi. Questo lavoro di Charkawi non è destinato ad essere un'opera storica: in *Al-Hussein* gli avvenimenti storici sono usati come pretesto sul quale innestare un messaggio universale e sempre valido: *Al-Hussein* è visto come il prototipo di un rivoluzionario che accetta il martirio in nome della verità e della giustizia. Il lavoro termina con il fantasma di *Al-Hussein* che esorta l'umanità in un lungo monologo non

---

<sup>29</sup> *Ijtihad*: termine legale islamico che indica lo sforzo interpretativo di dati coranici o della Sunna

<sup>30</sup> Ahmad Ibn Hanbal (780-855), teologo e giureconsulto arabo musulmano tradizionalista è fondatore di una delle quattro grandi scuole giuridiche sunnite (l' Hanbalismo).

<sup>31</sup> La moschea al-Azhar, fondata nel 970, è una delle più antiche moschee del Cairo e la sede dell'Università al-Azhar, la seconda più antica università ancora attiva al mondo.

<sup>32</sup> « Qiyas (analogia iuris) è nel diritto musulmano (fiqh) il ragionamento induttivo che il giureconsulto musulmano (faqīh) è chiamato ad esercitare qualora il disposto sciaritico non fornisca una risposta chiara a un determinato dilemma giurisprudenziale e in caso su di esso non sia intervenuto, per risolvere la questione, neppure il consenso dei dotti. » ( *ijma'* da: wikipedia)

<sup>33</sup> (Al- Husein il cui martirio è commemorato nell'Islam sciita nella ricorrenza dell'Ashura, è l'imam che secondo la tradizione musulmana fu ucciso e decapitato nel 680 dall'armata del califfo omayyade Yazid nella piana di Kerbala (evento a cui si fa risalire la scissione tra sunniti e sciiti).

per domandarle vendetta per il suo martirio ma per spingerla a combattere perché si realizzi la giustizia tra gli uomini e siano difesi la libertà e i grandi valori della vita la rappresentazione della pièce sarà vietata ma si tratterà di un'eccezione che non scalfirà la sua influenza nella cultura egiziana, che continuerà ad esercitare fino alla sua morte. Charkawi domanda che le sue opere non siano giudicate “*by traditional criteria of drama but by different, new rules of dramatic aesthetics, although he does not specify what these new rules are*”.

*Watani 'Akka* (Acridi, la mia patria) (1968) è un'opera meno lunga della precedente; sebbene resti comunque lunga il doppio di una qualunque opera. Tratta, così come *Jamila*, di un soggetto moderno: la resistenza palestinese contro Israele, la lotta per la giustizia contro le forze di oppressione e l'inganno sulla scia della sconfitta degli Arabi nella Guerra arabo-israeliana del giugno 1967.<sup>34</sup>

Questa opera è essenzialmente un'opera di propaganda, che glorifica la resistenza araba. Manca però di una struttura chiara in quanto è troppo prolissa e ripetitiva ed i personaggi hanno poco spessore psicologico. La poesia, per maggior parte lirica e declamatoria, non sembra nascere organicamente dalla natura dell'azione, ma è spesso imposta “dall'alto” non riuscendo ad aggiungere una dimensione supplementare all'opera. *Salàh al-Din, al-Nisr al-Ahmar* (Saladino, l'aquila rossa) del 1976, è l'opera di Charkawi ambientata ai tempi di Saladino e delle Crociate.<sup>35</sup>

È un *marathon work*, che consiste in due opere, *Al-Nisr wa'al-ghirban* (L'aquila e i corvi) e *Al-Nisr wa qalb al-Asad* (L'aquila e il Cuore di Leone): la prima opera termina nel momento in cui il Saladino diventa Sultano d'Egitto mentre il secondo lavoro si chiude con la conclusione della pace tra il Saladino e Riccardo Cuor di Leone. Il Saladino è dipinto come il difensore del popolo contro ogni forma di oppressione e, nella sua battaglia contro i Crociati, come l'incoronazione di tutti i nobili della cavalleria ispirati dalla sua fede islamica. Nel suo discorso di addio a re Riccardo, Saladino domanda a quest'ultimo di portare con sé il messaggio di pace e fratellanza degli uomini del suo popolo, specialmente pastori e tagliabosco. *Saladino* ha molto in comune con le opere precedenti, particolarmente per la descrizione delle sofferenze della gente comune e delle aspirazioni di quei pochi leaders idealistici, aspetto che si comincia ad avvertire troppo generale e meccanico.

---

<sup>34</sup> Nel 1967 -a seguito della « Guerra dei Sei giorni » (5-10 giugno)- tutta la Palestina storica ad ovest della Giordania viene occupata da Israele, dando inizio ad un nuovo capitolo nel processo di espropriazione della terra palestinese.

<sup>35</sup> Saladino, Sultano d'Egitto (1171-1193) e di Siria (1174-1193) fondatore della dinastia degli Ayyabiti

In *Al-fata Mahran* (Il giovane Mahran) (1966), considerato il suo migliore lavoro teatrale, Charkawi interroga l'eroe rivoluzionario che devia dalla rivoluzione per servire l'emiro. Come succede in altre opere, Saladino contiene molti episodi commoventi e duri conflitti ma l'eccessiva lunghezza, la forma in episodi, la tecnica narrativa di mostrare lunghe scene diverse che prendono posto simultaneamente, lo fanno soffrire di un serio difetto strutturale. Si possono annoverare le cause diverse: una negligenza crescente di Charkawi nei confronti della trama, una eccessiva indulgenza nei confronti di se stesso e una sua mancanza di competenza drammatica. In effetti, Charkawi non sembra, secondo Badawi, essere avanzato molto rispetto alla sua prima opera *Jamila*. (BADAWI, op. cit., p.220)

Ricordiamo infine altre produzioni di Charkawi: *Qulub Khalia* (Cuori vuoti) del 1957, e *Al Chawaari al kalfya* (Le stradine-The Back Streets), una novella del 1958 sugli abitanti delle stradine del Cairo nell'interludio tra il rovesciamento di re Farouk e il regime di Nasser<sup>36</sup>.

Vi si narra principalmente dei contadini egiziani che sono migrati in città alla ricerca di un lavoro.

*Al Fellah* (Il contadino) del 1967 è una novella ambientata agli inizi degli anni '60, in cui un villaggio contadino- in passato appartenuto ad un nobile egiziano- è coinvolto in una riforma agraria. Charkawi allude alle conquiste ottenute con le riforme di Nasser ma anche alla crescita di una nuova classe borghese rurale che opprime i contadini più poveri utilizzando l'Unione Socialista Araba<sup>37</sup> come un mezzo per raggiungere i propri fini. Questa volta, i contadini lottano a fianco del governo, e non contro<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Nella notte tra il 22 e il 23 luglio 1952, un gruppo di « Ufficiali Liberi » prende il potere in Egitto e rovescia il re Farouk I. Il 18 giugno 1953, è proclamata la Repubblica. Il 14 novembre 1954, il generale Neguib, Presidente e primo Ministro, è esautorato dal giovane rivale Nasser che diventa il capo assoluto dell'Egitto

<sup>37</sup> Unione Socialista araba. « *Il Socialismo nasseriano ha promosso il controllo statale dell'economia e una serie di nazionalizzazioni che hanno coinvolto la quasi totalità delle imprese del Paese; ciò si è tuttavia appaiato alla salvaguardia della piccola proprietà privata, soprattutto artigiana e contadina. Siffatta convivenza tra un'economia nazionalizzata e la proprietà privata avrebbe dovuto costituire una delle chiavi teoriche più interessanti del nasserismo.* »

« *Nasser nutrivava scarsissima fiducia nei partiti tradizionali [...]. Perciò impose il monopartitismo come garanzia della democrazia diretta: l'U.S.A doveva essere espressione, legittimata dal basso, della volontà popolare* » (CAMPANINI, pp.5-6)

Da : M. CAMPANINI, *Il Socialismo dell'Islam: Mustafa As-Siba'i e il Nasserismo*.

[www.editriceilponte.org/files/Campanini.doc//](http://www.editriceilponte.org/files/Campanini.doc//)

<sup>38</sup> Cfr. KNIGHT, 1983 ( *Traces of Magma, an annotated bibliography of left literature, ROLF KNIGHT, 1983, Canada*)



# **PARTE SECONDA**

## **I-II contesto storico-culturale di Fontamara: dal 1900 al 1936**

Per una maggiore comprensione degli avvenimenti di cui Silone narra in *Fontamara*, così come per un migliore apprezzamento dell'opera, ci sembra opportuno situare l'attività dello scrittore abruzzese e l'apparizione di *Fontamara* nel loro contesto storico-culturale.

### **1 -Il Fascismo: le sue origini, il suo sviluppo**

Il Novecento ebbe un inizio felice, ricco soprattutto di novità. Nel 1903 assumeva la presidenza del Consiglio dei Ministri un uomo politico di genio, Giovanni Giolitti, e con lui lo Stato italiano si rinnovò profondamente in tutti i campi, conoscendo la prima volta un notevolissimo progresso economico e sociale. Elementi di fondo della prosperità nazionale erano il rigoglioso sviluppo della grande industria, il pareggio del bilancio, alcune riforme riguardo la classe lavoratrice, la lotta alla disoccupazione mediante un vasto programma di opere pubbliche tra cui il traforo del Sempione e l'acquedotto pugliese. Ma ciò nonostante non mancavano ombre; persisteva infatti il fenomeno dell'emigrazione, la classe politica dirigente era assai limitata e ristretta e le elezioni -soprattutto nel Sud- erano state coartate e falsificate da pesanti e brutali interventi talvolta permessi anche dallo Stato. Persisteva l'ignoranza e l'analfabetismo. Contro la volontà del governo andava sviluppandosi anche un gruppo di nazionalisti (gli Irredentisti) che non avevano nulla dei nazionalisti risorgimentali. I nuovi nazionalisti incitavano alla guerra, alla « riscossa ». Capo del movimento fu il toscano Enrico Corradini che nel 1903 aveva fondato il giornale *Il Regno* che fu proprio l'organo ufficiale del Nazionalismo. Quando nel 1911 Giolitti iniziò la campagna in Libia, i Nazionalisti videro in quest'impresa la « grande occasione »; aiutati da D'Annunzio e anche da Pascoli cercarono di suscitare nel Paese una tensione a loro modo eroica, si sforzarono inoltre di insegnare agli italiani il valore di una lotta internazionale ricordando la missione civilizzatrice di Roma. Tuttavia non sembrava esserci pericolo per la vita democratica del tempo vista la brillante opera politica condotta da Giolitti. Particolarmente avversa alla campagna in Libia e anche a Giolitti fu il pugliese Gaetano Salvemini (1873-1957) che definiva Giolitti « Ministro della malavita » non solo a causa della scandalosa conduzione delle elezioni nel Sud ma anche perché Salvemini riteneva giustamente più importante la risoluzione della questione meridionale della campagna della Libia. La voce di Salvemini contrario anche alla propaganda nazionalistica di cui Giolitti era il bersaglio purtroppo rimase

sempre isolata. Giolitti stesso, infatti, dovette ammettere che l'Italia era ancora un organismo troppo debole, un organismo in formazione e che poteva essere vittima di qualche crisi pericolosa. Ci mette in guardia Silone:

Le masse possono... ridiventare [invincibili] con l'aiuto efficace della guerra, della fame, della radio e di tutto il resto [...] per veramente instupidire le masse, gli sforzi dei migliori protagonisti sarebbero come innocui ronzii di mosche, senza la collaborazione decisiva di massacri bellici e della prolungata miseria.[...] E' ormai un fatto accertato che a seguito delle guerre nazionali, delle guerre civili e della disoccupazione prolungata, si ha, in forma epidemica, un fenomeno di dissociazione della coscienza, per cui un numero sempre maggiore di individui sono privati dell'attività psichica normale [...].Lo spirito umano perde, in simili prove penose l'abituale equilibrio, non è più adatto al ragionare ponderato, oscilla tra il cupo disperare e l'ottimismo ingenuo, e diventa facile preda d'ogni demagogia. L'insicurezza fisica e l'incertezza del nutrimento, se durano per anni, riconducono l'uomo, anche il più normale, anche il più colto, anche il meglio educato, in una situazione di angosce ataviche...E' quello lo stato di grazia, nel quale si fanno avanti i titolari...

(SILONE, 1983, p.8)

Nel 1915 l'Italia entrava in guerra chiudendo così l'età giolittiana. Non entrò nel conflitto per volontà del Parlamento ma per la mobilitazione che i Nazionalisti avevano fatto dell'opinione pubblica attraverso movimenti di piazza che inneggiavano alle parole di D'Annunzio alla bellezza della guerra, lavacro di sangue e igiene del mondo. A guerra finita, l'Italia si ritrovava meritatamente fra le potenze vincitrici, ma i Nazionalisti stessi non erano contenti dei contributi ottenuti dai Trattati di pace ed alimentarono così il mito della « vittoria mutilata » e del tradimento, perpetrato a danno dagli altri Stati a fianco dei quali il Paese aveva combattuto. Il dopoguerra fu così in Italia assai torbido ed inquieto e l'urto delle forze antidemocratiche contro lo Stato si fece sempre più forte: i Liberali, i Socialisti, i Cattolici del Partito Popolare approfittando della paura che la borghesia aveva del comunismo internazionale –già vittorioso in Russia- attinsero dalla massa degli sbandati un demagogo, Benito Mussolini che creò -con un'ideologia assai confusa ma in certi aspetti affine al Nazionalismo- il Fascismo. Così nell'ottobre 1922 con la Marcia su Roma Mussolini si impadronì del governo.

Per intendere le origini storiche del Fascismo è necessario dunque rifarsi alla profonda crisi provocata in tutta Europa dal primo conflitto mondiale, che portò a radicali mutamenti nelle strutture politiche e sociali dei singoli Paesi, nei rapporti fra le classi e nel costume. In Italia la crisi assunse proporzioni assai grandi in cui confluivano elementi di varia natura:

-L'insoddisfazione di vari strati dell'opinione pubblica per i risultati delle Conferenze della pace che delusero le speranze di ingrandimenti territoriali e coloniali e la conseguente esasperazione del sentimento nazionale;

- il peggioramento delle condizioni economiche di vasti strati delle classi medie;
- la rapida svalutazione della lira;
- la disoccupazione e il rincaro dei prezzi che pesavano sulle classi popolari;
- la pressione del proletariato industriale non solo per rivendicazioni economiche ma anche politiche;
- la lotta per la conquista della terra da parte delle masse rurali.

Secondo Silone, ad abbracciare il Fascismo alla fine del 1919 furono proprio quei ceti medi che possono essere considerati un « residuo » delle forme capitalistiche tradizionali:

a causa della crisi [del dopoguerra] essi avevano alcuna possibilità di reinserirsi nel normale processo di produzione e, poiché inetti, non nutrivano... il minimo desiderio di essere riassorbiti dal mercato...

(SILONE, 1934, p.84).

Questo è il clima in cui nacque il Fascismo come continuazione dei Fasci di Azione rivoluzionaria sorti nel 1919 per iniziativa di interventisti ispiratisi a Mussolini. Il Fascismo nasceva da un bisogno di azione e, avendo di mira soprattutto l'azione, il movimento dette poco peso alle motivazioni dottrinali. Non tanto è importante un programma, quanto la sottomissione incondizionata ad un leader. Ancora Silone:

Il Fascismo non si è presentato con un programma contro i programmi già esistenti; non ha neppure criticato i programmi dei suoi avversari; esso si è formato al di fuori di ogni discussione, negando che la società possa essere un problema sul quale sia lecito discutere. Contro la ragione 'dissolvente' dei politicanti, il fascismo ha fatto appello agli istinti atavici... alla mistica dell'ovile, al 'bisogno di cedere in un capo', 'alla salvezza nell'obbedienza'...

(SILONE, 1983, p.76)

Anche se inizialmente ebbe risultati scarsi con le elezioni del 1919, il movimento si rafforzò dopo la marcia su Fiume del 1919 voluta da D'Annunzio in segno di protesta contro la firma del Trattato di pace. Il Fascismo approfittò inoltre del vuoto politico creato dall'ala massimalista e dal riformismo turatiano che si erano dimostrati incapaci di partecipare al governo assumendosi il ruolo di salvatore del paese dal Bolscevismo.

Il Fascismo si affermava sempre più ponendosi l'obiettivo della conquista dello Stato favorito com'era dalla crisi sempre più profonda delle istituzioni liberali, dal succedersi di governi fragili, dalla divisione della sinistra. Dopo il fallimento dello sciopero di protesta proclamato dai socialisti, i fascisti presero l'iniziativa di marciare sulla capitale. La marcia su Roma ebbe luogo il 28 ottobre 1922. Vittorio Emanuele III rifiutò di firmare lo stato d'assedio e il 29 ottobre dette l'incarico di formare un nuovo governo a Mussolini. Il governo fascista che ne seguì si distinse in due fasi: precedente e successiva al gennaio 1925. Nella prima fase non ci fu un'aperta rottura rivoluzionaria con il passato. Infatti il ministero Mussolini fu un ministero di coalizione in cui, accanto al partito fascista, ci furono anche ministri liberali e popolari tra cui molti credevano che fosse possibile legalizzare il Fascismo e restaurare con il suo appoggio il funzionamento dello Stato liberale. Ma sul piano di fatto il Fascismo prese ad agire in modo che si finì in un regime totalitario.

Nel Paese quindi continuarono le violenze contro gli oppositori e nel 1923 le Camicie nere furono trasformate in milizie volontarie per la sicurezza nazionale. Il parlamento concesse a Mussolini pieni poteri di cui egli si servì per preparare leggi maggioritarie che attribuivano due terzi dei seggi della Camera alla lista di maggioranza relativa (La cosiddetta legge Acerbo approvata il 18 novembre 1923). Le elezioni del 6 aprile 1924 diedero al fascismo il 64 per cento dei voti nel Centro Sud. E proprio in questo periodo (giugno '24) venne assassinato Matteotti il quale aveva denunciato alla Camera le violazioni del Fascismo. Ci fu una violenta reazione morale e i deputati delle opposizioni abbandonarono i lavori della Camera dando luogo alla cosiddetta « scissione dell'Aventino » (18 giugno 1924) con l'intento di denunciare le violazioni della Costituzione. Mussolini risalì la corrente con il discorso del 3 gennaio 1925 in cui si assumeva tutte le responsabilità dell'accaduto, abbandonando la tattica della collaborazione e iniziando così il regime totalitario tristemente famoso, non privo di numerosi sostenitori dei quali ci rammenta Benedetto Croce:

Chi rammenta le origini e il primo prorompere del fascismo in Italia, e ne ha seguito con attenzione lo svolgimento o piuttosto le vicende e le avventure, sa che il fascismo trovò i suoi fautori e sostenitori in tutte le classi e in tutti gli ordini

economici e intellettuali, in industriali e in agrari, in clericali e in vecchi aristocratici, in proletari e in piccoli borghesi, in operai e in rurali; ma trovò dei pari oppositori ardentissimi in tutte queste classi. In continue relazioni come io sono stato per molti anni con l'antifascismo in ogni parte d'Italia e anche all'estero, ho veduto stretti tra loro, - e mi sono stretto con loro nel medesimo sentimento-, gentiluomini e dame di antica nobiltà, degni sacerdoti, studiosi, avvocati, medici, ingegneri, popolani e operai. Superiore concordia di cuori che ora è un ricordo dolcissimo e allora ci dava saldezza e forza contro i pochi che appartenevano alle stesse nostre classi sociali e professionali e si erano legati col fascismo [...].

(CROCE, 1963, pp.46-50)

Da parte sua, la Chiesa si è distinta non solo dalla sua assenza di ogni opposizione al potere, ma ha persino legittimato il regime fascista con la conclusione di un accordo, i Patti Lateranensi del 1928. Silone ricostruisce il percorso che portò la Chiesa cattolica ad una riconciliazione con lo Stato borghese afferma Silone:

per poter valutare la strada che la chiesa cattolica ha percorso prima di arrivare ad allearsi al fascismo, è necessario ricordare al lettore la forte opposizione che la chiesa stessa mise in atto contro la rivoluzione borghese. E' sufficiente richiamare alla mente che il Papa rifiutò di unirsi alla Santa Alleanza perchè non gli sembrava sufficientemente reazionaria. [...] incoraggiava la rivolta polacca contro la Russia e si rifiutava di riconoscere come legittime le nuove costituzioni liberali della Germania, del Belgio e della Francia... si opponeva all'unificazione dell'Italia... [...] In una serie di encicliche... stigmatizzava il liberalismo come la peggiore di tutte le eresie e con il termine liberalismo intendeva riferirsi al principio della sovranità popolare, alla libertà di stampa, al diritto di associazione...

(SILONE, 1934, pp.237-238)

## **2- La situazione del Mezzogiorno italiano**

La fase abruzzese della vita dell'autore si situa nel periodo del governo Giolitti, caratterizzato, per l'Italia, da un forte progresso economico e da una svolta politica in un senso liberale e democratico.

In effetti mentre il Nord del Paese vive delle trasformazioni sociali, il Mezzogiorno è lontano dal beneficiarne e rimane la terra dei contadini poveri, degli emigrati e degli analfabeti. La maggioranza della popolazione del Mezzogiorno è assorbita da un'agricoltura condannata a soffrire per ogni tipo di difficoltà: la natura del suolo arido e quasi totalmente coperto di montagne, le malattie delle coltivazioni, la fiscalità e il protezionismo dei governanti precedenti. L'immobilismo del Mezzogiorno risulta ugualmente dalle sue strutture sociali, perché manca in realtà una classe media intraprendente e attiva paragonabile alla borghesia settentrionale. Queste condizioni penose alimentano un importante flusso migratorio orientato in particolare verso il continente americano.

D'altronde il quadro politico caratterizzato da diversi tipi di abuso e di corruzione non è, da parte sua, confortante. Questi sono vizi che il sistema giolittiano non ha cercato di eliminare, anzi, non ha smesso di alimentare allo scopo di assicurarsi la promozione di candidati favorevoli alla sua linea politica. In sostanza, il problema del Mezzogiorno italiano, uno dei più gravi e pressanti suscitato dal processo di unificazione, malgrado l'avvertimento ai politici da parte di eminenti ricercatori, quali Fortunato, De Viti, De Marco, Salvemini, non trova nessuna soluzione persino allo stadio embrionale nella politica italiana dell'epoca. Così lo scarto tra Nord e Sud si accentua: la situazione già descritta, caratterizzata da un'economia indebolita, un sottosviluppo e una cattiva gestione politica è sfociata in un clima anarchico propizio alle idee del socialismo rivoluzionario. Tuttavia, esse non sono in realtà che semplici moti, degli stati d'animo che non si sono concretizzati in movimenti di resistenza più o meno organizzati, tranne qualche esplosione di collera violenta ma episodica ed effimera. Evidentemente, a quest'epoca, i contadini non hanno ancora una coscienza politica sufficiente né una organizzazione suscettibile di strutturare la loro azione: il caso delle Leghe rosse o dei cafoni rappresenta benissimo il bisogno assoluto e urgente delle classi sociali svantaggiate di sentirsi unite contro l'ingiustizia.

Silone non ancora quindicenne si trasferì con la nonna paterna « nel quartiere povero e disprezzato » del paese: un agglomerato di « baracche a un solo piano prive di servizi igienici essenziali ». In una di queste baracche contadini, frequentata ogni sera da tre o quattro vecchi. Nell'interno, a una parete, c'era un quadro che « raffigurava Cristo redentore, avvolto in un lungo camice rosso e sormontato dalla scritta: Beati gli assetati di giustizia. »

(ESPOSITO, [www.SILONE.it](http://www.SILONE.it)).

Silone non ha mancato di darci una informazione precisa sulle organizzazioni che esistevano alla sua epoca:

Ma se in quella remota contrada dell'Italia meridionale, le nuove teorie rivoluzionarie sulla missione storica del proletariato non erano ancora arrivate, proprio in quegli anni, principalmente per impulso dei lavoratori tornati dalle Americhe, erano sorte le prime leghe di resistenza dei contadini poveri, che suscitano indicibile paura e sgomento.

(SILONE, 1985, p.48)

### **3- La vita culturale e politica prima e durante il Fascismo**

Se persisto ad astenermi dal fare la minima concessione alle nuove mode letterarie sorte nel frattempo e già in via di esaurimento non è per partito preso. Ma considero sciocco misurare la modernità di uno scrittore dagli espedienti tecnici di cui si serve. Credere che si possa rinnovare la letteratura con artifici formali è antica illusione di retori.

(SILONE, 1962 pp. 562-563.)

La vita culturale era animata dagli scrittori attivi di quegli anni, così come dai movimenti letterari predominanti (D'Annunzio, Pascoli, i Crepuscolari, i Futuristi). Da parte sua, Silone si affermava piuttosto con un rapporto di opposizione a queste correnti sia per la concezione della vita che per quella della poetica. Del resto si mostrava lontano dall'idealismo di Benedetto Croce che dominava nel campo filosofico.

Silone adolescente era largamente influenzato dalle idee socialiste, in particolare quelle di Georges Sorel (1847-1922), filosofo e sociologo francese, conosciuto per la sua teoria del sindacalismo rivoluzionario. Non conosceva ancora Marx, ma portava già nella sua anima la convinzione della missione liberatrice del proletariato. Così, dopo il terremoto del 1915 che sconvolge l'Abruzzo, manifesta la volontà di esprimere pubblicamente la sua attitudine contestataria indirizzandosi alla rivista *L'Avanti* organo del Partito Socialista Italiano.

La partecipazione dell'Italia alla Prima guerra mondiale (1914-1918) contestata dai « Neutralisti » e incoraggiata e approvata dagli « Interventisti », si rivelò più lunga e più sanguinosa del previsto. Era una partecipazione vittoriosa che ha causato all'Italia numerose

e considerabili perdite umane che non furono ricompensate equamente al tavolo della pace alla Conferenza di Parigi del 18 gennaio 1919.

Non troviamo nessuna allusione agli avvenimenti militari nelle opere di Silone; nondimeno, possiamo ricavarne tracce attraverso il malessere e il disagio espresso dai poveri, manifestati dalla piccola rivolta di Pescina contro le forze dell'ordine.

Nei primi anni del dopoguerra, l'Italia è alle prese con una drammatica situazione di crisi economica, sociale e politica che, alla volta, ha segnato la fine dello Stato liberale e ha annunciato l'avvento del Fascismo.

Di quel panorama agitato, tracciato con lucidità da Silone in *La Scuola dei Dittatori* del 1938, riportiamo solo le linee che hanno uno stretto rapporto con l'esperienza personale del nostro autore, più precisamente l'attesa messianica della classe rurale e il favore di quella operaia, uscite ambedue dalla guerra dopo quattro anni di vita comune, gomito a gomito nelle trincee. Ciò ha sviluppato una loro coscienza più aperta e più attenta ai problemi comuni, affascinata dall'esempio della rivoluzione bolscevica dell'ottobre 1917:

E' questa l'atmosfera torbida ed esaltante che i combattenti, i reduci trovano ritornando a casa, dopo quattro anni di guerra, col solo bagaglio delle loro sofferenze, dei loro rancori e delle loro illusioni. I contadini, soprattutto quelli del Mezzogiorno, rientrano per rivendicare il loro diritto alla terra. Gli operai guardano alla Russia, dove i bolscevichi conducono, da circa due anni, una lotta da giganti [...].

( A. TASCA, 1972, pp. 17-19, vol. I )

Questa situazione tragica della classe rurale e di quella operaia fu una delle ragioni che impedirono a Mussolini il progetto di decongestionamento delle città e l'arresto dell'inurbamento della popolazione. Queste due classi erano, in effetti, inquadrare da due organizzazioni politiche distinte: da una parte il Partito Popolare Cattolico sotto la direzione di Don Sturzo, e dall'altra parte, il Partito Socialista con i suoi leaders Turati e Gramsci. Gramsci, come d'altronde Salvemini, concepiva l'unione tra i contadini e gli operai come la condizione necessaria per l'emancipazione dei primi dalla loro miseria. E' per questa ragione che aveva l'intenzione di estendere a questi contadini le forme di organizzazione già tentate e sperimentate nel Nord dalla classe operaia.

Nel 1921 Gramsci si allontanò dalla formazione di Turati e il 21 gennaio fondò, al congresso di Livorno, il Partito Comunista Italiano come rappresentante della Gioventù

socialista. Anche Silone prende parte a quel congresso. L'anno seguente diventa direttore del settimanale *L'Avanguardia* di Roma e redattore del quotidiano *Il Lavoratore* di Trieste.

L'avvento del Fascismo è stato favorito dalla contemporanea presenza di un certo numero di fattori quali lo spettro del comunismo che suscita l'angoscia della borghesia, il sentimento di umiliazione alla fine dei negoziati di pace, la debolezza del Partito Socialista lacerato tra due correnti e alla fine la crisi politica scoppiata dall'assenza di fiducia verso i governanti. Il primo periodo del Fascismo (1922-1925) è semplicemente transitorio. In effetti, persino se alcune trasformazioni, più o meno radicali, hanno avuto luogo, come il ricorso costante alla violenza, il Fascismo manifesta una posizione di compromesso, accettando la collaborazione con altri partiti politici.

Dopo il 1925 il movimento si trasforma in regime e svela la sua vera natura dittatoriale. Questa transizione si è presto manifestata da un insieme di misure eccezionali restringendo le libertà di stampa, di espressione e dei partiti politici. Il Fascismo raggiunge il suo punto culminante nel 1929, anno in cui divenne un regime forte e consolidato. Il suo successo è assicurato dalla complicità di alcune potenze esterne e di alleanze interne fatte con la piccola e media borghesia:

In tutta la letteratura fascista – apologetica, polemica, critica- viene messa in rilievo la presenza, nel fascismo, dei « piccoli borghesi » [...] Senonché l'elemento piccolo-borghese viene posto generalmente come uno accanto ad altri ; e se anche se ne riconosce la preponderanza numerica, questo riconoscimento rimane inutilizzato, o serve tutt'al più per spiegare alcuni fenomeni particolari del fascismo, od anche per controbattere coloro che il fascismo considerano come reazione capitalistica, « schiavismo agrario ». Quello che invece occorre vedere è, che non solo l'elemento piccolo-borghese è nel fascismo, numericamente preponderante, ma che è, altresì, quello caratteristico e direttivo [...]. Col qual nome viene indicata quella parte della società che, non appartenendo al capitalismo, e non costituendo neppure un elemento dei processi produttivi, rimane altresì nettamente distinta dal proletariato, non tanto per condizioni economiche, quanto per abitudini sociali « borghesi » e per una propria coscienza di classe non proletaria [...]. Il fascismo, dunque, rappresenta la « lotta di classe » della piccola borghesia, incastranti fra capitalismo e proletariato, come terzo fra i due litiganti. Detto questo, è insieme spiegato il fenomeno della duplicità contraddittoria, delle « due facce », delle « due anime », che tanto ha dato da fare ai critici del fascismo. In realtà il fascismo è uno; ma appunto perché si contrappone

contemporaneamente a due forze sociali tra loro opposte – anche se complementari – esso acquista connotati differenti secondoché lo si guardi nella sua impostazione anticapitalistica o in quella antiproletaria.

(SALVATORELLI, 1923, pp.14-16)

La terza fase del Fascismo inizia con la guerra d’Etiopia (1935-1936), annunciando le premesse del suo declino. Le ambizioni contraddittorie delle differenti potenze coloniali hanno accelerato il distacco dell’Italia dall’alleanza anglo-francese e il suo avvicinamento alla Germania di Hitler. Mussolini vedeva infine nello scoppio della guerra civile spagnola del 1936 l’occasione di inviare dei volontari per sostenere le milizie del generale Franco.

Parallelamente agli avvenimenti politici, la cultura italiana si è manifestata fino al 1925 sotto forma di moltitudine di tendenze. Non solo la rivista *La Critica* (1903-1944) di Croce non ha smesso di apparire, ma soprattutto si registrava la nascita di nuove pubblicazioni come *La Ronda* (1919-1922), *Il Baretto* (1924-1928), *Rivoluzione Liberale* (1919-1925), *Ordine Nuovo* (1919-1920).

Queste diverse correnti culturali hanno generato un dibattito sui rapporti tra cultura e società e sulla necessità di un’apertura verso l’Europa e il superamento del provincialismo.

Se i Rondisti concepivano la letteratura come il campo privilegiato dell’élite all’esclusione della massa, il liberale Gobetti, ispirato dall’illuminismo, insisteva sulla responsabilità storica dello scrittore e sul rapporto cultura e società. Una terza tendenza d’ispirazione marxista, essenzialmente rappresentata da Antonio Gramsci, concepiva la letteratura come uno strumento efficace nella lotta ideologica e politica.

Dal 1925 gli uomini di cultura sono stati costretti a pronunciarsi riguardo al Fascismo. La posizione dominante assunta da una grande parte degli scrittori è segnata dall’ambivalenza, mentre annunciavano la loro approvazione della politica del Fascismo, le loro opere non corroboravano questa attitudine.

In quest’epoca Silone si occupava di giornalismo, interessandosi alle questioni politiche, sindacali e sociali ad esclusione della letteratura. A questo stadio, l’impegno intellettuale dell’autore si traduce nel suo comportamento militante: lo troviamo accanto a Gramsci con il quale condivideva la convinzione dell’esigenza di una letteratura « nazional popolare » che mancava all’Italia dell’epoca.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Sul concetto di « nazional-popolare » cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950

## II- L'Abruzzo: un emblema della questione meridionale

### 1- La situazione del Mezzogiorno durante il Fascismo

Si definisce *Questione meridionale* l'insieme dei problemi che si manifestano nel Meridione dopo l'Unità italiana alla luce del grande divario esistente tra il Settentrione avanzato e il Mezzogiorno depresso e arretrato.

L'annessione del Sud italiano al Regno di Italia fu frettoloso e non tenne nel conto dovuto le peculiarità e le condizioni particolari del Meridione. Alla classe dei feudatari latifondisti si affiancò la classe della borghesia agraria, che aveva stroncato ogni tentativo di estendere l'insurrezione patriottica a contenuti più propriamente sociali.

Alcuni statisti quali Cavour e Minghetti avevano compreso la delicatezza della situazione (lo stesso Minghetti aveva proposto un velato regionalismo) ma l'ordinamento amministrativo fu guidato dal forte accentramento della legge Rattazzi che escludeva ogni forma di autonomia locale. Il Sud vide poi un ampio controllo militare del territorio durante la lotta contro il brigantaggio.

Il dibattito sull'emergenza meridionale si riaprì con l'avvento della sinistra al governo nel 1876 che ebbe il contributo di grandi intellettuali dell'epoca quali Sonnino, Franchetti e Villari. Francesco Nitti in particolare propose un intervento statale per la realizzazione di lavori pubblici -che nelle intenzioni- avrebbero dovuto far decollare l'economia meridionale. Nei fatti, invece, il programma scatenò lo sviluppo del clientelismo, tristemente famoso fino ad oggi.

I provvedimenti protezionisti spinsero il ceto agrario meridionale ad un'alleanza con l'industria del Nord. Tale situazione non favorì il Sud, al contrario, l'emigrazione dei meridionali fu massiccia (cinque milioni circa di emigrati dall'Unità d'Italia al 1910), ma il Partito Socialista non riuscì a organizzare queste masse di diseredati in classe antagonista.

Salvemini e Gramsci configurarono nuovi scenari di alleanza tra la classe operaia del Nord e quella contadina del Sud: ma con la prima guerra mondiale e il Fascismo altro non si fece che continuare le politiche inefficaci ed inadatte dei governi liberali, sicuri di trovare sempre il sostegno negli agrari e nella borghesia del Sud.

Le condizioni del Mezzogiorno, descritte nei tre primi romanzi di Silone, traducono fedelmente la realtà tragica vissuta durante i due decenni della dittatura. Con la dissoluzione

delle Leghe dei contadini, l'illusione di equa distribuzione delle terre si era evaporata, mentre i poveri vedevano ridotte le loro possibilità di fuggire le terre aride dopo la promulgazione delle misure che limitano l'emigrazione.

La situazione della campagna e delle abitazioni rurali era tragica: in campagna rimanevano invulnerabili e inattaccabili le vecchie case, la cui esistenza secolare è testimoniata dalle offese del tempo e dai criteri primitivi della tecnica e della costruzione.

« La casa rurale igienica » in *L'aratro*, febbraio 1934.

In effetti, il Fascismo non aveva dimenticato la campagna e il Sud nella sua politica rurale e agricola, ma la regione Abruzzo, nello specifico, non faceva parte della « battaglia del grano » (1925) e della « bonifica integrale » (1933), trovandosi in questo modo priva dell'occasione dello sviluppo:

Occorre – scriveva Benito Mussolini nel 1933 - che le condizioni economiche del contadino siano in relazione con le più elementari esigenze della vita. Non si tratta soltanto delle retribuzioni o delle condizioni di lavoro; si tratta della casa. Ora in molte nazioni europee ed anche in Italia, le condizioni delle case rurali sono assolutamente deprecabili. Mancano lo spazio e l'igiene più primitivi. Il giovane contadino che durante gli anni del servizio militare ha visto le case della città, trae il confronto e non si adatta facilmente. A mio avviso una casa ampia e decente è indispensabile se si vuole che la famiglia del contadino resti unita e non si disperda con l'esodo verso la città.

(MUSSOLINI, 1933, p.17)

E' proprio del 1935 il saggio di Canguilhem *Il fascismo e i contadini* in cui il fascismo viene accusato di voler distruggere la pluralità delle riforme di vita contadine a vantaggio di una gestione nuova delle risorse vitali di tipo tecnico-scientifico. Senza dubbio sotto la seducente ideologia del ritorno alla terra si nasconde una razionalità politica che mira alla normalizzazione degli aspetti vitali e biologici dell'esistenza umana.

## 2- Storia d'Abruzzo

L'Abruzzo nasce come unità amministrativa nel 1231 sotto Federico II, che tra gli *giustizierati* in cui divise il suo regno contemplò il *Justitiaratus Aprutii*. Il *giustizierato* designava in epoca sveva ed angioina ogni distretto amministrativo in cui era diviso il Regno di Sicilia. Era governato da un « giustiziere », funzionario nominato dall'Imperatore.

In epoca aragonese -dopo il 1441- i distretti territoriali del regno di Napoli furono chiamati province. Nella prima metà del '400 l'Abruzzo dipendeva dalla pastorizia, attività allora nella assai fiorente regione.

Nel 1447 Alfonso I varò una serie di leggi per le quali impose ai pastori abruzzesi di svernare all'interno dei confini del regno, risolvendo così le città interne tra l'Aquila e la Puglia, a scapito dello Stato Pontificio dove fino ad allora avevano svernato le mandrie. Durante e dopo il dominio Napoleonico (1806-1815) l'Abruzzo seguì le sorti del Regno di Napoli, ritornando dopo la restaurazione nel Regno delle due Sicilie. Quest'ultimo conservò il sistema amministrativo napoleonico ed ebbe fine con la Spedizione dei Mille e l'Unità d'Italia. Nel 1861 divenne « Regione » Abruzzi, comprendendo anche il futuro Molise.

Nel primo decennio dopo l'Unità, la condizione socio-economica della popolazione abruzzese si deteriorò fortemente, dando luogo al fenomeno del brigantaggio legittimista, favorevole cioè al ritorno dei Borboni. La repressione dell'esercito italiano fu molto dura: più di 1000 briganti furono uccisi. Il gruppo più famoso passò alla storia col nome di « banda della Majella ».

Il Massiccio della Majella fu teatro dal 1860 in poi (...) dell'accentuarsi più cruento e determinato del fenomeno del brigantaggio.[...] In breve, fuoriusciti dall'esercito borbonico, insieme a contadini, pastori e carbonai (...) si rifugiarono in zone inaccessibili nel tentativo di ribaltare il corso degli avvenimenti storici, con l'avallo dello Stato Pontificio.[...] Certo la Majella con le sue grotte, le forre, le boscaglie immense, i suoi canyons, rappresentò per circa dieci anni il rifugio naturale dei briganti, che conoscevano a menadito ogni angolo e ogni segreto della vasta montagna. (GEROSOLIMO, [www.smpe.it/storia/voci.asp](http://www.smpe.it/storia/voci.asp))

Se geograficamente l'Italia risultava unificata, non lo era affatto nei riguardi del popolo. Mancava una coscienza nazionale e le condizioni del Mezzogiorno erano di

un'estrema arretratezza. Se con i Borboni non si doveva pagare le tasse, con il governo piemontese ci si doveva accollare la spesa per le regioni del Nord.

Gli agrari si accaparrarono le terre demaniali e quelle dei poveri contadini che non possedevano capitali per coltivarle.

I latifondisti che avevano aiutato lo Stato nella repressione del banditismo, si allearono alla borghesia industriale del Settentrione così che la degradazione economica spense le speranze delle masse contadine abruzzesi. Anche il fenomeno dell'emigrazione fu assai rilevante: nei primi due decenni del '900 l'emigrazione si indirizzò verso le Americhe mentre nei due decenni successivi verso le colonie d'Africa. Ma col Fascismo fu precluso ogni sbocco dell'emigrazione. Dopo il 1926, il Regime sposò la causa dell'incremento demografico e l'emigrazione fu vista come una dispersione di energie. Il 3 giugno 1927 - attraverso una circolare- i Prefetti comunicano la nuova politica del regime: si rilasciano i documenti con difficoltà e le uniche deroghe ammesse sono l'emigrazione intellettuale, professionale e quella temporanea.<sup>40</sup>

Nel 1948, dopo 18 anni di notorietà internazionale, la casa editrice Mondadori pubblica il volume *Fontamara* di Silone che assume come simbolo dell'Universo contadino Fontamara, un paese marsicano.

Si legge nella prefazione a *Fontamara* dello stesso Silone:

Su Fontamara non ci sarebbe niente da dire, se non fossero accaduti gli strani fatti che sto per raccontare... Per vent'anni il solito cielo, circoscritto dall'anfiteatro delle montagne che serrano il feudo come una barriera senza uscita; per venti anni la solita terra, le solite piogge, il solito vento, la solita neve, le solite feste, i soliti cibi, le solite angustie, le solite pene, la solita miseria: la miseria ricevuta dai padri, che l'avevano ereditata dai nonni, e contro la quale il lavoro onesto non è mai servito a niente. Le ingiustizie più crudeli vi erano così antiche da aver acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento, della neve. La vita degli uomini, delle bestie e della terra sembrava così racchiusa in un cerchio immobile saldato dalla chiusa morsa delle montagne e dalle vicende del tempo.

(FONTAMARA, 1988, p.5)

---

<sup>40</sup> STRAZZA, 2004, [www.storiain.net/arret/num139/artic1.asp](http://www.storiain.net/arret/num139/artic1.asp)

### **3 - Il Fucino: La prima grande riforma abruzzese**

Il Fucino è un altopiano agricolo situato nella Marsica. Esso prende il nome dal lago Fucino preesistente che fin dall'epoca romana fu oggetto di tentativi di prosciugamento, a causa delle sue acque irregolari e dell'insolubrità dell'ambiente che lo circondava.

I lavori iniziati nel 1855 consistettero

nel prosciugamento, bonifica e realizzazione di una fitta rete di canali lunga 285 chilometri, 238 ponti, 3 ponti canali e 4 chiuse. L'impegno profuso, le risorse economiche e i 4000 operai al giorno utilizzati, fecero conferire a Torlonia il titolo di Principe e una medaglia d'oro, e all'ingegner Alessandro Brisse l'onore di un monumento al cimitero Verano di Roma.

(WIKIPEDIA.voce:Fucino)

L'opera fu talmente grandiosa che all'epoca venne paragonata al taglio dell'Istmo di Suez. Alessandro di Torlonia, spirito colto e anticipatore dei tempi, realizzò così alla metà del XIX secolo :

la prima grande riforma abruzzese, il giorno in cui le acque dell'antico «lago di Celano», che superava per estensione il Trasimeno, furono costrette a suicidarsi sottoterra, rinascendo al di là di quella fabbrica di fiamastri che sono le insellature dell'Appennino, accanto alle sorgenti di un fiume laziale, il Liri. Gli abruzzesi ebbero così la loro conca più vasta, due volte maggiore di quella di Sulmona, quattro volte quella dell'Aquila.

(BELLO, 1977)

Le leggi che dopo la Seconda guerra mondiale frazionano e distribuiscono, non senza scontri, l'immensa superficie del Fucino a 5000 famiglie senza terra di coltivatori diretti non alterano la condizione di questi ultimi che da salariati diventano affidatari e successivamente proprietari della terra.

#### **4 - L'Abruzzo rurale negli anni Trenta**

##### **a- La qualità della vita nelle campagne durante il Fascismo**

Malgrado il Fascismo abbia una forte connotazione rurale, l'opera di assistenza fascista al contadino che consiste in pensioni, assistenza, previdenza sociale e ferie tarda a farsi sentire rispetto alla stessa destinata all'operaio cittadino. Le differenze poi sulla qualità della vita, tra Nord e Sud, è data da un indice fornitoci di nuovo dal preziosissimo *L'Aratro*.

La mortalità materna, che, per esempio, nella provincia di Milano è del 16.32 per mille, è invece nella provincia di Catania del 28.7 e a Cagliari del 29.8. Ciò sta ad indicare che nelle provincie rurali meridionali, dove difettano specialmente gli Istituti materni e gli Istituti ostetrici, la percentuale ha un aumento assai notevole. Ora tutto questo deficit di mortalità materna e di nati morti specialmente nell'Italia meridionale e insulare, dovrà essere notevolmente ridotto mercé la provvida legge sulla maternità e sulla più assidua assistenza ostetrica che potranno essere più intensamente applicate nei centri rurali.

(F. ANGELINI, 1936, *L'Aratro*, 1 luglio 1936)

La cultura contadina è stata oggetto di studio da parte da storici, economisti, antropologi, etnologi e altre categorie di studiosi.

Importanti sviluppi in questo studio sono dovuti al paragone dei Paesi occidentali con quelli del Terzo Mondo, in cui la popolazione contadina rappresenta la maggior parte della popolazione.

T. Shanin definisce così i « *peasant* » come:

piccoli produttori agricoli che, con l'ausilio di attrezzature semplici e con il lavoro dei familiari, producono per lo più per il proprio consumo diretto o indiretto, e per assolvere le obbligazioni nei confronti dei detentori del potere politico e economico.

(SHAHIN, 1987, p.3)

La coltivazione della terra e l'allevamento del bestiame costituiscono le basi dell'economia agraria che è nel complesso poco specializzata.

L'influenza dell'ambiente e della natura è sentita spesso drammaticamente dai piccoli contadini, esposti ai mutamenti climatici e alle calamità naturali. Non mancano le forme di ribellione, tra le quali la più clamorosa è il ritardo o il mancato pagamento delle tasse, e la più drastica è il ricorso all'emigrazione.

La cultura contadina presenta poi le sue proprie peculiarità riguardo ad alcune forme di pensiero e di comportamento tradizionali dominanti e ad alcune regole riguardo il possesso e l'eredità della terra<sup>41</sup>. A proposito della cultura contadina abruzzese riportiamo quanto segue:

Un luogo comune, tanto ottuso quanto preponderante, tende ad identificare la civiltà con la ricchezza, con la (presunta) democrazia e con l'esercizio acritico e indiscriminato delle libertà personali: in sostanza, civile sembra solo la moderna ed opulenta società dell'Occidente. In questa accezione ristretta (e deviata) un cafone abruzzese non potrebbe certamente essere definito civile: egli era analfabeta, sporco, rozzo e poverissimo. Forse più vicino agli animali, alle bestie da soma, che al genere umano. Eppure, eppure... il nostro buon contadino abruzzese aveva costruito un sistema che si fondava su solidissime fondamenta etiche e che si sviluppava con le abilità, le competenze e i sacrifici dei tantissimi uomini che coltivavano la nostra terra.[...] Non dimentichiamo che il cafone abruzzese era in grado di far di tutto: coltivatore, allevatore, muratore, tessitore, fabbro, biologo, veterinario, meteorologo... In quale altre società umane, in quale periodo storico in un uomo solo si sono concentrate così tante competenze e conoscenze ?

(IUSTINI, 2007)

Nonostante uomini e donne svolgano entrambi un ruolo fondamentale nei processi agricoli, il ruolo della donna rurale d'Abruzzo è poco considerato ed è sicuramente il più svantaggiato. Le guerre e la migrazione verso la città hanno portato molte donne ad essere capofamiglia, in un'agricoltura di fatto fortemente femminilizzata, ma il pregiudizio generalizzato considera l'agricoltura abruzzese un settore prevalentemente maschile, confinando la donna ad un ruolo subalterno e invisibile, spesso identificato in quello del bracciantato stagionale, o delle attività agricole all'interno delle famiglie che costituiscono spesso la fonte di reddito per le spese quotidiane.

---

<sup>41</sup> Per un approfondimento sulle società contadine: *Società contadine di WERNER RÖSENER, da Enciclopedia delle scienze sociali, Treccani.it*

Le case rurali, negli anni in cui Silone ambienta *Fontamara* sono inabitabili: mancano di manutenzione, di approvvigionamento idrico, di mancanza di servizi e di areazione. Si fugge dalla campagna anche per un desiderio di fuggire dai tuguri, e rifugiarsi nei quartieri nuovi delle zone periferiche delle grandi città « *fornite di aria, di luce, di acqua, di riscaldamento e di ogni umano conforto [...].*» (L'Aratro, febbraio 1934)

Gli usci chiudono male, il soffitto assomiglia alla cappa di un camino, ed è spesso puntellato: queste sono alcune delle osservazioni che riguardano il 70% circa del totale delle abitazioni rurali lombarde, che ritroviamo in una relazione presentata nel 1934 dall'Unione del Consiglio provinciale dell'economia di Milano. (in: L'Aratro, 10 aprile 1934 « *Casa vasta e sana ai contadini* »).

Il mondo era buio, l'oscurità interrotta dai lumi a petrolio, le case erano sovraffollate; persone di sesso diverso, generazioni diverse vivevano nella stessa stanza in totale promiscuità anche con animali, dove è facile che attecchiscano malattie quali il tifo e la tubercolosi, e si moltiplichino zecche e pidocchi.

#### **b- L'acqua nella realtà ambientale di *Fontamara***

L'equilibrio alimentare e produttivo ancora oggi si basa sulla disponibilità ma anche sul controllo dell'acqua. Anche il più piccolo corso d'acqua garantisce una produzione agricola. Le acque amiche o nemiche per alluvioni, frane, fiumare sono causa dell'abbandono o dell'arroccamento della popolazione ad un paese, sono causa di stabilità o mobilità delle popolazioni. Sorgenti, canali, fontane diventano punto di incontro e di riposo presso i quali i contadini si incontrano, parlano e si scambiano osservazioni. Ma non solo: i «luoghi d'acqua» diventano anche luoghi di socializzazione e di trasgressione.

Le antiche civiltà fluviali come quella egiziana trovano in questo elemento la base della loro prosperità, offrendo un terreno di incontro di scambio e di contatto tra diverse culture e incidendo profondamente sulla distribuzione degli insediamenti umani e sulle loro vicende. Ogni comunità rivierasca intreccia un legame materiale e simbolico che esprime anche nella dimensione culturale, proclamando la propria identità e la rete di rapporti con comunità sorelle che hanno scelto di stabilirsi in luoghi distinti e separati (anche) dal corso del fiume.

Nel Sud dell'Italia la presenza di irrigazione nelle campagne ha sempre marcato una divisione tra la coltivazioni estensive e ricche e la piccola media proprietà:

Nella realtà ambientale ed economica del Sud d'Italia, l'acqua ha sempre segnato un discrimine tra realtà diverse. Ha costituito un elemento di frattura e alterità. Si può dire che nella storia di un lungo periodo della società meridionale essa ha quasi sempre costituito un confine tra gli ambiti economici avanzati e prosperi e quelli più attardati e marginali. E ovvio che in questo caso mi riferisco all'acqua governata, non a quella distruttiva di fiumi e torrenti esondanti, e non alludo genericamente alla presenza delle risorse idriche in quanto tali.

(BEVILACQUA, 2003, p.129)

In Fontamara di Silone, il podestà del paese e i proprietari terrieri sottraggono ai contadini persino l'acqua con la quale irrigano gli orti da cui ottengono i pochi prodotti che assicurano un precario sostentamento. Nel romanzo l'acqua, elemento vitale, assurge a metafora dell'oppressione che conoscono le popolazioni meridionali, della loro volontà di riscatto e rinascita.

(TETI, 2003, pp. 9-10)

### **III - Il contesto storico – culturale per Charkawi e *Al-Ardh***

#### **1-II momento storico in cui si svolge *Al-Ardh***

Gli avvenimenti ne *Al-Ardh* si svolgono nel periodo di governo di Sedqi Pacha che governò l'Egitto col pugno di ferro. Il narratore ci racconta le storie del villaggio e della sua gente che ha conosciuto vent'anni prima, quando non aveva ancora superato la fanciullezza. All'epoca il giovinetto sentiva il discorso dei suoi fratelli maggiori sulle manifestazioni nelle università e sul malcontento e l'odio della gente avversa alla politica diattatoriale del governo Chaab.

E' possibile situare con una relativa precisione il periodo in cui si svolgono gli avvenimenti narrati, visto che il romanzo è apparso sulla stampa nel 1958 e riporta avvenimenti accaduti quattordici anni prima, di gente conosciuta da vent'anni. Ci situiamo dunque all' inizio degli anni Trenta, nello stesso periodo in cui si svolgono le vicende di *Fontamara*.

*Al-Ardh* in fondo esprime una verità storica, il periodo in cui salì il partito *Chaab* al potere e esercitò la propria egemonia appoggiato dai Pacha e dalle classi più agiate, così che

tutti gli avvenimenti narrati entrano in un quadro temporale definito: gli anni '30-'33 periodo in cui l'Egitto visse la dittatura tiranna di Ismail Sedqi.<sup>42</sup>

Charkawi riflette tutti questi avvenimenti ne *Al-Ardh* e ci dimostra la posizione del partito *Wafd* e dei suoi seguaci di fronte a questi eventi, visto che è la forza che conduce e guida il popolo. L'autore così si esprime sul funerale dell 'Omda che si è trasformato in una riunione e in un'accesa discussione politica.

Non appena l'avvocato finì il suo discorso, Cheikh Hassuna gli ricordo' della distruzione delle catene del parlamento e gli chiese di raccontare nei particolari la posizione presa da Wisa Wasef (del partito Wafd) il combattivo presidente del Parlamento, che penetrò nella sede del Parlamento con la forza, dopo l'annuncio dei parlamentari (Chaab) che non riconoscono né la decisione dello scioglimento delle Camere, né l'annullamento del Destur né la storia del neo-Destur..... il nuovo destour del partito Chaab.

(Al-Ardh, p.324)

La storia ci ricorda che questo governo autoritario fu appoggiato moltissimo dagli Inglesi e dal potere monarchico. I fatti storici evidenziano che il neo Destur - che provocherà molte reazioni e proteste fu promulgato il 22 ottobre 1930.

La riunione costituente del Partito *Chaab* si tenne il 17 Novembre 1930. Questo partito decise di indire delle elezioni nel giugno 1931, contestate dagli altri partiti e dai ceti popolari. Il romanzo di Charkawi fa riferimento a questa contestazione.

---

<sup>42</sup> In questo periodo ( 1930-1933) sotto il governo di Sidqi Pacha la costituzione viene rimaneggiata e creato il partito *Chaab* (del popolo). Un grande agitazione attraversa il Paese , soprattutto nelle regioni della Charkyya ( di cui è originario Charkawi) e della Mansoura. Al Cairo il parlamento viene chiuso e riaperto con la forza dell'opposizione.

Nelle elezioni fortemente criticate, il Partito *Chaab* ed il suo alleato *l'Ittihad* ottengono la totalità dei seggi malgrado il boicottaggio dei partiti d'opposizione: il Partito liberale e il *Wafd*

Dopo le nuove riforme costituzionali promulgate dal governo di Ismail Sedqi, il Partito *Wafd* e il Partito Liberale firmano un patto per boicottare le elezioni.

Per parare il colpo, Ismail Sedqi crea il Partito *Chaab* (del popolo) che comprende elementi liberali ed altri elementi reclutati in diversi partiti politici. *Hezb Achaab* ( Il partito del popolo) guadagna la quasi totalità dei seggi al Parlamento, che inaugura la sua prima seduta nel 1931.

Il partito *Wafd*. Durante la prima Guerra mondiale, l'Egitto aveva accettato il protettorato britannico in cambio di una promessa d'indipendenza nel dopoguerra.

Il 13 novembre 1918, appena due giorni dopo l'armistizio, Sa'ad Zaglul, capo del nazionalismo egiziano, domanda di potersi recare con una delegazione (Wafd) alla conferenza di pace per difendere la causa egiziana. La proposta viene respinta e nel marzo 1919 Zaglul fonda un partito d'opposizione che si chiamerà, appunto, *Wafd* .

Lo scopo di tale partito è di garantire il rispetto della costituzione e di sbarazzarsi della dominazione britannica. Alla morte di Zaglul, gli succede Nahhas alla testa del partito. Il *Wafd* è soppresso nel 1953 così come gli altri partiti.

Il 4 gennaio 1933, Sedqi Pacha si dimise dal governo e poi ebbe l'incarico di un altro nuovo ministero nel febbraio del 1933. Subito dopo si ammalò e si ritirò definitivamente dalla scena politica.

Per lunghi anni il partito *Chaab* con il governo di Ismail Sedqi adottò la forza per governare e incoraggiò il latifondismo feudale.

Il romanzo *Al-Ardh* fa parte di quelle opere artistiche della letteratura egiziana che denunciarono le pratiche terroristiche di questo governo al Cairo e nelle campagne, riportate in numerosi capitoli dell'opera di Charkawi, attraverso le manifestazioni e la forza delle elezioni che i cittadini hanno contestato.

In quei giorni, il Cairo era sempre in subbuglio e sapevo dai discorsi dei miei fratelli più grandi e dai giornali che portavano a casa che un uomo di nome Sedki governava l'Egitto con un pugno di ferro, dopo l'annullamento del « Destur » in favore degli Inglesi. Vedevo che mandava i militari inglesi, rossi in faccia, a proteggere il suo governo uccidendo la gente. Ero alla scuola elementare Mohammadia e sentivo il rumore del piombo ogni giorno e scoprivo che il rumore del piombo faceva tremare tutto il Cairo e malgrado ciò ogni mattina le grida degli studenti e i raduni degli operai ricominciavano ancora di più .

(Al-Ardh, p. 12-13)

Un altro ragazzo si avvicinò e mi sussurrò nell' orecchio che lo Cheikh Mohamed Abou Swilem era stato licenziato a causa del « Destur ». Il villaggio ha boicottato le elezioni di Sedqi con il partito « Chaab », nessun uomo si è recato alle urne... li ha visti far votare i morti e si è ribellato ... mi sono accorto – con amarezza - che sapevano molto più di me su questo « Destur » malgrado non avessero partecipato alle manifestazioni contro il « Destur »

(Al-Ardh, p. 14)

Charkawi dà un'immagine negativa del partito *Chaab* e specialmente di Sedqi Pacha, il presidente del Consiglio dei Ministri, descrivendo ciò che passava nell'immaginazione dei ragazzi del villaggio che vedevano le autorità partendo dalla loro triste e miserabile realtà.

Trovai che nel villaggio conoscevano Sedqi. Uno di loro, una volta mi ha chiesto:

“Ma quanto è grande questo Sedqi ? Vincerebbe lui oppure Abdelhedi se combattessero a bastoni ?”

Altri gli risposero che questo Sedqi è un essere magico che vince contro Abdelhedi ma non nel gioco dei bastoni, e che mangia solo pane di grano, non aveva mai conosciuto il pane di mais che mangiano al villaggio, beveva l’acqua con ghiaccio dal rubinetto e non dalla giara. Un altro mi chiese se Sedqi fosse capace di mangiare cento pagnotelle di grano e di bere una giara d’acqua pura del pozzo della moschea in una sola volta. Fui incapace di rispondere.

(Al-Ardh, p. 13.)

Il discorso sul governo e sul partito *Chaab* ricorre in molti capitoli del romanzo per descriverne la politica senza scrupoli e gli abusi di potere per sfruttare i ceti sociali più poveri.

[Lo Cheikh Hassuna] rimase lungo lo strada a guardare il fiume e i campi. Che strano che questi lasciano da una parte il ponte bello dritto, sostituendolo con una nuova strada agricola tutta curva che passa davanti al castello del « Pacha », portando il governo a stanziare allo scopo una immensa somma di denaro e molti terreni redditizi, come se l’obiettivo loro fosse la disgrazia dei contadini.

(Al-Ardh, p. 175)

Charkawi riporta due diversi avvenimenti per dimostrare la rabbia della gente contro quel governo.

Il primo episodio ricorda l’apparato organizzato per l’accoglienza dei ministri del partito *Chaab* nel capoluogo di provincia che si trasformò in una grande manifestazione contro il governo:

In realtà i bordi della strada che va dalla stazione ferroviaria fino a fuori città erano pieni zeppi di carcerati e militari tutti in gellabia o nelle strade c’era la musica e i tamburi della guardia municipale che senza sosta si trascinavano dietro qualche ragazzo... Gli striscioni si stendevano lungo la strada con poesie che esaltavano gli eroi del Partito “ Chaab”... le carrozze avanzavano tra le grida : « Evviva il grande Re, Evviva il partito « Chaab », evviva Sedki, evviva Sedki ». Si alzarono anche i youyou [grido di gioia caratteristico delle donne arabe] dai tetti delle case e il « Maamour » tutto orgoglioso sul suo cavallo bianco vicino alla carrozze, salutava le donne e quelli che gridavano.... All’improvviso e sullo stesso

ritmo le grida e le urla si unirono e si trasformarono con molta più convinzione ed entusiasmo in « Evviva l'Egitto, Evviva l'Egitto!».

(Al-Ardh, p. 207)

La città tremò sotto le urla di tutti questi slogan antigovernativi, si levarono i pugni e le mani e la massa si fece minacciosa... e dalle strade laterali uscirono fuori gruppi formati da molti uomini che affollarono la strada principale... chiunque fosse presente si unì alla folla al grido « Evviva l'Egitto! », “Evviva il partito Wafd!” Il Hekimdar ( a capo delle forze dell'ordine) si spaventò, scese dalla sua carrozza tutto agitato urlando ai subalterni: “prendeteli!” anche il direttore scese dalla sua carrozza dando l'ordine di aprire il fuoco sui manifestanti e di arrestare tutti gli abitanti della città. In quel mentre il Maamour si mise a graffiarsi in volto come se si rimproverasse qualcosa e con una voce da funerale disse: adesso siamo proprio nei guai!”

(Al-Ardh, p.207)

## **2- Il momento storico in cui fu scritta *Al-Ardh***

### **a- L'astro nasseriano**

Nato nel 1918, Jamel Abdel Nasser fu uno degli ufficiali egiziani, nazionalisti e provenienti dalla piccola e media borghesia che nel 1941, spinti da risentimento antibritannico, cercarono di favorire le truppe di Rommel, ormai a 80 km da Alessandria d'Egitto.

Dal 1922, pur essendo l'Egitto formalmente uno Stato indipendente, la presenza delle truppe inglesi di Churchill rimase costante. Al termine della Seconda guerra mondiale Nasser venne rinchiuso nei campi di concentramento per i collaborazionisti insieme ad altri sei mila ufficiali egiziani. Dopo la prigionia, Nasser divenne un esponente di punta del *movimento dei Liberi Ufficiali* una organizzazione clandestina militare che organizzò un colpo di Stato ai danni di Re Farouk, che segnò l'avvento della Repubblica. A partire da allora (22 luglio 1952) l'ascesa al potere di Nasser fu inarrestabile. Nel 1956 l'Egitto si dette una nuova Costituzione e Nasser fu eletto alla presidenza. Aboliti tutti i partiti salvo il partito unico *l'Unione Nazionale*, repressa l'opposizione dei Fratelli musulmani e dei Comunisti, Nasser si dedicò

parallelamente alla decolonizzazione del Paese con il ritiro delle forze inglesi secondo gli accordi del 1954 e alla nazionalizzazione di tutti i settori portanti dell'economia. Nasser aderì allo schieramento dei Paesi non allineati e nel 1958 realizzò l'Unione tra Siria ed Egitto, dando vita alla Repubblica Araba Unita ( RAU), che durò solo tre anni. Grandi furono le opere pubbliche tra cui la grandiosa diga di Asswan finanziata (dopo il rifiuto di finanziamento da parte della Banca Mondiale) grazie alla nazionalizzazione della compagnia che gestiva il traffico del canale di Suez (1956). Ne seguì un conflitto militare da cui uscirono vincenti le forze arabe e il nascente socialismo nasseriano che -nonostante le sue contraddizioni interne e grazie al rapporto privilegiato con l'Unione Sovietica- fu l'esempio per i Paesi arabi di antimperialismo. La parabola nasseriana ebbe fine con la guerra dei Sei giorni del 1967, durante la quale Israele occupò la penisola del Sinai e la striscia di Gaza. Il suo prestigio allora fu fortemente ridotto e Nasser dovette ripiegare su posizioni più moderate. Morì improvvisamente nel 1970. Anwar Al- Sadat prese la guida del Paese.

#### **b- La politica agraria di Nasser: fu vera gloria?**

Nei primi quattro secoli di dominio ottomano nel mondo arabo, i Turchi – governando i loro territori attraverso i Pacha talvolta di origine locale che non sono mai intervenuti per modificare le strutture economiche e sociali delle popolazioni assoggettate. L'impero si è quindi sovrapposto alla realtà feudale precedente senza intaccarla. La proprietà era formata comunemente da latifondo o piccola proprietà arretrata e poco sviluppata in quanto legata alle sole possibilità della famiglia di un piccolo o medio coltivatore. Con Mohamed Ali fu attivata la produzione di cotone, introdotto nel 1820 per la prima volta , ripristinato il sistema irriguo e bonificati molti terreni con la prima riforma fondiaria. La riforma agraria fu sempre al centro di ogni programma politico e consistette in uno degli obiettivi primari del Partito Comunista egiziano, nato nel 1922. Sotto il regno di re Farouk l'economia egiziana versava in condizioni disastrose: il settore agricolo viveva un periodo di grande crisi per mancanza di riforme politiche e sociali e per la grande corruzione che colpiva tutti i settori del Paese:

Nel secondo dopoguerra similmente al primo dopoguerra l'Egitto è investito da forte lotte sociali e anticoloniali in cui l'aggravarsi della questione agraria determinata dalla predominanza della grande proprietà terriera si intreccia con la questione irrisolta dell'indipendenza nazionale.

( MARCECA, 2005, p.7 ).

Il consiglio della rivoluzione degli Liberi Ufficiali include anch'esso tra i suoi obiettivi primari di realizzare una riforma agraria che possa colpire la frazione aristocratica della classe dominante e rafforzare la media e piccola borghesia agraria. La riforma si attua nel 1952: Nasser limita il possesso di terra ad un massimo di 200 feddan- superficie che viene ridotta a 100 feddan nel 1961- e vieta il possesso di terra agli stranieri. Con la riforma nasseriana, sembra finire il feudalismo medievale, grazie all'eliminazione della grande proprietà e alla nascita delle piccole unità agricole. Inoltre la realizzazione della diga di Asswan i cui lavori durarono undici anni, dal 1960 al 1971, generò grossi benefici per il Paese: la superficie delle terre coltivabili egiziane aumentò del trenta per cento e raddoppiò la produzione elettrica.

Gli affitti dei terreni non subirono grosse imposizioni, se no fiscali ma nel lungo termine potevano essere affittati solo per un massimo di sette volte. Ma lo sforzo maggiore fu fatto nelle bonifiche e nella distribuzione delle nuove terre.

Ma anche sotto Nasser i progetti di rinascita economica e politica non ebbero il successo sperato: al contrario l'agricoltura crollò pesantemente provocando un esodo selvaggio dalle campagne verso le maggiori città ( Cairo, Alessandria, Porto Said) e dando vita ad un enorme sottoproletariato urbano. La diga impedì il diflusso del limo verso la foce del Nilo, così che gli agricoltori cominciarono ad utilizzare massicciamente i fertilizzanti chimici, con danni alla flora e alla fauna delle foce del Nilo ed un aumento della salinità delle acque.

Nasser se realizzava da una parte una riforma agraria intenzionato a combattere il vecchio feudalesimo incoraggiava l'aristocrazia depauperata dei latifondi ( ma indennizzata e fornita di capitali) ad investire nella meccanizzazione dell'agricoltura e nell'industria.

Ma aristocrazia (e media borghesia) non risposero positivamente a quest'appello preferendo investire in speculazioni, senza contribuire al programma dei Liberi Ufficiali di trasformare l'Egitto in un Paese moderno. Ne consegue che nella società egiziana continuarono in effetti le disuguaglianze e le ingiustizie sociali.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Per Approfondimento :

-Amoud Abdel-Malek, "La question agraire en Egypt et la réforme de 1952", in: Tiers-Monde, 1962, tome 3 n° 9-10, pp.181- 216

- AA.VV, "L'Agriculture et la réforme agraire en Egypte, in Tiers-Monde, 1962, tome 3, n°11, pp. 498-501 [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/tiers\\_0040-7356\\_1962\\_num\\_11\\_2525](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/tiers_0040-7356_1962_num_11_2525)

### c- Gli intellettuali egiziani negli anni '50

**Lo Scrittore egiziano, il Potere, la Società** . La parola araba *kâtib* ha due significati: nel primo significato identifica lo scrittore, nel senso moderno del termine; nel secondo significato *kâtib* indica l'impiegato di studio notarile o legale, che mette a disposizione del principe la sua arte nello scrivere.

Per l'Egitto troviamo una grande continuità di potere sebbene le congiunture varino nel tempo tra la politica dei HEDIVE' quella dei Re e infine la politica che segue alla rivoluzione del 1952. Questo potere, nelle sue diverse manifestazioni, mette in valore lo scrittore e la sua produzione, con un atteggiamento che oscilla tra il mecenatismo, la strumentalizzazione e il controllo. I giochi di potere, la censura esercitata dalle forze al potere, l'autocensura che gli scrittori si impongono, l'impiego degli scrittori stessi da parte del potere in istituzioni mediatiche e/o culturali, creano relazioni delicate e complesse e non poche tensioni.

Se da una parte avanguardia e intellettuali impegnati lottano cercando di barcamenarsi tra censura e critica, dall'altra la cultura ufficiale e il sistema educativo conservatore impongono modelli classici tradizionali e criteri estetici talmente rigidi che lasciano nell'oscurità una buona parte della promettente produzione egiziana.

L'intellettuale-scrittore si trova a combattere su due fronti: quello del potere e quello della società. Questa lotta impari porta lo scrittore a tenere spesso due discorsi contemporaneamente:

Libres et critiques dans leur production proprement littéraire, ils sont plus conventionnels, voir soumis, dans leurs écrits pour la presse ou leurs interviews. Dans un livre d'entretiens avec Naguib Mahfouz publié en 1987, son cadet Gamal Ghitani lui fait cette remarque: « quelquefois, je crois voir une contradiction entre ce que vous déclarez dans vos entretiens et ce que je lis dans votre création littéraire » La réponse de Mahfouz fuse aussitôt. « c'est l'œuvre littéraire qui fait foi ! » Si un jeune écrivain posait aujourd'hui la même question à Ghitani, ce dernier lui ferait probablement la même réponse.

(JAQUEMON, 2004, p. 11)

Il rapporto con la società è altrettanto complesso in quanto gli scrittori egiziani hanno avuto un ruolo centrale nella costituzione dell'immaginario nazionale perché la produzione cinematografica ha attinto a pieni mani nella loro produzione, rendendo così famose e

accessibili le loro storie anche ad un pubblico illetterato. La parola d'ordine, dalla prima metà del XX secolo, è per lo scrittore egiziano (e arabo) il riformismo: la sfida è la descrizione della società contemporanea (di cui anche lo scrittore fa parte) e della società del passato. Questo avviene attraverso lo sviluppo di due generi di romanzo: il romanzo realista e il romanzo storico, che imperversano nella produzione egiziana. Tra chi ha cercato di sfuggire ai pericoli di questo impegno a servizio di un'ideologia, (di regime o di opposizione) troviamo chi scivola facilmente nella letteratura di circostanza, che comunque può falsare il realismo, sia chi si è rivolto verso uno sperimentalismo formale, sull'introspezione la soggettività, il mito e l'immaginario, e ancora chi arrotonda i guadagni svolgendo l'attività di sceneggiatore per l'industria cinematografica nazionale.

L'Egitto, per il suo dinamismo culturale, la sua industria cinematografica e la sua discografia, ha inoltre una posizione dominante nel mondo arabo, ma è nel contempo nel contesto post-coloniale dominata culturalmente e politicamente dall'Occidente.

Durante tutto il XX secolo, la letteratura egiziana si è costituita come letteratura nazionale, riproducendo così il grande movimento del nazionalismo letterario europeo del XIX secolo; nella costruzione di questa letteratura originale, gli scrittori prendono in prestito dalle letterature straniere dominanti (principalmente l'inglese e la francese) dei modi di espressione esogeni.

Questo aspetto particolare accomuna il teatro e la fiction romanesca che non avevano precedenti nella tradizione araba autoctona (per la poesia il discorso è diverso ma ci porterebbe troppo lontano).

Inizialmente si è pensato di poter riprodurre la forma straniera nella quale introdurre la tradizione; a partire dagli anni '60, in un contesto di rivalutazione delle tradizioni popolari e della costituzione di un folklore volute da Nasser, molti scrittori hanno cominciato a sfruttare di nuovo mezzi narrativi ed espressivi che venivano dalla tradizione araba, sia colta che popolare. L'ideale letterario egiziano consisterebbe proprio nell'invenzione di una modernità specifica, « *d'une écriture qui fusionne les acquis de la modernité littéraire venue de l'étranger avec les apports multiples de la tradition littéraire autochtone.* » (JAQUEMONT, op. cit., p. 8)

Nel 1952 cade la monarchia in Egitto e solo due anni più tardi, nel 1954, Abd Al-Rahman Charkawi pubblica *Al-Ardh*, proprio nel periodo in cui si stabilisce la repubblica, uno Stato pienamente sovrano che libera gli egiziani da un malessere che durava da 70 anni. Non più concentrati sulla conquista dell'Indipendenza, gli intellettuali egiziani si impegnano in uno sforzo di reinterpretazione della realtà.

Giovani quali Charkawi e Idriss, maturati nel Dopoguerra, frequentano i clubs e le sale di redazione di giornali e riviste. In questo periodo, i giovani scrittori leggono e traducono dall'inglese e dal francese brani e saggi che possono applicarsi alla vita egiziana, cercando un riscontro alle situazioni, alle immagini che trovano in Egitto. Le pagine più lette sono quelle di Maupassant, Bernard Shaw e dei grandi autori russi come Tchecov, Dostoievsky e Gorki.

Cette prédilection pour les auteurs russes était due surtout au fait que la société décrite par eux se rapproche en effet à beaucoup d'égards de la société égyptienne. Là où la vie paysanne est soumise aux influences de la ville, on y rencontre les mêmes situations contradictoires, les mêmes problèmes surgissent et se présentent souvent dans les termes identiques qui sont frappants lorsqu'ils se répercutent dans les détails. Les écrivains cherchant à puiser dans le fonds populaire de la nation l'inspiration et les motifs de leurs œuvres trouvaient dans les auteurs que nous venons de citer des modèles idéaux.

( MAKARIUS, 1960, p. 94)

La forma preferita nella quale i giovani scrittori scrivono delle novelle originali è quella della «*Qissa*» (short story). Questa forma permette loro di poter raccontare aspetti di vita vissuta senza dover affrontare i problemi legati ad un intreccio complesso che il romanzo avrebbe implicato.

Il giovane scrittore vuole sollevare l'indignazione del suo lettore contro la miseria, contro l'ingiustizia, contro l'irresponsabilità di chi vive nel lusso e nell'agiatazza in un mondo dove si combatte quotidianamente per la sopravvivenza.

L'intento propagandistico, riformistico (financo rivoluzionario) di questa produzione potrebbe essere tuttavia compreso diversamente da un lettore sprovveduto, che -invece di lottare – potrebbe demoralizzarsi e abbandonare la battaglia.

Il romanzo di Charkawi *Al-Ardh* non è sfuggito a queste critiche: il suo indubbio e puntuale realismo avrebbe secondo alcuni calcato troppo la mano sugli aspetti negativi della vita del villaggio « *au point que le lecteur peut se demander si ces paysans ne sont foncièrement réfractaires aux progrès. C'est là, à notre avis, une critique forcée et injuste, mais elle sert à faire ressortir les limitations d'une tendance qui a prédominé jusqu'ici.*» (MAKARIUS, op.cit., p.96)

Gli scrittori di questo periodo – Charkawi in testa - hanno dato un orientamento sociale alla *Qissa*, in un approccio nuovo. Ed *Al-Ardh* di Charkawi è stato il primo *romanzo-contadino* che sviscera i problemi sociali.

Questa gioventù della fine degli anni '40 rappresenta comunque una massa eteroclita che, seppur ancorata ad un terreno solido, è stimolata e attratta verso diverse correnti, con il merito di aver perturbato una società già in sé squilibrata, posta davanti ad una scelta difficile tra il vecchio e il nuovo, tra l'Oriente e l'Occidente.

Questo sconvolgimento non può non portare con sé delle contraddizioni, che non le hanno però impedito di cercare (e talvolta di trovare) delle soluzioni per i problemi dell'Egitto e di partecipare alla riuscita di questo grande Paese portando le masse verso la lettura verso la coscienza di sé e la riflessione.

Il fallait peut-être l'audace d'un poète, moins inhibé qu'un prosateur (Abdel-Rahman el Charqaoui, ne l'oublions pas, est l'auteur de « Message d'un père au président Trumann », poème qui eut beaucoup de succes) pour se lancer une telle expérience. Le poète mène son roman avec une certaine non-chalance, et l'intrigue n'est qu'un prétexte pour lier entre eux les tableaux successif qui, individuellement, indépendamment de leur filiation, font la valeur du livre.

(MAKARIUS, 1960, p.96)

**Charkawi *Katib al Ahràm*: Stampa potere e letteratura.** In Egitto, la stampa e la letteratura sono state sempre strettamente connesse « *and more that one Egyptian writer has been able to apply Balzac's formula to himself: being a journalist is to act as proconsul in the republic of letters.* » (JACQUEMOND, 2008, p.77)

Un simbolo del prestigio accordato al mondo letterario è l'istituzione creata da M. Hasanayn Haykal agli inizi degli anni '60 col nome di *Kuttab al-Ahram* (gli scrittori di Al-Ahram). Per molti scrittori è un obiettivo primario conquistare questo titolo che apre molte porte e concede privilegi simbolici e materiali. Chi ottiene una colonna su *Al-Ahram* (prestigioso quotidiano cairota) continua a pescare fino ad esaurimento tra i suoi scritti per continuare a mantenere questo incarico.

Tra i colonnisti degli anni '60 troviamo tutte le figure più importanti del mondo intellettuale egiziano: Tawfiq el-Hakim, Nagib Mahfuz, Abd al-Rahman Charqawi, Youssef Idriss. Questa attività permette a scrittori che non hanno dietro le spalle editori o agenti letterari di approfittare nello stesso tempo della stampa, autopromuovendo i propri libri,

sfruttando il loro accesso privilegiato alla stampa. Le diverse funzioni della stampa sono strettamente legate e ne consegue un doppio linguaggio tenuto dallo scrittore giornalista: un linguaggio di superficie per il grande pubblico e uno tra le linee per il lettore avvertito; tutto sta nel saper decifrare l'esplicito e l'implicito.

## **IV -La questione agraria in Egitto dalla fine dell'Ottocento agli anni Trenta**

### **1- La lotta per la terra**

Verso la fine del XIX secolo assistiamo ad una presa di coscienza nazionale dei contadini: si chiede la consacrazione del diritto privato della terra, la lotta per la liberazione dei fellahin dalla corvée per assicurare i bisogni del capitalismo agrario in mano d'opera, l'uniformazione del sistema fiscale. Alla fine dell'800 i fellahin partecipano entusiasti al *movimento degli Ufficiali Liberi egiziani* diretti da Ahmed Arabi (1882). In controparte Mohamed Farid ed il partito Nazionalista si fanno interpreti delle esigenze dei ricchi e dei piccoli proprietari, attraverso un dettagliato programma agrario.

Dopo la Prima Guerra mondiale, le tensioni (la crisi profonda delle classi medio-basse e la consolidazione della borghesia media commerciante) sfociano nella rivoluzione guidata dal partito *Wafd* che rappresenta il più importante partito politico in Egitto tra le due guerre mondiali. Nato come delegazione (appunto *Wafd*), si trasformò in partito diretto da Mustafa Nahs dopo la scomparsa di Zaghoul. Sia al governo che all'opposizione, fu il partito delle masse urbane ma anche rurali, che combattè con forza per l'indipendenza dell'Egitto. Spesso compromesso con le forze più conservatrici di Saad Zaghoul, fu eliminato dalla scena politica nel 1952 grazie alla rivoluzione del generale Jamel Abdelnasser. I fellahin partecipano eroicamente a questa rivoluzione portandosi in seguito all'avanguardia delle lotte democratiche contro la dittatura d'Ismail Sedqi (1930-1933), periodo in cui si svolge la storia de *Al-Ardh*.

Tra le maggiori richieste del *Wafd* troviamo: l'organizzazione dei contadini poveri in sindacati da collegare alle organizzazioni contadine internazionali; la cancellazione dei debiti dei contadini proprietari di terre inferiori a 30 feddans; l'esenzione dei fellahin proprietari di

meno di 10 feddans di ogni imposta; l'imposizione ai proprietari possessori di più di 100 feddans di tasse speciali per l'irrigazione, la creazione di banche cooperative per i piccoli proprietari. ( ABDEL MALEK, 1962, p. 193)

## 2- La ripartizione della terra negli anni Trenta

La spedizione di Napoleone Bonaparte (1798-1801) e la salita al potere di Mohamed – Ali sferrano un duro colpo al feudalismo orientale che era instaurato in Egitto.<sup>44</sup>

Nel 1798 viene fissato un prezzo per le terre, si riconosce il diritto dei contadini all'eredità e stabilisce il regolamento della registrazione della proprietà fondiaria. Dopo aver abolito l'*iltizam*<sup>45</sup> nel 1809, Mohamed Ali attribuisce alcune terre che rappresentavano l'allora superficie coltivabile a contadini e funzionari dello Stato.

Due milioni di *faddans* vengono distribuiti secondo una rigida ripartizione. Lo Stato di Mohamed Ali ora non monopolizza più la terra come proprietà e sfruttamento, ma solo come proprietà, lasciando ai privati l'incarico dello sfruttamento.

Questo particolare regime può essere classificato come “*un régime temporaire de transition entre le féodalisme et le capitaliste*,[...] ( AMER, 1958, p. 81)

Questo movimento è inarrestabile, e porta alla nascita di una classe di proprietari fondiari che possiede la terra egiziana come proprietà privata, ne vende i prodotti e dà nascita ad una classe borghese.

Amer (1958), riporta in uno schema prezioso la ripartizione della proprietà fondiaria negli anni Trenta, epoca in cui si svolgono gli avvenimenti in *Al –Ardh*.

Nel 1930 troviamo la seguente ripartizione:

- Piccole proprietà (meno di cinque feddans) percentuale proprietari: 93,1  
percentuale terre: 31,6
- Medie proprietà (da 5 a 50 feddans ) percentuale proprietari: 6,3  
percentuale terre: 29,7

---

<sup>44</sup> Si veda per approfondimento :

- Amer Ibrahim, *Tarikh al –ardh wa'l Fallah, al masala al-ziraiyya fi Misr*, Le Caire, 1958 ( La storia della terra e del contadino, la questione della coltivazione in Egitto)  
- Sobehi Mohamed, *Kissat al –Ard fi Iklm Misr* ( L'Histoire de la terre dans les provinces égyptiennes), Le Caire, 1960

<sup>45</sup> Obbligazioni / *multazimin* – riscossori di imposte, titolo che venne presto ereditario, creando un regime feudale di tipo “orientale”, tipico del tempo degli Arabi e dei Turchi

- Grandi proprietà ( più di 50 feddans ) percentuale proprietari: 0,6 percentuale terre:  
38,7

dans les cas des petits propriétaires, notons que 70% d'entre eux, soit deux millions de personnes possédaient moins d'un demi- feddans , ce qui en faisait presque des nécessiteux; leurs seuls moyens d'existence sont, soit la location de petits lopins de terre qu'ils cultivent contre redevances en nature, soit le travail salarié dans les domaines, soit le travail dans les escouades d'entretien des canaux, cours d'eau,etc...

( AMER, op. cit, pp.91-92)

All'epoca della narrazione de *Al-Ardh* abbiamo i seguenti attori nella complessa questione agraria:

- I grandi proprietari fondiari
- I ricchi agricoltori
- La borghesia media terriera

L'insieme di questo primo gruppo è parte integrante della borghesia nazionale, liberale e democratica, che si esprime nel *Wafd* di Saad Zaghloul e di Mustafa el Nahas <sup>46</sup>.

-La piccola borghesia terriera che sfrutta la propria terra e ne affitta una parte: costituirà l'ala sinistra del *Wafd* nelle campagne

- Gli operai agricoli il cui maggior problema è la disoccupazione

- La Banca del Credito Agrario d'Egitto ( Banque du Credit Agricole d'Egypte ) creata nel 1931 al seguito della crisi dagli effetti disastrosi del 1930.

Sebbene sia nata per venire in aiuto ai piccoli e medi proprietari terrieri , per la pressione dei grandi proprietari la Banca innalza il limite della proprietà per ottenere un credito che passa da 50 a 200 feddans, così che ben presto furono solo i grandi proprietari ad esserne avvantaggiati.

**Migrazioni interne e stereotipi sull'immagine del S'aîdi.** Nel 1907, circa due terzi dei 650 000 abitanti del Cairo non vi erano nati: si contava nella capitale un quarto di milione d'immigrati, di cui 170 000 immigrati interni, nati in Egitto, che rappresentavano più di un

---

<sup>46</sup> Nahas Pascià: uomo politico egiziano ( il Cairo 1876- ivi 1965- Leader del Partito Wafd alla morte di Zaghloul Pascià ( 1927) primo ministro nel 1928 e nel 1929-30, si dimise per contrasti con il Re Fuad , contrario alle riforme costituzionali richieste dal Wafd . Tornato al potere nel 1936, Nahas negoziò il trattato di alleanza anglo-egiziano ( 1936) ed ottenne nel 1937 l'abolizione delle Capitolazioni. Seguirono vicende alterne di avvicinamento e allontanamento dal potere, di cui Farouk lo privò definitivamente nel 1952.

quarto dei cairoti. Nel 1907 si contava ugualmente un quaranta per cento di immigrati nella provincia del canale (composta dalla città di Port- Said e Ismà'iliyya). Tutti questi dati indicano una mobilità verso le grandi città già importante alla fine del XIX secolo.<sup>47</sup>

Il Cairo ha ed ha avuto un enorme potere di attrazione sui migranti dell'Alto Egitto, chiamato *as-Sa'id* nell'arabo egiziano, che si stende geograficamente da nord a sud lungo la valle del Nilo a partire da Ghiza (a sud del Cairo) fino alla frontiera egitto- sudanese (Aswan). Il termine generico *Sa'idi*, plurale *Sa'aida*, designa le persone originarie della regione (che oggi sono più di 17 milioni).

Interessanti sono gli studi sul parlare cairota e dell'alto Egitto di Behnstedt e Woidich (1985-1994) e di Miller (2002).

Nei piccoli centri urbani, i *bandâr*, ancora oggi,

pour marquer leur statut d'éduqués ces hommes ont surtout recours à des termes d'arabe littéraire q'au dialecte cairote. Certains traits du parler du Caire sont ressentis comme ridicules (comme la particule ba'a) ou affectés et effeminés.

(ARNOUD, 2005, p. 181)

Il cinema per il grande pubblico, la letteratura e i fucillettoni televisivi fanno del *Sa'idî* (e del personaggio del *Sa'idî* immigrato al Cairo) un personaggio ridicolo (in abito tradizionale -*jallabbiyya* e turbante- ingenuo e nel contempo furbo) o conservatore, brutale, attaccato alle pratiche religiose, dalla morale severa (IRETON, 2000), baluardo dell'autenticità egiziana contro la mondializzazione e l'americanizzazione della società.

---

<sup>47</sup> Per approfondimento si veda : « L'immigration dans cinq grandes villes d'Égypte au XXIème siècle: Jalons pour une étude ». François Ireton, pp. 43-70, in *Égypte monde arabe*, Première série/ n°32///1997 Mélanges

# **PARTE TERZA**

# I - Studio comparativo delle due opere

## 1- Fontamara: La vicenda. Le vicissitudini della sua pubblicazione

Per il tema del racconto in *Fontamara*, ci affidiamo a questa breve presentazione di Vittoriano Esposito, rimandando per una più dettagliata presentazione alla ricca bibliografia siloniana.

Per la vicenda (e le sue strutture narrative) che si sgrana in dieci capitoli di diversa lunghezza preceduti da una prefazione dello stesso Silone, si rimanda ad Alberti (1977, pp. 21-47)

Com'è noto la storia è ambientata in un piccolo borgo di collina, nella Marsica, non molto distante dalla piana del Fucino. Gli « strani fatti » narrati, collocabili nel 1929, traggono lo spunto da un'improvvisa sollevazione popolare contro il podestà del capoluogo, per rivendicare i propri diritti sull'acqua d'un torrentello che la piccola comunità utilizza da sempre nella irrigazione dei terreni che coltiva per sopravvivere. Sullo sfondo, però, si delineano delle questioni molto più complesse e intricate, che riguardano la condizione in sé della plebe meridionale e l'assegnazione in affitto delle ricche terre del Fucino, divenuto feudo del principe Torlonia dopo l'ultimo prosciugamento del lago omonimo. Le vicende si concludono con un vero e proprio tentativo di rivolta dei fontamaresi, brutalmente punito da squadre fasciste armate di tutto punto, e con la morte di Berardo Viola, un forte bracciante sempre incline a farsi giustizia da sé e che, alla fine, s'innalza a simbolo di riscatto di tutti gli oppressi. Il racconto dei fatti, affidato a tre scampati alla distruzione del borgo, ha un respiro indubbiamente corale e riesce a ricreare fedelmente il clima opprimente del regime al potere.

(ESPOSITO, 1988, pp. 83-84)

*Fontamara* è il primo romanzo di un narratore italiano che dopo molti anni rompe il silenzio e supera il disinteresse per il mondo contadino sentendosene parte integrante, e parte attiva nel tempo stesso nel suscitare le energie sopite per lunghi secoli in quel mondo contadino meridionale. Il distacco è superato per l'immissione diretta del mondo contadino nella narrazione, anche nelle chiavi di una immaginazione che a volte conduce lo scrittore al di là della verità, ma che inserisce nella realtà una profonda esigenza di partecipazione personale. *Fontamara* infatti, nell'intenzione dello scrittore, avrebbe voluto essere una sorta

di cronaca raccontata in prima persona da alcuni dei personaggi della vicenda di eventi realmente avvenuti in un antico ed oscuro luogo di poveri contadini, nella Marsica, a nord del prosciugato lago del Fucino.

La situazione topografica è la stessa di Pescina, paese dell'autore, Fontamara è dunque un nome di fantasia e nello stesso tempo simbolico. Silone infatti ha la sicura coscienza di interpretare un dramma non limitato ad una regione, ma quello del mondo contadino meridionale nel quadro storico di una oppressione di tipo colonialista, all'acme degli anni Trenta:

Allo stesso modo i contadini poveri, i fallahine; i peones, i mugic, i cafoni si somigliano in tutti i paesi del mondo e sono sulla faccia della terra nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé.

(Fontamara, pp. 3-4)

Il romanzo *Fontamara* scritto da Silone nel 1930 ed edito nel 1933, tradotto in seguito in 27 lingue (tra cui proprio l'arabo) ebbe un'enorme forza d'urto sull'opinione pubblica internazionale. Composto da Silone all'età di trent'anni, fu il suo primo testo letterario. Appena uscito dal P.C.I del quale era stato uno dei fondatori e dirigenti, malato, residente in un sanatorio ticinese, Silone iniziò a scrivere *Fontamara* che poi volse e portò a termine a Davos dove restò circa un anno sotto falso nome. A quei tempi in mancanza d'altri documenti ne usava uno in cui risultava cittadino spagnolo di professione scrittore.

Nella realtà *Fontamara* indica il nome della via dove Silone è nato, che dà su una fonte alla quale un tempo si abbeveravano le bestie. « *mi fabbricai da me un villaggio* » ha scritto l'autore in *La pena del ritorno*, ultimo racconto contenuto in *Uscita di sicurezza* (1965) « *col materiale dei miei ricordi e dei miei sogni ed io stesso ricominciai a viverci* ».

Il suo paese natio, Pescina dei Marsi, sede del vescovado, è sempre stata un grosso paese dalla varia composizione sociale cioè con braccianti, artigiani, possidenti e professionisti, invece, Fontamara è popolata da soli cafoni e non ha neppure il parroco. La storia muove dall'irruzione nel mondo semif feudale di *Fontamara* di un potere nuovo che - sotto la maschera d'una maggiore efficienza- opera brutalmente in nome della legge.

Nel 1930, otto anni dopo la Marcia su Roma, sarebbe stato assurdo pensare ad un'edizione in Italia, quindi per la pubblicazione di *Fontamara* Silone si rivolse dapprima ad ambienti dell'emigrazione politica dove però la situazione non era molto favorevole dato che il gruppo dei fuoriusciti era diviso in molte tendenze contrastanti le cui pubblicazioni avevano

carattere di partito ed erano solo scritti di propaganda. I pochi intellettuali indipendenti come Guglielmo e Leo Ferrero, Venturi, Salvemini, non avevano possibilità editoriali in quegli ambienti ed erano costretti a rivolgersi al pubblico estero. Dapprima *Fontamara* circolò inedita fra i pochi fuoriusciti che erano amici di Silone; questi però la trovavano inservibile proprio per la sua qualità di romanzo. Se si fosse trattato ad esempio di un saggio sulla situazione agraria in Italia avrebbe certo trovato almeno un editore nel mondo dell'emigrazione. Persino un uomo come Salvemini che poteva sembrare il più indicato a comprendere il romanzo disse che un argomento così circoscritto e caratteristico non poteva interessare nessuno all'estero e che oltre tutto il lavoro anche stilisticamente era intraducibile.

Intanto Silone trasferito a Zurigo, divenne amico di alcuni giovani e insieme a loro fondò nel 1931 la rivista *Information*. In quell'ambiente c'erano persone che conoscevano l'italiano e *Fontamara* incontrò un'accoglienza ancora più clamorosa di quella che aveva incontrato tra i fuoriusciti. E fu proprio lì che fu finalmente tradotto e pubblicato a spese dell'autore. Nella prefazione di *Fontamara* Silone spiega non solo le ragioni per cui egli ha scritto, il significato che le sue opere contengono, ma anche il suo modo di raccontare, che è quello del suo paese, anche se la lingua è « presa in prestito ». Silone affronta così già nella sua prima opera il problema della lingua che sarà poi sempre importante per lui, in quanto il suo principale impegno di scrittore è stato quello di non sovrapporre alla realtà da rappresentare nessun elemento che ne alterasse la verità; e una lingua letteraria, qual è l'italiano, più scritto che parlato, estraneo ai dialetti che in certe regioni d'Italia e in certi strati sociali sono l'unica vera lingua, non si adatta facilmente ad esprimere la verità dei protagonisti di Silone. Consapevole dal primo all'ultimo suo libro di assumere un impegno di carattere sociale prima che letterario, Silone avverte fortissima l'esigenza di rispettare fino in fondo mantenendone intatta ogni manifestazione, il mondo che rappresenta.

Quando nella prefazione a *Fontamara* scrive « a nessuno venga in mente che i fontamaresi parlano l'italiano » (Fontamara, p.12, Prefazione), Silone rivela i termini che impone alla sua libertà di scrittore, il quale usa una lingua in certo senso ufficiale adottandola ad una propria maniera di raccontare che è anche quella dei suoi personaggi. A questo rispetto della verità corrisponde anche l'uso di soprannomi che sostituiscono quasi sempre i nomi e il ricorso ad una consuetudine che ha ormai valore di norma, sottolinea la verosimiglianza con una rilevante sfumatura comica. La premessa al romanzo è una finzione che consentirà a Silone di usare nel racconto una prima persona a cui si adatta un'espressione minuziosa e lenta, non povera, ma spoglia di artifici letterari che riproduce la struttura elementare del pensiero di quei protagonisti.

Lo scrittore immagina che una sera « *che la nostalgia si era fatta in me più pungente* » trovi ad aspettarlo davanti alla sua casa dell'esilio tre cafoni del suo paese che gli raccontano la storia da lui poi affidata a *Fontamara*. (Fontamara, p. 10, Prefazione)

« Cafone » è la parola che Silone userà in questo romanzo e negli altri per designare i contadini, piccoli proprietari, braccianti agricoli che sono ora protagonisti, ora cori nei suoi romanzi. È un termine abruzzese di cui si serve una sfumatura di affetto tinta di pessimismo. Quello che i tre cafoni - padre, madre e figlio - raccontano a Silone è un episodio in cui è intessuta la condizione umana e sociale di *Fontamara*, « *un villaggio situato nella Marsica a settentrione del prosciugato lago Fucino* ». La condizione di *Fontamara* è simile a quella di ogni villaggio meridionale che sia un po' fuori mano, tra il piano e la montagna fuori dalle vie del traffico, più arretrato e misero.

Il romanzo ha uno sfondo corale: insieme alla miseria che sembra inamovibile, gli abitanti di *Fontamara* dividono le stesse sventure, le sopraffazioni, gli inganni dei potenti, eppure essi non sono uniti; ognuno ha paura di compromettersi « *quando c'è fame i cafoni hanno avuto sempre un solo scampo: divorarsi fra loro* », commenta Silone. Manca loro la coscienza del diritto uguale eppure avvertono il bisogno di capirsi, sanno di essere uguali ma in un mondo che è diverso da quello cittadino da cui parte la legge; opera di un governo lontano di cui essi diffidano per una lunga esperienza di sopraffazioni ed inganni. *Fontamara* è appunto una storia di beffe e di sopraffazioni di cui è vittima l'intero paese e fra i tanti il protagonista Berardo Viola, il cafone senza terra, il più povero. Isolati dal resto del mondo, i fontamaresi non sanno ancora che il podestà ha preso il posto del sindaco e il Fascismo quello dei Piemontesi.

Le gerarchie per loro sono sempre quelle: « *Dio, il principe Torlonia, le guardie del principe, i cani delle guardie del principe, poi nulla, e poi ancora nulla, e poi ancora nulla, poi vengono i cafoni* ». (Fontamara, p.27). Il motivo centrale del romanzo è quello della divisione del ruscello che da sempre irrigava i campi dei fontamaresi e tornerà interamente ad essi fra « 10 lustri » un periodo la cui durata è per i cafoni poco chiara. La loro ignoranza fiuta per istinto l'imbroglio (Fontamara, cap. II), ma non sanno difendersene. Prima dell'arrivo dei fascisti, Fontamara identificava l'autorità con i carabinieri e l'arrivo degli uomini in camicia nera costituirà una tragica novità. Abituati al peggio i fontamaresi avvertono che il mutamento serve solo a rendere più grave la loro situazione. Tutto è un imbroglio legale ordito alle loro spalle soltanto la loro protesta sarebbe illegale. Il solo che nell'avvilimento della propria situazione prova un risentimento più forte è Berardo Viola che organizzerà la prima rivolta di Fontamara e poi se ne andrà a Roma in cerca di lavoro. Berardo è pieno di odio e di furore

contro le ingiustizie, perciò pieno di volontà di lotta; si autoaccuserà di antifascismo e sarà sottoposto ad interrogatori sempre più duri che lo porteranno alla morte. E quest'ultimo quadro delle percosse subite in carcere da Berardo non è altro che la rievocazione del tragico destino del fratello di Silone, Romolo, morto due anni prima in un carcere di Procida a causa delle percosse subite durante gli interrogatori. L'eroina di Fontamara è Elvira, la donna di Berardo, colei che gli incuteva speranza e volontà di lotta contro l'ingiustizia, ed è appunto la notizia della morte di lei a spingere Berardo ad una confessione falsa che gli procurerà la morte. Elvira così come Berardo si sollevano dal loro stato di « cafoni » diventando eroi. Ed è proprio con Berardo che il termine « cafone » perde il suo significato dispregiativo assumendone uno di rispetto e di dignità, perché la dignità non conosce strati sociali. E sembra giusto ora citare una frase di Patrizio Mercuri che nel suo volumetto *Il rifiuto di I. Silone* dice: « *Nella Marsica, Silone è stato il nostro Tolstoj* ». E ancora Mercuri :

I cafoni della Marsica debbono molto a Silone; ci ha dato orgoglio, ci ha reso consapevoli e ci ha fatto amare le nostre radici. Ha dato una voce alta, etica alla nostra povertà, ai nostri paesi di sasso, ci ha spinto a stare dalla parte di Abele!  
(MERCURI, 1982)

## **2- Il Cafone**

### **a- Il mondo contadino nella letteratura italiana**

E' estremamente raro che la letteratura italiana abbia affrontato i temi della campagna fissando lo sguardo sulle reali condizioni della gente nei campi. Rarissima la testimonianza della miseria, della sottomissione feudale, della sensualità viva e violenta dell'uomo dei campi di cui è spesso invece testimonianza una letteratura popolare in gran parte trascurata e dispersa di cui è un esempio il Ruzzante (1496-1542) che fa parodia del mondo rinascimentale in chiave anticlassicistica attraverso una rappresentazione grottesca ma assai espressionistica del mondo contadino. Il mondo rurale è rappresentato senza belletti né aspetti caricaturali, in una rappresentazione dolente e tristemente realistica della realtà.

Quanto a Nievo, il suo *Novelliere campagnuolo* (1855-56) è forse la prima testimonianza da parte di un intellettuale italiano di estrazione per giunta aristocratica, d'una esperienza personale che si rispecchia in una profonda partecipazione del mondo contadino e

prelude alla vigorosa scoperta della realtà che è ne *Le Confessioni di un Ottuagenario* (1860). Nievo, assertore di una riforma agraria che rendesse realmente le masse contadine partecipi al processo di rinnovamento nazionale, toccò nel *Novelliere campagnolo* il tema delle disagiate condizioni della classi contadine. Si può dire che fino a Manzoni e Verga il mondo contadino non esiste nella letteratura italiana se non in forme retoriche e convenzionali. Ne *I Promessi Sposi* del Manzoni intorno a Renzo e Lucia

Brulica tutto un mondo di umili: contadini, artigiani, barcaioli, barocciari, povera gente tormentata dall'ingiustizia degli uomini e dalla crudeltà della sorte [...]. E c'è la vita del villaggio, con i suoi interni squallidi e le sue magre cene i suoi focolari spenti; e la chiesetta, la canonica,[...] e infine anche la città ma come la vede il contadino, stupenda e vasta, ma vita di insidie e tranelli [...].

(SAPEGNO, 1961, pp.145-146)

Nel 1874 entra nella fantasia di Verga *Nedda*, raccoglitrice di olive spossata dalla fatica nella Sicilia dei miserabili e dei diseredati e dichiarata volontà di rappresentazione dei vinti. Verga verrà risucchiato dal quel mondo, dando vita ai suoi capolavori *Il ciclo dei vinti* in cui « *Verga si accosta al mondo contadino, cercando di rappresentarlo dal suo interno, di restituirene l'intima natura attraverso la fusione della parola narrata con il colore locale.* » (LO CASTRO, 2001, p.83)

Tuttavia, rispetto a Verga, la situazione del rapporto tra letteratura e vita contadina decade nel successivo naturalismo meridionale (Capuana, Deledda, Serao, D'annunzio) mentre nel Nord i temi della società campagnola sono affrontati -non senza una certa penetrazione- da qualcuno degli *Scapigliati*. Capuana importando il naturalismo in Italia dà l'avvio a una tendenza letteraria, il Verismo, che divenne lo specchio della società meridionale: gli alfieri di questa tendenza sono -assieme a Capuana- Deledda, Serao e De Roberto, tutti non a caso meridionali o isolani.

*Fontamara* è una narrazione corale, un violento affresco di vita popolare nel quale è trasfusa tutta la passione politico-sociale di Silone, la sua ribellione contro un tipo di società costituite. Nei suoi romanzi successivi *Vino e Pane*, *Il seme sotto la neve* la sua vicenda personale si trasfonde nell'uno o nell'altro dei personaggi di primo piano (principalmente in Pietro Spina), ma in *Fontamara* l'unico vero protagonista è il popolo contadino. Anzi, *Fontamara* è uno dei pochissimi romanzi dell'Italia contadina e in questo senso uno dei

pochissimi documenti della narrativa italiana che possono essere accanto alla definizione gramsciana di letteratura nazional-popolare. Dal profondo della coscienza di Silone, la folla di *Fontamara* occupa tutta la narrazione e i personaggi che salgono in primo piano sono le sue proiezioni, rappresentano le sue voci, sono interpreti di tipo pressoché inedito della società e del costume.

### **b-II Cafone: significato e connotazione**

Cafone è una parola usata per definire una persona rozza e incivile. Il termine non avrebbe avuto un senso dispregiativo in Italia meridionale fino a quando -con l'Unità d'Italia- iniziarono le incomprensioni tra le varie regioni del Paese e il termine assunse un senso offensivo. L'origine più accreditata del termine è la seguente: nel 1400 circa, quando nei comuni dell'entroterra del basso Lazio arrivavano -in occasione delle fiere- i montanari con le corde al collo per l'acquisto di nuovo bestiame, essi venivano indicati come *quelli co'a'fune*. Da qui deriverebbe il termine cafone. Alcuni etimologi danno più probabili due diverse etimologie dal latino: da *cabonem* (cavallo castrato) o dal nome di un rozzo e villano centurione romano, Cafo. Questi, invitato assieme ad altri veterani a distribuire terre nell'agro pubblico del Sannio e della Campania, iniziò a spadroneggiare con arroganza. I Campani colti cominciarono a chiamare "*cafones*" i seguaci di Cafo e nel Mezzogiorno restò il termine ad indicare persone poco inclini alla vita cittadina, dai modi rozzi e zotici. (ZAZO, 1976)

Silone sceglie di mettersi dalla parte dei cafoni, che però non scrivono: il loro modo di raccontare è un racconto a viva voce davanti ad un uditorio, chiamando pane il pane, vino il vino. Per tutti i cafoni ignorati e ignoranti ha preso la parola Silone:

Anche se narrava i fatti accaduti in un piccolo e immaginario villaggio abruzzese tutti si sono riconosciuti perchè davvero in quel villaggio "si svolgeva « l'intera storia universale". Ed è per questo che il racconto di Fontamara, raccolto dalla voce di tre cittadini e tradotto in italiano dal suo autore (che non aveva altro mezzo per farsi intendere) è diventato il racconto più traducibile e tradotto in ogni lingua della terra.

(LA CAPRIA, 1980)

Io so bene, ci dice Silone, che il nome cafone, nel linguaggio corrente sia della campagna che della città, è un termine di offesa e di dileggio; ma io l'adopero in

questo libro nella certezza che quando il dolore non sarà più vergogna esso diventerà nome di rispetto e forse d'onore.

(Fontamara, p.6, introduzione)

Nella prefazione di *Fontamara*, possiamo leggere il seguente passaggio di Silone:

La scala sociale non conosce a Fontamara che due pioli: la condizione dei cafoni, raso terra, e un pochino più su quella dei piccoli proprietari. Su questi pioli si spartiscono anche gli artigiani: un pochino più su i meno poveri, quelli che hanno una botteguccia e qualche rudimentale utensile; per la strada gli altri.

Durante varie generazioni i cafoni, i braccianti, i manovali, gli artigiani poveri si piegano, a sforzi, a privazioni, a sacrifici inauditi per salire quel gradino infimo della scala sociale: ma raramente vi riescono... (io so bene che il nome cafone, nel linguaggio corrente del mio paese, sia della campagna sia della città, è ora termine d'offesa e dileggio, ma io l'adopero in questo libro nella certezza che quando nel mio paese il dolore non sarà più vergogna, esso diventerà nome di rispetto e forse anche d'onore). I più fortunati tra i cafoni possiedono un asino, talvolta un mulo. Arrivati all'autunno, dopo aver pagato a stenti i debiti dell'anno precedente, essi devono cercare in prestito quel poco di patate, di fagioli, di cipolle, di farina, di granturco, che serve per non morire di fame durante l'inverno.

La maggior parte di essi trascinano la vita come una pesante catena di piccoli debiti per sfamarsi e di fatiche estenuanti per pagarli.

(Fontamara, pp. 5-6)

Noi proponiamo da parte nostra una definizione certamente meno sintetica, ma nettamente più precisa, includendo la risposta di Silone ad una domanda postagli da Vidia a proposito della differenza che esiste tra i suoi « cafoni » e i contadini di Verga e Manzoni:

Il « cafone » è il personaggio più disperato e umile, che, però' in una certa prova estrema, diventa soggetto di coscienza: si mette a riflettere, si chiede cosa stia accadendo; e ciò' acquista tanto più evidenza, in quanto è proprio il più umile ed incolto che si pone queste domande.

(SILONE, 1956)

Il cafone è la rappresentazione dell'eterno contadino sprovveduto e sfruttato dai suoi superiori, i grandi proprietari. L'esperienza dei cafoni perpetua la legge del più forte. Solo la terra, a cui si attacca profondamente, li conosce bene perché è lei che assorbe ogni giorno le gocce del loro sudore. E' sempre la terra che essi conservano giorno e notte nel caldo e nel freddo senza mai riuscire a possederla.

Vivere soffrendo, nascere e morire nel dolore, questo è il loro destino; la carestia e la miseria restano il loro incubo costante. Tuttavia, la speranza di alzarsi, di recuperare, rinascere dalle ceneri, dalle sofferenze accumulate generazione dopo generazione. Conoscono bene le rare occasioni che sono loro offerte dalla società nella quale vivono. Sono coscienti del loro limite e dei loro dolori.

Sono persuasi che non valgono niente in questo mondo, che occupano il posto più basso nella gerarchia sociale.

Ricordiamo a questo proposito l'ironico ordine gerarchico che i cafoni hanno rivelato al cittadino: per loro propria ammissione, essi si considerano meno importanti dei cani da guardia del principe Torlonia:

E le gerarchie? Chiese il forestiero?

.....

In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo.

Questo ognuno lo sa.

Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.

Poi vengono le guardie del principe.

Poi vengono i cani delle guardie del principe.

Poi nulla.

Poi ancora nulla.

Poi ancora nulla.

Poi vengono i cafoni.

E si puo' dire ch'è finito

(Fontamara, pp. 27-28)

I cafoni sono costantemente oggetto d'ironia e di scherzi crudeli.

Una guardia campestre li aveva presi in giro in questi termini:

In quel mentre la guardia campestre grido' da una finestra del municipio: « Non le fate entrare. Riempiranno il municipio di pidocchi ». A quella voce il timore

sparì d'incanto e tutti scoppiarono in una grande risata. Quelli che prima tremavano, quelli che già scappavano di paura, quelli che avevano chiusi i loro negozi, quelli che avevano preso la fuga con le ceste sul capo tornarono indietro e presero a deriderci.

(Fontamara, p.35)

perché siete venuti proprio allora che dovevamo mangiare? Non potevate venire più tardi?

-E noi- gli rispondemmo- Non siamo cristiane anche noi?

-Voi siete cafone -ci rispose quello- carne abituata a soffrire.

-Che peccato abbiamo fatto più di voi? A casa vostra non avete una madre, sorella? Perché parlate in quel modo? Solo perché siamo mal vestite?

-Non per questo, ma siete cafone, siete abituate a soffrire.

(Fontamara p. 40)

Costantemente spogliati, assoggettati, umiliati, i cafoni non hanno per abito e per ornamento altro che la loro sofferenza, ridotti a semplice carne da macello, I cafoni sono inviati ad ogni guerra in prima linea per difendere i governanti. La loro mancanza di esperienza sia in politica che in campo militare li espone ad ogni sorta di abuso tanto che il vecchio Zompa afferma che sia le guerre che le epidemie sono un'invenzione dei governi per diminuire il numero dei cafoni diventati troppo numerosi.»

Hanno semplicemente l'obbligo di lavorare e soffrire. Allo stesso tempo si nega loro il diritto di ragionare. E' in questo senso che un ordine viene affisso nell'osteria frequentata dai cafoni, per evidenti ragioni di censura:« *PER ORDINE DEL PODESTA' SONO PROIBITI TUTTI I RAGIONAMENTI* » (Fontamara, p. 92)

Nessuno gli si accosta, nessuno si interessa alle loro storie, considerati da tutti come dei servitori.

Attraverso le pagine di Silone, possiamo di continuo constatare la situazione discriminatoria alla quale sono confrontati. In una prospettiva più generale i cafoni di Silone illustrano i « dannati della terra » di ogni razza e di ogni paese.

Il razzismo che regna tra gli uomini appartenenti ad una stessa razza, non è meno disprezzabile ed odioso, meno illogico e condannabile di quello che si stabilisce tra due gruppi etnici differenti.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Un cafone in « Vino e pane » si lamenta con dolorosa scontentezza e profonda amarezza: « ci sono molte maniere di conoscersi » disse Cardile « noi-contadini pratichiamo la gente per via delle terre, o per via dei

Nell'ombra della miseria in cui vivono i Fontamaresi, si sviluppano i piccoli odi e i sentimenti di rancore e astio. Persino quando condividono le stesse disgrazie, talvolta sono rosi dall'invidia. Passano il tempo ad osservare furtivamente il vicino, a spiarlo, a guardare nel suo piatto e invidiargli alcuni « lampi di gioia ».

Questo atteggiamento, nutrito dall'invidia e la gelosia, non provoca altro che antagonismo più o meno grande in seno alla comunità contadina, conducendo così, quasi fatalmente, allo scoppio di liti e di divisioni intestine, tanto che sembrava che nel paese non ci fossero due famiglie che si parlassero in pace.

Così i cafoni sono costretti a sopportare una vita meschina, scialba e arida, alla quale l'eterna schiavitù li ha condannati. Vivono in condizioni materiali assai deteriorate e degradate, simili a quelle degli animali. Si lacerano tra di loro e rivalizzano per un piccolo pezzo di terra arida e rocciosa e si odiano a morte.

Questa loro rabbia è difficilmente incanalabile perché i cafoni hanno una visione molto parziale della nazione italiana. Non avendo il senso dell'organizzazione politica, è molto difficile svegliarli, renderli sensibili a certi problemi.

Pietro Spina, il protagonista di *Vino e Pane* e di *Il seme sotto la neve*, tenta di avvicinarsi a loro, di educarli, di svegliarli dal loro sonno secolare. Questo tentativo viene illustrato dal seguente dialogo tratto da *Vino e Pane*:

-Prima di partire vorrei avere un'idea più precisa del vostro modo di pensare.

Siamo zappaterra. -Disse Daniele-. E' presto detto. C'è poco da pensare.

[...]Non mi avete capito. -Disse il prete- Vorrei sapere cosa pensate di questo governo?

Niente disse Daniele.

Gli altri assentirono. «niente»

---

certificati. Ma è questo un modo di conoscersi? Si lavora, si compra, si vende, si affitta, e c'è sempre bisogno di carte, di certificati. Si va all'estero per lavorare e si ha a che fare con molti uffici, si ha bisogno di raccomandazione. Ma questo è un vero modo di conoscersi? » (SILONE, *Vino e Pane*, 1989, p. 41) In questo brano assistiamo ad una vera critica della burocrazia che tende a sostituire gli ingranaggi dell'amministrazione e la complessità delle pratiche e dei documenti al contatto umano. Vi siete mai preoccupati di avvicinarvi a noi? Di considerarci come esseri cristiani? Sembra chiedere Cardile al dottore, all'uomo istruito al « Signore ».

Avete mai cercato di capirci e a farvi capire? Vi siete mai chiesti quanta pena ci ha costato, la frutta, il grano, le verdure che noi coltiviamo e esponiamo nei vostri mercati? In effetti l'essenza della conoscenza, della scoperta reciproca non si limita a comunicare attraverso gli sportelli degli uffici e attraverso l'aridità dei documenti.

Questa protesta di Cardile contro tutti quelli che si dimostrano insensibili ai problemi umani dei cafoni, illustra quanto questi ultimi sono sempre tenuti al margine della società che si ostina a scartarli. Certo ogni relazione con questi sfortunati necessita più amore che conduce a superare vari ostacoli. La presa di coscienza del loro valore politico è condizionata dall'eliminazione di ogni forma di pregiudizi. La stima dell'utilità del loro lavoro fa di loro un gruppo sociale così stimabile e pregevole quanto gli altri.

Come disse il prete. Eppure vi lamentate di continuo.

Ognuno ha i suoi dolori disse Magascia.

Il resto non c'interessa.

[...]

Si, vi lamentate disse don Paolo riprendendo il discorso di prima. Pero' rimanete curvi e rassegnati.

Si nasce e si cresce nello stesso pensiero - disse Sciatap. I più lontani ricordi della nostra mente che cosa sono? I nostri vecchi che si lamentavano. I nostri figli che cosa ricordano della loro infanzia? Noi che ci lamentavamo...

(SILONE, op. cit., pp. 182-185)

Le risposte dei cafoni rivelano chiaramente la loro mentalità chiusa e la loro incapacità di assimilare i problemi politici del loro tempo. In effetti, vivono in un universo chiuso, in un mondo di rassegnazione e di fatalismo. Sanno bene che non sono altro che zappaterra e per questo, non hanno altri diritti da rivendicare, altri compiti da compiere che quelli di « zappare », « potare », « mietere » e « seminare ».

Interessarsi ad altro sembrerebbe, se non inutile, almeno inopportuno. E' pericoloso riflettere, il che suppone il fatto di pensare e porre delle domande che esigono necessariamente delle risposte precise. O addirittura quando si ottengono queste risposte a che cosa serviranno? Potrebbero risolvere qualche cosa? I cafoni sembrano non conoscere altro villaggio che la loro Pietrasecca o la loro Fontamara.

In effetti, quando parlano di « situazione generale del Paese » non pensano solo ed esclusivamente al loro villaggio. L'Italia per loro non è altro che un semplice nome. E' l'insieme di molte « Pietrasecca » e molte « Fontamara ».

Ma l'Italia si è mai preoccupata per loro, li ha forse nutriti di un certo sentimento patriottico ? Dolori e pene non gli permettono di poter pensare ad altro. A che cosa servirebbe pensare, se non ad angosciarsi di più, se la grandine continua a deteriorare le loro piante e la pioggia si ostina a distruggere il loro grano ?

E i cafoni resteranno per sempre cafoni? Pero' il fatto di pensare servirà pur sempre a qualcosa. Il vero problema non è pensare o meno, ma la possibilità di trarne pertinenti conclusioni. Non è il caso dei cafoni. Certo loro si lamentano di essere nati inopportunamente, di essere cresciuti accompagnati da un malessere. I ricordi più lontani e remoti come quelli più recenti sono colmi di drammi e disgrazie, trasmesse da diverse generazioni. Come si può dunque cambiare questa realtà ? Come rimediarci ?

I dolori, i lamenti, le ingiustizie, le miserie sono, ormai, incrostati, stratificati attraverso anni e secoli in una maniera così solida che non si può più fare altro che camminare curvi e rassegnati.

Come si può constatare, Silone non ha solo messo l'accento sui meriti dei cafoni ma ha anche svelato le loro debolezze. L'autore ha manifestato una certa comprensione, visto che, descrivendo il comportamento dei cafoni, non ha mai perso di vista le cause profonde di un tale comportamento. Malgrado questo mondo di egoismo, di gelosia e di odio, i cafoni riescono a conservare nel fondo del loro essere una carica di generosità, che può condurli fino al sacrificio per la salvaguardia dell'amicizia, dell'onore e della famiglia. A questo proposito citiamo le ultime parole pronunciate da Berardo Viola:

Se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri.  
(Fontamara, p. 197)

Tenendo conto di questa ambivalenza, Silone stima che i cafoni siano capaci di accedere a un livello di conoscenza più elevato. In un articolo apparso in *Prospettive Meridionali* (1956) Silone rende onore a

l'incredibile riserva d'energie che, in contrasto con la psicologia quotidiana, impastata, il più sovente...di diffidenze, di scetticismo, di meschinità, di servilismo, si nasconde in fondo all'anima dei contadini poveri del Mezzogiorno.  
(SILONE, 1956)

Da lungo tempo i cafoni trattengono un sogno troppo bello, fonte di energia e di consolazione che si sono trasmessi da padre a figlio. E' l'illusione di una vita libera senza sofferenze e senza disgrazie, in cui i lupi e gli agnelli pascoleranno nello stesso campo, in cui i grandi pesci non mangeranno più i più piccoli: E' lo stesso sogno di San Francesco, di Gioachino da Fiore, di Celestino V. E' l'eco delle loro preghiere che è rimasto tra le montagne e che si fa sentire ogni tanto. Pietro Spina, il protagonista di *Vino e Pane* spiega perfettamente questa ambivalenza di un dirigente del Partito Comunista che gli chiede l'impatto della sua azione politica sui cafoni, a cui lui risponde:

Tra i cafoni è difficile... essi sono più aperti a Gioachino da Fiore che a Gramsci. Il meridionalismo è un'utopia borghese.  
(SILONE, 1937, p.23).

Ogni sforzo che mira a farli avvicinare alla politica è vano e ogni tentativo si rivela inutile. Silone sembra dare ragione ai cafoni:

Tornato in camera, egli tirò fuori dalla valigia i fogli con l'intestazione "sull'inaccessibilità dei cafoni" e si sedette vicino al tavolino. A lungo rimase pensieroso con la testa tra le mani, infine cominciò a scrivere: «forse hanno ragione».

(SILONE, op.cit., p.185)

E' la scoperta di Pietro Spina e di Silone: "*Forse hanno ragione*". Se i cafoni non sono sufficientemente preparati per accedere alla politica, ambiente e circolo pieno di sordidi intrighi, all'origine di tutte le loro disgrazie e dei loro dolori, hanno comunque il senso del sacrificio. L'esempio tipico è quello di Berardo Viola, che si è fatto e lasciato torturare fino alla morte, quando poteva facilmente salvarsi rivelando semplicemente la sua vera identità.

Secondo Rigobello, Berardo è:

L'anima di Fontamara e non solo in quanto l'ispiratore della ribellione, ma il Fontamarese per eccellenza, che riflette in sé la mentalità e la virtù del contadino d'Abruzzo semplice e rude: la serietà, la tenacia, la dignità.

(RIGOBELLO, 1985, p.63)

Che bisogna fare allora per difendere i cafoni, organizzarli e condurli alla rivendicazione dei loro più legittimi diritti? Come combattere e vincere la loro innata diffidenza? Come trasformare in luce le scintille nascoste in fondo alle loro anime?

Sembra che siano queste le domande che sorgono spontaneamente dopo la contestazione dello scrittore dell'impossibilità di influenzarli con la politica.

Geno Pampaloni osserva:

Alla domanda « che fare ? » che chiudeva la pagine di « Fontamara », Silone risponde in maniera sempre meno decifrabile politicamente, in maniera sempre metapolitica, tende a dare (a cercare al meno) una risposta sempre più antica, sempre più radicata nel cuore dell'uomo. Con una punta, credo lieve, di paradosso si potrebbe dire che « Fontamara » è stata per lo stesso Silone un metodo, una via verso una verità più difficile.

(PAMPALONI, 07/11/1967)

La soluzione più evidente proposta da Geno Pampaloni è il ristabilimento dell'amore. In effetti, bisogna avvicinarsi ai cafoni senza pregiudizi, accettandoli per quello che sono, senza cercare di cambiarli. E' molto importante vestirsi d'umiltà e dividere le loro preoccupazioni quotidiane. E' solamente così che potremmo scoprirli.

A partire da quel momento, loro ritrovano la loro stima all'interno della società. Romperanno allora il muro della diffidenza. Saranno molto più fiduciosi e apriranno facilmente i loro cuori a chiunque gli si avvicinerà.

*Infante*, sordomuto personaggio importante in un'altra opera fondamentale di Silone, *Il seme sotto la neve* è un simbolo per tutti i cafoni.

D'altronde *Infante*, costantemente picchiato, insultato e maltrattato, è la vittima dell'ingiustizia e della derisione.

Quando annoda una relazione d'amicizia con Pietro Spina, colui che gli si avvicina in quanto uomo e lo tratta con rispetto e amore, ecco che succede il miracolo: la sua lingua si scioglie, le sue orecchie si stappano e il messaggio è ormai fedelmente trasmesso. Ora riceve delle vibrazioni che gli provengono da un'anima amica, e riesce ad articolare delle parole.

La prima espressione che ha emesso è: « *compagni* ».

Dopo aver vissuto così tanti anni ai margini della società, privato di ogni affetto, scopre bruscamente i segreti della convivialità e dell'amore reciproco.

Ecco chi è il cafone con i suoi vizi e le sue virtù, e come è suscettibile ad essere conquistato. Ogni fraseologia politica è votata al fallimento, ad eccezione delle formule che tentano d'istaurare la nobiltà dell'amore, la supremazia dell'integrità morale. Questa concezione dell'azione politica è inoltre espressa nella seguente intervista rilasciata da Silone a Virdia:

I miei romanzi non sono politici, ma antipolitici; in essi è rappresentata la condizione dell'uomo nell'ingranaggio della politica contemporanea, ed è evidente che l'autore è dalla parte dell'uomo e non dell'ingranaggio.

(VIRDIA, op.cit., p. 4)

Se è vero che Silone non è il primo autore a scavare la sua ispirazione nel mondo rurale, la maniera di affrontare il suo soggetto resta -al contrario- tipica.

In effetti il contadino siloniano registra la sua entrata nella letteratura come un protagonista attivo, come un soggetto storico e non come un semplice oggetto d'inchiesta.

Dalla prima pagina di *Fontamara*, Silone tenta una presentazione disincantata. Ci avverte di non attenderci una visione tradizionale di un mondo meraviglioso dove pastori e giovani contadini vanno contenti al lavoro, cantando allegramente cori, alleviando così la loro fatica. Silone si introduce nel mondo contadino, ad incarnare le sue principali preoccupazioni così che l'opera di Silone si situa nella stessa linea di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro, *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia... tutte opere che prendono spunto dalle sofferenze del mondo contadino.

Si possono trovare in Manzoni e Verga due precedenti illustri, nella cui narrativa comunque il contadino non è presentato con lo stesso spirito.

Il Manzoni abborda gli umili senza abbandonare le sue origini nobili, osservandoli con simpatia, ma conservando una certa distanza nei loro confronti. Non adotta la loro causa che fino alla soglia tollerata dal suo senso di pietà cattolica. Tante volte, al contrario, persino cercando di capirli e di amarli non risparmia loro un certa ironia. Quest'attitudine manzoniana è definita da Antonio Gramsci nei seguenti termini: «*E',quella del milanese, una discendente benevolenza ma non immedesimezza umana.*» (GRAMSCI, 1950 in VIRDIA, op. cit, p. 42)

Secondo il Verga invece, l'approccio dello scrittore deve essere interamente descrittivo. Così, in nome dell'impersonalità dell'arte, l'artista deve accontentarsi di fotografare la realtà di modo tale che l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé. Questa concezione gli dà una giustificazione per non lasciarsi implicare intimamente nel dramma dei suoi personaggi. Non bisogna aspettarci, dunque, che ci sia -attraverso la sua opera- un impegno per difendere una condizione sociale che implora giustizia.

Silone ci propone un personaggio insolito e nuovo brillantemente definito da Aliberti come segue:

Silone propone un personaggio insolito, decisamente nuovo, il personaggio non più negativo e auto delimitato nel perimetro della sconfitta psicologica e nell'orgia del narcisismo lirico e memoriale che aveva caratterizzato la stagione verista e il romanzo psicologico del primo Novecento, ma un personaggio attivo, espressione di una elevata coscienza morale che sperimenta la funzionalità della ideologia nella dinamica rivoluzione nella storia.

(ALIBERTI, 1983, p.62)

Silone manifesta dunque una posizione patetica, cercando sempre di fraternizzare con quelli di cui racconta la storia. Non si accontenta di immergersi nella lotta che conducono, ma si arroga il ruolo d'interprete, di portavoce non solo davanti alla nazione, ma anche davanti al mondo intero. Ecco perché tra i contadini che incontriamo nei romanzi italiani dall'inizio del secolo fino all'epoca di Silone, i cafoni di quest'ultimo sono i più attivi e i più carichi di umanità.

**Asini e/o Cafoni ?** L'asino e il cafone dividono un destino comune: il fisico sfiaccato dalla fatica e le escoriazioni sugli stinchi. Il destino dell'asino è forse migliore di quello del cafone perchè come leggiamo in *Vino e pane*: «*un asino di solito lavora fino a ventiquattro anni, un mulo fino a ventidue, un cavallo fino a quindici. Ma l'uomo disgraziato lavora fino a settanta e più. Perchè Dio ha avuto pietà degli animali e non dell'uomo?*» (SILONE, 1995, p. 71)

Gli uomini sono paragonati agli asini, ed è Berardo stesso che afferma:

Tutti i guai dei cafoni vengono dai ragionamenti. Il cafone è un asino che ragiona. Perciò la nostra vita è cento volte peggiore di quella degli asini veri, che non ragionano (o, almeno, fingono di non ragionare). L'asino irragionevole porta 70, 90, 100 chili di peso; oltre non ne porta. [...] nessun ragionamento lo convince. Nessun discorso lo muove. Lui non ti capisce (o finge di non capire). Ma il cafone invece ragiona. Il cafone può essere persuaso. Può essere persuaso a digiunare. Può essere persuaso a dare la vita per il suo padrone. Può essere persuaso ad andare in guerra. Può essere persuaso che nell'altro mondo c'è l'inferno benchè lui non l'abbia mai visto. Vedete le conseguenze. [...] Pensa dunque un pò se gli ottomila uomini che coltivano il Fucino, invece di essere asini ragionevoli, cioè addomesticabili, cioè convincibili, cioè esposti al timore del carabiniere, del prete, del giudice, fossero invece veri somari, completamente privi di ragione. Il principe potrebbe andare per elemosina.

(Fontamara, p. 93)

La condizione di primitività a cui sono ridotti i Fontamaresi è data dalla simbiosi della vita umana degli uomini e degli animali, tra cui l'asino. « *Nell'interno, per lo più senza pavimento, con i muri a secco, abitano, dormono, mangiano, procreano, talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre le galline, i porci, gli asini* » (Fontamara, introd., p. 4)

Ma, qualche pagina dopo, ancora nell'introduzione di Fontamara, Silone specifica che solo i più fortunati tra i cafoni fontamaresi « *possiedono un asino, talvolta un mulo.* » (Fontamara, introd., p. 6) Spesso l'asino (o altra varietà di animali) viene usato come paragone: «*A ogni fontana Berardo si fermava per bere, come i nostri asini al mattino camminando verso Fucino.* » Questo « *processo di animalizzazione* » (SPEZZANI, 1979, p.51) al quale viene assoggettato sia il singolo protagonista sia la collettività, vuole ottenere effetti emotivi di natura patetica.

Ma la denominazione di asino è usata anche per immagini diverse, per realizzare dei paradossi che esprimono pienamente l'avidità dei potenti:

« *Sarebbe come se ci avessero raccontato che gli asini stavano per volare; o che il principe Torlonia stava per cessare di essere un principe, [...]* » Ed ancora l'asino è protagonista in un proverbio in bocca alla donna-narratrice, con le altre andate a protestare sotto il balcone dell'Impresario: « *la morte dell'asino se la piange il padrone.* » (Fontamara, p.54)

Tra i limiti invalicabili per chi era impossibilitato ad emigrare, c'è anche l'impossibilità di comprare un asino nuovo:

L'impossibilità di emigrare significava l'impossibilità di guadagnare e risparmiare quel tanto che permettesse di conservare il piccolo fondo paterno corrotto dai debiti e dalle ipoteche, che permettesse di apportarvi il necessario miglioramento, che permettesse di sostituire l'asino morto o vecchio con un asino giovane, di acquistare un letto per potersi ammogliare.

(Fontamara, p. 78)

La superiorità fisica di Berardo si misura proprio sul suo exploit più ridicolo che da solo cancella tutte le altre sue bravate: « *una sera si caricò un asino sulla schiena e lo portò di peso fin sul campanile della nostra chiesa.* » (Fontamara, p.75) Ma la beffa più crudele i Fontamaresi la ebbero proprio quando -all'ennesima richiesta al vescovado di avere un curato- furono informati che la loro domanda era stata soddisfatta. Felici ripulirono la chiesa, abbandonarono il villaggio, si avviarono in processione a ricevere il nuovo curato e la folla del capoluogo che lo accompagnava:

in quel momento anche la strana folla del capoluogo si aprì e ne venne avanti, spinto a furia di calci e sassate, il nuovo curato nella forma di un vecchio asino, adorno di carte colorate come paramenti sacri.

(Fontamara, p. 31)

### **c- Lo scontro tra Città e Campagna: scontro tra realtà apolitica e politica**

Ai contadini fontamaresi il problema della politica si presenta come scontro tra città e campagna. La visione semplicistica, di fatto, non è completamente erronea in quanto i contadini rappresentavano il gradino più basso della scala sociale. I fontamaresi- che simbolizzano i contadini in generale- intuiscono che hanno bisogno della città e nel romanzo gli scontri e i tentativi di incontrare la città sono numerosi . Gli « alleati » quali don Abbacchio e don Circostanza non sono però all'altezza della loro fiducia: Interessante a questo proposito la riflessione di Irving Howe che ha affrontato il rapporto tra politica e romanzo:

Fontamara è l'unica opera importante nella narrativa contemporanea che assimili la visione marxista del mondo sul piano del mito e della leggenda; una delle poche opere della narrativa moderna in cui le categorie marxiste sembrano organiche e « naturali », non nel senso che esse facciano parte dell'eredità contadina o affiorino spontaneamente nella fantasia dei contadini, ma nel senso che tutto il peso dell'esperienza contadina, almeno nella forma che esso prende in questo libro, esige l'accettazione di queste categorie. Ciò che rende Fontamara così sottile in quanto leggenda politica [...] è il fatto che Silone è uno scrittore paziente, un autore con un senso acutissimo della differenza che intercorre tra realtà e desiderio. Ci mostra i contadini nella loro realtà apolitica e poi vediamo la realtà politica incombere su loro con la minaccia di farli morir di fame e annientarli; Silone non postula un auspicabile rapporto tra le due realtà, sebbene faccia vedere la possibilità di un movimento in quella direzione; il libro è concreto-straordinariamente concreto- per l'osservazione minuta della vita contadina, ed astratto - un brillante paradigma – per il fatto di inquadrare la vita contadina in un più ampio schema sociale. le teorie politiche che sottendono il libro assomigliano alle linee della longitudine e della latitudine in una carta geografica; esse non sono la realtà, non montagne, né pianure né oceani, ma sono indispensabili per

determinare la nostra posizione rispetto alle montagne, alle pianure e agli oceani; esse sono ciò che dà significato e prospettiva alla geografia della società.

(HOWE, 1959)

Una migliore comprensione del personaggio del cafone d'altra parte necessita inevitabilmente che si proceda con il paragone con altre classi sociali, in particolare i cittadini e i nuovi borghesi, piccoli e grandi proprietari. Questi ultimi sono animati da una finalità unica: la lotta per il potere e l'egemonia.

Questo secondo tipo di figura, antinomica a quella del cafone, è egualmente descritta nei romanzi di Silone. Si tratta in realtà del piccolo mondo della provincia, arrivista, egoista e antipatico. Un mondo sprovvisto di ogni barlume di bontà e da ogni luce che possa chiarire e illuminare la vita quotidiana.

Questa borghesia cittadina non è mai stata sensibile alle esigenze delle categorie svantaggiate annaffiando le proprie terre col loro sangue e tenendo a considerare come pazzo e stravagante chiunque provi a schierarsi dalla parte dei cafoni.

I signori, i cittadini non sono soltanto indelicati, ma manca loro la più elementare comprensione, il minimo senso di solidarietà. E' quello che si evince dalla scena delle donne di *Fontamara* che, dopo la marcia estenuante sotto il sole scottante, arrivano arrabbiate nere, stanche, affamate e assetate di fronte alla villa del podestà.

Sono accolte con i seguenti propositi dalla serva:

Poi ci parlò delle vivande. Lei si esprimeva in paroline. Lei diceva: cipolline, sughetto, funghini, patatine, odoruccio, saporuccio.

(Fontamara, p. 75)

E' l'insulto più sadico e astioso che si possa indirizzare a colui che soffre la fame, la privazione e la miseria.

In effetti, la società è fatta in modo tale che i padroni detengono armi talmente potenti davanti alle quali i cafoni restano impotenti, senza nessuna difesa. Un cafone di Fontamara dichiara:

La gente istruita è sofisticata e si arrabbia per le parole.

(Fontamara, p. 61)

In altri passaggi di Fontamara uno dei cafoni esprime la differenza fondamentale tra i cittadini e i contadini:

Quello mi guardò come se avessi parlato ebraico. « Parliamo e non ci capiamo », disse scoraggiato. « Parliamo la stessa lingua, ma non parliamo la stessa lingua. » Questo era vero e chi non lo sa? Un cittadino e un cafone difficilmente possono capirsi. Un cittadino e un cafone difficilmente possono capirsi. Quando lui parlava era un cittadino, non poteva parlare che da cittadino. Ma noi eravamo cafoni. Noi capivamo tutto da cafoni, cioè, a modo nostro. Migliaia di volte, nella mia vita, ho fatto questa osservazione: cittadini e cafoni sono due cose differenti. In gioventù sono stato in Argentina, nella pampa; parlavamo con cafoni di tutte le razze, dagli spagnoli agli indii, e ci capivamo come se fossimo a Fontamara; ma con un italiano che veniva dalla città, ogni domenica mandato dal consolato, parlavamo e non ci capivamo. Anzi, spesso capivamo il contrario di quello che ci diceva. Lì nella nostra fazenda, c'era perfino un portoghese sordomuto, un peone, un cafone di laggiù: ebbene, ci capivamo senza parlare. Ma con quell'italiano del consolato non c'erano cristi.

(Fontamara, pp.21-22)

Innanzitutto è la padronanza del linguaggio legata alla cultura dei notabili che accentua le disparità, allargando di più la fossa che separa i due gruppi. Sono precisamente le abili parole di don Circostanza che hanno causato preoccupazioni e danni agli abitanti di Fontamara. D'altronde l'ignoranza, provoca nei cafoni un senso di sottomissione e di rassegnazione, indebolendoli e privandoli di mezzi di difesa. Pampaloni da parte sua ci fa notare:

E' questo a mio parere, il significato dell'opera di Silone: questa definizione così esatta dell'uomo contemporaneo che non è più naturaliter animale politico.

(PAMPALONI, 1965)

I notabili della città sono animati da una tale avidità di potere che si trovano incapaci di capire la vanità dell'eloquenza dei loro discorsi. Perdono di vista che l'edificio sociale non è fondato sulla parola ma su valori umani solidi. In *Vino e pane* Pietro Spina, in veste del prete Don Paolo, conduce la discussione seguente con un ricco proprietario, prossimo al fallimento:

I braccianti stanno meglio ?

- Anch'essi, a dire vero, stanno male e se restano qui a grattare la terra è unicamente perché le vie dell'emigrazione sono chiuse- disse don Paolo.

- Tuttavia stanno sempre meglio di me. Carne avvezza a soffrire dolore non sente.

[...] Ho l'impressione che i tempi diventeranno più duri e che solo uomini di quella sorta sopravviveranno. Per la ragione detta da lei: è carne avvezza a soffrire.

(SILONE, 1937, p.147)

Dopo aver chiarito l'essenza della personalità dei cafoni, svelato la sconfitta di questo Dio astratto che è la politica, e alla fine dopo aver scoperto una armonia nuova fondata sull'amore, potremmo meglio capire il messaggio che sostiene tutta l'opera di Silone, scosso profondamente da un sentimento di nostalgia.

E' la nostalgia di un mondo che non esiste più, di un paradiso perduto. Questa verità sottolineata da Silone rimane sempre attuale nel nostro mondo di oggi. La sua ricerca resta sempre una delle urgenze del nostro tempo. In ogni caso, fino a quando la causa dei cafoni, dei cafoni di Silone così come dei cafoni di tutti i tempi, è giusta e le loro aspirazioni sono legittime, la loro vittoria non può essere che fatale. Basterebbe dunque avere questa certezza, come è il caso di Silone, per poter condurre la battaglia fino alla fine, cioè fino all'istaurazione del regno della giustizia e dell'uguaglianza.

Silone finisce fa con soddisfazione il bilancio del suo impegno in questa giusta battaglia:

La condizione sociale dei contadini è in una fase di rapida trasformazione, come d'altronde, la società italiana in genere. Sono naturalmente soddisfatto di aver contribuito in modo particolare all'espropriazione del Fucino. Vari giornali la chiamarono rivoluzione di Fontamara. Non direi però che la nuova situazione sia quella del regno di Dio sulla terra.

(SILONE in VIRDIA, 1977, p.6)

### 3- Al-Ardh: La vicenda e la sua accoglienza nel mondo arabo

« Non voglio in queste pagine né scrivere un lungo romanzo né redigere una biografia di certi uomini o di certe donne, né raccontare i miei ricordi ... Non pretendo neanche conoscere la storia di quelli di cui io parlo. In Egitto non conosciamo mai la vita di qualcuno interamente. Questa vita ci appare all'improvviso e continua immobile e monotona, diventa per un certo tempo ribollente e agitata prima di cancellarsi e morire dolcemente come dell'acqua sulla sabbia. Tale è stata la vita di Wasifa, di Abdelhedi di Khadra, di Alwani, di Mohamed Abu Swilem, dello Cheikh Yussef, di Chiekh Hassuna e di tutti gli uomini, donne e bambini che ho conosciuto nel mio villaggio vent'anni fa. » (Al-Ardh, p 3)

Le agitazioni del Paese dell'inizio degli anni Trenta fanno da sfondo al romanzo:

Il Pacha ha una 'Ezba, cioè una proprietà agricola che comprende la casa, le terre circostanti e le fattorie. Per soddisfare il suo bisogno d'acqua per irrigare, ed essendo l'acqua razionata, domanda all'organismo che è incaricato della distribuzione delle acque ( la zera ' eyya) di dargli la metà dell'acqua riservata ai contadini.

I contadini allora decidono di mandare una petizione alle autorità, che consegnano al 'Omda del villaggio, che a sua volta la consegna a Mahmud Bé. Questi, complice di suo zio il Pacha, ne approfitta per tradire gli abitanti del villaggio. Mahmud Bé pretende di riscrivere la petizione mal formulata. Gli abitanti del villaggio, senza conoscerne il contenuto, firmano in bianco il nuovo documento in cui, invece di domandare di ristabilire la più equa distribuzione dell'acqua, di fatto sollecitano la realizzazione di una strada, che passerà attraverso i loro campi, per legare la 'Ezba del Pacha al capoluogo.

Da qui i drammi che ne susseguono.

Le vicende raccontate in *Al-Ardh* si stendono in ventidue capitoli di diversa lunghezza, non preceduti da una prefazione.

E' al **primo capitolo** che Charkawi affida il compito di prefazione: laddove Silone aveva anteposto a Fontamara una vera e propria prefazione che illustrava contenuti e modalità del racconto, Charkawi introduce importanti affermazioni nel primo capitolo, assieme alla presentazione di alcuni personaggi quali Wasifa, la spregiudicata ragazzina di cui il narratore è invaghito, e alla presentazione di tutti gli avvenimenti accaduti nel periodo in cui si svolgono le vicende delle quali è protagonista il villaggio egiziano. Dichiaro Charkawi:

Neppure voglio ingannare il lettore rubando la sua attenzione e la sua attesa assicurando che i protagonisti che si susseguono in tutto il romanzo non sono esistiti fuori della mia immaginazione.

(Al- Ardh, p. 3)

*Nel secondo capitolo*, il narratore continua la descrizione di Wasifa, riportandoci l'episodio del loro gioco a « marito e moglie » nella sala di preghiera del villaggio, interrotto dall'arrivo di Cheikh Chennawi. Il narratore ricorda un altro episodio, quello del suo incontro con la ragazza, attirata verso il ponte con la promessa di una bottiglia di profumo in regalo, incontro in cui si manifestano le confuse e imbarazzate pulsioni erotiche del giovanotto narratore.

Il *terzo capitolo* è composto di appena cinque pagine e contiene solamente un episodio, apparentemente marginale; una visita medica presso un oculista in città da cui il narratore si reca per curarsi gli occhi. La notte stessa il narratore tenta di nuovo di incontrare la « sua » Wasifa, ma la ragazza non si presenta all'appuntamento.

Nel *quarto capitolo* si presenta il personaggio di Abdelhedi, la sua forza, la sua fierezza ed il suo rapporto amorevole, quasi carnale, con la terra.

E' solo ora che gli architetti arrivano al villaggio dalla città, estranei nel loro abbigliamento e nel loro parlare alla comunità di fellahin, forieri di cattive notizie: l'acqua dell'irrigazione dei campi del villaggio sarà diminuita e deviata verso le terre del Pacha. I contadini -guidati da Mohamed Efendi, che dalla sua aveva un'istruzione- decidono di firmare una petizione di protesta da inviare al governo.

L'«Omda del villaggio intuendo che questa operazione può trasformarsi in un vantaggio; spinge Cheikh Chennawi a raccogliere le firme dei contadini analfabeti su un foglio bianco sul quale verrà scritto a loro insaputa un assenso alla costruzione della nuova strada che taglierà le terre coltivate per giungere fino al palazzo del Pacha.

*Nel quinto capitolo* tutto il villaggio parla del problema dell'acqua ed ogni personaggio racconta il suo scontro personale con gli uomini mandati dal governo per deviare l'acqua. Parlano anche dell'abuso di questo governo e del rischio di ritrovarsi tutti in galera per la loro opposizione, soprattutto Abu Swilem e Abdelhedi. Dopo lunghe discussioni e liti i fellahin si sono messi d'accordo per scrivere una petizione (la cui redazione è affidata a Mohamed Affendi) da consegnare al governo centrale del Cairo.

Nel *sesto capitolo* lo Cheikh Chennawi figura religiosa al servizio servile del potere imposta la sua predica sull'accettazione della volontà di Dio e la fatalità: Abdelhedi si rivolta alle parole che nascondono una copertura per il raggio di cui la comunità è vittima dicendo che Dio con la deviazione dell'acqua non c'entra proprio nulla.

Del capitolo fanno parte alcuni discorsi che illustrano la vita e i rapporti di lavoro e di forza all'interno della comunità rurale: il rapporto di mezzadria, la cacciata di Abu Swilem

dall'incarico di Cheikh el Gafar per la sua disobbedienza agli ordini dell'autorità, la consolidata tradizione di far votare i morti.

Nel *capitolo settimo* gli eventi prendono una piega inaspettata: i fellahin rubano l'acqua, la loro acqua: l'‘Omda decide a questo punto di intervenire inviando i suoi agenti contro i ribelli. Il capo degli agenti Abdelati e i suoi subordinati non possono infierire sui loro compaesani e parenti; l'operazione di repressione risulta così un fallimento.

Nel *capitolo ottavo* la diabolica beffa dell' ‘Omda ai danni dei fellahin si conclude. Mahmud Bé, ritenuto amico del popolo che si fida ciecamente di lui, si offre di portare la petizione al Cairo. Ma domanda a Mohamed Efendi, in quanto implicato con gli altri fellahin direttamente nella questione, di accompagnarlo nella capitale e di pagare tutte le sue spese.

Nel *nono capitolo* Mohamed Efendi si reca da Mahmud Bè portando con sé una bozza della petizione. Mahmud Bé gli propone di accompagnarlo però chiede il rimborso delle spese del viaggio visto che si sposta per risolvere un problema del loro villaggio e di altri villaggi vicini e che ci avrebbe pensato lui al contenuto della petizione. E' a questo punto che i fellahin cominciano a chiedersi quale sia il vero contenuto della petizione. Il loro rapporto con le autorità, con il potere, il governo centrale, non è stato mai facile. La diffidenza e la paura –entrambe giustificate- verso un governo che domanda solo di pagare le tasse di combattere in guerre sconosciute si accompagna a quel contrasto sempre esistito tra la città e la campagna, dove la città esercita attrazione e repulsione allo stesso tempo.

Siamo nella parte centrale del racconto: i fellahin si giustificano per la loro ingenuità: l'orgoglio e la fierezza non permette loro di accettare l'accaduto. I discorsi toccano tutti gli argomenti che travagliano la comunità: la distribuzione dell'acqua, i nuovi turni che sarebbero cominciati dopo due giorni e sulle cui regole i fellahin non hanno ancora le idee chiare.

Nel *capitolo decimo*, l'‘Omda a modo suo cerca di trovare il modo per far firmare il più gran numero possibile di cafoni su un foglio bianco promettendo loro di fare l'impossibile per risolvere il problema dell'acqua. Ovviamente non fa firmare la petizione da Abdelhedi e Mohamed Abu swilem e cerca di convincere tutti di non parlargliene. Ma tutto il villaggio lo viene a sapere ed ognuno comincia a giustificare perché aveva firmato.

Il *capitolo undicesimo*: i dubbi svaniscono presto; i giorni dell'irrigazione sono ridotti a cinque. L'acqua erogata sarà insufficiente per assicurare buoni raccolti, ben presto la miseria si impadronirà del villaggio. Rancori e ostilità si impadroniscono degli uomini, ognuno dei quali vuole irrigare la sua terra prima degli altri.

Abdelhedi e Diab -fratello di Mohamed Affendi- hanno una feroce discussione sulla questione, interrotta da un episodio che – ancora una volta – avvolge di leggenda la figura eroica di Abdelhedi. Una bufala è caduta in un pozzo ed è solo grazie all'intervento generoso e disinteressato di Abdelhedi, poi coadiuvato dagli altri uomini, che l'animale viene salvato.

E' solo ora che l'inganno è palesemente scoperto attraverso Mohamed Abu Swilem: senza volerlo i contadini hanno firmato la loro condanna in quanto la strada che arriverà al palazzo del Pacha porterà via parte delle loro terre.

Nel *capitolo dodicesimo*, Abdelhedi e Abu Swilem discutono dell'accaduto a casa di Abu Swilem, dove li raggiungeranno gli altri fellahin con Mohamed Efendi. La maggior parte di questo capitolo è consacrata a una presentazione del personaggio di Cheikh Hassuna. Zio di Mohamed Efendi, Cheikh Hassuna, maestro elementare e uomo istruito del villaggio, è stato mandato per forza ad insegnare in un altro lontano villaggio perché invitava la gente a boicottare le elezioni e incitava i fellahin a non partecipare alle elezioni ed a cacciare il rappresentante del governo dal villaggio, dopo che questi gli aveva impedito di entrare nella scuola che dirigeva, chiudendola e mandando i maestri tra la gente a far propaganada contro il governo. Il governo ha organizzato le elezioni e ha fatto votare anche i morti e tutti quelli che non sono andati a votare. A proposito degli inganni e degli abusi del potere, Mohamed Abu Swilem in questo capitolo ricorda di quando il governo mandava gli uomini obbligatoriamente al fronte presentandoli come volontari, evocando la sua esperienza con Cheikh Hassuna al fronte.

Nel *capitolo tredicesimo* l'orizzonte si allarga dal villaggio del Delta del Nilo all'Egitto di quegli anni: si evoca il governo, il partito *Chaab*, il dramma di chi ha lasciato il villaggio per cercare fortuna al Cairo ed è rientrato con poco o nulla.

Il capitolo si conclude con un tragico avvenimento: la morte di Khadra, ragazza emarginata e abbandonata, intorno alla cui sepoltura il villaggio si divide.

Nel *capitolo quattordicesimo* gli eventi precipitano: in seguito alla denuncia dell' 'Omda, alcuni abitanti del villaggio tra cui Mohamed Abu Swilem, Abdelhedi e Diab son messi in galera. Lungo il capitolo si stende la descrizioni di alcuni ricordi di cheikh youssef sulla Prima Guerra mondiale e specialmente il 1919.

Nel *quindicesimo capitolo*, gli agenti di polizia fanno uscire i carcerati dalle celle perchè applaudano i Ministri venuti in visita dal Cairo tra la folla forzata a sostare ai due lati della strada. Le donne del villaggio intercedono per i loro uomini, e in massa vanno dall' 'Omda, lo insultano, gli gridano il loro profondo disprezzo finchè Wasifa gli getta sulla testa e sul viso sterco animale.

Nel *capitolo sedicesimo* viene affidato a Diab il racconto su quanto è successo e su quanto hanno patito gli uomini durante la carcerazione. I fellahin sono trattati peggio delle bestie, picchiati, bastonati, sottoposti a qualunque tipo di umiliazione prima di essere scarcerati. Abu Swilem viene umiliato con la vergogna più grande: la rasatura dei lunghi baffi, simbolo della sua fierezza e della sua virilità. Ma il passaggio in prigione ha dato l'opportunità ai fallahin di politicizzarsi a contatto con i giovani imprigionati per reati politici; i loro discorsi importanti portano i contadini ad acquisire una coscienza sociale e politica che fino a quel momento non avevano avuto.

Nel *capitolo diciassettesimo* Abu Swilem e Cheikh Hassuna ricordano le loro avventure durante la prima guerra mondiale. A questo punto della narrazione appare un nuovo personaggio, Chaabane, che riappare al villaggio dopo dieci anni per appoggiare gli inganni dell' 'Omda. I suoi comportamenti suscitano però i sospetti di Cheikh Hassuna.

Nel *capitolo diciottesimo* Chaabane -che è riuscito comunque a guadagnarsi la fiducia della comunità- viene a sapere che Alwani è l'autore del saccheggio nei magazzini dell' 'Omda; subito dopo lo stesso Alwani viene indicato come l'autore dell'omicidio della povera Khadra. Chaabane è riuscito nella sua missione di seminare zizzania e spezzare la solidarietà all'interno del gruppo. Ed è in questo momento di sbandamento collettivo che il governo porta sul posto tutti gli attrezzi ed il materiale necessario per la costruzione della strada agricola che, poi, eviterà le terre di tutti i ricchi proprietari per passare proprio nelle terre dei fellahin più poveri, tra cui Abu Swilem e Diab.

Abdelhedi, Abu Swilem ed alcuni altri abitanti del villaggio (con la complicità del capo dei gendarmi Abdelati) gettano Chaabane e tutto il materiale da costruzione nello stagno. Chaabane morirà annegato. Seguirà un altro decesso, quello dell' 'Omda stesso, che muore ad ottantanni – sembra a causa della sua ultima giovanissima sposa...

Il *capitolo diciannovesimo* è interamente riservato alla descrizione del funerale del 'Omda. Durante questo funerale si parla di politica del futuro 'Omda, degli abusi di potere, del nuovo Maamour e dell'arrivo degli Hajjana un corpo speciale inviato per domare la rivolta che si prepara nel villaggio.

Nel *ventesimo capitolo* si svolge il funerale dell' 'Omda. La violenza invade ormai il villaggio e i rapporti col potere sono ormai dei braccio di ferro: lo scontro frontale con il nuovo Maamour porta all'applicazione del coprifuoco nel villaggio. Gli Hajjana, corpi speciali delle forze dell'ordine, entrano nel villaggio reprimendo chi non rispetta il coprifuoco. Nel contempo torna dal carcere Alwani. In questo capitolo vediamo un nuovo

personaggio: Chawich Abdallah, capo delle forze speciali. Questi- inviato per reprimere i fellahin- si schiera infine dalla loro parte, simpatizzando per la causa.

Nel *ventunesimo* e penultimo capitolo il narratore ci mette al corrente di ciò che ha sentito raccontare – visto che quel giorno egli non si trovava al villaggio.

Si apprende che il governo decide di mandare un nuovo capo per gli *Hajjana* e condanna il precedente. La nuova autorità si scontra con gli abitanti del villaggio, crea un commissariato e occupa con la forza tutti i campi per realizzare la strada che raggiungerà il castello del Pacha.

Una conclusione aperta: il *capitolo ventiduesimo*. Charkawi ha cercato di lasciare al racconto un finale « aperto », carico di speranza. Egli influenzato dal realismo comunista preferisce una fine carica di speranze per la lotta dei braccianti. Per questa ragione la conclusione del romanzo ci presenta uno studente che va al Cairo, preoccupato per i problemi del villaggio, e che nel contempo sogna di partecipare alle manifestazioni gridando contro il governo di Sidqi. La nuova strada agricola che attraversa il villaggio si impone nell'esistenza di questa comunità. Charkawi ha tenuto ad informarci che Abu Swilem non morirà di fame ma avrà davanti a lui un'altra possibilità per sbarcare il lunario. Ci ha informato anche del progetto di matrimonio di Wasifa. Malgrado tutti questi tentativi di vedere la realtà positivamente, la fine della storia rimane molto triste. La terra è stata espropriata per farne una strada costruita là dove non avrebbe dovuto essere. Il problema dell'irrigazione e della distribuzione dell'acqua non è stato risolto: l'acqua continuerà ad attraversare solo di passaggio le terre fertili ma ormai assetate del villaggio per dissetare la terra sterile del Pacha.

Non c'è dubbio che *Al-Ardh* sia uno dei più importanti romanzi arabi del XIX secolo. Dal momento della sua pubblicazione nel '52 è stato largamente osannato nei circoli intellettuali progressisti nel mondo arabofono. Mohammad Amin al 'Alim e Abdel-'Azim Anis -intellettuali icone della sinistra egiziana- accolsero con entusiasmo il racconto come un brillante esempio della nuova narrativa emergente in Egitto. E' ancora oggi visto come un classico della letteratura araba moderna, sia dentro che fuori l'Egitto, ed ha acquisito lo statuto ufficiale di testo realista, rivoluzionario, sociale (SALIM, 2004,p 159). Trasformato in pellicola nel 1970, i critici contemporanei continuano a rivisitare il romanzo in numerosi saggi e articoli di giornale. Molte analisi critiche del racconto, sia in arabo che in inglese, sono focalizzate primariamente sulla sua esplicita agenda politica cristallizzata nella trama, trattandolo come un testo essenzialmente problematico. I critici di sinistra da conto loro hanno espresso un'ammirazione assoluta per il romanzo e hanno basato il loro riconoscimento

precisamente sul suo contenuto politicamente rivoluzionario e sul suo esemplare realismo socialista. Posizioni critiche dunque condividono un interesse quasi esclusivo per il contenuto e per il livello più alto del discorso politico del testo così che *Al-Ardh* ha acquisito il suo posto nella letteratura moderna araba come romanzo esemplare sociale e realista, a causa della sua deromanticizzazione del villaggio e del contadino, della sua storia di una rivoluzione in fieri, e anche dell'uso del dialogo in arabo colloquiale. Come ha notato Ghali Shukri [data](#),<sup>49</sup> tuttavia, la tendenza « impegnata » nella critica araba che è emersa negli anni '50, e che ha largamente contribuito al riconoscimento ufficiale di *Al-Ardh* ha principalmente basato la sua metodologia critica sull'analisi positivista del contenuto piuttosto che su un impegno teorico sostenuto sulla struttura narrativa e il linguaggio. Così, sotto la stessa etichetta di « romanzo realista », si trovano fianco a fianco testi quali *Al Haram* ( I peccatori ) di Youssef Idris o *Al-Gabal* (La Montagna) di Fathi Ghanem e lo stesso *Al-Ardh* senza che vengano prese in considerazione la differenza di stile e struttura che separano questi romanzi.

.....  
*Al-Ardh* (1953) è l'esempio del nuovo impegno che segue alla rivolta degli Ufficiali Liberi egiziani del 1952 e rappresenta una pietra miliare nel romanzo arabo: recentemente descritto come provatamente il lavoro più conosciuto della narrativa araba moderna sia dentro che fuori il Vicino e Medio Oriente,<sup>50</sup> il lavoro è stato reso in film e tradotto in diverse lingue.

Nel corso della narrazione Charkawi ci dà un quadro vivido di un numero di « tipi » del villaggio. Il realismo delle descrizioni è considerabilmente potenziato dall'uso di un dialogo vigoroso in egiziano colloquiale. Il romanzo è interessante anche da un punto di vista formale, in quanto mentre la prima e la terza parte del libro sono narrate da uno scolaro che ritorna dal Cairo per le vacanze scolastiche, la sezione centrale ritorna a una più convenzionale narrativa in terza persona.

Attraverso la sua *lettura* degli anni '30, Charkawi ha quasi certamente espresso in *Al-Ardh* una paura non dichiarata per il futuro corso dello sviluppo sotto il nuovo regime egiziano.

.....

---

<sup>49</sup> Ghali Shukri ( deceduto nel 1998 ) , editore in capo della rivista Al Qahira è considerato uno degli autori e dei critici più prolifici in Egitto e nel mondo arabo.

<sup>50</sup> Si intende per Vicino Oriente la regione geografica che si stende tra la sponda orientale del mediterraneo fino all'Iraq e alla penisola arabica. L'area prevalentemente arabofona, estesa fino al Marocco viene chiamata Medio Oriente (Middle East). Normalmente Vicino Oriente viene usato dagli studiosi che si occupano di queste aree del mondo in età antiche, mentre il termine Medio Oriente prevale nella stampa, soprattutto per l'influenza giornalistica anglo-americana.

Riesaminare la cornice narrativa di *Al-Ardh* permette di offrire una lettura delle maniere nelle quali il realismo impegnato come progetto politico discorsivo si sia formato e modellato con strutture non-realiste all'interno del testo.

Il realismo sociale egiziano degli anni '50 e '60 riproduce semplicemente le forme del realismo sociale russo e americano degli anni '30 e '40 ? O la vera natura di questo progetto nel contesto egiziano impone un impegno particolare con altro, cioè i generi locali di narrativa non realistica ?

Collegato con queste questioni c'è il problema dell'egemonia critica del romanzo realista in Europa. Molti critici europei e teorici della narrativa, a cominciare da Lukàcs,<sup>51</sup> hanno identificato il genere con la centralità del soggetto borghese individualista. In questo modello, la forma più articolata del genere è il *Bildungsroman*<sup>52</sup>, con la sua enfasi sullo sviluppo morale del soggetto biografico rappresentativo. Lennard Davis ha suggerito che il romanzo politico è un « inconsequente letterario »<sup>53</sup>, a causa dell'incapacità strutturale del genere di disporre un soggetto collettivo in azione: « *Because of its reliance on personal biography, one thing the novel finds almost impossible to describe is collective action-and where collective action appears... it is doomed to failure and compromise.* » (SELIM, op. cit, p. 161)

Davis inoltre annota che la rappresentazione della collettività nei romanzi è trasposta nella folla che in successione denota il caos, la mostruosità e la minaccia della violenza primordiale.

Ma è questa la sola maniera nella quale il collettivo può essere rappresentato in narrativa o è possibile tracciare una tradizione del romanzo sia *dentro che fuori l'Europa* che metta in primo piano un soggetto collettivo sia in termini tematici che strutturali? Una che cristallizzi il movimento della storia in una rete di relazioni sociali che leghino insieme una comunità nel tempo, piuttosto che una figura solitaria di un eroe individuale, esemplare ? Una lettura attenta di *Al-Ardh* suggerisce un'alternativa.

Come vedremo, il romanzo cerca di costruire un soggetto collettivo ad una voce narrativa collettiva, per trasfigurare l'egemonia ideologica del soggetto borghese.

Secondo Hopwood, molti romanzi realisti sono stati scritti dagli scribacchini di partito che hanno usato i loro personaggi, specialmente di ambiente contadino, come meri strumenti

---

<sup>51</sup> *Teoria del Romanzo* (1916), *Il romanzo come epopea borghese* (1935), *Saggi sul realismo* (1956)

<sup>52</sup> Bildungsroman o Romanzo di formazione, di cui è archetipo del genere *Gli anni d'apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe (1796), designa ogni genere di racconto che descrive le peripezie che conosce un eroe nel suo apprendimento del mondo e che mostra le lezioni che ne ricava, mettendo l'accento sull'educazione morale, sentimentale, sociale o sessuale....

<sup>53</sup> Davis, *Resiting Novels*, p.179

per assicurare il successo del messaggio del regime. E' un'eccezione Charkawi che con *Al-Ardh* affronta con sentita compassione la vita dei contadini di cui ritrae in grandi dettagli la vita del villaggio, tradizioni, dispute e costumi. Come uno scrittore realista sociale egli si impegna a dimostrare il suo forte impegno politico.

As a social realist writer he is concerned to demonstrate his strong political commitment. He had been a socialist before the revolution, and joined a Marxist study group while at University

.....  
(HOPWOOD, 1991, p.147)

Nella produzione narrativa tutta di Charkawi ritroviamo una moralità che opera attivamente, una onestà del sentire che non è una « virtù esteriore » ma deriva dall'interiorità dell'individuo che si caratterizza nel sentimento della giustizia e della fraternità che anima il tentativo dei fellahin egiziani di affrancamento dall'abbandono e dalla miseria. Charkawi si unisce agli oppressi, in una azione di protesta in nome dei valori universali su cui devono basarsi le nuove strutture di una società nuova. Charkawi ambisce ad essere *socius* ( se vogliamo esaminare l'intento sociale dal punto di vista etimologico) dei suoi lettori, in una comunicazione larga e diretta con il maggior numero possibile di uomini, in una volontà di testimoniare la vita e il dramma esistenziale.

É facile, da questo, comprendere anche la vasta risonanza incontrata nel mondo arabo da *Al-Ardh*.

Malgrado le vicende narrate siano circoscritte in una determinata zona del mondo arabo e islamico, collocate in un ambiente psicologico e sociale ben definito, esse parlano una lingua universalmente comprensibile attingendo a valori universali ed assoluti.

.....  
**4 - Il Fellaħ negli anni Trenta**

La maggior parte della popolazione egiziana abita in una fascia che non dista più di un chilometro dalle sponde del Nilo, laddove si trova la terra coltivabile. La valle si stende da Nord a Sud per una larghezza di 10-20 km formando una lunga e stretta oasi fluviale di circa 35000 km quadrati nella quale vive la maggior parte della popolazione contadina: vegetazione ed agricoltura sono possibili soltanto là dove ci sia afflusso di acqua da zone climatiche più

umide: ciò avviene grazie al Nilo che conduce grandi masse d'acqua dalle zone tropicali attraverso il deserto fino al Mediterraneo.

L'Egitto è un paese sovrappopolato, che mostra -negli anni in cui la storia è ambientata così come oggi - un sensibile divario tra ricchi e poveri. Vi sono poche terre adatte all'agricoltura e le risorse idriche non sono certo sufficienti per sostenere l'enorme popolazione.

La valle del Nilo e la regione del Delta coprono il solo quattro per cento della superficie totale del Paese e, pur ricevendo poca pioggia, questa è assai più abbondante che nell'estremo Sud. Le oasi (nella maggior parte situate ad Ovest del Nilo) si approvvigionano d'acqua dalle risorse idriche del sottosuolo, traccia di un antico corso del Nilo.

Le tecniche di lavoro agricolo sono tradizionali, il lavoro intensivo, ma i raccolti sono alti.

Il Paese esporta cotone, frumento, zucchero di canna, orzo, miglio, cipolle, patate e datteri. Il tipo più puro -etnicamente parlando- di egiziano si ritiene sia proprio rappresentato dal fellah delle campagne, la cui cultura e stile di vita non è cambiato molto da centinaia di anni. Per i Fellahin infatti le cose sono rimaste fondamentalmente uguali da sempre: invasioni straniere, carestie, inondazioni e pestilenze hanno forgiato il loro carattere e reso il loro atteggiamento di fronte alla vita essenzialmente fatalista.

Nei villaggi forte è il senso di appartenenza tribale, di solidarietà, di rispetto delle decisioni dei più anziani, il senso dell'ospitalità. Gli uomini vestono una lunga tunica di cotone o di lana a seconda delle stagioni, le donne indossano una lunga tunica nera e coprono la testa con un lungo velo.

La casa del fellah è costruita ancora oggi in mattoni di argilla cruda, unico riparo contro le alte temperature infernali. I bambini maschi imparano fin da piccoli ad accudire il bestiame ed a lavorare la terra, le bambine ad aiutare le donne nei lavori di casa.

#### a- Il fellah e l'acqua

Tutta l'agricoltura egiziana è basata sul sistema d'irrigazione che con la creazione di grandi sbarramenti è diventato permanente. Secondo il sistema tradizionale, adottato fin dall'epoca dei Faraoni, si approfitta della lieve pendenza dei terreni sulle due rive del fiume verso l'esterno per distribuire le acque, dividendo il terreno per mezzo di piccole dighe, in bacini serviti da canali.

Questo sistema ha il vantaggio della copertura del suolo di limo un fango fertilizzante ma lo svantaggio di un solo raccolto all'anno. Solo nelle zone più vicine al corso del Nilo è

possibile avere due o anche tre raccolti in un anno. Le colture si dividono in *shitawi* o invernali, *saiifi* o estive, *nili* o autunnali.

La coltura del cotone a fibra lunga introdotta nel 1821 da *Mohamed Ali* e a poco a poco si è estesa in tutta la valle nel Nilo, raggiungendo tra gli anni 1920 e 1930 i vertici mondiali.

Il Nilo ha una grande influenza su riti e tradizioni; per rispetto al fiume, il fellah non filtra l'acqua del Nilo perché il limo partecipa ai gesti di vita e di morte: la donna fellah in travaglio ad esempio inghiotte un pugno di terra umida per ottenere una felice nascita.

Le potenze coloniali, rappresentate soprattutto dalla Gran Bretagna e conviventi con la monarchia fino al 1952, avviano un processo di modernizzazione del Paese (ferrovie, apertura del Canale di Suez, potenziamento della cotonizzazione ...) che se recano vantaggio ai gruppi al potere mentre rendono peggiori le condizioni dei fellahin.

Con il regime di Nasser, divenuto presidente dell'Egitto nel 1956 e che si dichiara nazionalista e socialista, inizia una riforma agraria finalizzata a beneficiare i fellahin e a limitare il potere dei grandi proprietari agricoli. I fellahin rispondono con entusiasmo alle promesse di Jamel Abdel Nasser, che suscita la speranza di un miglioramento generale e di una redistribuzione più equa delle ricchezze che apparirà come un mezzo per sfuggire alla miseria e a una rigida gerarchia sociale, fornendo un lavoro e un certo prestigio a quei figli di contadini che non hanno alcune speranze di ottenere della terra.

Nel 1952 il 66% dell'arativo era in mano al 6% dei proprietari. Il presidente Nasser volle redistribuire le terre in piccoli lotti da 1-2 ettari per coltivatore espropriando tutte le proprietà che eccedessero gli 84 ettari (200 feddan). Nel 1961 il limite venne portato a 100 feddan, a 50 nel 1969. Venne anche fissata una normativa agricola.

Ma anche l'esperienza nasseriana (1952-1970) non riuscirà a sradicare il clientelismo che caratterizza l'apporto politico e amministrativo dell'Alto Egitto. Nel contempo, le immigrazioni dei fellahin verso il Cairo, attratte dalle molteplici attività della capitale, sono notevoli<sup>54</sup>.

Fellah è il nome dato ai contadini del Medio Oriente, ed in particolare di Egitto e Siria. Il termine è stato anche usato per distinguere il contadino indigeno sedentario dall'arabo nomade, il beduino. Il termine è usato anche per indicare contadini Copti o Drusi.

---

<sup>54</sup> Per un approfondimento:

Raymond E. Crist, *Land for the fellahin, Land tenure and Land use in the Near East*, published by Robert Schalkenbach Foundation, 1961

Winifred Blackman, *The Fallahin of Upper Egypt*, American University in Cairo Press, 2000

In Egitto il 60% della popolazione è composta di fellahin, numero però inferiore quello quantificabile all'inizio del XX secolo, prima dell'esodo massiccio della popolazione rurale verso il Cairo e gli altri grandi agglomerati urbani dell'Egitto.

Le loro tradizioni e costumi -secondo l'antropologo Winifred Blackman (2000) -sono in continuità con quelli degli antichi egizi. Il successo dell' agricoltura nelle regioni del Nilo dipende soprattutto dalla distribuzione razionale dell'acqua, per cui:

Da questo rapporto di dipendenza si sviluppò il peculiare ceto contadino orientale, rappresentato dai fellahin delle grandi oasi fluviali. I fellahin costituivano una società a sé stante, distinta sia dai beduini che dagli abitanti delle città, la quale come discendente diretta della popolazione indigena preesistente alla conquista araba aveva conservato molti aspetti dell'antica cultura contadina. Lo status sociale dei fellahin era relativamente modesto, poiché la loro condizione di affittuari comportava un rapporto di stretta dipendenza dai grandi proprietari. L'allevamento del bestiame per i fellahin era meno importante che per i contadini europei, in quanto sebbene anche in Oriente gli animali venissero usati per coltivare i campi, nel complesso essi avevano un ruolo più marginale nell'agricoltura. Il pesante aratro su ruote era utilizzato in alcune regioni per dissodare i terreni più fertili, ma il primitivo aratro a chiodo restava il principale attrezzo per lavorare la terra. In Egitto, tuttavia, la fertilità del suolo consentiva un'agricoltura intensiva. Rispetto ai contadini europei, i fellahin orientali nel complesso si trovavano in una condizione sostanzialmente peggiore, godevano di scarsa autonomia nell'ambito del villaggio e poterono sviluppare solo in misura molto limitata una propria dinamica.

(WERNER, 1988)

Padre Henry Habib Ayroun in « *Mœurs et coutumes des fallah* » del 1938, all'epoca in cui si svolgono le vicende di *Al-Ardh* ci informa che:

- I Fellahin sono proprietari molto modesti, la grande maggioranza di loro non possiede che un terzo di un *Feddan* (il *feddan* = 42 ares) cosa che non impedisce al fellah di considerare lo statuto di proprietario come il suo supremo ideale;
- il loro nome viene dall'arabo « *felaha* » che significa « *arare* »;
- le malattie che li colpiscono sono l'oftalmia, la bilarzia, l'ankilostomia;
- mangiano un chilo e mezzo di pane di mais al giorno in un regime poco vario né abbondante;

- vivono nei grandi villaggi: ce ne sono non meno di 4000 in Egitto;
- essi vivono nel villaggio in un regime comunitario, sotto la direzione di un « sindaco » detto *OMDA*, sotto la sorveglianza del *NAZER* che li lega al proprietario e del *SARRAF* o collettore di imposte che li lega allo Stato. Un'altra caratteristica è la presenza del *BAKAL*, una sorta di droghiere, macellaio, padrone di un caffè. C'è poi il barbiere « cavadenti » che all'occasione pratica la circoncisione. Non manca lo stregone, che riscuote gran successo presso le donne.

Questi villaggi si comportano come microcosmi indipendenti, una sorta di cellule sociali solidari in cui ognuno sente la sua appartenenza al gruppo che difende strenuamente. Il fellah ha orrore del servizio militare ed è diffidente nei riguardi dell'istruzione pubblica al punto che in certi casi agredisce e malmena i maestri. Il novanta cinque per cento dei fallah resta analfabeta. Attaccato alle pratiche dei suoi antenati, accetta a fatica le novità.

Intelligenza più collettiva che personale, profondamente conservatrice, furbo, preoccupato dell'esigenza immediata, detiene una fede profonda. Il padre Ayroul affronta anche il tema delle difficoltà oggettive che si affrontano nell'educare il fellah, molto abitudinario, stabile e ostinato.

Malgrado questo, di più in più nel basso Egitto il fellah, si raggruppa in cooperative: le cifre si sono quintuplicate dal 1927 e se ne contano 703 nel 1935.<sup>55</sup>

## **5-In principio era...l'inizio di *Fontamara* ed *Al-Ardh***

### **a- *Fontamara*: il principio**

L'arrivo in bicicletta del cavalier Pelino a Fontamara è solo in apparenza simile a quello degli aiuti-architetto nel villaggio egiziano dato che il cav. Pelino era arrivato per truffare i contadini della cui firma aveva bisogno per deviare il corso dell'acqua nell'interesse dell'Impresario mentre gli uomini del territorio in *Al-Ardh* sono venuti per sorvegliare e realizzare un nuovo sistema d'irrigazione.

Il forestiero che arriva in bici a Fontamara è descritto attraverso il suo abbigliamento “elegantino” con le ghette bianche ed un anello da monsignore ed il suo aspetto fisico piuttosto repellente, “*la mano era piccola, viscida, come la pancia delle lucertole*”. Subito oggetto di sospetti, certezze velate di ironia “*era evidente che quel fringuellino era arrivato*

---

<sup>55</sup> Per un approfondimento si veda :  
Henry Habib Ayroul S.J, « *Mœurs et coutumes des Fellahs* », Paris, Payot, 1938.

*con l'avviso di una nuova tassa*", il dubbio restava sul capire su cosa mai si potesse stabilire ancora delle nuove imposte. (Fontamara, p. 18).

*" Forse sul chiaro di luna ?"* Lo straniero –una volta iniziato a parlare – mostro' subito le sue origini cittadine. La sua *"filastrocca"* era in gran parte incomprensibile *"rare le parole che capivamo di tutto quello che diceva"* (Fontamara, pp.18-19). I modi scorteschi e bruschi del forestiero, le sue minacce *"parla, parla"* gridava *"cane, verme, maledetto. Perché non vuoi firmare?"* e la diffidenza e i pregiudizi (ben motivati) dei cafoni prolungano l'incomprensione fino a che il forestiero *" parliamo e non parliamo"* disse scoraggiato *" parliamo la stessa lingua ma non parliamo la stessa lingua"*. (Fontamara, p. 21)

Il nuovo venuto che ora si presenta come il cav. Pelino porta dei fogli bianchi da firmare, una petizione che non è specificata per Fontamara. L'osservazione subdola sul nuovo rispetto che il governo ha per i cafoni, non più ignoranti e disprezzati, conquista Marietta, il generale Baldissera ed i presenti, (il narratore, Ponzio Pilato e Zompa) che si assumono l'incarico di firmare per tutti gli abitanti del villaggio, compreso Berardo Viola. La scena è narrata coralmemente nella sua parte iniziale; successivamente -alla partenza di molti cafoni stanchi o richiamati dalle mogli- il numero dei presenti si riduce a tre: *"Assieme al cittadino restammo in tre"*, poi passa ad uno, Giuvà *" si rivolse a me che ero il più vicino, mi presento' un foglio bianco, mi porse un lapis e mi disse: « Firma »"* (Fontamara, p. 20)

Il subdolo tentativo di provocare i fontamaresi per la presenza di un pidocchio sul tavolo della cantina di Marietta, che avrebbe dovuto scatenare una repressione da parte delle autorità fasciste, fallisce miseramente dando l'occasione a Silone di regalarci le belle pagine in cui – nel sogno di Michele Zompa, ci appare la religiosità popolare favolistica e grottesca e la finale classificazione politico-sociale che ha condannato i cafoni abruzzesi in una sorta di schiavitù disumana.

#### **b- Al-Ardh: il principio**

All'inizio dell'opera di Charkawi, due forestieri arrivano al villaggio di notte in bicicletta. Sembra siano "caduti dal cielo" tanto è insolito che qualcuno si avvicini al villaggio, se non per rubare.

Alwani e Abdelhedi ridevano, il rumore si avvicinava e diventava voci chiare e si distinguevano parole intere che correvano rapidamente. L'accento era estraneo al villaggio, nel buio si intravide la sagoma di una bicicletta con dietro un'altra bicicletta e Alwani disse tranquillamente: « questi sono su un asino di ferrovia... l'asino di ferro... la loro lingua e la lingua della città, poi rise ancora dicendo e ironizzando su se stesso: « gli uomini della notte cadranno sopra il dorso di asini di ferro, no forse sono uomini nobili... no, forse vengono da Londra » Abdelhedi rise cercando di afferrare le parole dei due uomini che arrivavano e disse: « sono gente della città ». Alwani mise il fucile al suo posto e i due uomini apparvero chiaramente. Uno portava un vestito, un cappello e il cappotto bianco, l'altro portava una tunica di seta e una giacca bianca e un berretto (takia) bianco di lana. Adesso erano proprio davanti a Abdelhedi e Alwani. L'uomo con la tunica scese dalla bicicletta e la tenne con la mano. L'uomo dal cappello, scedendo dalla bicicletta e lasciandola all'altro disse: « La pace sia con voi » Abdelhedi salendo sul ponte con dietro di lui Alwani rispose: « Accomodatevi accomodatevi, portiamo la cena... » Alwani si affrettò imitando la lingua dei beduini: « accomodatevi, portiamo la cena... La cena è pronta ... sgozziamo un agnello... » L'uomo con la tunica disse: « Sentite voi due, chi di voi ha deviato l'acqua? Chi di voi sta salendo per deviare l'acqua? Abdelhedi sussurrò deridendo il linguaggio dell'uomo: « il ruscello !! » poi continuò rivolgendosi a Alwani sussurrando:

Questi sono architetti, quelli della *handasa*. Alwani rispose ad alta voce: “Nessuno ha toccato niente”.

(Al-Ardh, p. 56- 57).

Nel buio si profilano due biciclette e chi le guida parla con un linguaggio chiaramente estraneo alla comunità protagonista del romanzo. Tanto è loro estraneo quel parlare che qualcuno suppone vengano addirittura da Londra. Ma forse provengono dal centro abitato più grande a loro prossimo.

Il narratore esterno, descrive l'abbigliamento dei due forestieri: l'uno è vestito in bianco, coperto da un cappotto e con un copricapo dello stesso colore; l'altro anch'esso in bianco ha un Julbab di seta ed una giacchetta. Il colore e il tipo di vestiario poco si confanno alle tradizioni locali. I due -arrivati al ponte- scendono dalle loro bici e salutano gli uomini che li invitano a cena proponendo di sgozzare un agnello in loro onore secondo le regole cerimoniose della tradizione araba più vera.

I due personaggi dopo alcune titubanze sono identificati come due aiuti architetto da poco trasferiti nella zona (il modesto mezzo di trasporto esclude una loro funzione superiore). Certo è che hanno a che vedere con l'irrigazione. I due chiudono i bocchettoni dell'acqua ma quello vestito con il *Julbab* chiede una tangente di 20 *qirch* per riaprire la canalizzazione per chi vuole e può pagare: purtroppo una cifra del genere è un lusso che nessuno può permettersi nel villaggio.

Il forestiero gridò contro Abdelhedi dicendo che il turno non è più come ogni anno. E' diventato di cinque giorni invece di dieci e il tramonto era l'ultimo appuntamento per il loro turno e il loro 'Omda era al corrente di questo da qualche giorno » Abdelhedi gridò a sua volta: « che 'Omda e quale 'Omda per carità... io devierò il ruscello dopo domani e che venga l' 'Omda ad impedirmelo ... lo butterò dentro il pozzo.»

Il forestiero gli gridò contro agitandosi dicendo che questi erano gli ordini del governo.

Abdelhedi disse: « Governo? Quale governo? Ma anche noi abbiamo un uomo che fa parte del governo... mio fratello Mustafa lavora al Cairo, al Misaha perchè non ci ha mandato a dire niente ? Assetate le terre e dite che è il governo.»

(Al-Ardh, p. 60)

Le analogie e le differenze tra le due sequenze:

- L'arrivo di uno straniero sconvolge la vita del villaggio portando una novità foriera di disgrazie.

- L'arrivo degli stranieri avviene di notte.

- Il linguaggio e abbigliamento rendono lo straniero diverso e sospetto agli occhi della comunità.

-La scrittura dei nomi dei contadini nell'osteria di Marietta su un foglio bianco (*Fontamara*) e la raccolta delle firme su un foglio bianco che "Mahmud Bé" avrebbe poi scritto all'autorità (*Al-Ardh*). Il ruolo dell' 'Omda" qui è analogo a quello del cav. Pelino: l'ottenimento di un documento legale per realizzare la truffa, l'inganno.

In *Fontamara*:

Alla fine il forestiero finì di parlare. Si rivolse a me che gli ero più vicino, mi presentò un foglio bianco, mi porse un lapis e mi disse:

«Firma.»

Quello si rivolse allora al cafone che era vicino a me, gli mise davanti il foglio, gli porse il lapis e disse:

« Firma. Ti renderai benemerito. »

(Fontamara, p.20)

In *Al-Ardh*:

El 'Omda aggiunse che Mahmud Bé deve avere al più presto possibile tutte le firme necessarie per la nuova petizione affinché potesse partire immediatamente per modificare i turni dell'irrigazione prima del prossimo appuntamento. Cheikh Chennawi senza chiedere niente firmò subito su un foglio bianco... dietro di lui firmarono alcuni che sapevano appena leggere, seguirono tutti gli altri fellahin sotto l'incitazione di Cheikh Chennawi e il suo insulto a ciascuno che chiedeva di leggere prima la petizione... dopo la raccolta di numerose firme Cheikh Chennawi si alzò e lasciò la casa dell' 'Omda e andò nel villaggio con il suo grande pancione gridando a ognuno che incontrava di andare subito dall' 'Omda per firmare la nuova petizione.

(*Al-Ardh*, p.102)

Tra le differenze notiamo come l'accoglienza dei forestieri sia diversa nei due romanzi: gli abitanti del villaggio di *Al-Ardh* propongono di sgozzare un agnello in onore dei nuovi arrivati mentre a Fontamara non viene offerto allo straniero neanche un bicchiere di vino nella taverna di Marietta.

## **6- LO SPAZIO**

Gli ambienti naturali paesaggistici, la città e i villaggi nelle opere letterarie non sono un mero sfondo alle azioni umane, non tendono esclusivamente a tracciare i caratteri connotativi di un luogo in cui far muovere i protagonisti di una storia.

Il lettore s'immedesima nella lettura creando immagini filmiche in una catena discorsiva; la lettura diviene allora una fusione tra rappresentazione pittorica e rappresentazione verbale poiché con la prima la mente crea dei veri e propri quadri in cui inserire i personaggi e con la seconda questi ultimi agiscono mostrando la propria personalità. La descrizione dettagliata dell'ambiente in cui si svolgono le azioni delinea al lettore, oltre

agli eventi che condizionano le scelte dei protagonisti, anche le tracce di una evoluzione storica che segue e condiziona la vita degli uomini. Il paesaggio così diventa e si impone come elemento di decodificazione di una letteratura che lo ha usato per mettere a nudo l'evolversi della società e del suo modo di vivere.

#### **a- Il paesino Fontamara**

Il romanzo *Fontamara* deve il suo titolo al nome del paesino in cui si svolgono i fatti narrati. E' Silone stesso a spiegarci la nascita di *Fontamara*:

...nel 1930, rifugiatomi ammalato in un villaggio di montagna dalla Svizzera, credevo di non aver molto più da vivere e allora mi misi a scrivere un racconto al quale presi il nome di Fontamara. Mi fabbricai da me un villaggio, col materiale degli amori ricordi e dell'immaginazione, ed io stesso cominciai a viverci dentro.

(Silone, 1965)

Nella descrizione che Silone fa di Fontamara all'inizio dell'opera non c'è nessuna concessione al folklore o al colore, ma si mette in risalto la pazienza e la saggezza dei poveri. E' la miseria l'elemento comune a Fontamara, Orta, Acquaviva e Pietrasecca: una miseria talmente antica « *da aver acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento e della neve.* » (Fontamara, p.5). Nulla muta: né le pietre, né la pioggia né le disgrazie.

In un articolo del 1945 pubblicato in *Abruzzo socialista* leggiamo:

Fontamara, come avverte Ugo Zatterin, un garbato collaboratore de « L'Avanti! » non è neppure una modesta borgata marsicana, perché invece, è una contrada, un quadrivio, una via vecchia di Pescina, « poche case scure agganciate l'una all'altra come un treno in salita.

(VESPA, 1945)

## **b- L'Abruzzo luogo simbolico dalle coordinate reali**

Silone aveva preso il suo pseudonimo da Q. Pompeius Silo, capo storico dei Marsi che fu a capo della rivolta degli alleati italici contro Roma, durante la guerra sociale del 91-88 a.C.

[Silo combattè contro Roma fino all'ultimo] Anche quando i suoi soci avevano cautamente deposto le armi. [...] lo legava all'antico generale Marso di cui aveva voluto condividere il nome e cui, con moto forse eccessivamente generoso, aveva attribuito un ethos sociale di troppo facile modernità, l'amore per la terra d'Abruzzo, l'amore per i suoi braccianti, i suoi piccoli artigiani senza fortuna, le sue massaglie ciarliere avviluppate negli scialli di lana, per tutti quei "cafoni", come era solito chiamarli, sulla cui acquiescenza la miseria e il dolore si erano depositati come sedimenti impermeabili al singulto tellurico della rivolta.

(TRAVERSETTI, 1994, p.7-8)

L'Abruzzo di Silone è un luogo simbolico che ha coordinate geografiche reali (La Marsica, il Fucino, Avezzano) ma che sono nel contempo puramente indicative in quanto la natura di quei luoghi non è cambiata nei secoli né lì né in altri luoghi analoghi. D'altronde tutti i suoi romanzi così come alcuni racconti contenuti in *Uscita di Sicurezza* (1965) ed i due lavori teatrali *Ed egli si nascose* (1944) e *L'avventura di un povero cristiano* (1968) sono ambientati in Abruzzo, *nel cuore di quella società contadina afflitta di una miseria secolare, divisa tra bisogno di riscatto e la rassegnazione alla volontà di Dio, che tanta materia di narrazione e di riflessione aveva già offerto a numerosi scrittori, particolarmente di scuola verista.* (DE MATTEIS, 6-4-1995, Il Messaggero)

Questo Abruzzo è ben diverso dall'Abruzzo che D'Annunzio<sup>56</sup> ed altri scrittori hanno visto in una chiave mitico-naturalistica: è un luogo di lavoro, di sofferenza, di un destino impassibile al dolore degli uomini. Sullo sfondo, marginale è il colore regionale: le parole e le azioni degli uomini sono permeate dalla tradizioni, dal pudore, dall'onore, dall'ospitalità, dalla cultura orale di origine antichissima. Da questo Abruzzo natò (in cui dispose di seppellire le sue ceneri) Silone fu staccato per forza negli anni della vita clandestina (1925-1928) e negli anni dell'esilio (1928-1944) ma esso rappresenta comunque come lui stesso afferma "il paese

---

<sup>56</sup> Così D'Annunzio parla dell'Abruzzo: « porto la terra d'Abruzzi, porto il limo della mia foce alla foce delle mie scarpe, al tacco dei miei stivali. Quando mi ritrovo tra la gente estranea dissociato, diverso ostilmente selvatico, io mi seggo. E, ponendo una coscia sull'altra accavallata, agito leggermente il piede che mi sembra quasi appesantirsi di quella terra, di quel poco di gleba, di quell'umido sabbione. Ed è come il peso d'un pezzo d'armatura: dell'acciaio difensivo. » (D'annunzio, 1994) (G. D'Annunzio, *Il libro segreto*, Oscar Mondadori, 1994)

dell'anima". Al ritorno in Abruzzo nel 1945, Silone rivisita questi luoghi cari e afferma nel racconto *Ai piedi di un mandorlo*<sup>57</sup>:

Di questo angusto luogo, in altri tempi, io conoscevo ogni vicolo, ogni casa, ogni fontana, e quali fanciulle, in quali ore, vi attingessero acqua; ogni porta, ogni finestra, e chi vi ci affacciasse, in quali momenti [...]. Ma adesso me ne rendo conto il sentimento che poc'anzi m'ha fermato il passo, non è la comune ansietà degli emigranti, né il cruccio o sgomento di certi uomini anziani di fronte al fatale scorrere del tempo; bensì qualcos'altro.

(SILONE, 1970)

Questo *qualcos'altro* a cui accenna Silone è una grande pena, nel sentire coscienza di quegli anni che si erano frapposti tra il passato ed il presente, anni durante i quali quel mondo era continuato ad esistere tra la naturalezza e l'indifferenza che gli sono propri.

Non è facile in età matura, tornare nei luoghi dell'infanzia, se durante l'assenza il pensiero non se n'è mai distaccato, se in quei luoghi, da lontano si è continuato a vivere avvenimenti immaginari - può essere perfino un'avventura pericolosa.

(SILONE, 1965)

Ancora in un'intervista Silone dichiara che:

[...] la formazione del fondo fantastico dal quale lo scrittore attinge più tardi, nell'età matura, per la sua creazione letteraria si costituisce quasi sempre tra gli otto e i quindici anni. Sono gli anni in cui le impressioni le angosce i sogni si accumulano, diventano fantasmi, diventano appunto la riserva spirituale che più tardi offre la materia per la rielaborazione artistica. E io gli otto e i quindici anni li passai a casa, nell'Abruzzo autentico e intatto quale esisteva prima dei successivi cataclisi, guerre e immigrazioni di elementi attivi in altre regioni. [...]

[...] Dopo aver scritto Fontamara, osservandone l'accoglienza nei paesi più lontani e apparentemente più diversi ebbi questa conferma: [...] di « Fontamara » ce n'erano dappertutto nel mondo, o ognuno poteva vederci una rappresentazione

---

<sup>57</sup> SILONE, *Ai piedi di un mandorlo*, Racconto apparso nel 1970 in un fascicolo fuori commercio, curato dall'editore De Luca, omaggio di amici di Ignazio Silone per il suo settantesimo compleanno, rip. in RSII, 1252-1254 e in N. Di Paolo, *Emigrazione: da Ellis Island ai giorni nostri*, Ed. del Paguro, Salerno, 2001, pp.82-83.

di casa propria.[...] in realtà il problema dell'esistenza dell'uomo, delle aspirazioni dell'uomo e della vocazione dell'uomo è ormai un problema ecumenico, che si presenta identico, più o meno, anche in paesi di civiltà differenziate.[...] Esiste Fontamara un pò dappertutto, specialmente nel Terzo Mondo. Infatti la sorte attuale di questo mio libro scritto nel 1930 è che esso viene ristampato frequentemente, e per scopi puramente letterari, nei paesi progrediti, Inghilterra, Paesi Scandinavi, America del Nord, ecc. , ma continua ad avere una sua efficacia più diretta localmente, nei paesi del Terzo Mondo, in India, nell'Africa del Sud, nel Medio Oriente, dove delle situazioni di origine storica molto diverse presentano aspetti molto comuni alla nostra Fontamara di una volta.

(SILONE, Dimensioni, 1969)

Enzo Forcella (1954) ricorda che in una gita con Silone alla Marsica, lo scrittore ricevette molte feste dalla gente del posto, alle quali egli rispondeva con imbarazzo e scontrosità. « *Mi sembrò di capire* » rifletté Forcella « Come si possa portare per tutta la vita, nonostante le più grandi soddisfazioni ed i più ambiti riconoscimenti, la pena per non essere riusciti a sconfiggere come si voleva il dolore della società da cui si è nati e nella quale ancora ci riconosciamo. » (FORCELLA, 1954, p.5)

Senza dubbio Silone manifestava quell'amarezza di non essere riuscito a conquistare per i suoi compaesani, lasciati fuori della città, dalla lingua, dalla regione, quella città, quella lingua, quella regione. La natura impervia d'Abruzzo non aveva aiutato la regione a partecipare alle grandi tappe della storia d'Italia, al riparo, certo, ma anche ai margini.

La vita degli abruzzesi si è svolta allora chiusa, in forme severe e umili, priva di tutti gli orpelli non essenziali. Tutto ciò che avviene oltre quei monti che sembrano posti come un confine, viene visto dai «cafoni» di Silone come uno spettacolo da osservare, avvinti come sono a un suolo di miseria ineluttabile.

Quando il lago del Fucino viene prosciugato, si verifica un cambiamento climatico, un abbassamento della temperatura nella regione della Marsica che danneggia le già scarse risorse dei contadini dei monti limitrofi, che lavorano le loro terre poco generose con sistemi arcaici. La promessa di assegnare terre risanate ai contadini danneggiati non viene rispettata dal regime al potere e questo aumenta l'indebitamento dei cafoni della zona.

In tale registro di crudo realismo [...] il paesaggio, in coerenza con la struttura generale del libro, ha vanificato l'accattivante cromatura georgica o lo smalto folcloristico di una letteratura millenaria, introducendo, sotto forma di esigui

lineamenti anatomici, un'ossificata geografia della natura e dell'ambiente che rispetta l'arida topografia del dolore e pietrifica, in una raffigurazione « corporea » il senso della catastrofe collettiva.

(ALIBERTI, 1983, p.64)

Un paradosso che distingue la regione è anche quello che l'Abruzzo pur essendo geograficamente una regione più centrale che meridionale, segue il destino del sud italiano da quanto nel 1700 ricevette il nome appunto di Abruzzo e venne annessa al Regno di Sicilia. L'Abruzzo è una delle regioni più cristiane d'Italia, più ricca di chiese e conventi e povera di architetture civili, che manca di glorie e civili e militari, figure d'eccellenza da appuntare come medaglie, ma non di santi e lavoratori.

Silone fa di questo Abruzzo « *una regione letteraria* » *assurta ad emblema della gente meridionale, anzi di tutti i diseredati della terra* ». (CASTELLI, 1979)

In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale è una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli uccelli... A Fontamara non c'è bosco: la montagna è arida, brulla, come la maggior parte dell'Appennino... Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è nemmeno una parola per designarlo. I contadini non cantano, né in coro né soli... Invece di cantare volentieri bestemmiano. Per esprimere una grande emozione, la gioia, l'ira e perfino la devozione religiosa, bestemmiano.

(Fontamara, p.11)

La terra d'Abruzzo è terra sismica: il 13 gennaio del 1915 il terremoto della Marsica fece più di 30 000 morti. Distruzioni e vittime interessarono tutti i paesi della zona del Fucino; l'evento fu avvertito dal Veneto fino alla Basilicata. Fu in questa occasione che Silone conobbe « *un certo don Orione, un prete piuttosto strano.* » (SILONE, 1951)

Il numero delle vittime si aggirò attorno alle 33 000 Unità; [...]. Si tratta di cifre altissime, che motivano il crollo demografico che subì l'intera area. [...] Alcuni mesi dopo questo disastro di immani proporzioni, l'Italia entrò nel primo conflitto mondiale: l'economia di guerra pesò duramente sulle popolazioni, che si trovarono isolate.

(BOSCHI, 1995)

Le sollecitazioni sismiche costituiscono uno dei principali fattori innescanti le frane, assieme ad un regime di precipitazioni altamente irregolare. Così in Fontamara:

E all'alba del terzo giorno venne già dalla montagna, con fragore di un terremoto in direzione della contrada dei serperi, come se la montagna crollasse, un'enorme fiumana d'acqua che porto'via il campicello di Berardo, come un affamato vuota un piatto di minestra, scavando la terra fino alla roccia e disperdendo nella valle le piantine verdi del granoturco.

(Fontamara, p.74)

### **c- Lo spazio in *Al-Ardh***

#### **c1-La terra: spazio che garantisce dignità**

La terra rappresenta il nucleo centrale del romanzo e, non a caso, è il titolo del romanzo stesso. La maggior parte degli avvenimenti che accadono sono in relazione con la terra che corre due gravi pericoli: il primo pericolo consiste nella nuova la distribuzione dell'acqua che provocherà la siccità e di conseguenza la morte della terra e la fame per i contadini; il secondo è rappresentato dalla strada agricola che attraverserà il villaggio e di conseguenza diminuirà e farà scomparire molti campi che sono l'unica risorsa di molte famiglie.

Mentre il pericolo dell'acqua può essere temporaneo e risolvibile, il pericolo della confisca per costruire la strada è e sarà definitivo. La terra rappresenta dunque l'asse degli avvenimenti e acquista un valore legato ai più alti significati dell'onore: la posizione dell'uomo si misura con la quantità di terra che possiede.

La terra si può considerare anch'essa un personaggio tra i personaggi del romanzo. Non è insolito che ci si comporti con essa come se fosse un essere umano, così come ha sempre fatto Abdelhedi per completare la sua personalità di uomo:

Tutta questa terra estesa intorno a lui lo riempie di sicurezza di onore. Di notte lui non la vede ma tuttavia la conosce, la conosce benissimo." [...] "Conosce il suo viso, i suoi canali, i suoi itinerari lui adesso si guarda questa terra che possiede e che ha ereditato da suo padre, che ha conosciuto da piccolo quando prendeva in mano la piccola zappa. Lui conosce tutta la storia di questa terra e la ricorda ancora, non la dimenticherà mai e la trasmetterà ai figli..."

« Feddan » ? Feddan un solo e unico terreno... questo Feddan gli dà un posto importante nel villaggio e gli permette se va in città di sedersi al caffè del nobile armeno frequentato da suo zio e dall 'Omda e dagli uomini importanti della città. »

(Al-Ardh, pp. 49-50)

Con la terra si ottiene il potere: l'Omda non sarebbe potuto diventare quello che è se non avesse avuto tutta quella terra anche se l'ha ottenuta con la truffa: *«quante persone possiedono Feddan come lui? L'Omda stesso non ne possedeva, la famiglia gli ha completato la candidatura con falsi contratti.»* (Al-Ardh, p.50)

L'amore per la terra non si limita a ciò che l'uomo possiede di questa terra ma lo supera nell'amore di tutte le terre e di tutto ciò che c'è nel villaggio:

*Abdelhedi in verità ama la terra di tutto il villaggio: la sua terra che si mescola con il proprio sudore e la terra degli altri.* » (Al-Ardh, p.245)

La vita è molto severa con quelli che non hanno terra. Le circostanze della vita hanno privato Khadra e Alouani dal possesso di una terra e per questo erano privi di onore. Questa opinione è ribadita da Wasifa:

*« Continuo a dire che colui che non possiede una terra nel villaggio non possiede niente in assoluto, neanche l'onore.»* ( Al-Ardh, p.39).

L'eroina Wasifa, ad un certo punto del racconto, esprime questo principio a suo scapito e parlando di Alwani afferma:

Egli è quello che non ha terra, non ha niente, non ha onore. Nel piccolo mondo del villaggio, questo sembra essere una regola generale. Solamente quelle donne le cui famiglie posseggono una terra per sostenerle si possono permettere di essere esigenti negli affari coniugali. Per il resto come la vagabonda Khadra la vendita del loro corpo è spesso il solo mezzo valido per sopravvivere.

(Al-Ardh, p. 39)

Il padre di Wasifa ha ancora il suo mezzo Feddan di terra quando ella afferma questo principio: ma ben presto il padre perde quella terra e Wasifa tocca con mano gli effetti di quanto poco prima aveva sostenuto. Gli operai lavorando sul piccolo appezzamento di terreno di suo padre espropriato per lastricare la strada che parte in direzione della residenza del Governatore, cominciano a fare apprezzamenti pesanti sul corpo ben fatto della ragazza e su quanto - in cambio di favori sessuali- le potrebbe fruttare in pannocchie di grano.

Prima del rovescio delle fortune del padre, Wasifa era il centro delle attenzioni e l'oggetto della competizione tra gli scapoli «papabili» del villaggio. Verso la fine della novella ella appare destinata a sposare un uomo attempato, con il doppio della sua età: gli altri pretendenti sono usciti fuori dalla scena.

E' un fatto interessante che il famoso villaggio di *Al-Ardh* rimanga anonimo nel romanzo, ed è identificato solo dal narratore come «il mio villaggio». Il romanzo ci risarcisce per questa mancanza di specificità distribuendo lo spazio in tre zone concrete ben distinte: 1) lo spazio del villaggio nell'insieme; 2) le divisioni interne di questo spazio; 3) le relazioni del villaggio con lo spazio circostante.

L'Unità spaziale del villaggio si ottiene anche attraverso la natura collettiva, largamente pubblica, dell'azione nel romanzo. Sebbene siano divisi al loro interno, gli abitanti del villaggio spesso agiscono all'unisono contro il mondo esterno, e questa peculiarità tematica contagia lo spazio con un senso di totalità.

La transizione più o meno lenta tra la campagna fino all'artificialità totale del centro urbano è sfumata e graduale. Non ci sono mura, ma le mura sono, tante case diverse, tra cui l'identità rappresentate da «noi» e «loro» e «*Dovunque si distingue un noi da un loro ci sono mura.*» (ALFIERI, 2003, p. 67)

La città rappresenta il palazzo del potere, con le sue sentinelle, i suoi servitori affaccendati e i suoi ufficiali.

Il potere, irrepresentabile e metafisico «*deve necessariamente trovare uno sbocco nel suo contrario: ossia in qualcosa di fisico, concreto, materiale e rappresentabile come lo spazio. [...] i due hanno quindi un rapporto di reciprocità che si fonda, tra l'altro sulla loro comune radice archetipa e sulla reciproca necessità di servirsi di un linguaggio simbolico per rendere manifesto ciò che altrimenti non lo sarebbe.*» (BONVECCHIO, 2003, pp.38-55)

Questo è particolarmente vero per quel che riguarda la relazione del villaggio con i centri urbani dai quali è amministrato e i simboli spaziali del potere politico, allo stesso modo interni ed esterni al villaggio (la prigione, la residenza dell' 'Omda...). Queste configurazioni spaziali collaborano a rappresentare il villaggio come un microcosmo all'interno dell'Egitto rurale.

Alla luce di questa povertà abietta e di questa terribile realtà socio-economica, la proprietà della terra, in quanto tale, senza tener conto della grandezza, diventa il metro e la misura di tutte le cose nel villaggio. E' l'unico attributo non negoziabile al centro del sistema valutativo della comunità.

## c2-Lo Spazio sacro: la moschea, tempio spirituale e temporale.

La moschea è un luogo di culto che nell'Islam ha la sua funzione e le sue norme. Nella tradizione islamica esistono due termini per indicare la moschea: *Masgid* e *Jami'a*; è la seconda definizione quella più diffusa nel mondo islamico. La prima viene dalla radice *sajada* che significa prostrarsi, la seconda invece deriva dalla radice *Jama'a* che significa radunare. La moschea dunque, spesso impropriamente definita una « chiesa musulmana » è il luogo in cui la comunità si raduna per esaminare tutte le questioni sociali, economiche, politiche che la riguardano, oltre che -ben inteso- per pregare.

Il venerdì (*yawm al giumu'ah*) è il giorno in cui la comunità si riunisce, a mezzogiorno, per la preghiera pubblica preceduta dalla predica del venerdì. Nella storia musulmana, sollevamenti popolari e rivoluzioni sono partiti quasi sempre dalle moschee. In alcuni Paesi musulmani, il testo della *khutba* (predica del venerdì) deve essere supervisionato dalle autorità civili dato che gli Imam (coloro i quali presiedono le riunioni della comunità) sono dei funzionari dello Stato.

Nei piccoli centri, quali il villaggio in cui si svolge *Al-Ardh*, esiste una o più *Musallah*, piccolo luogo di preghiera, che potremmo equiparare ad una sorta di cappella<sup>58</sup>.

La moschea del villaggio si è trasformata in sede in cui si discutono i problemi del contadino, dopo essere stato sempre un luogo serio di culto in cui non si trattano gli argomenti politici.

In principio la separazione dello spazio sacro dallo spazio profano nel villaggio è netta, ma la « *musalla* » -una struttura improvvisata al limite dei campi riservata alla preghiera pubblica- in due differenti occasioni è stata usata da Wasifa ed il narratore nella loro prima adolescenza per fugaci e proibiti incontri. Sebbene il sesso non sia mai consumato in nessuna occasione, i due eventi lasciano un marchio indelebile sulla coscienza del narratore e che ci racconta l'accaduto varie volte e in forme diverse. L'obiettivo ultimo di questa procedura nella narrazione di Charkawi appare essere il seguente: destabilizzare la nozione di sacro, scindendola dal suo tradizionale significato religioso, per riassegnarla ad una diversa alternativa politica. Questa intenzione narrativa si cristallizza al punto massimo nella novella quando la lotta politica riguardo alla terra è in pieno svolgimento. In questa prospettiva, dovunque i contadini oppressi e i braccianti agricoli combatteranno per la giustizia economica e sociale, là ci sarà una moschea, indipendentemente dalle designazioni formali e ufficiali.

---

<sup>58</sup> Per approfondimenti: A. BAUSANI, *L'Islam*, Garzanti, Milano, 1980; F.M. PAREJA, *Islamologia*, Orbis Catholicus, Roma, 1951.

Così la moschea non è più una struttura religiosa fissa ma ha conosciuto un progresso e un mutamento (in cui si pratica anche il sesso) dopo essere stata sempre una struttura che appoggia il sistema politico in modo diretto o indiretto, visto che l'uomo di religione non affronta l'amministrazione tiranna o il latifondista ingiusto e non appoggia i contadini per risolvere i loro problemi di terra. La moschea è diventata un luogo di dibattito politico e questo è riportato nel seguente passaggio de *Al-Ardh*:

Dopo la preghiera del venerdì, Cheikh Chennawi, dal suolo prese il suo vecchio libro dalle pagine ingiallite [...] Cheikh Chennawi continuò a parlare della saggezza del Signore, e della disgrazia che mandò sul villaggio, perché non gli obbedisce e non prega... (quando il villaggio patisce il problema dell'irrigazione) un uomo in fondo si scosse, si mise in piedi dicendo: Che stai blaterando, signore? Dio ci manda la pioggia in piena estate? per i tuoi begli occhi, e poi è Dio che ci priva dell'acqua? Non c'è nessun eretico che il nostro villaggio. » L'uomo di fede allungò la mano come se cercasse il suo bastone e ordinò a coloro che erano seduti di buttare fuori quell'eretico...

(Al-Ardh, pp. 75-76)

Da questo episodio si evince che l'uomo di fede non vuole che il luogo di culto diventi luogo di protesta e di resistenza.

Quando la relazione tra il villaggio e il mondo esterno si evolve La diminuzione dello status dei simboli formali della sacralità, che sia spaziale o tematica, apre quindi la strada ad un'organizzazione alternativa dello spazio nazionale intorno all'idea di patria: *Watan*.

Al concetto di *Umma*, comunità dei credenti senza restrizioni culturali, si affianca allora quello di *Watan*, rinnovando tutto il vocabolario della politica con l'introduzione di nuove idee che segnano comunque una evoluzione ed un cambiamento nella coscienza dei contadini, alla ricerca di un equilibrio tra i loro antichi ideali e le esigenze pressanti della storia attuale.

### **c3-Lo spazio lontano: Attrattiva e Repulsione**

L'origine, il lignaggio, e, soprattutto, il possesso della terra, sono requisiti fondamentali per ogni privilegio. La mancanza di tali requisiti condanna due ragazze quali Wasifa e Khadra ad avere uno statuto di forestieri, stranieri. Né la forza di questo stigma si limita alla sola vita: dopo la sua morte misteriosa, alla reietta, all'emarginata Khadra è negata la sepoltura nel cimitero del villaggio. Altre considerazioni si nascondono in questa

straordinaria durezza, e non c'è dubbio che tra queste si celi anche l'innato sospetto dei contadini per chi viene da lontano.

In *Al-Ardh*, così come in molte altre novelle che trattano dell'Egitto rurale, l'avversario per eccellenza è il governo centrale del Cairo e, per associazione, i suoi rappresentanti nelle province. La voce che si diffonde sull'intenzione del governo di stabilire un commissariato permanente nel villaggio che gli permetta di essere fisicamente presente «dentro la comunità», incute un terrore senza precedenti nel cuore dei residenti.

Questo sospetto generalizzato verso l'autorità politica fornisce la motivazione dell'antagonismo tra il villaggio e la capitale, il regno del terrore scatenato dal governo brutale di Ismail Sidqi agli inizi degli anni '30, tempo dell'azione del racconto, fornisce invece il «focus» specifico. A questi aspetti politici a cui bisogna aggiungere le tensioni culturali tra tradizioni urbane e rurali che perennemente covano nelle coscienze rurali, pronte a mutare -alla minima provocazione- in ostilità netta. *Al-Ardh* drammatizza gli effetti sconvolgenti della convergenza di queste forze estranee nello spazio del villaggio e nella vita dei suoi abitanti.

Dalla prospettiva ristretta del villaggio, il Cairo-città del governo e centro dell'universo è allo stesso tempo irresistibilmente attraente e intenzionalmente minacciante.

Mistificata per abitudine, la città appare come un luogo favoloso di proporzioni mitiche e di incredibile potenzialità. Essa conferisce poteri mistici e magici a quelli che possono frequentare le sue vie misteriose e i suoi spazi. Così per il fatto di risiedere al Cairo e di frequentare lì la scuola, il narratore di 12 anni ottiene privilegi esclusivi nel villaggio. Tra questi c'è il libero accesso al corpo di Wasifa.

Perfino la residenza in centri urbani minori come la città di provincia (*Bandar*) è adatta per attribuire comportamenti straordinari. Le maniere licenziose di Wasifa, del tutto inusuali per una ragazza del villaggio, sono vagamente attribuite ai suoi cinque anni di residenza in tale città.

Percorrendo la campagna di notte, Abdelhedi si ferma a bere il té da Alwani:

*Alwani*:- Benvenuto al più nobile dei giovani, benvenuto vecchio mio. Serviti il té [... ] siediti qui, nobile amico. Per Dio, tu ci fai onore.

*Abdelhedi*: Vai al diavolo, vecchio mio e che noi siamo dei borghesi per sederci sulla coperta! Allora, ragazzo mio, tu sei un vero imborghesito! E la terra, che ha? E' lei che ci ha consumato, giovanotto. Dov'è che [vedi una riga ci divide i capelli ] ci vedi ben pettinati?

*Alwani*: « dove allora siamo stati elevati? al Cairo, dove fumiamo delle sigarette rollate a macchina. Questo, allora! [...] Forse siamo dei Beys (...)»

E ancora, Cheikh Yussef mette in guardia Mahamed Efendi alla vigilia della sua partenza in al Cairo sui pericoli della città:

Cheikh Yussef: Prenditi cura di te, Mohamed Efendi e non ti fidare del Cairo. Ci ho vissuto, ed [è una città che] io conosco bene. Prendi bene cura di te, è una città misteriosa e pericolosa. Ritorna solo, e stai in guardia dal riportarne qualcosa.

(Al-Ardh, p. 219)

La capitale della regione rappresenta l'amministrazione e il legame con il Cairo, centro della decisione politica... Charkawi -così come fa con il villaggio- non le attribuisce un nome, così come non ci nomina nessuna regione, né una capitale e tutti i termini presenti nel romanzo sono rimasti vaghi e generali (*centro-contado-capitale della regione*).

La mancanza di precisione di Charkawi starebbe a significare come in Silone che gli avvenimenti narrati potrebbero avvenire in qualsiasi villaggio o regione egiziana. La sua insistenza nel ricordare il Cairo, i suoi quartieri e i suoi monumenti non è altro che un'illusione di realismo perché, pur partendo dalla realtà, Charkawi non intende scrivere la storia e non pretende di conoscere i personaggi esistenti nel romanzo; come ricorda nella prima pagina del suo romanzo, sono esseri di carta, non hanno nessuna esistenza reale, così come la regione e il villaggio non hanno nessuna esistenza all'infuori dei confini del romanzo. Afferma El-Bedwi:

Il realismo di Charkawi nel descrivere lo spazio è un orientamento di registrazione come alcuni hanno ritenuto, perchè il romanzo di « registrazione » si basa sul racconto di avvenimenti storici in luoghi reali e referenziali. Il romanzo realista, come Al-Ardh, cerca nella misura del possibile di darci l'illusione della realtà, della storia, per obiettivi artistici e ideologici. Il luogo gioca un ruolo molto importante e grande in questa illusione.

(EL -BEDWI, 1997, p.32) (Nostra traduzione)

Il Cairo e la città in generale, inducono alla corruzione, a manierismi effeminati che gli abitanti del villaggio trovano ripugnanti: anche per un personaggio semi-educato come quello di Mohammad Efendi, il pensiero di andare al Cairo per pochi giorni per consegnare una petizione a nome del villaggio gli produce una vaga ma pregnante sensazione di sradicamento.

Un diverso, incommensurabilmente più benigno Cairo emerge dalla narrazione retrospettiva degli eventi della rivoluzione del 1919 sotto la guida di Sa'ad Zaghlul e del partito *Wafd*. Un Azharita, Cheikh Hassuna, nativo del villaggio, che è stato un protagonista attivo nelle dimostrazioni a favore dell'Indipendenza dell'Egitto in quei giorni, fa da mediatore per la rottura temporale tra il presente e il passato e la distanza spaziale tra l'Egitto rurale ed il Cairo. Dopo molti anni di assenza, egli ritorna al suo villaggio nativo proprio in quel frangente critico per rinfiammare lo spirito di opposizione al governo collaboratore di Isma'il Sidqi e per resuscitare la visione di Sa'ad Zaghlul e del *Wafd* di un Egitto libero, indipendente, unito e pluralistico. E' attraverso questa prova che il passato e il futuro del villaggio sono ricollegati per permettere a quest'ultimo di riconquistare un posto nella mappa virtuale del mondo più progressista e illuminato.

E' difficile immaginare un periodo della storia del moderno Egitto che evolva altrettanto rapidamente o più intensamente: in queste circostanze, la messa in valore della memoria del *Wafd* e dei suoi leaders, anche se in una forma di finzione, può essere vista come un intervento politico diretto e coraggioso nel dibattito sulla nazione e sulla patria.

A maggior ragione, forse, perché il *Wafd* populista era un'eresia per l'atteggiamento mentale degli Ufficiali Liberi. Sia quel che sia, dopo *Al-Ardh* la rappresentazione narrativa e l'interpretazione dell'Egitto rurale diventa praticamente impossibile senza un lessico politico.

#### **c4-Lo spazio oggetto di conflitto**

Il conflitto immediato tra il villaggio e il governo centrale del Cairo coinvolge il destino delle terre coltivabili a causa dell'espropriazione del governo, apparentemente necessaria per tracciare una strada agricola che colleghi il villaggio alla capitale della provincia, ma in realtà è lo strumento per punire il villaggio per la sua posizione coraggiosa contro il partito al potere.

Il locale Ma'mur, commissario del distretto, afferra al volo l'idea e con una sua macchinazione personale confisca terre del villaggio più del dovuto per estendere la strada fino alla sua residenza secondaria.

Il mezzo feddan di terra che il padre di Wasifa possiede appare il primo obiettivo di questa macchinazione e il come poter evitare questa calamità incombente diventa la principale attività del villaggio e l'origine di manovre interne complesse.

Ancora più importante è il fatto che Charkawi utilizza questa precisa occasione per rivedere l'idea di « patria » e le condizioni necessarie per la sua rigenerazione.

All'inizio gli abitanti del villaggio tentano di implorare gli ufficiali che loro credono essere influenti presso il governo nella distante città del Cairo. Quando questo primo tentativo fallisce, programmano un'azione più diretta e si sbarazzano del materiale portato sul posto per il progetto gettandolo nello stagno. Il governo reagisce vendicandosi e procedendo al completamento di quanto progettato con più forza e più rapidità.

Alla fine della storia, il villaggio appare rassegnato all'inevitabile conclusione; l'improvvisa inversione nelle prospettive di matrimonio di Wasifa danno la reale portata della profondità della rassegnazione.

Lo smembramento successivo della comunità e l'aumento dell'odio di quest'ultima per il governo, non promettono nulla di buono per l'idea di nazione e di patria.

Il racconto di Charkawi limita il potenziale danno per entrambi effettuando una duplice strategia narrativa: da una parte delegittima il governo antipatriottico di Ismai'l Sidqi, e dall'altra richiama ad un passato patriottico alternativo per riordinare il presente così da mettere la patria nazionale su una diversa traiettoria.

Questo primo compito è realizzato attraverso la personalizzazione sistematica del governo attuale dell'epoca rappresentato come un infame, senza legge.

L'effetto drammatico che questa personalizzazione realizza ha un prezzo: l'eccessiva particolarità priva il conflitto a proposito della terra di un potenziale che gli attribuirebbe un significato più ampio. Così un atto errato del governo brutale, la strada agricola che così spietatamente maciulla le terre del villaggio e fa a pezzi le vite ed i sogni dei suoi abitanti, non ha legami con nessuno dei più larghi processi storici ed economici, come l'inevitabile meccanizzazione dell'agricoltura e il consolidamento di piccole fattorie nel capitalismo agricolo produttore di profitto. (SIDDIQ, 2007, p. 96)

Un simile strappo vizia il motivo centrale nel racconto, cioè, il piano governativo che ha per oggetto la terra di Muhammad Abu Swilem, il padre di Wasifa. Più specificamente, la questione riguarda la dimensione della parcella di terreno. Secondo criteri generali, mezzo feddan è difficilmente sufficiente a sfamare una famiglia, anche nelle contrade dell'Egitto più povero. Ma la terra doveva essere sufficientemente piccola per poter essere ingoiata nella costruzione di una strada agricola. Lo sviluppo centrale nel racconto, cioè, il rovescio delle fortune dell'eroina, è interamente predicato in questa prospettiva. « *The novel as a whole, not only the treatment of space, suffers from these unconvincing concatenations.* » (trad: la novella nell'insieme, non solamente il trattamento dello spazio, soffre di queste concatenazioni non convincenti.) (SIDDIQ, 2007, p. 96)

### **c5- Il villaggio in *Al-Ardh***

La prima cosa che constatiamo e che non troviamo un nome al villaggio dove si svolgono gli avvenimenti de *Al-Ardh*. L'autore lo chiama « il mio villaggio » cio' che ci induce a dedurre due possibilità: la prima è di considerare che l'autore parli del villaggio stesso in cui è nato in quanto l'età, le tappe del suo studio e anche lo stato di salute confermerebbero alcuni dati biografici di Charkawi, tra cui una visita dal dottore nel capoluogo per curare gli occhi. La seconda ipotesi è che possiamo ritenere che l'autore usi l'ambiguità e l'assolutezza finché il nome del suo villaggio sia un nome assoluto che corrisponda ad ogni villaggio del contado egiziano o del mondo. Il mondo del villaggio non è omogeneo, ma comprende delle costruzioni agli antipodi: le modeste case dei fellahin ed il palazzo del Pacha. La disomogeneità dell'architettura urbanistica conduce inevitabilmente alla disomogeneità del tessuto sociale, sotto la quale cova il conflitto. Questa tensione che scuote la società contadina spinge il Pacha a costruire recinzioni alte e robuste. Tali barriere traducono visivamente il contrasto tra la realtà all'interno della comunità dei contadini e quella all'interno del palazzo del Pacha.

*Douar el 'Omda* con la casa di Cheikh el Blad (una figura equiparabile a quella del sindaco) rappresenta una concentrazione delle autorità in una struttura molto diversa dalle costruzioni del resto del villaggio. Questo *douar* è una struttura a sé che si consolida con il recinto che la protegge e che incute paura e spavento negli animi. In più è molto diverso visto che è illuminato di notte. Le sue camere sono molto grandi e si estendono in uno spazio molto largo. Dentro è riccamente arredato con tavoli in marmo e sedie dorate. Ma tutto questo pare molto lontano dal grande castello del Bé che costituisce un mondo a parte indipendente. Non sappiamo molto sul castello di Mahmud Bé tranne quanto apprendiamo attraverso i piccolo accenni che fa Alwani ... “ *Lavorava una volta come custode nel giardino di aranci che circondava il castello del Bé*” (*Al-Ardh*, p. 54) e incontriamo nella narrazione molti nomi per la dimora del Bé , *castello, saraya, izba e dhai'a (fattoria)*, ma non incontriamo mai una descrizione dettagliata di una camera o dell' arredamento. E' un mondo chiuso non accessibile dagli occhi dei contadini, misterioso.

Pur non essendoci una presenza diretta del Pacha ne *Al-Ardh* ritroviamo -attraverso i dialoghi e i racconti dei contadini- qualche aspetto della sua personalità, come la sua avidità per il possesso della terra e l'inganno che ne consegue alle spalle dei contadini. Il Pacha si fa sostituire da suo nipote Mohmud Bé che è un vero tiranno quando si burla dei contadini. Nel suo stile di vita assomiglia molto ai cittadini e i Pacha; passa la sua vita divertendosi a seguire a cavallo le ragazze del villaggio e a frequentare i caffè e i locali notturni del Cairo.

Le case del villaggio di *Al-Ardh* sono descritte a volte dettagliatamente, altre globalmente. Sono case basse e cupe. Bisogna notare gli elementi che si ritrovano nella casa caratteristica del contadino: *el mestaba* e *el mandara* sono due spazi essenziali nella vita sociale e di gruppo del contadino e molto particolari: *el mestaba* è lo spazio esterno dove si esprime la solidarietà tra i contadini nell'affrontare le forze avverse. Poi c'è *el mandara*, lo spazio interno, dove si ritrova la calma e l'intimità.

Su *el-mestaba* ed intorno ad essa si radunano gli uomini del villaggio per discutere i loro problemi che toccano da vicino o da lontano il loro quieto vivere; ne *el Mandara* loro continuano a discutere di questi problemi scivolando a volte sulla quotidianità: il matrimonio, i legami di vicinanza, di amicizia e le esperienze sul lavoro.

Cio' che constatiamo è come le case dei contadini si somiglino tutte, la casa di Mohamed Abu Swilem rappresenta benissimo la casa del contadino per autonomasia. La prima sua caratteristica è che è priva di luce elettrica e molto buia, anche alcune sue camere sono illuminate da una *doumiat-safih* (lampada a petrolio).

## **7- Il tempo**

Il tempo della narrazione è successivo al tempo degli avvenimenti in tutte e due le opere. Charkawi presenta la vita delle donne, degli uomini e dei ragazzi che ha conosciuto nel suo villaggio vent'anni prima.

Silone presenta nel racconto di tre fontamaresi, gli avvenimenti che ha vissuto il loro paese quasi un anno prima nei giorni appena precedenti alla loro partenza.

É naturale, quindi, che, in tutte e due le opere, si usi il passato. Ad eccezione di qualche frase di Charkawi riferita alla coscienza dei contadini "*i contadini sanno*", e del discorso dei due scrittori (Charkawi e Silone) sulla relazione del contadino con la terra, l'uso del passato domina interamente le due opere.

L'autore egiziano usa la descrizione per presentare i personaggi impiegando a volte il presente come tempo alternando la storia del personaggio e la descrizione della sua natura. Silone, invece, non ricorre nella presentazione dei personaggi ad una narrazione storica della vita del personaggio e delle sue azioni, o degli avvenimenti che ha affrontato.

## a- Il Tempo in Fontamara

In Fontamara, nel remoto borgo dell'Abruzzo aquilano, la storia dei fontamaresi vittime di soprusi vecchi e nuovi si svolge senza tempo; non c'è nulla di nuovo, di singolare: tutto procede secondo antichissimi schemi così che il tempo passato è anche un presente ed il futuro è anch'esso un presente ed un passato:

Gli anni passavano, gli anni si accumulavano, i giovani diventavano vecchi, i vecchi morivano, e si seminava, si sarchiava, si insolfava, si mieteva, si vedemmiava. E poi ancora? Di nuovo da capo. Ogni anno come l'anno precedente.

(Fontamara, p. 5, prefazione )

In un ritmo inesorabile si susseguono le stagioni “senza tempo”:

Non vi sono mai state vie di uscite. Mettere da parte, in quei tempi, venti soldi al mese, trenta soldi al mese, d'estate magari cento soldi al mese, questo poteva fare, di risparmiato, una trentina di lire in autunno. Esse se ne andavano subito: per gl'interessi di qualche cambiale, oppure per l'avvocato, oppure per il prete, oppure per il farmacista. E si ricominciava da capo nella primavera seguente.

(Fontamara, p.7, introduzione)

La favola non ha dimensione temporale e nella prima parte di *Fontamara* si riscontra proprio un'atemporalità fiabesca:

Le ingiustizie più crudeli vi erano così antiche da aver acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento, della neve. La vita degli uomini, delle bestie e della terra sembrava così racchiusa in un cerchio immobile saldato dalla chiusa morsa delle montagne e dalle vicende del tempo. Saldato in cerchio naturale, immutabile, come in una specie d'ergastolo.

(Fontamara, p.5, introduzione)

Ma il sentimento di essere fuori dal tempo, il cerchio amaramente chiuso viene spezzato, viene rotto dall'arrivo del nuovo venuto, dal fracasso delle lampadine per

l'illuminazione pubblica da parte di Berardo Viola: « *Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nel coso di un'estate a Fontamara* » (Fontamara, p.3) dell'estate del 1929 « *vengono a scuotere profondamente la coscienza intorbidita da un sonno plurisecolare ed allora la docile acquiescenza cede il posto alla rivolta.* » (ESPOSITO,1985, p.29)

Vediamo infine il costruirsi di una presa di coscienza spontanea collettiva, di una speranza che si intravvede e che non può essere che il futuro, ben diverso da quel flusso perenne di passato-presente.

#### **b- Il tempo in *Al-Ardh***

Ne *Al-Ardh* il tempo è fondamentale per la tessitura di tutto il romanzo. Gli avvenimenti si svolgono in un dato momento storico preciso ed in una stagione in cui è vitale il bisogno dell'acqua e se il tempo fosse stato diverso gli avvenimenti sarebbero stati altri che quelli raccontati nel romanzo.

(El -BEDWI, 1997, op. cit. p.35) (nostra traduzione)

Infatti per riguarda gli avvenimenti ne *Al-Ardh* succede tutto durante i tre o quattro mesi in cui l'autore torna al suo villaggio natio per le vacanze estive prima di tornare al liceo nel capoluogo (il Cairo).

Malgrado il romanzo non sia un'opera storica, il riferimento ad avvenimenti storici precisi tratti dalla storia dell'Egitto non mancano. Alcuni di questi avvenimenti storici si intuiscono dalle date citate o da alcuni nomi famosi che hanno giocato un ruolo politico nel Paese in periodo preciso oppure attraverso la descrizione di avvenimenti politici o sociali vissuti dai personaggi al tempo degli avvenimenti del romanzo o prima. Riguardo ai dati storici, alcuni sono molto espliciti, alcuni altri sono invece solo intuibili. Il più citato e referenziale per tutti gli altri avvenimenti è la rivoluzione nazionalista del 1919, a cui seguì – nel 1922- l'Indipendenza.

Un giorno questa strada quattordici anni fa si è riempita di uomini... quando Al Azhar fu chiusa nel 1919 e lui [ lo Cheikh Yussef ] se ne tornò al villaggio su una barca a vela sul Nilo a causa dell'interruzione della ferrovia tra il Cairo e il capoluogo della regione... e nelle strade del villaggio piene zeppe di gente, di zappe, di polvere e del fiatone[di quelli che correvano], il suo amico Hassuna

salutava con la mano e gridava: E' arrivata l'indipendenza contro la volontà degli inglesi! In quei giorni straordinari del 1919 ci si dava da fare senza sosta.  
(Al-Ardh, p. 165)

Se mettiamo in relazione la rivoluzione del 1919 e il numero degli anni che la separano dal tempo degli avvenimenti del romanzo, concludiamo che questi si sono svolti nell'estate del 1932 che è il periodo in cui il partito *Chaab* ha governato in Egitto. Possiamo ricostruire la data del racconto mettendo in rapporto la data della stesura del romanzo e ciò che ha detto l'autore nella prima pagina « *Io conosco bene il mio villaggio ... lo conosco, particolarmente in quegli anni agitati di vent'anni fa...* » (Al-Ardh, p. 155)

Troviamo inoltre: « *E il governo del partito Chaab visse (ancora) due anni malgrado gli operai e gli studenti gli manifestassero contro al Cairo...* » (Al-Ardh, p. 153) ed è noto che questo governo ha tenuto il potere tra 1930 e il 1933.

Da questi dati e dalla storia del partito *Chaab* egiziano, gli avvenimenti del romanzo non possono aver avuto luogo che nell'estate del 1932.

Lui stesso (lo Cheikh Yussef) ricorda quando era studente a Al-Azhar nel 1919 quando i funzionari al Cairo hanno fatto di tutto e i fellahin di questo ed altri villaggi hanno sempre dato filo da torcere agli inglesi.  
(Al-Ardh, p.151)

questo avvenne nei giorni della rivoluzione del 1919... i cortei degli uomini partivano e il villaggio gridava: « evviva la giustizia! » e i fellahin ripetevano: eh! inglese ladro e razzista! hai preso il mio grano e le mie fave! »  
Lo sceicco Hassuna levava le braccia e con un dito minaccioso diceva:  
« l'indipendenza è vicina .  
E gli uomini del villaggio ripetevano “contro la volontà degli inglesi ».  
I ragazzini e le ragazze gridavano a ritmi ballabili:  
« Dio c'è, Saàd sta arrivando; scendi Adli e sali (al potere) Saàd!  
(Al-Ardh, p.219)

Il 1932 diviene l'emblema del patriottismo. Charkawi ha tenuto molto ad introdurre i suoi personaggi in questo periodo della storia così da apparire attivi, resistenti contro gli inglesi. Illuminante l'episodio della resistenza del villaggio contro una pattuglia di militari inglesi, accampati nelle loro vicinanze:

nelle ore più oscure della notte, prima dell'alba, Mohamed Abou Swilem accompagnato da alcuni uomini e ragazzi si assentarono tra le case e poi uscirono tutti nel bacino del ponte.... Ognuno di loro portava un gatto o un cagnolino alla cui coda era stato legato un pezzo di tessuto bagnato di petrolio... strisciavano per terra. I gatti e cagnolini li mordevano e li graffiavano e loro cercavano di azzittirli stringendo forte sui loro musci e continuando a strisciare finchè raggiunsero i campi che circondavano il luogo dove erano accampati i militari inglesi. Ognuno di loro accese un fiammifero e dette fuoco al pezzo di tessuto legato alla coda dell'animale dopo di che lo buttò dentro il campo di grano. Gli animali correvano impazziti e provocarono un incendio intorno all'accampamento dei militari inglesi... la mattina l'accampamento non fu altro che un ammasso di resti di ossa bruciate.

(Al-Ardh,p.220)

Charkawi intende dare a questo villaggio una storia integrata nella resistenza egiziana così che si dimentichi leggendo le pagine di questo romanzo di essere di fronte ad un'opera di finzione.

**Il tempo verbale in arabo.** In arabo il verbo si presenta sotto due aspetti diversi: l'aspetto compiuto e l'aspetto incompiuto. L'incompiuto ha quattro modi mentre il compiuto ne ha uno solo. Ricordiamo che i tempi verbali fondamentali in arabo sono ridotti a due:

-L'imperfetto che indica un'azione in fase di svolgimento, non conclusa o che ancora si deve compiere;

-Il perfetto che invece indica un'azione interamente compiuta.

Per il futuro, si premette all'imperfetto un prefisso " sa". Si rivela quindi complesso –in sede di traduzione- l'attribuzione del tempo verbale che in italiano è vincolato dalla *consecutio temporum* e dalla scelta di un tempo della narrazione che occorre mantenere per tutto il testo. Secondo la concezione dei grammatici arabi ci sono due tipi di frasi: *la frase nominale* che contiene un verbo e *la frase verbale*, che non lo contiene.

## 8- Il ricordo in Silone e in Charkawi

L'intera azione della memoria ha alla propria base i ricordi, alcuni dei quali si stagliano precisi per ricordare eventi importanti, piacevoli o spiacevoli.

Henri Bergson è stato uno dei primi intellettuali ad occuparsi del tema del tempo, legato strettamente al tema della memoria.

La memoria diventa così, anche in campo letterario, uno strumento privilegiato per recuperare dei fatti, per chiarire circostanze utili, per meglio focalizzare episodi che altrimenti- apparirebbero dai contorni imprecisi.

### a- Il ricordo in Fontamara

In Fontamara troviamo molti ricordi e *flash back*, che appaiono come componenti indispensabili del racconto orale, intrecciato nel tessuto della vita quotidiana dando luogo ad aneddoti, notizie e pettegolezzi.

In questo racconto sui tentativi del cursore comunale di riscuotere le fatture della luce a Fontamara, interviene anche il carattere, l'umorismo del narratore:

L'ultima volta che il cursore era venuto, per poco non vi aveva lasciato la pelle. Per poco una schioppettata non l'aveva disteso secco all'uscita del paese. Egli era assai prudente. Veniva a Fontamara quando gli uomini erano al lavoro e nelle case non trovava che donne e creature. Ma la prudenza non è mai troppa. Egli era molto affabile. Distribuiva le sue carte con una risatella cretina, pietosa. [...] Però l'affabilità non è mai troppa. Alcuni giorni dopo un carrettiere gli fece capire, non a Fontamara (a Fontamara egli non metteva più piede), ma giù nel capoluogo, che la schioppettata probabilmente non era stata diretta contro di lui, contro la sua persona, contro la persona di Innocenzo La Legge, ma piuttosto contro la tassa.

Però se la schioppettata avesse colto in segno, non avrebbe ucciso la tassa, ma lui; perciò non venne più, e nessuno lo rimpianse. Né a lui balenò mai l'idea di proporre al comune un'azione giudiziaria contro i Fontamaresi.

(Fontamara, p.16)

*Fontamara* è in sé un ricordo: è il resoconto dei tre fontamaresi (Giuvà, Matalé ed il figlio) del dramma che ci è consumato nel loro paese a cui sono sfuggiti per testimoniare. Il ricordo dei sopravvissuti diventa ricerca di verità e giustizia, rivivere le offese e le violenze

del passato diventano un passo preparatorio all'emergere della verità nella coscienza collettiva:

A raccontare tutte le burle da essi giocateci negli ultimi anni, non basterebbe una giornata e per darvene un'idea è forse sufficiente ricordare la più sconcia, la famosa beffa dell'asino e del curato.

(Fontamara, p. 30)

Non basta più ricordare semplicemente il passato, si deve ricordare la verità, analizzarla, trarne delle regole e desiderare d'agire.

La narrazione attiva la memoria di chi ha vissuto l'esperienza e l'immaginazione di chi è interessato a conoscere quella storia:

Ti ricordi dell'ultima volta che sei stato ad Avezzano? Domandò il giovanotto a Berardo. “ ti ricordi dell'osteria in cui tu e gli altri Fontamaersi foste condotti dal poliziotto con i capelli rossi e la cicatrice al mento? Lo ricordi? Però hai dimenticato chi vi mise in guardia contro di lui.

(Fontamara, p. 184)

Ecco, voi ricordate che una sera venne qui un graduato delle milizie? Un certo cavaliere Pelino? Lo ricordate? Bene, benissimo, questo mi fa un grande piacere.

(Fontamara, p. 89)

Un signore intanato ci avvicinò, che da qualche tempo avevamo notato che ci seguiva. Era ben vestito, e ricordo che aveva i capelli e i baffi rossi e una cicatrice al mento.

(Fontamara, p. 109)

Dall'oscurità le rispose una voce di donna per ricordare un sogno che la buon'anima di Nazzareno, la madre di Elvira, aveva avuto in occasione del parto.

(Fontamara, p.82)

Ci resta dunque il ricordo di personaggi difficili da dimenticare, ricordo di eventi piccoli e grandi ma decisivi e perfino storici, capaci di mostrare l'incredibile ricchezza di un paese dimenticato, abbandonato da un potere senza etica e senso civico:

Ci mettemmo a sedere attorno al tavolino e Zompa proseguì: « Dopo la pace tra il papa e il governo, come ricordate, il curato ci spiegò dall'altare che cominciava anche per i cafoni una nuova epoca. »

(Fontamara, p. 25)

In *Fontamara* il ricordo più drammatico può anche fermarsi:

Di quella terribile sera non ricordo altro, all'infuori di quello che adesso ho cercato di raccontare. Delle volte anche mi capita che di tutta la vita non so e non ricordo altro, all'infuori di quell che in quella sera accadde sotto i miei occhi e che adesso ho raccontato.

(Fontamara, p. 120)

La sola speranza –davanti al ricordo di quel dramma – che si può trarre da una tale verità, è l'impegno ad agire in modo diverso e fare la propria parte per rendere il mondo diverso da com'è, raccontando la propria esistenza e interrogandosi sul suo significato.

#### **b- Il ricordo in *Al-Ardh***

I ricordi più intensi e più toccanti che Charkawi fa affiorare dalla memoria dei suoi personaggi riguardano principalmente episodi che risalgono ai primi approcci fisici tra il narratore e Wasifa ricordi assai vivi e pieni di nostalgia che affiorano in monologhi:

Avevo dodici anni e ho fatto tutto per stare da solo con una ragazza con la femminilità di mille donne messe insieme, ci avvolgeva il calore della notte. Prima di questo incontro, cinque anni fa, mi buttavo nello stagno con Wasifa e affiancavo dolcemente tutto il suo corpo e con stupore scrutavo la sua silhouette infantile nuda e che maturava giorno dopo giorno... lei faceva le stesse cose. Conoscevo ogni parte del suo corpo, anche lei conosceva tutto in me, e nessuno dei due tremava al contatto dell'altro. Ma in questo incontro sotto la *giummisa (albero)* di Abdelhedi cominciai a guardarle un momento il seno pienotto e il corpo bello, lo stesso corpo che conobbi e toccai in ogni sua parte quando eravamo piccoli ... [ sollevai la mia gellaba bianca per sedermi sul tronco della *giummisa* vicino a Wasifa tenendomi il petto con la mano cercando di nascondere il battito dei palpiti...Wasifa avvicinò

il suo viso al mio, sentì i suoi dolci respiri...e mi chiesi con voce tenera se mi ricordavo dell'ultimo nostro incontro... qui in questo mosallah !!... mi prese un'improvvisa timidezza, ma risi, rise pure lei e cominciò a ricordare la faccia di Cheikh Chennawi quando entrò al mosallah e ci sorprese proprio al momento del gioco del matrimonio !... Wasifa allungò la mano e la mise sul mio braccio invitandomi a seguirla nella mosallah lontano dalla strada del ponte. E mi prese un forte desiderio di stringere Wasifa tra le mie braccia... e baciarle il petto, il collo, il mento, le labbra carnose e la guancia rotonda. Allungai la mano verso di lei, mi strinse e mi abbracciò e sentii il calore del suo corpo attraversare la mia *gellaba*.

(Al Ardh, pp. 29 -34)

I ricordi di guerra tornano vivi in dialoghi tra uomini che ci fanno rivivere i momenti drammatici in cui la « microstoria » e la « macrostoria » s'intrecciano come nel ricordo dello Cheikh Hassuna e Abu Swilem della rivoluzione del 1919:

Lo Cheikh Hassuna non rispose... Anche Mohamed Abu Swilem restò in silenzio mentre le immagini di quei meravigliosi giorni gli passavano davanti agli occhi...

« Questo avvenne nei giorni della rivoluzione del 1919... i cortei degli uomini partivano e il villaggio.. [...] « nelle ore più oscure della notte, prima dell'alba, Mohamed Abou Swilem accompagnato da alcuni uomini e ragazzi si assentarono tra le case e poi uscirono tutti nel bacino del ponte.... Ognuno di loro portava un gatto o un cagnolino alla cui coda era stato legato un pezzo di tessuto bagnato di petrolio... strisciavano per terra. I gatti e cagnolini li mordevano e li graffiavano e loro cercavano di azzittarli stringendo forte sui loro musci e continuando a strisciare finchè raggiunsero i campi che circondavano il luogo dove erano accampati i militari inglesi. Ognuno di accese un fiammifero e mise fuoco al pezzo di tessuto legato alla coda dell'animale dopo di che lo buttò dentro il campo di grano. Gli animali correvano impazziti e provocarono un incendio intorno all'accampamento dei militari inglesi... la mattina l'accampamento non fu altro che un cumulo di ossa bruciate.

(Al-Ardh, p.220)

### c- Comparazione

Sia in *Fontamara* che in *Al-Ardh* notiamo dei salti temporali per cui la durata del tempo nella narrazione può essere accelerata, cioè gli eventi vengono descritti in modo rapido attraverso l'*elissi* (cioè l'eliminazione di un periodo -corto o lungo che sia -dando alla narrazione un ritmo velocissimo o il sommario (riassunto in poche linee di un fatto che è accaduto) che dà alla narrazione un ritmo veloce.

Silone comincia il primo capitolo con « *il primo di giugno dell'anno scorso* »

(Fontamara, p. 15) e il quarto capitolo “*verso la fine di giugno*” (Fontamara, p.96) e lo spazio temporale che copre il primo e il secondo capitolo è definito riservando un giorno per ogni capitolo. Il terzo capitolo sembra, in modo particolare, privo di avvenimenti importanti e sostanziali visto che la sua funzione è di presentare l'ambiente generale, la reazione negativa del villaggio, e la vita di Berardo Viola.

I capitoli quinto, settimo e decimo appaiono come fossero salti temporali dei quali non conosciamo il limite visto che l'autore non vi ha definito un tempo.

I capitoli sesto, ottavo e nono seguono il movimento del villaggio o i movimenti degli avvenimenti. Il sesto capitolo, malgrado presenti un avvenimento importante quale la fine della deviazione del ruscello, consiste in gran parte nella descrizione e nella scoperta della realtà del cafone e della verità del fascismo, e della trasformazione dei piccoli proprietari in nulla tenenti. In questo capitolo si manifestano palesemente l'ideologia dello scrittore e il suo antifascismo. Questo capitolo comprende anche il nuovo imbroglio a danno dei Fontamaresi:

Più tardi ci dissero che la perdita dell'acqua sarebbe durata dieci lustri e che questa proposta sarebbe stata avanzata in nostro favore da don Circostanza, ma nessuno di noi sapeva quanti mesi o quanti anni facessero dieci lustri.

(Fontamara, p.154)

I due imbrogli si basavano su un gioco di parole ambigue. L'ottavo capitolo, invece, contiene il viaggio e l'esperienza di Berardo e il giovane narratore a Roma, in cerca di lavoro, il nono capitolo l'esperienza successiva del carcere. La non definizione dello spazio temporale in questi due capitoli potrebbe essere, una esigenza artistica, oppure una necessità dovuta all'ambiente psicologico degli avvenimenti. Riteniamo di poter affermare che lo spazio temporale che Silone dà ai suoi capitoli e in conseguenza agli avvenimenti del suo romanzo appare proporzionato, anzi, in alcuni capitoli, a volte, molto armonioso e preciso.

Lo spazio temporale che dedica ai capitoli si basa sull'importanza dell'avvenimento senza mai perdere d'occhio l'importanza della storia che gli fa da sfondo. In più, la rapidità della narrazione è molto legata alla natura stessa dell'avvenimento: l'esperienza della vita a Roma, la fame patita, la ricerca di lavoro, l'esperienza del carcere sono esperienze piene di piccole particolarità che potrebbero non aver nessun effetto nello sviluppo e la progressione della storia ma sono sostanziali per la progressione della coscienza del personaggio. Silone è riuscito (tranne nel sesto capitolo) a creare avvenimenti e personaggi mettendoli sulla mappa del tempo con *“l'antica arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente.”*(Fontamara, p.13)

Lo spazio temporale, invece, che occupa ogni capitolo, cioè che occupa la narrazione di un avvenimento, in *Al-Ardh* non corrisponde. Lo spazio temporale dei capitoli duplici, cioè che contengono un doppio avvenimento, non è definito (capitolo settimo, quindicesimo, diciassettesimo, diciannovesimo, ventesimo e ventunesimo). Charkawi dedica interi capitoli a un solo avvenimento che lo scrittore riempie con i discorsi del villaggio oppure con la scoperta da parte degli abitanti del villaggio di qualche novità, oppure con i pensieri di alcuni personaggi (capitolo secondo, quarto, ottavo, nono, decimo e dodicesimo). Il capitolo sesto in *Al-Ardh* comincia con : *«dopo una settimana»* mentre il capitolo tredicesimo: *«dopo due giorni»* (*Al-Ardh*, p. 199), anzi lo scrittore salta molto lontano senza informarci o riassumerci ciò che è successo nel frattempo. Il ventesimo capitolo ad esempio comincia come segue *“E venne l'autunno nel mio villaggio.”* (*Al-Ardh*, p. 341)

## 9- La costruzione dei Racconti

### a- Il Narratore / L'Autore

Tuttavia, se la lingua è presa in prestito, la maniera di raccontare, a me sembra, è nostra. È un'arte fontamarese. È quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie.

(Fontamara, prefazione, pp. 12-13)

Così Silone definisce nella prefazione lo stile del romanzo e unisce l'arte del raccontare con l'antica arte di tessere mettendo una parola dopo l'altra come si mette un filo dopo l'altro e un colore dopo l'altro. Ciò che caratterizza lo stile del raccontare in *Fontamara* è la semplicità con la quale viene fatto... tre Fontamaresi sono andati a casa di Silone per raccontare la storia di Fontamara, lui non è altro che un nuovo autore del racconto anzi un semplice riportatore che vuole farlo conoscere al mondo intero. Lui scrive o racconta una storia reale vissuta da quelli che la raccontano in cui il ricordo, il proseguimento e poi ancora il ricordo non sembrano tecniche artistiche quanto uno sviluppo normale del racconto quando si devono chiarire particolari lontani dimenticati oppure ricordare il passato per dare luce al presente...

In *Fontamara* l'autore non è apparso che all'inizio del romanzo: anche lui vive in città, e sente le informazioni sugli eventi che si svolgono a Fontamara. Raccontano questi eventi, un uomo, sua moglie e il loro figlio che fuggirono dopo tutto quello che era successo. L'avvicinarsi dei tre fontamaresi nella narrazione è un modo per ricordarsi degli avvenimenti e non un'arte di raccontare. Ritroviamo la frase: « *mio marito racconta...* » oppure « *mia moglie narra...* » L'autore qui è uno dei personaggi dello stesso romanzo. Ha vissuto la storia, anzi vi ha partecipato; non ne è spettatore come il narratore di Charkawi. In *Fontamara* troviamo che partecipa a tutti gli avvenimenti compresi la stampa e la distribuzione del giornale, il figlio ha partecipato al viaggio di Berardo a Roma ed ha patito con lui il carcere e tutti i momenti drammatici che precedono la sua morte. La moglie ha partecipato al viaggio delle donne in città, all'arrivo dei fascisti e al dramma dello stupro delle donne.

Silone dunque è riuscito a distribuire bene i racconti tra i tre narratori e impregnare tutte le parti del racconto di vitalità. L'autore non ha mai aggiunto i suoi commenti o le sue analisi, si è limitato a riportare quelli dei suoi personaggi. La sua opinione sugli avvenimenti e la sua conoscenza dei personaggi non si sono basate sulla descrizione ma sulle azioni dei personaggi oppure sugli avvenimenti che hanno vissuto.

Silone è stato eccellente nella parte del racconto affidata alla donna-narratrice. Ci ha presentato gli avvenimenti con gli occhi di una fontamarese molto semplice:

Ma con le donne successe questo -voi sapete come siamo- il sole era già alto e ancora non eravamo in cammino. Tutto il paese fu messo a rumore le donne si ripetevano la notizia un vicolo all'altro; anche quelle che già sapevano di che si trattava, se lo facevano ripetere dieci volte da ognuno che passava davanti alla loro porta: però nessuno si muoveva...

(Fontamara, p.32)

Allora Marietta si fece avanti perchè lei sapeva come si parla con le autorità". Marietta trovò come compagna un'altra donna che aveva il marito in America da dieci anni ed era anch'essa incinta e difficilmente poteva credersi che il marito avesse ottenuto quel risultato da così lontano. "Dobbiamo noi permettere" mi venne a dire la moglie di Michele, eccitatissima "che in questione riguardante tutto il paese, Fontamara sia rappresentata, parlando con rispetto, da due donnacce?

(Fontamara, p.33)

La dualità tra autore/scrittore in *Al Ardh* – ha rappresentato il quadro della narrazione nel romanzo. Lo scrittore/autore, che viveva in città e tornava al villaggio solo d'estate durante le vacanze, s'interessava e sapeva tutto sulle manifestazioni, sui movimenti dei giovani e degli operai... e lo scrittore dà all'autore quella visione e qualche volta gliela toglie attraverso espressioni come erano a conoscenza "non sapeva rispondere".

Charkawi ha abbandonato l'autore completamente dopo che si è trovato incapace di svolgere il suo ruolo. Probabilmente perché l'alunno appena passato alla scuola media (ed è l'autore) non può presentare quella visione che supera il suo orizzonte di conoscenza.

Ritroviamo nei tre primi capitoli l'autore che presenta i personaggi: *Wasifa* e *Abdelhedi* attraverso la propria conoscenza e attraverso i racconti del villaggio. Presenta inoltre i personaggi di *Khadra*, *Alwani*, *Mohamed Abu Swilem*, *Cheikh Yussef*, *Mohamed Afendi* e *Cheikh Hassuna* solo attraverso i racconti. Cheikh Chennawi, invece, lo presenta

attraverso il ricordo di quel gioco proibito di “marito e moglie” interrotto dallo stesso Cheikh Chennawi. (Al-Ardh, p.10)

Il narratore introduce l’ambiente politico generale attraverso la sua propria coscienza: “*so dai racconti dei miei fratelli più grandi e dai giornali che un uomo che si chiama Sedqi* » (Al-Ardh, p.15) e la coscienza dei ragazzi del villaggio: “*I miei coetanei cominciarono a raccontarmi cose sul Destour... Mi accorsi con amarezza che al villaggio conoscono sul Destur più di quanto ne sappia io malgrado non abbiano partecipato come me a tutte le manifestazioni per il Destur.*” (Al-Ardh, p.16)

O ancora attraverso le chiacchiere scambiate tra il padre del narratore e l’oculista:

Dopo aver finito la visita dall’oculista [...] pensai un attimo ai discorsi che si svolgevano sempre tra mio padre e l’oculista [...]. L’oculista era ex membro del congresso aveva combattuto con Saad Zaglul, diceva sempre a mio padre che né gli inglesi, né il re Fuad, né il Partito Chaab, né i cannoni, né tutte le fabbriche di artiglieria europea, né tutte le forze del mondo potrebbero azzittare la voce del popolo egiziano e governarlo con la forza!... la nazione resterà l’origine di tutte le autorità malgrado tutto... il popolo insisterà ad avere l’ultima parola! i fucili forse potrebbero spaventare, ma il piombo non metterà a tacere le urla di giustizia e di libertà.

(Al-Ardh, pp. 372-373)

Charkawi ci ha presentato nei primi tre capitoli l’ambiente politico generale come lo ha immaginato in città o nel villaggio attraverso le osservazioni di un ragazzo, e i personaggi principali. Lo strumento che permette all’autore la conoscenza del villaggio non è altro che ciò che ha sentito; la sua conoscenza di alcuni dei personaggi quali Wasifa o Abdelhedi è una conoscenza limitata e incompleta. Wasifa per lui e per i suoi compagni è la bella ragazza in assoluto... la sua sposa nel “gioco” che la ragazza ha cercato di rifare con lui scoprendo però che lui era ancora troppo piccolo per certe cose. « *Allora perché mi hai accompagnata fin qui .... Vattene!*” (Al-Ardh, p.24). La relazione del narratore con Abdelhedi invece è la relazione di un ragazzo con un uomo, cerca di accontentarlo perché rispetta molto suo padre.

Il narratore scompare alla fine del terzo capitolo. A partire dal quarto comincia il movimento del romanzo con l’arrivo degli uomini dell’ *Handasa*.

Il narratore riappare di nuovo dopo essere scomparso, sebbene le vacanze non siano finite e lui non abbia ancora lasciato il villaggio, con l’espedito inventato da Charkawi: suo

padre gli aveva impedito di uscire di notte da solo per tutta l'estate, da quella notte in cui aveva fatto tardi aspettando Wasifa che non si era però presentata all'appuntamento.

Charkawi ritorna per parlarci del suo villaggio, del villaggio di *Al-Ayam*, del villaggio di *Zaineb*, del villaggio di *Ibrahim El Katib*, e presentarci un altro aspetto del personaggio dello *Chawich Abdallah* sempre attraverso ciò che ha sentito raccontare dalla gente del villaggio. Ritorna per sentire che il grano è finito nella casa di *Abu Swilem*, per incontrare *Abdelhedi*, e sedersi con *Cheikh Yussef*, *Abu Swilem* e lo *Chawich Abdallah*...

Nel ventunesimo capitolo, l'autore ci mette al corrente di ciò che ha sentito, visto che quel giorno non era nel villaggio e vive in questo capitolo e nel capitolo seguente (il ventiduesimo che è anche l'ultimo) la lite dello *Cheikh Yussef*, *Alwani* e *Abdelhedi* a causa del cambiamento di atteggiamento dello *Cheikh Yussef* che accettazione di vendere merci agli operai della strada agricola, il tentativo di *Abu Swilem* di raccogliere il cotone, lo scontro di *Abdelhedi* con l'impresario, l'arrivo di un graduato e tre subalterni... l'arresto degli uomini ecc...

L'autore non si è limitato a raccontare gli avvenimenti ma è intervenuto molto nel loro commento privandoli di ogni ambiguità.

## **b- Il Narratore che ritorna al villaggio**

Come in *Zayneb* di Mohamed Hasain Haykel<sup>59</sup> e ne *'Audat ar-rouh* di Tawfiq Al-Hakim (Il ritorno dello spirito)<sup>60</sup> gli avvenimenti narrati in *Al-Ardh* si svolgono durante una vacanza trascorsa dal giovane narratore presso il suo villaggio d'origine. Il tempo della storia è la turbolenta metà degli anni '30 quando *Ismail Sidqi* e il partito *Shaa'b* guidano il paese con il pugno di ferro, dopo aver sostituito la costituzione liberale *Wafd* del 1923 con un'altra più compiacente per il popolo britannico e il Palazzo nel 1930. Il regime di *Sedqi* provocò un'intensa resistenza popolare della piccola borghesia urbana e della classe contadina lungo tutto il decennio. La trama del romanzo riflette questi eventi

---

<sup>59</sup> Il romanzo apparso nel 1914 sotto lo pseudonimo « un contadino egiziano » e poi ripubblicato da Haykel sotto il suo vero nome nel dopoguerra, fu « il primo audace tentativo di una rappresentazione diretta della vita delle classi rurali egiziane, state fino ad allora oggetto al più di qualche rozza farsa semi-letteraria ». La storia – malgrado la buona volontà – di realismo è « una sentimentale vicenda romantica trasportata sui campi del cotone del delta ». In questo primo romanzo giovanile di Haykel la lingua volgare viene introdotta nei dialoghi. » GABRIELI, 1967, p. 283

<sup>60</sup> *Audat ar-ruh* è un famoso romanzo di Tawfiq al-Hakim la cui storia si svolge negli anni più difficili della lotta egiziana per l'indipendenza.

attraverso il microcosmo di un villaggio in rivolta del delta del Nilo che combatte per difendere la sua acqua e la sua terra dai soprusi del governo e delle autorità locali.

Charkawi è nato ed ha vissuto i suoi primi anni in un piccolo villaggio egiziano prima di spostarsi al Cairo per la sua educazione. A molti degli scrittori della *Nahdha* si applica questo paradigma autobiografico, così come si applica a molti altri scrittori che lo hanno seguito della generazione successiva. Questa è forse la ragione più ovvia per cui l'avvio di quella che Jabir 'Asfur<sup>61</sup> ha chiamato il romanzo autobiografico in Egitto coincide con gli inizi del « *romanzo del villaggio* » come genere narrativo distinto che sviluppa un insieme adatto di caratteristiche strutturali e tematiche. Una di queste caratteristiche è il ritorno del figlio nativo al villaggio dal suo ambiente urbano adottivo, nella maggior parte dei casi in un contesto di vacanze estive. Chiaramente uno dei messaggi impliciti è lo scontro tra campagna e città, o tra l'insieme dei valori sociali accompagnati alle origini rurali del protagonista da una parte e la sua educazione urbana cosmopolita dall'altra. Nello stesso tempo, questo conflitto e l'esperienza del ritorno, che abitualmente prende la forma della *nostalgia*, è interpretata in maniera significativamente diversa nella narrativa degli autori *Nahdawi* negli anni 1910-1920, e in quella della generazione successiva degli scrittori di sinistra realisti e neo-realisti che comincia con Charkawi attraverso tutta la generazione degli anni Sessanta.

Nella scrittura dei primi, l'esperienza del protagonista, il suo ritorno è un'alienazione che è mascherata ed attenuata da una nostalgia astratta; nel « romanzo del villaggio » post-*nahdawi*, invece, l'alienazione si produce attraverso il movimento del protagonista lontano dal villaggio.

In *Al-Ardh* l'inadeguatezza e il disagio del narratore sono ulteriormente messi in rilievo attraverso il suo appuntamento di mezzanotte con Wasifa, che egli adesca in un posto oscuro lungo il fiume con la promessa di una bottiglia di profumo. Avendo mentito riguardo al profumo, il narratore si presenta invece con una moneta da dieci piastre. Lo scambio verbale comico che ne segue punta il dito sull'incapacità del ragazzo di parlare lo stesso linguaggio di Wasifa oggetto del suo desiderio, che non può o rifiuta di comprendere il suo discorso stravagante e romantico.

In un rovesciamento dei ruoli, Wasifa riesce a sedurlo ma fallisce miserabilmente a causa del terrore infantile del ragazzo e dell'inesperienza.

---

<sup>61</sup> 'Asfur, *Zaman al-Riwayah*, p. 113

Fraintendendo le « avances » sessuali genuine di Wasifa, per gratitudine egli razionalizza la sua impotenza come un punto d'onore: « ... lei parlava e parlava, « non avere paura » a continuava ad abbracciarmi ... » (Al-Ardh, p. 34)

L'impotenza sessuale del ragazzo può essere letta come un'analogia della sua incompetenza narrativa; egli parla letteralmente un linguaggio differente da quello del villaggio, inadeguato alle esigenze della sua storia collettiva.

### **C- La presentazione del personaggio e del suo itinerario**

I critici contemporanei si sono occupati del personaggio in quanto base dell'opera romanzesca. Il personaggio romanzesco è un essere cartaceo, ha una realtà fittizia anche se assomiglia moltissimo ad un personaggio reale: lo scrittore il suo creatore, lo spinge dove vuole e l'impregna di pensieri e sentimenti suoi. Il personaggio romanzesco, poi, può in qualche caso non essere una persona. Ne *Al-Ardh* ad esempio, è possibile che sia il villaggio il personaggio principale o persino la città o ogni elemento che aiuta a spingere gli avvenimenti della narrazione e del romanzo in una direzione o in un'altra.

Il bravo scrittore è quello che lascia muovere i suoi personaggi liberamente senza intervenire nel constringerli a compiere atti già prestabiliti, muovendo i suoi personaggi con fili invisibili in modo tale che non ci si renda conto della sua presenza.

Nel romanzo borghese tradizionale il personaggio si basa sul concetto di *Eroe*, attraverso la manifestazione della bravura personale e la capacità dell'uomo di compiere atti straordinari e realizzare l'impossibile. Nella letteratura araba gli autori di romanzi hanno sempre cercato di distinguere il ruolo della singola persona così che l'eroismo sia attribuibile sempre al singolo; ne consegue che i romanzi sono stati sempre ricordati dal pubblico dei lettori con i nomi dei loro protagonisti: a titolo di esempio citiamo *Issa ibn Hichem* del Mouilhi, *Essaid* (il signore) *Ahmed Abd Ajjawad* l'eroe della trilogia di Najib Mahfoudh, *Ahmed Akef* in *Kan al khalili* sempre di Mahfoudh. Così ancora *Said Mahran* in *Allis wel kilab* ( Il ladro e i cani), *Omar Hamzaoui* in *Chahad* (Il mendicante), *Abou Houraira*, *Gailène e Medine* nelle opere di Mahmoud Al Messaadi.

Ogni grande scrittore nelle proprie opere crea un susseguirsi particolare per i suoi personaggi. Questo susseguirsi o classificazione non è caratterizzato/a soltanto dal suo contenuto sociale o dalle idee dello scrittore sul suo mondo, ma rappresenta anche il mezzo

essenziale per la distribuzione dei personaggi dal centro verso i margini del racconto e viceversa, costituendo così lo strumento principale della narrazione.

I due romanzi hanno in comune l'assenza di un « eroe » dichiarato tale e questo è un orientamento del realismo che si basa sulla creazione di storie di gente normale in condizioni normali. I due scrittori hanno cercato di creare un gruppo di personaggi che ha posizioni ravvicinate sulla « mappa del romanzo » sia dal punto di vista dell'importanza che da quello della presa di coscienza del personaggio stesso.

#### **d- I personaggi in *Fontamara***

Silone, in *Fontamara* ci ha presentato Baldissera attraverso alcuni cenni su, il primo che ha firmato la petizione dopo aver avuto l'assicurazione dal cavaliere Pelino che non c'era niente da pagare:

Arrivati al paese trovammo in mezzo alla via il generale Baldissera che gridava e imprecava. D'estate egli usava rattappar scarpe fino a tarda ora, davanti a casa sua, alla luce del lampione, e la luce gli era mancata. La marmaglia gli aveva circondato il deschetto, gli aveva confuso le subbie, i chiodi, i coltelli, la pece, lo spago, i ritagli di scuola, gli aveva versato sui piedi la tinozza di acqua sporca, ed egli bestemmiava ad altissima voce i santi dei dintorni e interpellava noi che tornavamo dal lavoro per sapere se alla sua età, miope, meritasse di essere privato della luce del lampione, e che cosa la regina Margherita avrebbe pensato di una simile infamia.

(Fontamara, p. 17)

Berardo ci viene presentato con l'assicurazione che “*non avrebbe mai firmato la petizione del cav. Pelino per nessuna ragione*”, e lo scopriamo autore del danno ai lampioni perchè riteneva che non servissero a niente senza luce. (Fontamara, p.23)

E Marietta, la moglie dell'Eroe Sorcanera:

Marietta era lì, sulla soglia della cantina, ostruendo la porta della cantina con la sua gravidanza, la terza o la quarta da quando il marito era morto in guerra”. “A causa della gloria del marito (come si dice) nel dopo guerra la Sorcanera aveva avuto spesso a che fare con persone di riguardo” [...] “Perché non torni a

sposarti?” noi le rinfacciavamo. “ Se la vita di vedova non ti conviene potresti rimaritarti.” “Se rifaccio famiglia”, essa rispondeva, “perdo la pensione di vedova di Eroe. Così è la legge. Ormai sono costretta a rimanere vedova.”

E c'erano degli uomini che le davano ragione, ma le donne la odiavano.

(Fontamara, p.19)

Conosciamo poi Michele Zampa attraverso il racconto del sogno che ha fatto:

Dopo la pace tra il Papa e il Governo, come ricordate, il curato ci spiegò dall'altare che cominciava anche per i cafoni una nuova epoca. Il Papa avrebbe ottenuto da Cristo molte grazie di cui i cafoni hanno bisogno. Ecco che quella notte io vidi in sogno il Papa discutere col crocifisso.

“Il crocifisso diceva: “per festeggiare questa pace sarebbe bene distribuire la terra del Fucino ai cafoni che la coltivano e anche ai poveri cafoni di Fontamara che sono sulla montagna senza terra”. Il papa rispondeva: “Signore, il principe non vorrà mica. E il principe è un buon cristiano”. Il crocifisso diceva: “per festeggiare questa pace sarebbe bene dispensare almeno i cafoni dal pagare le tasse”. Il Papa rispondeva: “Signore, il Governo non vorrà, E i governanti sono anche essi buoni cristiani”. Il crocifisso diceva: “Per festeggiare questa pace, quest'anno manderemo un raccolto abbondante soprattutto ai cafoni e ai piccoli proprietari”. Il Papa rispondeva: “Signore, se il raccolto dei cafoni sarà abbondante, i prezzi ribasseranno, e sarà la rovina di molti commercianti. Anch'essi meritano riguardo, essendo buoni cristiani”. Il crocifisso molto si rammaricava di non poter far nulla per i cafoni senza far del male ad altri buoni cristiani. Allora il Papa gli propose: “Signore, andiamo sul posto. Forse sarà possibile fare qualche cosa per i cafoni che non dispiaccia né al principe Torlonia né al Governo, né ai ricchi.

(Fontamara, p. 25)

E poi Silone ci presenta l'immagine dei cafoni hanno di loro stessi:

Michele pazientemente gli spiegò la nostra idea:

“In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa.

“Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.

“Poi vengono le guardie del principe.

“Poi vengono i cani delle guardie del principe.

“Poi, nulla.

“Poi, ancora nulla.

“Poi, ancora nulla.

“Poi, vengono i cafoni. E si può dire ch'è finito”.

(Fontamara, pp. 27-28)

L'unico personaggio estraneo al villaggio è il cavaliere Pelino che viene descritto come “*un forestiero con la bicicletta*”. E ancora:

D'aspetto era un giovanotto elegantino. Aveva una faccia delicata, rasata, una boccuccia rosea, come un gatto. Con una mano teneva la bicicletta per il manubrio, e la mano era piccola, viscida, come la pancia delle lucertole, e su un dito portava un grande anello da monsignore...

(Fontamara, p.18)

### **e-I personaggi in *Al-Ardh***

I personaggi de *Al-Ardh* sono numerosi e li possiamo sommariamente dividere in tre grandi gruppi:

I personaggi conosciuti con il proprio nome: *Wasifa, Abdelhedi, Mohamed Afendi, Abou Swilem....*

I personaggi conosciuti con la loro funzione: ‘*Omda, Maamour*, il Hekimdar, l'autorità del capoluogo ecc...

Gli altri personaggi presenti nelle scene corali: I ragazzi, le ragazze e le donne, i contadini del villaggio; i prigionieri...

Charkawi predilige alcuni personaggi su altri e fa di loro un polo di attrazione presente in tutta l'opera dall'inizio alla fine. Questi personaggi hanno nomi propri, e sebbene nessuno abbia il ruolo di protagonista- eroe si completano l'uno l'altro su un piano paritario nella loro lotta contro le avversità, il latifondismo e il potere.

Questi personaggi sono l'asse portante del romanzo. Sono stati sempre presenti dall'inizio fino alla fine tranne alcuni che sono apparsi in certi capitoli per spingere il movimento narrativo; la loro assenza successiva non toglie niente alla costruzione del romanzo (si veda ad esempio il personaggio di *Kassab*).

Charkawi ha presentato la maggior parte dei suoi personaggi nel primo capitolo. Il personaggio di Abdelhedi prende forma nel ricordo del narratore del “*gioco del marito e moglie*” quando lo Cheikh Chennawi lo chiamò per vedere ciò che facevano « *quei delinquenti* » e si comincia a delineare inoltre attraverso i discorsi dei ragazzi a proposito della sua forza leggendaria.

Anche Wasifa, è presentata dallo scrittore attraverso i discorsi del villaggio e in alcuni passi anche dal narratore stesso. “*La più alta tra le ragazze aveva un collo luminoso, era famosa, con due seni sodi e prorompenti.*» (Al-Ardh, p.19)

Conosciamo invece Abu Swilem attraverso i discorsi dei ragazzi del villaggio.

È stato licenziato a causa del “Destour”. Il villaggio non ha partecipato alle elezioni che organizzò Sedqi, alle quale aderì il partito “Chaab”. Nessuno andò alle urne. Il capo dei gendarmi chiese ad Abu Swilem di condurre gli uomini a votare ma lui rifiutò: quando vide che facevano votare anche i morti, protestò. Lavora da solo nella sua piccola terra.

(Al-Ardh, p.88)

Da quando fu licenziato dalla sua funzione di *Cheikh el Gafar*, non lo aiuta più nessuno, e nel villaggio dicono che Mohamed Abu Swilem non è più in grado neanche di offrire un altro vestito alla figlia Wasifa.

Anche lo Cheikh Hassouna, ci appare attraverso le chiacchiere dei giovani del villaggio. Il preside della scuola del villaggio vicino è stato trasferito in un altro paese lontano a causa del Destour. Allo Cheikh Youssef è stato tolto la metà di un feddan, dell’unico faddan che aveva in proprietà dopo l’entrata in vigore del nuovo Destur.

Lo Cheikh Chennawi, nella descrizione del narratore, è « *un uomo lungo e largo, con un corpo enorme, schiena larga, con un gran pancione, buongustaio, faqih, Cheikh e Mufti del villaggio e Maouzzun (notaio, maestro, predicatore e oratore).*» (Al-Ardh, p. 9)

Alwani, anche lui descritto attraverso i discorsi del villaggio, ci ha provato con Wasifa ma questa l’ha respinto, malgrado si dica che sia un uomo che piace a molte donne del villaggio, e sia temuto da alcuni uomini. Coraggioso e abile nell’uso del fucile e del bastone come suo padre da cui ha ereditato l’audacia, è rispettato ed è temuto dai delinquenti.

Khadra, invece, la conosciamo attraverso quanto le ha detto Wasifa “*vergognati, Khadra, siamo arrivate al villaggio.*” (Al-Ardh, p.15 ) e per il suo ballo e le sue canzoni erotiche durante la festa di matrimonio.

Di Mohamad Efandi, abbiamo saputo che è un maestro e che ha chiesto Wasifa in sposa a suo padre – sempre grazie alle chiacchiere della gioventù del villaggio.

Charkawi ha continuato a costruire i suoi personaggi attraverso il narratore, o attraverso le azioni degli stessi personaggi, o attraverso le loro relazioni con gli altri personaggi, oppure attraverso il ricordo del personaggio o il suo monologo interiore.

Silone invece, nel costruire dei personaggi si basa sulla narrazione o la descrizione del narratore della vita del personaggio. Il discorso sul personaggio viene spontaneo nella narrazione come lo è la presentazione di Elvira nel secondo capitolo oppure il personaggio di Berardo nel terzo.

I personaggi di Charkawi (eccetto *Kassab, Chawich Abdallah, El Mamour, Essol, Mohamud Bè, il medico oculista*) sembrerebbero più vivi dai personaggi di Silone perchè Charkawi li ha seguiti molto e li ha lasciati presenti lungo tutto il romanzo facendoli partecipare alla maggior parte degli avvenimenti.

Silone invece, li presenta per farli sparire quasi subito eccetto ovviamente la figura e il personaggio di Berardo su cui troviamo richiami e accenni in diversi capitoli. Nell'immaginazione dei suoi personaggi Charkawi è caduto qualche volta in piccole contraddizioni, probabilmente proprio perchè ha dato loro molto più spazio. Ad esempio si deduce dalla risposta di Abdelhedi ai *Rijal al Misaha* (gli uomini dell'agricoltura) nel quarto capitolo che lui sia a conoscenza della diminuzione dell'acqua "*che governo è questo ? ... chi oserebbe prenderci l'acqua, che si azzardino a farlo e vedranno*". (Al-Ardh, p. 60)

Nel sesto capitolo Charkawi -contraddicendo quanto affermato precedentemente- afferma: "*Proprio in quei giorni seppero che l'acqua è stata deviata verso le terre del Pacha.*" (Al-Ardh, p.87)

### **f-L'identità dell'avversario e la frontalità dello scontro**

Non può sfuggire anche al più frettoloso dei lettori l'identico principio dei due romanzi: l'arrivo in bicicletta di personaggi estranei alla comunità, forieri di sciagure future.

L'accoglienza del villaggio allo straniero non è la stessa: nell'osteria di Marietta non viene offerto al cavalier Pelino neanche un bicchier d'acqua, mentre i fellahin egiziani- nel rispetto della proverbiale ospitalità araba- non negano agli architetti un pasto di benvenuto. Il

« nemico » sembra arrivare dall'esterno, subito individuato nel forestiero. Ma se in *Fontamara* i nemici del cafone sono tutti residenti in città o nei centri abitati più grandi, che da sempre hanno l'abitudine di burlarsi dei contadini, in *Al-Ardh* troviamo una diversa distribuzione: se la città nasconde i nemici ( *el Maamour, el Hekimdar, el Pacha* ) questi ultimi si annidano anche nel villaggio ( *el 'Omda e Mahmud Bè*). La spartizione nel romanzo egiziano è meno netta: in città ci sono anche amici e partigiani dei fellahin quali il medico, l'oculista, l'avvocato, il farmacista e tutti gli amici istruiti di Cheikh Hassuna.

Lo scontro che Fontamara ci illustra è allora più marcatamente frontale: da una parte c'è il nuovo capitalismo che si sta affermando con la protezione del regime e d'altra i poveri contadini. Lo sfruttamento dei nuovi ricchi (l'Impresario) dopo la sconfitta dei vecchi proprietari aristocratici (don Carlo Magna) si associa all'arrogante violenza del Fascismo. « *L'Impresario che ha dietro le banche e sta in tutti i campi, quell'uomo ha veramente trovato l'America dalle nostre parti* ». (Fontamara, p.48)

L'identificazione dell'avversario non è facile per il fellah e per il cafone: nella campagna marsicana e del delta del Nilo si annidano figure ambigue e miserabili, che si proclamano difensori degli umili al solo scopo di ingannarli. In un gioco perverso, El 'Omda, Mahmud Bè, don Circostanza e il Cavalier Pelino manipolano con relativa facilità la buona fede delle due sfortunate comunità agricole, che troppo tardi scoprono il loro gioco.

D'altra parte un nemico ne nasconde sempre un altro, allargando improvvisamente lo scenario dalla piccola realtà locale ad un quadro storico più vasto: il Fascismo protegge l'Impresario così come il partito Chaab, al governo, protegge il Pacha.

Mentre in *Fontamara* disprezziamo il personaggio dell'Impresario attraverso i comportamenti che adotta con i cafoni e con i suoi stessi « compari », in *Al-Ardh*, il Pacha resta uno sfruttatore sconosciuto, invisibile, per volontà dell'autore di renderlo ancor più un emblema dell'odiosa categoria degli approfittatori: membro del partito, vive nel suo palazzo ed è all'origine della crisi idrica e della realizzazione della « sua » strada.

#### **g- Berardo e Abdelhedi**

Entrando nello specifico delle due narrazioni, personaggi principali, secondari e comparse delle due storie presentano forti analogie non solo nella loro natura ma anche negli intrecci delle loro vicissitudini.

**Berardo.** Il protagonista principale di *Fontamara* è comunemente riconosciuto in Berardo Viola, quello di *Al-Ardh* in Abdelhedi. I due possiedono una forza fisica fuori dell'ordinario, un orgoglio ed una fierezza che in circostanze spesso straordinariamente analoghe suscitano l'ammirazione delle loro comunità. Una « conversione » sociale e politica si realizza nel loro percorso di vita e sarà trainante per tutti gli altri contadini.

Un episodio di rivolta contro le autorità religiose complici del regime di cui i due eroi sono protagonisti è sorprendentemente speculare nelle due storie, non solo per lo svolgimento simile dei fatti ma soprattutto perché Berardo e Abdelhedi puntano entrambi il dito contro due uomini di Dio che manipolano la religiosità e la crudeltà dei propri fedeli a fini terzi. Ambedue adottano il confronto diretto e la violenza come mezzo di reazione e di lotta, ed hanno patito il carcere dove molto hanno imparato dai discorsi e dalla fede politica degli altri carcerati.

Berardo è più emarginato rispetto alla sua comunità di quanto lo sia Abdelhedi: è deviante dal primo momento, quando rompe i lampioni che non servono a niente, visto che manca la luce elettrica. La sua devianza gli nasce anche dalle sue origini fuorilegge: il nonno brigante -una leggenda locale- lo avvolge di fascino e destina al cafone fontamarese una morte eroica. Il loro rapporto con la terra e con la donna amata e/o desiderata presenta comunque delle differenze che meritano di essere segnalate.

Berardo fin dall'inizio è senza terra: un bell'appezzamento di terreno che suo padre gli aveva lasciato « *l'aveva venduto vari anni prima a don Circostanza per pagare le spese di una lite e comprarsi l'imbarco in America* » (Fontamara, p.69). Ma quel viaggio della speranza non c'è mai stato, il Fascismo mette dei freni all'emigrazione e la terra che era riuscito a rendere fertile grazie ad una fatica sovrumana, è inghiottita dalla frana della montagna causata da una terribile inondazione.

Questo suo statuto lo rende da una parte inferiore, un paria al punto che non può neanche pensare di sposare la sua Elvira: « *come puoi pensare che io mi sposi una ragazza con la dote ed io senza terra?* » (Fontamara, p. 81) dall'altra ne fa un fuoriclasse. Racconta il narratore che Berardo poteva fare da paciere riguardo alla questione dell'acqua per la semplice ragione che non possedeva più terre né irrigue né secche, e non aveva dunque interessi da spartire con i suoi compaesani.

Elvira è la sua ragione di vita: un avvicinamento affettuoso e più intimo con la ragazza gli fa prendere la decisione di partire di nuovo, di cercare un lavoro che gli dia quello statuto che gli permetta di chiederla in moglie.

La morte di Elvira, nel finale del racconto, lo spinge ad immolarsi per la causa, di dare un senso alla sua vita e alla sua morte.

**Abdelhedi** è presente in tutti i capitoli del romanzo; innamorato di Wasifa è un bravo contadino, che adora la terra, un giovane forte che le circostanze mettono a confronto delle autorità per difendere la propria terra e quindi il suo onore. Abdelhedi rappresenta il simbolo estremo della forza agli occhi dei ragazzi:

Abdelhedi si azzittò, e i muscoli del viso si muovevano di rabbia, e gli occhi erano fulminanti, il suo petto coperto di peli fitti neri si raddrizzò... e cominciò a dilatare ripetutamente le narici dalla rabbia, Un ragazzo sussurrò al suo vicino: Guarda la criniera che c'è sul petto di Abdelhedi... sconfigge il leone stesso.

Ha un diavolo per capello, guardalo un pò, Oddio! Con l'aiuto di Dio, figlio mio, guiderà davanti a lui tutta la "Handasa" con il bastone.

(Al-Ardh, p. 55)

Dal primo vero capitolo del romanzo, Abdelhedi è presentato come l'eroe –poeta che « *sta sveglio tutta la notte con la sua ruota di irrigazione, passando il tempo cantando lunghe ballate di eroi, vita e amore.*» (Al-Ardh, p.42). Egli è il miglior cantante, il campione imbattuto nel villaggio, la sua presenza è un requisito per la riuscita di matrimoni e festival.

Il suo altruismo, la sua generosità e gentilezza sono impareggiabili, come ha dimostrato con il suo nobile trattamento nei confronti di Alwani e di Khadra, disprezzati e maltrattati dal resto del villaggio e dalla lealtà della proposta con la quale guida il villaggio in una battaglia contro le autorità, a dispetto del fatto che i suoi propri interessi non erano toccati dalla confisca delle terre .

La forza di Abdelhedi è stata operativa e presente in due occasioni; la prima quando ha salvato la bufala caduta nel pozzo:

I ragazzi, invece, erano molto orgogliosi di raccontare l'impresa di Abdelhedi, che da solo ha resistito a tutti gli uomini della regione ovest e da solo ha tirato su una bufala caduta nel pozzo... Le ragazze erano molto contente quando Abdelhedi aveva rotto il ponte costruito dalle autorità con la sua zappa e lasciato l'acqua irrigare tutti i campi, sfidando l'autorità del governo e i suoi uomini che vivono nel capoluogo con le divise gialle e i capelli lunghi.

(Al-Ardh, p.140)

La seconda occasione si è presentata nel carcere del capoluogo quando spintonò i poliziotti che lo volevano catturare con la forza:

Gli uomini tornati dal carcere del capoluogo ricordano con orgoglio che Abdelhedi non ha mai affermato di essere una donna, non ha mai bevuto il piscio dei cavalli e non si è mai seduto su una bottiglia tranne quando è svenuto... tuttavia ha resistito e non si è mai lamentato del dolore.

(Al-Ardh, p.202)

Abdelhedi è il contadino esemplare, ama la terra, la considera come un essere umano che gli è molto caro. La sua relazione con la terra è molto profonda: fin da piccolo ci è cresciuto e la conosce zolla per zolla:

Tutta questa terra estesa davanti a lui lo riempie di un sentimento di onore.... la conosce molto bene, conosce la sua superficie ed ogni suo sentiero. Conosce ogni spiga che ha cominciato a germogliare piano piano... le ha comprato ogni tipo di concime e ha preso a curarla e coccolarla.

(Al-Ardh, p.39)

Nel romanzo egiziano, Abdelhedi possiede la terra, che però non è toccata dalle espropriazioni forzate. Questa sua fortuna permette anche a lui di essere in un certo senso fuori dal conflitto e di muoversi « fuori dal coro ». « *Ha un pezzo di terra. E' uno tra dieci uomini che posseggono un'uguale superficie di terra. Questo lo riempie di orgoglio, di forza e di fermezza.* » (Al-Ardh, p.50)

Malgrado Abdelhedi sia quasi analfabeta è un uomo che crede molto nei valori umani, ama il prossimo e opera per il bene di tutto il villaggio. I valori spirituali per lui vengono prima del denaro. Per questo motivo litiga con lo Cheikh Youssef quando viene a sapere che questi vendeva la merce a chi era venuto per distruggere il villaggio con la strada agricola, e risulta molto più responsabile dello Cheikh Youssef che aveva frequentato Al-Azhar.

Uomo forte, capace di resistere a tutte le forme di autorità, si sente incapace davanti alla sua Wasifa. La ama e desidera sposarla ma Abu Swilem, padre della ragazza, sembra non pronunciarsi né in un senso né in un altro:

Suo padre né accetta né rifiuta, ogni volta che gli chiedo la mano di Wasifa mi dice che le cose si arrangeranno.

(Al-Ardh, p.19)

Si augurò che Wasifa fosse con lui come moglie e si sedette lungo il corso d'acqua mentre irrigava la propria terra: lei cantava vicino al pozzo d'acqua e lui stava a cantare lontano mentre l'acqua scorreva.

(Al-Ardh, p.40)

L'amore di Abdelhedi per Wasifa non sembra avere in *Al-Ardh* il posto che l'amore tra Berardo ed Elvira occupa in *Fontamara*. Questo può dipendere da più elementi: sebbene le due giovani siano le più belle dei rispettivi villaggi e l'oggetto del desiderio di tutti gli uomini, Elvira ama solo Berardo rendendo possibile un posto rilevante alla loro storia, mentre Wasifa è combattuta dal desiderio di sposare un uomo che la porti in città e tra Abdelhedi o Mohamed Efendi. Inoltre il possesso della terra non è per Elvira il criterio per scegliere o rispettare un uomo, mentre per Wasifa è condizione essenziale.

#### **h- Il passaggio in carcere**

**L'esperienza carceraria di Berardo Viola.** Berardo Viola si uccide in prigione per non rivelare le intenzioni rivoltose dei suoi compaesani, sacrificandosi per gli altri.

É molto probabile che Berardo sia una trasposizione letteraria del fratello minore dell'autore, Romolo Tranquilli, che – in seguito alle percosse e alle torture subite dai fascisti – morì in prigione nel 1932.

Berardo comprende ben presto l'inutilità di ogni opposizione legale agli oppressori, vedendo nella rivolta l'unica forma di lotta:

Quando si accorgerà di non aver seguaci – almeno sul piano pratico – in questa sua proposta, anziché abbandonarsi con gli altri ad una passiva rassegnazione, preferirà emigrare in città per proseguire la sua battaglia in difesa della causa dei suoi compaesani.

(MARIANI, 1969, p.376)

La nuova adesione di Berardo al movimento clandestino che si oppone al Fascismo è generosa e totale fino ad arrivare al punto di auto-accusarsi autore di un attentato avvenuto a Roma nel giorno del suo arrivo nella capitale, senza neanche conoscere chi ne fossero realmente i veri responsabili.

La maturazione di questa scelta avviene in carcere, dove si trova a causa di un rotolo di giornali clandestini anti-fascisti rinvenuto dalla polizia ai piedi dell'attaccapanni della latteria in cui si trovava alla vigilia del suo rientro al paese, dopo un soggiorno infruttuoso alla ricerca di un lavoro.

Tiene testa al duro regime carcerario con la sua forza fisica e morale, ma il telegramma che lo informa della precoce scomparsa di Elvira lo porta a riconsiderare il senso della sua vita:

« Che senso ha il vivere ora che Elvira è morta ? E se io ti tradisco, tutto è perduto. Se io tradisco » diceva « la dannazione di Fontamara sarà eterna.[...] »  
« Sarà » egli disse « qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuova.»

(Fontamara, p. 197)

Secondo d'Eramo in *L'opera di Ignazio Silone* i termini chiave del romanzo sono “*capire e parlare*”. (D'ERAMO, 1971, p. 47)

Infatti tutte le relazioni tra i personaggi sono basate su questi termini: la parola *spiegare* che nella parte iniziale del romanzo viene riferita a chi ha un'istruzione, ai signori, viene nella parte conclusiva attribuita anche a Berardo Viola, ormai in misura di portare un messaggio. Ne è la prova tangibile il fatto che anche i cafoni nell'ultimo capitolo di Fontamara hanno fatto loro l'arte di convincere, si sono appropriati delle parole scritte, del linguaggio e fondano addirittura un giornale.

Riportiamo alcuni esempi di questi cambiamenti. In cella, l'Avezzanese e Berardo conversano e Berardo afferma ancora:

“ Io non capisco” tornava a ripetere Berardo “ non capisco perchè i cittadini abbiano potuto fare un giornale da distribuire gratuitamente ai cafoni. Perchè il solito Sconosciuto non si fa i fatti suoi? Ma forse è un negoziante di carta e stampa giornali per smerciare la sua carta? » E il narratore: « per quello che mi riusciva di capire, lo sconosciuto cercava di prendere Berardo dal suo lato più sensibile, ch'era

l'orgoglio. E diceva: « che gli altri cafoni non capiscono certe cose è comprensibile; ma un uomo come te? »

(Fontamara, pp. 188-189)

In cella -nel secondo giorno di detenzione- l'Avezzanese parlando col narratore mette in atto un simbolico passaggio di consegne: “ [...] *Senza dubbio voi due sarete rimessi in libertà oggi o fra qualche giorno e sarete rimpatriati. La mia sorte sarà diversa. Scusami se non te lo spiego; a Fontamara te lo spiegherà Berardo. [...] Il resto lo sa Berardo.* »

(Fontamara, p. 191)

I fatti in realtà presero drammaticamente un'altra piega.

In questo giudizio di Annoni, ritroviamo i differenti passaggi che segnano l'esperienza carceraria di Berardo Viola e il suo rapporto con le autorità:

La sua struttura ideologica è esemplarmente marxista: dalla rottura della crosta dell'individualismo, alla nascita e al consolidarsi della solidarietà di classe, alla lotta di popolo

(ANNONI, 1974, p.44)

Le prime apparizioni di Berardo nel romanzo lo distinguono come una voce “dissonante” rispetto al coro omogeneo dei suoi compaesani ma finisce –nonostante una sua marginalità stravagante – per diventare il simbolo della rivolta di Fontamara contro tutte le ingiustizie.

Berardo Viola è nipote di un brigante realmente esistito<sup>62</sup> e compie all'inizio del romanzo un gesto isolato quale la rottura delle lampade pubbliche del paese, in seguito all'interruzione della corrente elettrica nel villaggio. Provoca nei suoi compaesani sentimenti diversi: pena, perché ha perduto il suo piccolo appezzamento di terreno in una vicenda giudiziaria in difesa di un amico che poi fece il voltafaccia, empatia sincera per una sfortuna che sembra perseguitarlo (l'amore impossibile per Elvira, l'impossibilità di emigrare).

---

<sup>62</sup> Il nome Berardo- scelto da Silone per il suo eroe – cafone di *Fontamara*- all'uscita del romanzo in Svizzera secondo supposizioni accreditate sembrava preso in prestito dal santo protettore di Pescina dei Marsi. La scelta fu ritenuta simbolica perché S. Berardo mille anni prima « *si era opposto alle prepotenze di Enrico V contro i poveri contadini e [...] aveva talmente affascinato le masse che ormai nessuno poteva più strappargliele per cui la persecuzione fu rivolta contro lui stesso.* » (GENTILE, 1983 ) (Annibale Gentile, *Dio lo vuole brigante. È il destino dei Viola*, in *Il Globo* (settimanale)11/4/1983. Fu scoperto in seguito che un vero Berardo Viola era realmente esistito. I suoi dati e la sua descrizione possiamo leggerli nella sua scheda segnaletica. Ladro insaziabile, aveva però cominciato la sua carriera con un atto di ribellione: disertò il drappello delle guardie nazionali di cui faceva parte per passare dalla parte dei contadini in rivolta che era andato a reprimere. Le sue tracce di condannato ai lavori forzati a vita, si perdono nel 1875. Riapparirà nel racconto *Fontamara*.

Sarà la fuga a Roma, la vera sua condanna e – nel contempo- la vera sua occasione di riscatto. In prigione parlando con il Solito Sconosciuto, riuscirà a canalizzare il suo spirito ribelle istintivo in un obiettivo razionale. Resterà lui, Berardo Viola, colui che ha avviato il processo – ormai inarrestabile- di liberazione delle masse contadine del suo paese:

Nel « che fare »? Conclusivo, dunque, più che l'interrogativo disperato dell'impotenza, bisogna avvertire l'irresistibile emergere di una coscienza problematica, che è il presupposto necessario di una sia pur ancora lontana emancipazione.

(ESPOSITO, 1985, p.31)

**L'esperienza in carcere di Mohamed Abu Swilem.** E' il simbolo dell'orgoglio e dell'onestà. Partecipò a diverse guerre anche fuori del Paese, ma vive ora con la rendita di un pezzo di terra che possedeva, pur non potendosi permettere dei braccianti per aiutarlo.

Per i suoi atteggiamenti non gode di una buona reputazione presso le autorità che lo considerano responsabile di tutto quello che accade nel villaggio contro il governo tanto che viene licenziato per avere rifiutato di partecipare alle elezioni:

El Maamour chiese a Mohamed Abou Swilem di condurre per forza la gente alle urne ma lui rifiutò... e quando constatò che radunavano i voti dei morti, protestò ferocemente.

(Al-Ardh, p.16)

Gli architetti agronomi l'avevano sorpreso nel laghetto e gli avevano ordinato di chiudere l'acqua. Lui rifiutò e loro lo hanno minacciato. Gli hanno fatto capire che tutti nel capoluogo sapevano che lui era un sovversivo... ed era contro il governo.

(Al-Ardh, p.63)

Non è un personaggio ordinario. Malgrado i suoi atteggiamenti sovversivi, non rappresenta la tradizionale opposizione, non trascorre i suoi giorni a meditare vendetta. Ha buoni rapporti -all'infuori dei momenti dello scontro - con tutte le parti e con tutti i personaggi e qualche volta riesce anche ad essere spiritoso:

Lo Cheikh Chennawi rispose con parole interrotte da un riso continuato:

Vieni a farti due genuflessioni ... vieni raggiungiamo la preghiera del tramonto (el Magreb). Mohamed Abu Swilem disse con estrema naturalezza indicando la sua bufala: e la bufala viene pure lei a farsi due genuflessioni...” Mohamed Efendi esplose in una risata incontenibile.

(Al-Ardh, p.222).

I baffi sono solitamente un segno distintivo per sottolineare l'appartenenza al sesso maschile. I baffi sono quindi per Abou Swilem una esibizione di virilità, ed indicano anche un appartenenza etnica e nazionale<sup>63</sup>.

Un uomo degno di questo nome mantiene sempre i baffi e non si raso mai. Rasare ad un altro i baffi è percepito come ultima umiliazione: l'avversario fa comprendere all'altro che non è più un uomo. E' un attentato all'onore.

(...) the authorities punish the rebel peasant Muhammad Abu Suwaylim (and his fellow rebels) in several harsh ways, among them by shaving his mustache in front of other villagers and then forcing him to say “I am a woman”. These details have been omitted in the English translation of the novel.

(COHEN-MOR, 2001, p.273, nota 63)

Molte volte Mohamed Abu Swilem toccò i suoi baffi rasati con vergogna come se fosse nudo e non riuscisse a riprendersi gli abiti da una mano più forte. Gli tornò spesso -come incubo- l'immagine dei militari che lo avevano legato con le corde, per radergli i baffi. E el Maamour che entra per umiliarlo davanti agli uomini del suo villaggio e di altri villaggi vicini e gli chiede di ammettere di essere una donna... lui fissò el Maamour, a quel punto, con gli occhi luccicanti di rabbia. Senza dire una parola radunò tutta la sua saliva, e tutta la sua rabbia orgogliosa e sputò in faccia el Maamour... Non si ricordò cosa gli successe dopo questo, fu flagellato e bastonato e preso a calci su tutte le parti del corpo... e svenne.

(Al-Ardh, p.210)

---

<sup>63</sup> Si apprende dalla stampa palestinese che le milizie di Hammas hanno ripreso l'abitudine di rasare i baffi degli avversari politici per umiliarli. Precedentemente Hammas aveva accusato l'autorità palestinese di rasare la barba dei responsabili detenuti nelle prigioni di Judée – Samaria. (Jerusalem Post). Il taglio dei baffi è considerato anche in Italia un'umiliazione: la canzone in dialetto toscano composta da Rodolfo Foscati, ergastolano, racconta proprio questa sopraffazione: « [...] e disse il guardià: *Levategli i baffi, e l'avrei presa la spina nel cuor. E la mattina del venti di marzo/il guardiano mi venne a vedere/e con sé ce l'aveva i 'barbiere/ e una scranna per farmi sedé./ Con cattive maniere mi prese/il rasoio 'un l'aveva perfetto/e mi raschiava, parevo un capretto/e i miei baffini li vidi andà giù.* » (Storia di Rodolfo Foscati [Storia del 107] dall'Album “Canti di Maremma e d'Anarchia”)

## **i - Elvira e Wasifa**

**Elvira.** Elvira è il primo personaggio femminile siloniano che acquista un certo rilievo.

Sfortunata promessa sposa di Bernardo Viola, delicata, è facile riscontrare in lei una qualche analogia con Lucia de *I promessi Sposi* per il suo pudore, per la sua ritrosia e la sua volontà di coronare il suo sogno d'amore:

Durante i casuali incontri con Bernardo impallidisce ed arrossisce mostrando una vera genuinità a cui-nel seguente dialogo con la futura suocera- accompagna risolutezza e fierezza nei frangenti più delicati.

-Figlia mia-, disse la vecchia prendendo una mano della ragazza nelle sue. Non so se tu conosci la storia dei Viola. Essi hanno uno strano destino che nessuno ha ancora spiegato. Così, il nonno di Bernardo morì impiccato. La ragazza a quel discorso impallidì e la sua tenera mano tremò nella mano ruvida e legnosa della vecchia. « Non è un motivo di disprezzo, a me sembra » essa mormorò.

- « Il padre di Berardo è morto in Brasile » - continuo' la vecchia. E come sia morto non si è risaputo. [...]

« non è un motivo di disonore, a me sembra- disse Elvira.

« Berardo è senza terra » aggiunse Maria Rosa. [...]

« La nostra sorte » domandò Elvira accennando al padre infermo « ti sembra più propizia? »

« Dunque tu l'ami a tale punto? » gridò Maria Rosa con voce di persona scandalizzata.

Elvira arrossì e fu nella risposta più pronta di quello che m'aspettassi.

« Col vostro permesso » essa si scusò « a quella domanda risponderò soltanto se mi sarà rivolta da vostro figlio.»

(Fontamara, pp. 83-84)

C'è la risolutezza, in lei, tutta tipica delle donne meridionali che riescono a risolversi nei frangenti più delicati e c'è, nell'ultima battuta, uno spiccato senso di fierezza, non innaturale in una fanciulla del Sud.

Nelle parole che rivolge a Berardo una vera e propria dichiarazione d'amore e una approvazione per il comportamento del giovane: « *se è per me che ti comporti in quel modo,*

*ricordati, che io cominciai a volerti bene quando mi raccontarono che tu ragionavi nel modo contrario.»* (Fontamara, p.16)

Ma Elvira non è soltanto una ragazza fiera ed innamorata, è anche delicata e fragile, quando, durante un'incursione di squadristi, rifugiata sul campanile, assiste impotente alla brutale violenza usata ad una sua amica non riesce a reggere a tal vista:

Con gli occhi enormi, sbarrati, immobili, Elvira guardava sempre la stanza della quale erano usciti i cinque uomini e dove era disteso il corpo lacerato di Maria Grazia. Ebbi allora paura che Elvira uscisse di ragione. Le chiusi gli occhi con le mie mani come si fa con i morti...

(Fontamara, p. 120)

Salimmo sul campanile e con nostra sorpresa trovammo mia moglie ed Elvira. La ragazza era ancora svenuta e stentava a riaversi.

(Fontamara, p. 129)

Elvira è anche una donna dignitosa che ha dell'uomo una concezione particolare e lo vede come una divinità che non deve fallire. Temendo perciò di essere la causa del mutamento avvenuto in Berardo, tiene a chiarire le cose con lui, in termini pieni di fierezza:

*« Se è per me che ti comporti in quel modo, ricordati che io cominciai a volerti bene quando mi raccontarono che tu ragionavi nel modo contrario.»* (Fontamara, p.165)

Già a questo punto, sebbene Elvira sia una donna « straordinaria », vediamo come la semplice sua vicinanza accanto a Berardo contribuisca a che questi si senta ostacolato e distratto, irretito da altri pensieri ed interessi di natura più contingente, che lo allontanano dalla lotta e lo chiudono nell'egoismo.

Ma vista in pericolo la possibilità di sposare Berardo, la giovane trova in sé una risolutezza e una volontà salda che neppure sospettava d'avere e in quel pellegrinaggio di cui veniamo a sapere attraverso il racconto di Berardo, trova una morte sacrificale. Nel suo voto alla madonna in cui scambia la propria vita per la scarcerazione di Berardo viene soddisfatta. In realtà, la morte di Elvira libera Berardo dal suo ruolo di vinto dalla storia per fargli ricoprire quello di eroe, libero e liberatore della sua comunità che finalmente acquista coscienza civile e politica.

Finora il personaggio è stato piuttosto ben condotto, mentre è la fine tragica di Elvira che non ci convince, pienamente, sembrandoci viziata da artificio.

- Santissima Vergine-Maria- disse Elvira appena arrivata alla presenza dell'immagine sacra –io ti chiedo una sola cosa: d'intercedere per la salvezza di Berardo. In cambio ti offro l'unica cosa che possiedo, la mia vita. Te l'offro senza esitazione, senza rimpianto, senza sottintesi. – Aveva appena terminato di pronunciare queste parole che Elvira fu colta da altissima febbre:[...] « Ti offro la mia vita » ripete' Elvira all'immagine sacra; [...].

(Fontamara, p. 201)

L'estremo olocausto, infatti, con cui questa donna resta quasi arsa e distrutta dal fuoco sacro del suo dolore dopo aver rivolto la più intensa e disperata supplica alla vergine Maria, costituisce una forma di raffinatezza spirituale che sfiora la vetta del sublime e che mal si concilia, forse, con la primitiva semplicità di sentimento di una povera contadina fontamarese.

Comunque questa fanciulla, tutta pudore e ritrosia, delicatezza e fragilità, coraggio e virtù, appena appena abbozzata, e vista soltanto di scorcio in un romanzo che è corale e non fatto di personaggi, malgrado le riserve che abbiamo avanzate, non è certo tra le peggiori creazioni femminili di Silone narratore.

**Wasifa.** Questo personaggio, malgrado non ricopra il ruolo principale nel romanzo, è in rapporto con tutti i personaggi principali che si sono interessati a lei per diverse ragioni. Wasifa nel romanzo è descritta come una ragazza assai libera in confronto alle altre ragazze del villaggio, senza però arrivare ad essere senza scrupoli come Khadra. Il romanzo inizia proprio con la descrizione di Wasifa e dell'interesse del villaggio nei suoi confronti:

« *Mai nessun'altra ragazza interessò il villaggio come lo interessa Wasifa* » (Al-Ardh, p.4)

Il narratore ricorda, in seguito, i giochi con Wasifa e i ragazzi nudi nel fango, fino al giorno in cui la ragazza li spinse a giocare a « marito e moglie » nella sala di preghiera e quello che ne è seguito con l'intervento di Cheikh Chennawi che ha interrotto il gioco nel suo momento culminante.

L'atteggiamento delle donne della comunità nei confronti di Wasifa coincide con quello dello Cheikh Chennawi: un rifiuto totale del suo comportamento alquanto discutibile con i ragazzetti del villaggio: « *Una donna afferrò Wasifa e le pizzicò una coscia gridandole: esci, svergognata ! che fai tra i ragazzacci?* » (Al Ardh, p.6)

Le descrizioni di Wasifa si dilungano sulla sua bellezza e su quel suo fisico prorompente che la rende piacente agli occhi dei giovani. Successivamente si evidenzia la sua ambizione nel voler superare la realtà del villaggio e realizzare il suo sogno di abitare in città. Lei adora il narratore perché rappresenta il legame con la città.

Wasifa tornò dalla casa della sorella e scese nel villaggio con una tunica colorata come tutte le ragazze della città... E' l'unica tra le contadine che fa su e giù per prendere l'acqua sul ponte con questa sua tunica e va nel campo senza dare importanza a ciò che provoca tra i contadini.

(Al-Ardh, p.14)

Lo stormo avanzò e vidi Wasifa bianca, lunga, più di quanto poteva sopportare la terra del mio villaggio... il suo collo chiaro, pienotta, con un corpo pieno, con due seni prorompenti... La mano che teneva la giara che portava lasciava intravedere un braccio molto bello, coperto di bracciali di vetro azzurro molto brillante... Era l'unica a portare lo Scibscib che produceva suoni ritmati. Non era bellissima, ma il suo viso aveva una espressione bellissima che oscillava in un biancore di latte con le guance rossastre, di una tristezza affascinante. La sua chioma di capelli neri che le coprivano le spalle sotto il foulard rosso, la sua bocca grande e carnosa, il suo piccolo naso rotondo, e il suo mento largo e alto la rendevano la più bella tra tutte le ragazze del villaggio.

(Al-Ardh, p.16).

Se la presenza di Wasifa è costante in tutti i primi avvenimenti situati all'inizio del romanzo, questa presenza -con lo svolgersi degli avvenimenti- si ridurrà lasciando il posto alle problematiche dell'irrigazione e dell'agricoltura... Apparirà in seguito come gli altri personaggi senza nessuna caratteristica particolare, se escludiamo l'interesse di qualche uomo per lei e il suo ruolo di guida nella manifestazione contro *El 'Omda*. Questa descrizione della ragazza rurale, non permette altre interpretazioni, tranne la fedeltà di Charkawi al suo ambiente e alla scuola realistica. Tuttavia possiamo considerare il personaggio di Wasifa come un simbolo del villaggio, dell'Egitto nuovo che sorge dal *Sa'aid*. E' figlia di gente dura che ha rifiutato il feudalesimo, che ha rifiutato di truccare le elezioni ed è rimasta fedele alla propria terra.

Wasifa è descritta fin dal primo capitolo ma le sue qualità fisiche e il suo comportamento frontato la rendono appetibile per tutti, priva da quell'aureola di sacralità che circonda Elvira,

da tutti riconosciuta come proprietà privata di Berardo; è sfrontata, sogna di diventare ricca, canta e provoca i ragazzetti del villaggio, tra cui il narratore, con il quale ha avuto un incontro intimo che solo per l'inesperienza e l'imbarazzo del giovane non si è trasformato in un rapporto sessuale.

Il suo materialismo e la sua filosofia (condivisa d'altro canto da tutta la comunità) si può riassumere nell'affermazione «*colui che non ha terra nel villaggio, non ha assolutamente niente neanche l'onore.*» (Al-Ardh, p. 49).

Il narratore racconta inoltre di un incontro tra Wasifa e Alwani, che trovando la ragazza sola, trova il coraggio di abbordarla. Tra i due si arriva subito agli insulti e Wasifa gli urla in faccia il suo disprezzo rapportato anche qui al possesso di una terra:

Crepa, ladruncolo, giù le zampe, ti dico. Leva le mani, credi di intimidirmi perchè tu fai paura a qualche piccolo idiota della tua specie? Io non ti considero proprio, né te né il tuo Cheikh el-Balad. Allora, buono a nulla, che insolenza avresti mai potuto commettere se avessi posseduto solo due qirai (1/24 di Feddan) di terra!

Immaginabile è allora il suo smarrimento quando il padre viene battuto e privato dalla sua terra.

Il maestro Mohamed Efendi l'ha chiesta in sposa, lei prova gioia quando vede Abdelhedi e infine amoreggia col narratore che l'adesca con la promessa di una bottiglia di profumo acquistata per lei in città: Wasifa ha una parte in troppe storie del villaggio per poter essere come Elvira – la donna del protagonista principale del romanzo (lo stesso Abdelhedi cerca di mettere mano su Wasifa aggredendo il giovane che la importunava...)

Questo non le impedisce però di essere protagonista della storia corale del villaggio: si reca con le contadine sue compaesane al *Douwar* per protestare contro l'Omda e lancia lo sterco animale sull'amico-nemico del suo villaggio.

Tale episodio non è presente solo in *Al-Ardh*: anche le fontamaresi si recano scapigliate e disperate in città per farsi sentire dai potenti locali, ed Elvira è con loro in questa marcia ridicolizzata dai cittadini.

Wasifa occupa in maniera fisica e prorompente tutto il romanzo, suscitando sogni, fantasie negli altri protagonisti e/o condizionando il loro comportamento. Ella appare in ogni capitolo anche quando non svolge nessun ruolo fondamentale. Elvira, al contrario, malgrado la sua presenza e la sua partecipazione al movimento del villaggio, appare piuttosto silente,

appartata, ed è presentata spesso attraverso il personaggio di Berardo oppure attraverso il narratore...

La speculazione su chi lei sceglierà come suo marito è ancora irrisolto alla fine del romanzo, non solo perchè rifiuta di piegarsi alle pressioni di ogni tipo nel fare la sua scelta, ma anche per la gelosia violenta e persistente dello stesso 'Abdelhedi.

Il suo nome è legato conseguentemente in dicerie e allusioni a Mohammad Efandi al misterioso Kassab e anche al sergente 'Abdallah : desiderata da tutti ma da nessuno raggiunta, ella, simbolizza la terra stessa. Ma diversamente dalle eroine silenti e largamente passive di una volta e imprecando e bestemmiando il suo stato per tutto il romanzo, diventa la personificazione del desiderio disinibito: « *il suo corpo alto, snello, separa le ombre della sera, imponente, come stesse sfidando i poteri dell'ignoto* » (Al-Ardh, p.38) Nelle ultime pagine del romanzo l'ansia del ragazzo narratore sul suo destino è una riflessione implicita della sua ansia sul futuro dell'intero villaggio, come se questo destino in qualche modo incernierato sulla capacità di Wasifa di esercitare il suo mandato rappresentativo nella scelta di un marito.

#### **j- Altre figure femminili**

**In Fontamara** si muove una folla numerosa di personaggi femminili, ma nessuno è un vero protagonista: molte sono senza nome, altre hanno un soprannome e per le più degne di rispetto c'è il titolo di "Donna". Abbiamo contadine, locandiere, ostesse, prostitute, vecchie, donne sfasciate dalle gravidanze, giovani. Molte sono pazienti e rassegnate, altre superbe o pettegole, mai sono antagoniste dell'uomo, così legate alla famiglia, alle tradizioni e ai valori. Spesso anonime, in *Fontamara* formano una massa grigia su cui emerge solo qualche nome:

Maria Grazia, la ragazza violentata dai fascisti; Maria Rosa, madre di Berardo; Maria Rosa, madre di Berardo; Maria Rosa, madre di Berardo, Donna Clorinda, moglie di don Carlo Magna; Faustina, moglie dell'ergastolano, Rosalia, moglie dell'Impresario; la serva di casa Magna. E ancora ... Matalena, la Limona, Giuditta Scarpone, la moglie di Pilato, la Castagna, la Fornara, la Ciammaruga, Filomena, la Quaterna, la Recchiuta.

Ad Annone (1991) è apparso che questo mondo femminile sia troppo secondario e che le situazioni sentimentali non siano troppo felici per "*l'incapacità di Silone nella descrizione di fatti sentimentali*" e per il mancato rilievo di alcune donne siloniane. (ANNONI,1991, pp.60;107)

Reagisce a questa dichiarazione Stanca, affermando che Silone non è un autore di romanzi d'amore e "*l'affezione delle donna verso l'uomo diventa un fattore determinante nello sviluppo dell'azione dal momento che lo promuove, ne è parte essenziale.*" (STANCA, 1997)

In *Fontamara*, la donna si ritrova sola in un ambiente carico di superstizioni e pregiudizi così che per lei lottare per una causa è doppiamente faticoso: dalla parte femminile, Silone ci presenta quindi un'umanità sofferente ed impegnata, un arricchimento in quel processo verso la verità rappresentante quasi un personaggio unico da Elvira a Severina (1981) che si definirà meglio nelle successive opere di Silone.

Che un personaggio femminile fosse chiamato ad esprimere il disagio morale patito dall'autore di fronte ad una situazione sociale, politica religiosa quale la moderna, è una rivelazione per le nostre lettere, che si vedono indicare, in tal modo, nuove e suggestive vie da percorrere, diversi orizzonti da esplorare. All'uomo-personaggio la donna-personaggio, che agisce al di là dalle contingenze, aggiunge valore e completamento poiché fa dall'impiego a risanare il problema sofferto un aspetto naturale, inalienabile dalla vita dello spirito in qualunque luogo o tempo questa si verifichi. E' lei ad estendere oltre ogni misura il significato del messaggio siloniano, con lei l'umanità finisce di avere un solo genere e tutta anela a rinnovarsi tramite la ricerca e rivalutazione di quanto ha smarrito del suo prezioso patrimonio.

(STANCA, 1997)

In *Al-Ardh*, la donna rurale non si limita ad essere madre sposa, figlia o oggetto di fantasie erotiche segrete. Riesce anche a partecipare alle rivolte della comunità, non tirandosi in dietro nella resistenza spontanea contro le angherie del potere malgrado non abbia alcuna idea politica chiara.

L'unica figura femminile che si distingue dall'anonimato -eccezione fatta per Wasifa - è Khadra. Senza terra e senza famiglia si guadagna da vivere prostituendosi col primo che passa.

Khadra fa anche da intermediaria tra i giovani maschi e le giovinette del villaggio, davanti alle quali non ha nessuna vergogna a raccontare le sue avventure erotiche. Malgrado la sua marginalità, non si avverte nel romanzo odio nei suoi confronti quanto un sentimento di pietà, che si rinforza quando si sparge la notizia che il suo cadavere è stato ritrovato nel canale (dell'omicidio verrà accusato Alwani).

Contrasted with Wassifa (the virgin) is the inevitable whore, Khadra. Perhaps worse than her « profession » is the fact that she has no land, no family, no one to protect her other than her sarcastic tongue. Still, she seems to be accepted by most of the town, perhaps because she provides the young bachelors with something they might otherwise take by force from a “decent girl” Khadra is even willing to barter her body in exchange for cucumbers.

Despite her toxic repartee, she is ultimately a tragic figure. Her dreams of Abdel Hadi and her competition with Wassifa are totally misplaced. Her end can almost be foreseen.

([www.austinfilm.org/page.aspx?pid=1060](http://www.austinfilm.org/page.aspx?pid=1060))

### **k- Gli Uomini di Dio**

**Don Abbacchio.** Uno dei personaggi meglio caratterizzati in *Fontamara* è il personaggio-prete Don Abbacchio. Il prelado è capostipite di una lunga serie di uomini di Chiesa, di stampo negativo e disprezzabili. Tra questi ricordiamo don Piccirilli in *Vino e Pane* (1937) e ne *Il Seme sotto la Neve* (1941) (opera in cui compaiono anche il sottomesso don Marco e don Tarocchi), don Costantino in *Una manciata di More* (1952) per concludere con don Franco, il prete-costruttore de *Il Segreto di Luca* (1956). Tutte queste figure fanno parte del clero di basso rango, sono in genere vigliacchi e meschini incapaci di ritrovarsi contro le ingiustizie di cui sono di fatto complici.<sup>64</sup>

Cosa rende Silone così intransigente nei riguardi di questi personaggi « uomini di Dio »? Senza dubbio la trasformazione da forza liberatrice in forza conservatrice o tirannica della Chiesa cattolica [degenerazione presente anche all'interno del movimento comunista]. (ANNONI, 1974, p.86)

Modelli positivi non mancano; uomini di chiesa che non hanno ceduto al compromesso col potere, continuando la loro pratica evangelica senza benedire bandiere fasciste, inaugurare sezioni del partito, né dare la benedizione a guerre maledette. Ecco così che altre figure dei preti in Silone acquisiscono un valore straordinario dal punto di vista umano e letterario per la lotta ed i conflitti a cui partecipano: tra questi ricordiamo don Benedetto in *Vino e Pane* e don Nicola in *Una manciata di More*.

---

<sup>64</sup> Non mancano le critiche anche a papi: Pio XI è stato da Silone ribattezzato Ponzio XI e Bonifacio VIII non è stato esente da rimproveri in *L'avventura di un povero cristiano* che condanna quanto di più è condannabile nella prassi della Chiesa cattolica.

Silone stesso afferma indignato in *L'Avventura di un Povero Cristiano* che era uno scandalo inaudito che i pastori di Dio, i vescovi -guide morali della comunità- si occupassero [...] *dell'abbigliamento licenzioso delle donne, dei bagni promisqui delle spiagge, di nuovi balli d'origine esotica e del tradizionale turpiloquio « invece di occuparsi » di miseria e disordini sociali, di tradimenti, di violenze, di delitti impuniti e d'illegalità d'ogni specie [...] »* (Fontamara, p.37)

Certo nel tratteggio di queste figure di uomini di Chiesa, si può vedere l'indignazione di Silone che esce dalla Chiesa per aderire al Comunismo; deluso da quest'ultimo esce dal Partito Comunista con « *il recupero di certi valori cristiani e sociali perenni, ma al di fuori di ogni organizzazione e struttura* ». (SCURANI, 1980, p. 31)

Don Abbacchio è il canonico grasso e sbuffante, col collo gonfio di vene, il viso paonazzo, connivente con la classe dirigente locale che cerca di convincere il popolo alla nuova situazione politica.

Il nome ricorda non solo quello di Don Abbondio, suo simile di manzoniana memoria, ma anche il verbo *abbacchiare*, buttare giù: infatti riuscirà benissimo nel deprimere i poveri fontamaresi e l'abbacchio, l'agnello nel linguaggio popolare del centro Italia, una leccornia di cui i cafoni non si sazieranno mai. Il canonico non si risparmia frasi in latino: « *Consummatum est* » sentenza a proposito dell'acqua dei fontamaresi che continua a scendere giorno dopo giorno e di cui don Circostanza si arroga l'esclusività: « [...] *Quello che è fatto è fatto. E' una parola di Cristo: Quod factum est, factum est* » « *Vuoi rubarmi il mestiere ?* » *l'interruppe Don Abbacchio ridendo, e con lui rise l'onorata società.*» (Fontamara, p.153)

La parrocchia di Fontamara « *ha una rendita troppo piccola per mantenere un prete* » ma il desiderio di avere un curato spinge più volte i fontamaresi a inviare una supplica al vescovo in questo senso. Un tiro mancino dei «*soliti sfaccendati del capoluogo* » fa credere loro che la richiesta sia stata accolta, così che tutta la comunità organizza i preparati per l'accoglienza. Nel giorno stabilito, avranno l'amara sorpresa di vedere arrivare un « *vecchio asino, adorno di carte colorate come parametri sacri* ». (Fontamara, p.31) Silone è indignato davanti alla mancanza di rispetto per tanta fede e tanta devozione per la religione da sempre dimostrate dai fontamaresi.

Disgusta l'incontro con Don Abbacchio a Fossa, nel capoluogo, durante un banchetto in onore dell'Impresario, astro nascente della politica e dell'economia locale. In una

discussione accesa, alimentata dai fumi del vino, don Abbacchio blasfemo così mette fine al festino:

Poi risuonó la voce ebra di don Abbacchio, in una cadenza di chiesa: « Nel nome del pane, del salame e del vino bianco, amen!» Uno scroscio di risate salutó la trovata del prete. Ci fu una nuova pausa. Poi con la sua voce di chiesa, don Abbacchio cantò: « Ite, missa est ». Fu il segnale della fine del banchetto.

(Fontamara, p. 51)

Ridicolizza poi una discussione sull'Onnipotente tra ubriachi satolli di cibo:

A un certo momento si accese una disputa violenta sull'Onnipotente. Il curato don Abbacchio e il farmacista sostenevano le opinioni più divergenti. Fu chiesta l'opinione di don Circostanza. "L'Onnipotente?" gridó egli . "Ma è chiaro: l'onnipotente è un aggettivo." Tutti risero e furono d'accordo e la pace fu fatta; poi risuonò la voce ebra di don Abbacchio, in una cadenza di chiesa: "nel nome del pane, del salame e del vino bianco, amen!" Uno scroscio di risate salutò la tirata del prete... I commensali, in compagnia, cominciarono a scendere nel giardino, secondo l'uso, per urinare.

(Fontamara, p.51)

Ubriaco fradicio, Don Abbacchio non si teneva dritto « *per l'ubriachezza e si mise a fare acqua contro un albero del giardino, tenendo la testa appoggiata contro l'albero per non cadere [...]* » (Fontamara, p.52)

Lo schiaffo di tale spettacolo è ancora più forte per i fontamaresi, vista la tragicità della situazione che stanno vivendo: « *The grotesque « procession » of guests that he leads into the garden, and their animalistic behavior, symbolically convey the infernal nature of the people and the event.* » (PAYNTER, 2000, p.87)

Il curato è infatti un servitore fedele ed ossequiente dei « *facoltosi* » ma non si cura dei bisogni reali degli « *spiantati* ». (FIORELLI, 2000, p.80)

Era al servizio dell'Impresario, del « *Diavolo* » ma i Fontamaresi ammettono di essere troppo ignoranti per capirlo.

Nel capitolo terzo è descritta la visita di don Abbacchio a Fontamara:

Don Abbacchio è un Diavolo che venuto con la biga dell'Impresario... « vedete quanti sacrifici faccio per voi?» egli ci rinfacciò, non vi cimentate con l'impresario», egli ci ammonì con voce cupa come quando nelle prediche parlava dell'inferno. È un uomo terribile», aggiunse “ un demonio di quella specie dalle nostre parti non s'era mai visto. Siate pazienti, è meglio per voi. Non vi resta che pregare Iddio.”

“Se è un indemoniato”, interruppe il vecchio Zompa “perchè non l'esorcizzi ?” Don Abbacchio rispose con un gesto d'impotenza rassegnata. “Forse non è un indemoniato”, egli spiegò “ma un demonio vero e proprio. La Chiesa non ci può nulla. Voi siete troppo ignoranti per capire questi misteri.

(Fontamara, p.67)

Dopo l'aggressione a danno dei cafoni fontamaresi sul cammino di andata alla riunione di Avezzano, chiese loro di abbandonare lo stendardo di san Rocco. *«Credete che sia carnevale?» egli si mise a inveire contro di noi. «È questo il modo di compromettere l'accordo tra il Clero e le Autorità? Quando la finirete, voialtri Fontamaresi, con le provocazioni e le chiassate?»* (Fontamara, p.103)

Non sempre la fa franca. Quando celebra la messa attirando in chiesa maggior numero di persone possibili grazie all'annuncio di una predica su S. Giuseppe da Copertino, la cui storia tutti i fedeli amano risentire, dopo un frettoloso accenno al Santo lancia i suoi strali contro i fedeli indisciplinati che meritano le peggiori punizioni del Signore. Tra le colpe, Don Abbacchio include il mancato pagamento delle tasse. A questo punto Berardo Viola lo interrompe e gridando *« Ah, pagare, sempre pagare... »* (Fontamara, p.147) abbandona la chiesa seguito dagli altri uomini che assistevano alla cerimonia. Per una volta, il botta e risposta tra don Abbacchio e i cafoni non si chiude subito a favore del primo, che deve faticare non poco per tenere loro testa.

**Teofilo**, il sacrestano timoroso di Fontamara, è figura tragica e sensibile, di una religiosità dolente, schiaffeggiato dagli uomini armati che fanno irruzione a Fontamara, fragile nella drammaticità dei fatti ai quali sa opporre solo la preghiera.

Avvilimento, umiliazioni, impotenza: troppo per il fragile Teofilo che -dopo la tortura subita e i rovesci del destino- non trova altra soluzione che porre fine ai suoi giorni suicidandosi.

La sua salma non viene benedetta, e su di lui piovono gli strali di don Abbacchio: «*Chi si impicca va all'inferno...e se un sacrestano si impicca, va nel più profondo dell'inferno.*» (Fontamara, p.169)

Comunque, «*His death has a cathartic effect on the cafoni, and breaks Fontamara's never-ending rotation within the word of experience.* » (PAYNTER, 2000, p.90)

In un passaggio di grande emozione, i suoi compaesani prendono una commovente decisione:

Noi dobbiamo mettere il cadavere di Teofilo in mezzo alla chiesa... tenerlo ventiquattr'ore, in modo che abbiano il tempo di vederlo Cristo, La Madonna, San Rocco, Sant'Antonio, San Giuseppe da Copertino, San Berardo e tutti gli altri santi che vedano in quali condizioni siamo ridotti.

(Fontamara, p. 169)

Secondo Fiorelli, «*Quest'ultima frase, insieme all'insistente che fare? riassume tutto il dolore e l'impotenza di quei poveri cafoni contro i soprusi e le ingiustizie dei prepotenti.* » (FIORELLI, op. cit, p.88)

**Cheikh Chennawi.** Se il potere temporale è rappresentato dall'autorità della 'Omda, il potere spirituale (e non solo) è rappresentato dagli uomini della religione (*rijal ed-din*). Questi intervengono in questioni d'onore, problemi medici, elargendo consigli sotto un'apparente religiosità che nasconde l'autorità più forte dei proprietari terrieri e delle autorità civili.

Le prediche di Cheikh Chennawi (come quelle di Don Abbacchio in *Fontamara*) non risolvono mai i problemi dei fellahin ma al contrario li confondono e li terrorizzano. Cheikh Chennawi, sottomesso a el 'Omda, spinge i fellahin a fare altrettanto e a piegare la testa davanti agli abusi e ai soprusi del Pacha. Lo Cheikh Chennawi è sempre a disposizione delle autorità, sempre al loro servizio anche se sono contro la povera gente e i contadini:

Nessuno ha letto la petizione, nemmeno lo Cheikh Chennawi che non ha mai smesso di raccogliere le firme con un grande entusiasmo... Non ha letto nemmeno una parola di questa petizione. Credeva fosse una richiesta per regolarizzare gli orari dell'irrigazione. Lo Cheikh Chennawi radunò la gente un giorno e chiese loro di votare questo governo dicendo che avrebbe portato loro benessere. Questo governo è stato la rovina del villaggio e dei contadini.

(Al-Ardh, p. 105)

Con sottile psicologia Cheikh Chennawi rimprovera alla comunità che a lui fa riferimento di non soddisfare il Signore con un comportamento che è in effetti la causa scatenante di tutte le disgrazie del villaggio egiziano (un discorso simile lo troviamo in *Fontamara* nell'episodio della predica in chiesa di Don Abbacchio).

Cheikh Chennawi rappresenta l'istituzione religiosa tradizionale e Charkawi denuncia i suoi comportamenti in contrasto stridente con il suo dovere spirituale. Né la forma fisica né le sue opere lo rendono un personaggio positivo, se escludiamo il rispetto che dimostrano i contadini nei suoi confronti in quanto autorità religiosa e maestro dei loro bambini:

Lo Cheikh Chennawi è il "Faqih" del villaggio, è il suo imam e il capo spirituale. È un uomo alto e grosso, insomma enorme, con un grande ventre, ama molto il cibo. Noi piccoli pensavamo che lui fosse capace di mandarsi giù un'intera mucca. È un uomo amato da tutti e tutti scherzano con lui. Nessuno nel villaggio è stato risparmiato dal suo bastone quando frequentava la scuola coranica da lui.

(Al-Ardh, p.8)

Ma l'atteggiamento nei confronti delle Cheikh Chennawi cambierà in certe situazioni. Quando si domanda il suo consiglio per risolvere il problema dell'acqua, lo Cheikh vede la soluzione nella preghiera continua. E poi –contrariato- accusa gli abitanti del villaggio di essere degli infedeli; ciò che è successo è una vendetta del Signore perchè essi non pregano abbastanza. Ma anche qui Abdelhedi -parallelamente a Berardo Viola- reagisce con violenza:

“Cheikh Chennawi tornò a dire le solite parole sulla disgrazia e sul giudizio universale ecc... Abdelhedi esplose:

« Eh, maestro! finiscila con queste parole! ci hai rotto le scatole con queste parole... Chi ha tagliato l'acqua Dio oppure *El Mohandes* e le autorità? Allora perchè scorre abbondante nella terra del "Pacha"... Vai nel capoluogo e vedrai come l'acqua scorre nella sua terra senza la fatica né di un uomo né di una bestia. Ma Dio non ha altro da pensare che alla disgrazia del nostro villaggio? Zitto, Zitto per Dio, maestro, ci hai fatto solo perdere tempo con queste tue parole... »

Lo Cheikh Chennawi esplose insultando Abdelhedi e lo accusò di eresia”.

(Al-Ardh, p. 69).

L'immagine dello Cheikh Chennawi rimane la stessa dal principio alla fine del romanzo: raduna in sé gli aspetti negativi e non giova alla causa della religione e non aiuta i contadini. Appare come un marionetta nelle mani delle autorità.

Charkawi porta al massimo la derisione di Cheikh Chennawi quando dimostra il suo calo di interesse nel fare la preghiera e l'insulto del villaggio e dei fedeli nei suoi confronti quando tornò in dietro correndo per la paura del castigo di Chawich Abdallah in una scena piena di ironia:

Loro ricordavano l'insistenza ferma di Cheikh Chennawi nell'andare alla moschea per fare la preghiera del "Icha" e l'incontro con Chawich Abdallah...Non appena Cheikh Chennawi sentì il rumore della frusta nell'aria e vide la faccia dello Chawich 'Abdallah corse tornando a casa bestemmiando e insultando il villaggio, i contadini, la moschea e la preghiera e pure quelli che la fanno alla moschea...

(Al-Ardh, p.263)

### **I- Don Circostanza e el 'Omda: ambiguità e malafede**

L'avvocato don Circostanza viene chiamato così perché – in ogni occasione – si comporta in maniera diversa: difende o inganna il popolo a seconda dei suoi propri interessi. Il suo nome gli calza a pennello in occasione della disputa tra i notabili alticci sul significato di "l'Onnipotente". (Fontamara, p.51):

[...] after many diverging viewpoints are voiced Don Circostanza settles the argument by shouting that the almighty "is an adjective". The irony suggested by the name "Don Circostanza" (Mr Circumstance) is perhaps never better illustrated than in this instance. In such a circumstance it is indeed appropriate that he define the Almighty as a simple adjective.

(PAYNTER, 2000, p.87)

Ex sindaco, sedicente « amico del popolo » nell'inganno conto i Fontamaresi secondo cui si lasciavano tre quarti dell'acqua al podestà e tre quarti dell'acqua rimanente ai cafoni, don Circostanza dà ad intendere che la proposta danneggiava realmente l'Autorità.

La dichiarazione che il notaio in fretta e furia redige sarà firmata anche da don Circostanza come rappresentante del popolo Fontamarese, *le cui promesse ingannevoli ai*

*Fontamaresi « possono essere paragonate a quelle di Ferrer al popolo milanese, fondate sulla « Reservatio Mentis » (BALDI, 2005, p. 261)*

Ed è ancora lui, per placare gli animi infuriati dei contadini a stabilire in « dieci lustri » il termine dopo il quale tutta l'acqua del ruscello sarebbe tornata a Fontamara. Ma nessuno sapeva bene a quanto corrispondessero dieci lustri.

Don Circostanza sarà l'unico ad incoraggiare Berardo Viola a partire, pensando che – se fosse rimasto a Fontamara- sarebbe stato arrestato.

Ad Avezzano, dopo le liti tra cafoni e carabinieri, questa « *Curiosa versione abruzzese del manzoniano Azzecagarbugli* » (ANEDDA-RABONI, 1996, p.24) intervenne per accompagnare tutti all'interno del palazzo per parlare con l'impiegato del ministero, in assenza del ministro in persona.

Don Circostanza, supportato dall'alto numero di centenari della zona, afferma che « *molti ricconi dei paesi vicini sofferenti di fegato, di stomaco, di gotta, per quella buona salute e longevità apertamente ci invidiavano.* » (Fontamara, p.56) idealizzando la vita sana della campagna e dell'esistenza dei cafoni.

Sempre alla ricerca di un tornaconto personale, si adegua alle diverse situazioni, raggirando i poveri fontamaresi per fare i propri interessi o quelli altrui.

L'avvocato sfaccendato, è d'altra parte l'unica persona a cui rivolgersi per tutte le questioni burocratiche; inutile dire che se gli uomini appaiono più cauti, le donne si lasciano abbindolare facilmente dalle sue false promesse.

**El- 'Omda.** Agente che lavora per il potere locale, rappresenta uno strumento attraverso il quale lo stato domina la popolazione di un luogo, governando da lontano il territorio. El-'Omda conosce perfettamente tutti i dati relativi alla popolazione (numero, situazione sociale, situazione economica, origine di ogni cittadino).

« Ayant une fonction définie par l'Etat, jouissant d'un statut respectable dans la hiérarchie de l'administration dont il est en fait le chaînon le plus lié aux populations, le plus bas, le Omda est de ce fait le représentant qui applique la politique de l'Etat telle qu'il la comprend. Il est de ce fait, non seulement un exécutant, mais aussi un acteur à

part entière dans le cadre bien entendu d'une allégeance sans partage à l'État. »  
(AMRI, 2000)<sup>65</sup>

El-'Omda è una figura fondamentale tra le autorità del villaggio, rappresentante tipico di tutte le autorità locali presenti nei piccoli villaggi d'Egitto.

Charkawi ce ne dà una descrizione molto chiara, svelando i lati nascosti di questa personalità complessa. Questo personaggio è assai importante anche se è presente nel romanzo solo con la sua funzione professionale, quella di autorità.

Come un camaleonte, si colora diversamente secondo gli eventi e le situazioni.

« *El- 'Omda che è un uomo che sa vivere in ogni epoca... da quando ha assunto l'incarico, si china alla volontà del governo centrale e di quelli che hanno l'ultima parola...* » (Al Ardh, p. 43)

Vigliacco e vile con le autorità è ipocrita, astuto e senza scrupoli con i fellahin del villaggio, dai quali si attende un'obbedienza cieca alle decisioni dell'autorità centrale. Per questo il villaggio lo odia: « *Mohamed Abu Swilem lo interrompe dicendo:*

*El- 'Omda...! Ma tutti i nostri guai vengono da quello stronzo !* » (Al-Ardh, p.59)

Cheikh Hassuna era certo che el 'Omda non avrebbe mai fatto l'intermediario per far uscire Diab e gli altri uomini (di galera) tranne che se avesse avuto un interesse diretto o se avesse sentito che la sua autorità fosse stata a rischio.

(Al-Ardh, p.188)

Tutti sapevano che era el-'Omda a dettare i nomi a el-Maamur. E' andato personalmente in questura per convincere el-Maamur ad arrestarli, contrariamente a quello che aveva fatto capire alla comunità del villaggio; sapevano anche che era lui che aveva preso la petizione da Mahmud Bé e aveva fatto credere alla gente che era per l'irrigazione facendoli firmare su un foglio bianco.

(Al-Ardh, p.191)

Osserviamo in *Al-Ardh* un dualismo tra coscienza e istituzione. Sotto forma di religione, governo, famiglia o tradizione, l'istituzione esercita un enorme potere oppressivo sull'individuo, che solo la coscienza riesce a mantenere libera. Per dimostrarlo Charkawi mette a confronto uomini che agiscono secondo coscienza e quelli asserviti, che sono dominati dalla viltà o dal tornaconto quali el' 'Omda.

---

<sup>65</sup> L. Amri , *Associations, Omda et gouvernance*, in Actes du colloque « ONG et gouvernance dans les Pays arabe » 29-31 mars 2000, Le Caire, URL:[http :www.Unesco ;org/most/cairofr.htm](http://www.Unesco.org/most/cairofr.htm))

I fellahin del Nilo, ignoranti spaventati e rassegnati, gli esercitano una resistenza sfuggente in quanto sono incapaci di organizzarsi e sono sospettosi verso ogni intervento dall'esterno. D'altronde l'ironia delle loro battute, corrosiva, tipica dei contadini, gli viene proprio da una lunga pratica con la falsità delle esperienze politiche; Abdelati controbatte così alle parole dell' 'Omda che gli sembrano incomprensibili:

Abdelati: E l'acqua di questo fiume e di questo canale è l'acqua di quel governo? Tu dici: « quella del governo »- Allora, quella di qualunque governo che governa il Paese! E pure se era un governo straniero! O è forse [l'acqua] del governo dimissionario, o quello di questo nuovo governo che si chiama « il partito Chaab »! (del popolo) Allora, questo governo, avrebbe portato l'acqua da casa sua!  
(Al-Ardh, p.292)

L'ipocrisia dei possidenti e del potere si scontra con la rassegnazione velata di ironia dei contadini, dando vita a dialoghi assai gradevoli. Pur vivendo ad una certa distanza da quel popolo, Charkawi gli dimostra la sua solidarietà sperando di mobilitarlo. La distanza gli permette di conoscere le condizioni sociali e le ragioni morali che rendevano intollerabile un certo ordine costituito, l'ingiustizia e l'oppressione dei contadini egiziani. *Al-Ardh* è una favola quanto un romanzo realistico: i personaggi che vi compaiono sono uomini e donne tipici, e dunque immaginari.

### **m- L'Inganno**

**L'inganno in *Fontamara*.** I contadini fontamaresi temono soltanto le nuove tasse, per questo hanno firmato la petizione solo dopo essere stati rassicurati dal cavalier Pelino del fatto che non si tratterà di una nuova tassa. (Fontamara, p.23) Non c'è in loro una coscienza politica antecedente ai fatti narrati: malgrado le diverse e successive vicende che hanno vissuto e patito e lo sfruttamento di cui sono vittime, non possono immaginare e credere quello che realmente di grave sta loro accadendo. Pensano piuttosto a una delle farse organizzate dagli abitanti della città per deriderli come è loro cattiva usanza.

Quando le donne vanno in città, don Circostanza le inganna una seconda volta per la divisione dell'acqua e quando il lavoro della deviazione del ruscello si conclude e i contadini si ribellano si ricorre di nuovo all'inganno spiegando che questo non durerà più di dieci lustri, un'unità di tempo che gli sprovveduti fontamaresi non sanno quantificare.

**L'inganno in Al –Adh.** Nell'opera dell'egiziano Charkawi appare chiaro che in quella petizione Mahmud Bé scrive in nome del villaggio per fare una strada agricola che attraversi i campi dei contadini... e appare chiara la responsabilità del villaggio nel proprio inganno visto che i contadini hanno contato su el 'Omda e Mahmud Bé malgrado le parole di Abdelhedi:

Da quando si è stabilito questo governo, lui e lo Zio "Pacha" vanno d'amore e d'accordo". "Caro amico" il governo è loro e hanno l'ultima parola e il Pacha è membro del partito "Chaab" che detiene il potere su tutto il territorio e comanda su tutti.

(Al-Ardh, p. 42)

La scoperta da parte dei contadini che colui che usufruirà dell'acqua è il Pacha per irrigare la terra che aveva comprato.

(Al-Ardh, p. 72)

La scoperta da parte dei contadini del desiderio del "Pacha" di fare una strada che arrivi al suo palazzo... Da quando il partito "Chaab" è salito al potere il Pacha è diventato un parlamentare. Loro, dalle loro esperienze, sanno che il governo che si appoggia nelle elezioni sugli uomini del centro, e utilizza i voti dei morti e degli assenti e licenzia un "Omda" di un villaggio e un responsabile di un altro e manda al confino un maestro o un preside... è proprio il governo che dà al Pacha tutto quello che desidera e vuole.

(Al-Ardh, p. 72)

Mahmud Bé, da quando il nuovo governo ha il preso potere, schiaffeggia i contadini e li prende a calci nel sedere. Manda chi non gli piace tra gli abitanti del villaggio limitrofi al "centro" per essere torturato.... I contadini sanno questo e sanno anche che il "Pacha" ha cominciato a costruire il suo grande castello e credono che da quando il Pacha fa parte del partito hanno cominciato a realizzare la strada che porterà direttamente a questo castello e per realizzarla esproprierà molti di loro delle terre che gli sono sempre appartenute.

(Al-Ardh, p. 73)

I contadini sanno che Mahmud Bé non contesterà mai un decreto entrato in vigore a profitto del Pacha. I contadini sanno che l' 'Omda è l'uomo di Mahmud Bé e del partito Chaab.

(Al-Ardh, p.74)

#### **n- I Fontamaresi e i Fellahin: la nascita di una coscienza**

I Fontamaresi ed i Fellahin sono gruppi marginali che risiedono, in regioni periferiche, impoveriti dalla fine delle speranze delle politiche di sviluppo. Entrambi si ribellano, in determinate situazioni, indipendentemente dalla loro possibilità di successo. Le loro rivolte sono sincere e dure ma nessuno dei due gruppi costituisce una minaccia per il potere in carica. Le loro ribellioni sono doppiamente emarginate da governanti che, si suppone, dovrebbero preoccuparsi del futuro dei loro concittadini. Nonostante alcune novità sembrerebbero apportare vantaggi a cafon e a fellahin, i proprietari terrieri tradizionali riusciranno a trovare uno stratagemma per conservare la maggior parte delle loro proprietà. Quello che ancora avvicina sorprendentemente la Marsica e l'Alto Egitto è la miseria delle loro popolazioni rurali, che hanno sempre sofferto di malattie, altre disgrazie legate alla povertà, della mancanza di terre coltivabili. Un altro parallelo si delinea nella natura dei legami clientelari tra lo Stato centrale e i notabili delle due regioni in questione. I legami tra notabili locali e governi centrali sono il canale privilegiato attraverso il quale passa l'autorità dello Stato, in un generale quadro di arretratezza ancora medievale caratterizzato da un estremo sottosviluppo culturale e intellettuale oltre che economico.

**Il movimento del gruppo.** In *Fontamara* il movimento di gruppo è semplice, spontaneo e cumulativo... Marietta indossa le più belle cose che ha e si mette la medaglia e si prepara per il viaggio in città all'incontro dei responsabili:

Allora Marietta si fece avanti « perchè lei sapeva come si parla con le autorità ». Marietta trovò come compagna un'altra donna che aveva il marito in America da dieci anni ed era anch'essa incinta e difficilmente poteva credersi che il marito avesse ottenuto quel risultato da così lontano.

(Fontamara, p.33)

Ma anche se nei momenti difficili non si dimenticano le maldicenze:

Dobbiamo noi permettere” mi venne a dire la moglie di Michele, eccitatissima  
“che in questione riguardante tutto il paese, Fontamara sia rappresentata, parlando  
con rispetto, da due donnacce?

(Fontamara, p.35)

Ma quando il villaggio è stato ingannato più molte volte, le donne violentate, Berardo viene ucciso, esplode l'amarezza del sentimento, del disonore, dello sfruttamento, della possibilità del rifiuto e della ribellione... e tutto il villaggio finalmente si muove unito.

La storia reale di *Al-Ardh* è precisamente questa: un villaggio che quotidianamente tesse il suo proprio arazzo narrativo dai colori brillanti, parlando, cantando, creandosi e ricreandosi come una vera comunità in un racconto vivente in un'intricata relazione tra i suoi membri e con il mondo esterno.

Ecco che il narratore convenzionale in terza persona diventa una pura formalità, lasciando il passo al villaggio stesso come voce primaria che racconta la sua identità, la sua propria storia che si sviluppa.

Questo tipo di narrazione collettiva è utilizzata frequentemente attraverso il romanzo. Il soggetto collettivo, il villaggio, diventa l'agente primario attraverso il quale eventi, memorie e aspirazioni sono ricostruite oralmente e pubblicamente e dotate di una struttura condivisa e un significato. Il villaggio allora assume una vita separata sussurrando, parlando, celebrando e ridendo degli avvenimenti, grandi e piccoli, che fanno parte della vita quotidiana. Questo incessante impulso narrativo orale è il meccanismo centrale attraverso il quale il villaggio è costruito.

E' anche il materiale rozzo della leggenda e del racconto popolare e permette al villaggio di creare se stesso e il mondo esterno in termini epici ed essere nello stesso tempo entusiasmante.

La trasformazione immaginaria del sergente Abdallah, il leader dei soldati nubiani inviato dal governo per ristabilire l'autorità nel villaggio ribelle, ne è un perfetto esempio. Dopo aver brutalmente frustrato gli abitanti locali per sottometterli al suo primo giorno nel villaggio, egli si pente e lentamente allaccia un rapporto di amicizia con la popolazione, che allora gli accorda affettuosamente un formidabile, leggendario statuto nelle sue storie:

« Io ho sentito molto riguardo al sergente Abdallah e a che cosa ha fatto nel mio villaggio, e lo avevo immaginato alto come una porta, robusto come un sacco di cotone, nero come l'interno di un forno... » (Al-Ardh, p.122)

#### **o- Alcune differenze nella costruzione delle storie**

**Il problema dell'acqua.** Mentre il problema dell'acqua in Fontamara rimane invece il filo conduttore del romanzo dall'inizio alla fine, nell'opera dell'egiziano Charkawi la diminuzione dell'acqua dell'irrigazione è funzionale alla scrittura da parte della gente del villaggio di una petizione che Mohmed Bé usò in seguito per ingannarli. La questione dell'irrigazione in seguito cessa di essere funzionale.

**L'informazione e la scoperta della novità.** In *Fontamara* l'informazione e la scoperta delle novità avviene attraverso avvenimenti diretti che a loro volta conducono a nuovi conflitti: il ritorno del figlio di Papasisto a Fontamara e l'annuncio della deviazione del corso del ruscello. L'arrivo di Scarpone alla lavanderia di Elvira e l'informazione sulla rivoluzione a Sulmona; l'arrivo del cavaliere Pelino al municipio con i nuovi ordini; il copri -fuoco e il divieto di parlare di politica; l'arrivo delle donne in città e la scoperta del contenuto della petizione, la visione dell'apertura del nuovo corso del ruscello e la scoperta del nuovo accordo sulla deviazione dell'acqua da parte dei Fontamaresi.

Nell'opera di Charkawi invece l'informazione o la scoperta delle cose succede in una maniera ordinaria e spesso attraverso le chiacchiere e il racconto di chi gironzola nel villaggio. La successione delle unità funzionali in *Fontamara* crea un crescendo nelle attitudini e nei comportamenti dei protagonisti (i Fontamaresi da una parte e il governo dall'altra). La presa di coscienza dei Fontamaresi aumenta progressivamente e si confronta alle autorità.

**In Al-Ardh** si perde questo confronto crescente dato che la demolizione del ponte è avvenuta anche con l'accordo implicito di Cheikh el Khafar e la distruzione del materiale da costruzione della strada nello stagno implicava l'accordo di Abdelati, custode del cantiere che quella notte fingerà di dormire:

Si chinò per cercare il suo fucile, ma Abdelati lo teneva molto stretto tra le mani, fingendo di dormire e russando fortemente, conformemente all'accordo preso con Abu Swilem prima del tramonto... Gli uomini del villaggio cominciarono a prendere il ferro per la costruzione e lo buttarono dentro l'acqua dello stagno. Chaabane fu sorpreso dell'arrivo degli uomini e -non riuscendo a trarre il suo fucile dalle mani di Abdelati- provò a prendere un pezzo di ferro per spaccare le teste degli uomini... ma Abdelhedi lo afferrò e gli chiuse la bocca, prendendolo sopra la spalla -come se prendesse un fascio di grano. Abdelhedi corse portando Chaabane, si fermò davanti allo stagno e lo sollevò tra le braccia e gettandolo nelle profondità dello stagno... come se fosse un pezzo di ferro della costruzione che il governo aveva mandato per distruggere la terra.» [...] Si sentivano le grida di Chaabane dalle profondità dello stagno mentre gli altri ridevano [...] e Chaabane gridò per l'ultima volta agitando le braccia nelle acque dello stagno chiedendo aiuto. Uno degli uomini gli disse: « Chiedilo all' 'Omda, chiedilo al governo!»

(Al-Ardh, p. 318)

**Il rapporto tra la storia d'amore e il movimento del villaggio.** In *Fontamara* troviamo che l'Unità non funzionale non è né fissa, né ripetitiva. Collaborando chiaramente alla realizzazione della lotta di tutto il villaggio, ogni particolare sembra capace di completare l'immagine, completare la successione nel movimento. Di conseguenza la storia d'amore tra Berardo e Elvira non pare isolata dal movimento della realtà, ogni passo è un elemento cumulativo nel romanzo. Non c'è nessuna coscienza precedente che Silone sembra abbia intenzione di imporre. Gli abitanti del villaggio non sapevano neanche chi li governasse. Non conoscevano né partito né leggi. Quando la popolazione entra in una lotta per riprendersi con la forza i propri diritti apre le prime pagine dell'esperienza rivoluzionaria. Le tappe della resistenza e della lotta si consolidano e nutrono questa esperienza e la rendono capace di continuare... da ciò nasce un accumulo di coscienza. La popolazione attraverso la propria esperienza personale e non attraverso gli intellettuali, identifica chi è il proprio nemico e organizza strategie su come affrontarlo. Charkawi propone una coscienza precedente impoverendo i suoi personaggi e impedendo loro di emergere individualmente e spogliando gli avvenimenti di una parte del loro significato.

Quello che ci sembra di osservare in *Al-Ardh* è l'assenza di un rapporto tra la storia del villaggio e la storia d'amore di Abdelhedi. L'unica sua ragione di essere sembra trovarsi nel fatto che è una storia d'amore e che in ogni romanzo ci deve essere una storia d'amore.

Charkawi tra le pieghe del racconto, dopo un certo numero di pagine, inserisce la sua tradizionale frase che si ripete più volte nel romanzo: *“in quei giorni il villaggio non poteva pensare ad altro che all’acqua negata loro dal governo” “solo che Abdelhedi non aveva un cuore vuoto”*

Manifesto è il tentativo di Charkawi di legare il movimento del villaggio con la terra perché appaia un movimento per il Destour e il *Wafd*. E’ allora ovvio che Charkawi intervenga con dichiarazioni in cui afferma che il popolo è a conoscenza della realtà politica. Ma cercando negli avvenimenti del romanzo non troviamo nulla che provi questa conoscenza, anzi troviamo proprio il contrario.... ed è per questo che personaggi come quello dell’Avvocato e dell’Oculista diventano veri e propri portavoce per il partito *Wafd*. Charkawi forza palesemente gli avvenimenti narrati nel suo romanzo.

#### **p- Il cibo nella narrazione**

Il cibo occupa una posizione specifica all’interno di un sistema culturale; avendo una funzione realistica dà al testo letterario una verosimiglianza ed una coerenza referenziale. Pranzi, cene, riunioni in cucina, hanno una funzione narrativa in quanto permettono ai diversi personaggi di incontrarsi, assicurando il proseguimento dell’azione.

**In Fontamara.** Fontamara è un villaggio povero, in cui i contadini vivono con un’agricoltura primitiva e poverissima, di semplice sussistenza. L’igiene è quasi inesistente, l’acqua in casa non esiste e le famiglie combattono quotidianamente la fame, battaglia spesso perduta in partenza visto il livello di vita molto basso.

Ancora in epoca fascista, l’Abruzzo è una regione dalle tradizioni secolari intatte, dove contadini e pastori sognano l’emigrazione come soluzione ai loro problemi. La politica agraria fascista impedisce l’emigrazione contadina verso la città per evitare che la concentrazione di masse rurali con il proletariato urbano possa dar luogo ad una rivolta contro il regime. A questo si accompagna una campagna demografica finalizzata ad un aumento della mano d’opera agricola e di disponibilità di « carne da macello » per la guerra.

Numerosissime pagine di *Fontamara* testimoniano come la rappresentazione del cibo nel romanzo funga da marcatore specifico di verosimiglianza.<sup>66</sup>

È proprio affidato al cibo il compito di far aderire il testo alla realtà extraletteraria. Questo è tipico del verismo o del neorealismo, dove forte è l'impegno di rappresentare l'ambiente il più fedelmente possibile, così che il cibo diventi un vero e proprio elemento conoscitivo per dei personaggi per i quali esiste quasi una priorità del cibo sul denaro, o almeno una pari dignità. Ignazio Silone ci aiuta a comprendere la situazione sociale e le condizioni fisiche dei protagonisti, poveri e ricchi che siano, anche attraverso il cibo, nella sua quantità e nella sua qualità.

**I poveri Fontamaresi ed il cibo.** La società fontamarese ha con il cibo un rapporto diretto ed immediato; la dieta si basa su tre elementi fondamentali: il pane, il vino, e la verdura.

Il pane: il pane segna la differenza tra i ricchi ed i poveri: i primi mangiano pane bianco, mentre i poveri si contentano del pane nero. Mangiare ha un effetto socializzante:

*«ogni sera dunque, mentre mangiavamo la minestra seduti sulla soglia di casa, con la scodella sulle ginocchia, in tutto il vicolo, da una soglia all'altra, non si parlava che di quella nuova prepotenza.»* (Fontamara, p. 65)

Anche la mancanza di cibo e di vino può essere dissimulata agli occhi dei compaesani (eccetto due o tre più avvertiti):

[il generale Baldissera, divorato dalla fame] coglieva i pretesti più bizzarri per allontanarsi la domenica da Fontamara e tornarvi verso sera, in realtà più che mai digiuno e sobrio, ma con uno stecchino fra i denti e traballante, come uno che avesse mangiato carne e bevuto fino all'ubriachezza, per apparire uomo in grado di spendere e togliersi i capricci.

(Fontamara, p. 66)

La rabbia di Berardo verso i cittadini di Avezzano si traduce anche così:

---

<sup>66</sup> Bart Van Der Bossche, *Il cibo nella narrativa del Novecento: appunti per una tipologia*, in « Soavi sapori della cultura italiana » Atti del XIII congresso dell' A.I.P.I Verona/Soave 27-29 agosto 1998, Firenze, Franco Cesati Editore, 200, p. 485.

*« I cittadini si divertono » diceva Berardo con rabbia. « Ah, i cittadini sono allegri. I cittadini bevono. I cittadini mangiano. Alla faccia dei cafoni. »*(Fontamara, p. 108)

Le preoccupazioni quotidiane delle donne sono invece legate alla temibile magrezza dei raccolti:

*« che daremo agli uomini nel prossimo inverno » dicevo io « se la mancanza d'acqua ci priverà dei fagioli? «E cosa semineremo in autunno » diceva Filomena « se in mancanza di granoturco dovremo mangiarci tutto il grano? »* (Fontamara, p.114)

Un episodio che occupa alcune pagine alla metà della narrazione è quello di San Copertino il santo dei cafoni che avendo allietato la Vergine Maria con l'esercizio della levitazione, ottiene dal Signore il dono di avere-quotidianamente- il pane bianco del Paradiso.

L'avidio Don Abbacchio promette di fare una predica speciale per i Fontamaresi sul santo in cambio del raddoppio dell'obolo necessario per l'ufficiatura. Ma presto i Fontamaresi si rendono conto che l'ufficiatura prende un'altra piega trasformandosi in una fustigazione per le loro attitudini ribelli e il mancato pagamento delle tasse. Nella chiesa un pò fatiscante in cui la cerimonia si officia:

La sola cosa veramente bella era il quadro dell'Eucarestia sull'altare: Gesù aveva in mano una pagnotella di pane bianco e diceva: questo è il mio corpo. Il pane bianco è il mio corpo. Il pane bianco è il figlio di Dio. Il pane bianco è verità e vita. Gesù non alludeva né al pane di granoturco, che mangiano i cafoni né a quell'insipido surrogato di pane che è l'ostia dei preti. Gesù aveva in mano un vero pezzo di pane bianco e diceva: Questo qui (il pane bianco) è il mio corpo. Cioè, Dio, la verità, la vita. E voleva dire: Chi ha il pane bianco, ha me (Dio). Chi non ha pane bianco, chi ha solo pane di granoturco, è fuori della grazia di Dio, non conosce la verità, non ha vita. Come i porci, come gli asini, come le capre, si nutre di impurità. Per chi non ha pane bianco, per chi ha solo pane di granoturco, è come se Cristo non fosse mai stato. Come se la redenzione non fosse mai avvenuta. Come se Cristo dovesse ancora venire. E come non pensare al nostro grano, coltivato con tanta fatica e accaparrato dalla Banca, fin dal mese di maggio, quando era ancora verde e rivenduto di colpo a prezzo assai maggiore? Noi l'avevamo coltivato col nostro sudore, ma noi non l'avremo mangiato. Noi avremmo mangiato pane di granoturco. Però Cristo, dall'altare, dicendo: Questo è il mio corpo, non ci indicava un pezzo di pane di granoturco, ma una bella e dorata

pagnottella di pane bianco. E l'invocazione del « pater noster »: dacci oggi il nostro pane quotidiano non si riferisce certamente al pane di granoturco ma al pane di grano. E il pane della canzone del sacramento.

O vivo Pan del ciel  
non è pane di granoturco, ma pane di grano.

(Fontamara, p. 142-143)

Anche la sentenza biblica « *guadagnerai il pane col sudore della tua fronte* » diventa una beffa per i miserabili cafoni:

« Come dice quella sentenza ? » Continuò Berardo cocciuto. « Dice: tu guadagnerai il tuo pane. Non dice, come in realtà succede: tu guadagnerai la pastasciutta, il caffè e i liquori dell'Impresario.

(Fontamara, p. 146)

Per il terzo narratore del racconto, la bisaccia che lo accompagna a Roma contiene « *il cibo per i primi giorni: una pagnotta, un paio di cipolle, alcuni pomodori, una manata di mandorle e un pò di pecorino.* » (Fontamara, p. 166)

Un vero banchetto reale, se si pensa che la quotidiana colazione del cafone « *si fa per strada; [...] un tozzo di pane con una cipolla, o con un peperone, o con una crosta di formaggio. Il bicchiere di vino si beve ancora in casa al buio, quando si caricano i somari e si prende la strada verso il piano.* » (Fontamara, p.29)

La mancanza di acqua –essenziale alla vita umana- può rappresentare simbolicamente la sete di giustizia e di libertà dei contadini.

I contadini sono affamati e la loro fame rappresenta la fame di tutti i popoli contadini. In questa maniera la micro-storia di Fontamara si intreccia con la macrostoria, così che si rafforza la certezza che la fame non è da imputare alla sola natura ma nella maggioranza delle situazioni è un dramma voluto, cagionato. Il pane dei contadini è nero, ma nere sono anche le camicie delle milizie fasciste, così da connotare il colore nero di questa duplice valenza: l'avarizia della natura e la violenza oppressiva del regime.

**La denuncia contro lo Stato: il dazio sul grano fonte primaria di vita e di cibo.** Lo Stato interviene nel ciclo produttivo e distributivo del grano, condizionando le vicende del grano e successivamente del pane. Nel 1925 Mussolini lancia « la battaglia del grano » per ridurre le

importazioni del cereale e creare un'autonomia alimentare in vista della ventilata prossima guerra.

Il dazio sul grano viene aumentato e proprio negli anni Trenta la situazione della campagne meridionali è ancora più aggravata dalle conseguenze dell'indirizzo economico fascista, accrescendo ancor di più il divario tra Nord e Sud. A questo si aggiungono i giochi di potere e le speculazioni finanziarie:

Il poco grano che sarebbe dovuto rientrare a Fontamara, dopo il raccolto in corso, era stato accaparrato dall'Impresario fin dal mese di maggio, quando era ancora verde, per centoventi lire al quintale. A noi era sembrata un'occasione da non lasciarsi sfuggire e anzi ci meravigliavamo che l'Impresario, di solito così previdente, osasse acquistare grano nel mese di maggio, quando ancora nessuno può prevedere il prezzo del mercato. Ma noi avevamo bisogno di denaro e senza pensarci tanto avevamo venduto il grano ancora verde e la stessa cosa avevano fatto i cafoni dei villaggi vicini. Durante la mietitura ci si svelò il mistero: il Governo fece una legge in favore del grano nostrano e il prezzo di esso salì di colpo da centoventi a centosettanta lire al quintale. [...] Egli guadagnò senza fatica cinquanta lire su ogni quintale del nostro grano, prima che esso fosse raccolto. [...] tutto il profitto dell'aratura, della pulitura, della mietitura, della trebbiatura tutto il profitto d'un anno di lavoro, di sudore, di pena, di sofferenze era andato a quel forestiero che con la terra non aveva avuto nulla a che fare. I cafoni aravano, spianavano, zappavano, mietevano, trebbiavano, e, quando tutto era finito, interveniva un forestiero e raccoglieva il guadagno.

Chi poteva protestare? Non si poteva nemmeno protestare. Tutto era legale. Solo la nostra protesta sarebbe stata illegale.

(Fontamara, p. 134)

**La denuncia contro il clero gaudente amante della buona tavola.** I preti di cui parla Silone in Fontamara sono amanti della buona tavola, gaudenti, lontani da quella spiritualità che la loro missione richiederebbe. Ostentano opulenza, in stridente contrasto con la miseria nera delle anime che sono loro affidate:

Davanti a tutti scese il canonico don Abbacchio, grasso e sbuffante, col collo gonfio di vene, il viso paonazzo, gli occhi socchiusi in un'espressione beata. Il canonico si reggeva appena in piedi per l'ubriachezza e si mise a far acqua contro un albero del giardino, tenendo la testa appoggiata contro l'albero per non cadere.

(Fontamara, p. 52)

**I ricchi Fontamaresi e il cibo.** I ricchi di Fontamara non mangiano – diversamente dai loro compaesani poveri - per vivere. Il cibo è piacere, desiderio: il nesso cibo/sex si esprime come uno stretto rapporto tra pulsione digestiva e sessuale. Possesso, desiderio di cibo e di sesso sono spesso uniti. Ed il peccato di gola si unisce a quello della lussuria: don Carlo Magna è un bevitore, un mangione ma è anche un donnaiolo: « (...) *le ragazze nostre che più gli piacevano erano costrette ad andare a servizio a casa sua e a subire i suoi capricci.*»

(Fontamara, p.47)

Le donne in attesa del ritorno dell'Impresario, si dividono e aspirano da lontano gli odori delle casseruole:

La serva prese a raccontarci con molti particolari l'andamento del banchetto [...] Poi ci parlò delle vivande. Lei si esprimeva in paroline, odoruccio, saporuccio.

(Fontamara, p. 51).

Il vino che accompagna il cibo in abbondanza rende ebbri gli invitati del banchetto provoca la blasfemia:

Poi si risuonò la voce ebraica di don Abbacchio, in una cadenza di chiesa: « Nel nome del pane, del salame e del vino bianco, amen ! » Uno scroscio di risate salutò la trovata del prete.

(Fontamara, p.51)

Elementi di carni suine (salami, salsicce) e di carne in generale, sono ancora simboli di contrapposizione tra ricchi e poveri: fin dall'antichità – ed ancor oggi- il consumo di carne è esaltato come simbolo di forza e di potere.

Ma il cibo eccessivo li porta a diventare maschere, macchiette patetiche:

Intanto i commensali ubriachi si erano raccolti sul balcone della villa. Tra essi adesso spiccava l'avvocato don Circostanza, col cappello a melone, il naso poroso a spugna, le orecchie a ventola, la pancia al terzo stadio. È risaputo che gli avvocati delle nostri parti possiedono per i banchetti un tipo speciale di pantaloni, detto pantaloni ad armonica, e anche pantaloni da galantuomini, perché, invece di una, hanno tre file di bottoni, in modo da poterli gradualmente allargare a mano a mano che la pancia ne sente l'urgenza.

(Fontamara, p.54)

Esiste una sorta di solidarietà tra gli appartenenti al ceto agiato, che diventa il simbolo per assicurarsi la loro appartenenza allo stesso gruppo sociale. L'alimentazione - secondo Le Goff « è la prima occasione per gli strati dominanti della società di manifestare la loro superiorità, esprimendo così attraverso l'ostentazione del cibo, un vero e proprio comportamento di classe. » (LE GOFF, 1982, p. 292)

**In Al-Ardh.** In *Al-Ardh* all'arrivo seppur sospetto dei due forestieri al villaggio, viene comunque rispettata la regola della proverbiale ospitalità araba:

Replicò Abdelhedi mentre saliva sul ponte seguito da Alwani:  
Accomodatevi... accomodatevi... Portiamo la cena...  
Accompagnandosi alla voce di Alwani che imitava la voce dei beduini:  
« Accomodatevi ospiti nostri, portiamo la cena... tutto è pronto... Sgozziamo un capretto. »  
(Fontamara, p.57-58)

Ma tanta squisitezza non viene ripagata altrettanta cortesia:

E disse l'uomo vestito con la jellaba:  
« Sentite un pò voi due... Chi di voi ha deviato il ruscello... »  
(Al-Ardh, p.57)

**Il cibo quotidiano.** Il cibo quotidiano del fellah non differisce da quello del contadino abruzzese. Passando davanti a suo padre, Abdelhedi e Cheikh Youssef che stavano seduti a mangiare,

Wasifa sentì le risate di Abdelhedi mescolate alla cipolla che questi stava addentando mentre spezzava con le mani un pane di mais secco. Wasifa si avvicinò e sentì l'odore del Mech e del formaggio vecchio. La madre di Abdelhedi era esperta nel preparare il formaggio stagionato con quell'odore forte da far venire l'acquolina in bocca...

Ah, se la madre di Abdelhedi le svelasse i segreti di quest'arte!! »  
(Al-Ardh, p. 106)

Che il pane comunemente consumato sia duro e rafferma è di nuovo ribadito poco più avanti, quando Abdelhedi –seduto a cenare con Cheikh Youssef e Mohammed Abu Swilem- alla vista di Wasifa smette di masticare rumorosamente il boccone di pane rafferma per poter ascoltare cosa mai dicesse la ragazza: « *Abdelhedi sollevò la mano dal cibo, e masticò lentamente, per attutire il rumore del pane secco, e sentire ogni parola di Wasifa.* » (Al-Ardh, p.107)

La differenza tra il regime alimentare degli animali da soma può non differire molto da quello degli abitanti del villaggio egiziano: l'asina di Mohamed Efandi (ignara vittima degli sfoghi sessuali del fratello di lui, Diab) è trattata dal suo padrone con ogni riguardo:

Mise davanti all'asina una grande quantità di fave e di fieno, più del dovuto. Le pose davanti un bacile d'acqua pulita, poi le battè gentilmente sul dorso, e si allontanò.

(Al-Ardh, p. 144)

Diab dopo aver accudito l'asina del fratello, si appresta a sua volta a mangiare. Il suo cibo non si discosta da quello consumato precedentemente da Abdelhedi e dai suoi ospiti.

Durante il pasto [del mattino] non si sentiva altro che il rumore del pane di mais spezzato, e il rumore della cipolla tra i denti... Dopo aver mangiato, Diab si pulì la bocca con la mano, ruttò, prese l'asina e si incamminò verso il campo.

(Al-Ardh, p 145)

Notiamo inoltre che il pasto del mattino, il pranzo e la cena sono pressoché identici: il cibo si riduce ai pochi prodotti locali, fave e cipolle e del pane rafferma. Khadra, la ragazza emarginata del villaggio, curando la ferita di Diab che questi si è procurato durante una lite con Abdelhedi, alla vista della sangue che scorre dalla ferita si domanda:

A che serve allora mangiare farina e grano?! Allora che cosa succederebbe alla ferita di quello che non mangia mai la carne? Mangia molta carne, così la ferita si cicatrizza.

(Al-Ardh, p. 186)

Se ad un ospite di riguardo si riserva un posto speciale, ci si augura comunque che la leccornia possa essere condivisa... La madre di Mohamed Efendi, per festeggiare l'arrivo del cugino Cheikh Hassuna, ha sgozzato l'oca che allevava da tempo. Mentre la stava preparando, in attesa dell'ebollizione dell'acqua, « *sognava che suo figlio Diab tornasse per mangiare quell'oca con suo zio materno Cheikh Hassuna.* » (Al-Ardh, p. 228)

Così come in *Fontamara*, il pane nero era l'accompagnamento del cibo dei poveri e il pane bianco era riservato ai ricchi, anche in *Al-Ardh* il pane è di due qualità: il pane di mais, ordinario e il pane di grano, più gustoso e riservato alle occasioni.

La madre di Mohamed Efendi, mentre cucina l'oca, si rende conto di aver finito il pane di grano che desidera mettere sul desco del cugino:

[La donna] chiamò una figlia della vicina e le sussurrò all'orecchio. La ragazza andò da Wasifa per chiedere alla madre di lei se avesse tre o quattro pani di grano.

(Al-Ardh, p. 229)

Mentre Abdelati continuo' il suo cammino con il vassoio, aprì la stanza del telefono e mise il vassoio per terra e ne sollevò il coperchio, così che venne su l'odore dell'oca arrostita e la fragranza del pane di grano...

- Alwani si mise giù a terra vicino al vassoio e gridò tutto contento:

- Cibo caldo e abbondante... ragazzo!

- Voi! Gente!

Dette una botta a Diab e continuo' a gridare:

- Mangia, è tutta roba di grano...

(Al-Ardh, p.412)

**Il cibo come arma di seduzione.** Il cibo viene usato come strumento di seduzione da Alwani nei confronti della bella Wasifa che così implora:

Sono tuo servo, anche se tu rifiuti di parlarmi. Sono servitore dei padroni [anche se rifiutano ogni comunicazione]. Prendi questa anguria; lo stesso profeta ha accettato dei regali. Prendi questa bella anguria e rinfrescati da questa calura...

*Wasifa:* Che tu possa crepare, beduino, buono a nulla!

*Alwani*: Macché! Accetto questi insulti perchè vengono da te, è proprio forte questa disputa, perchè essere picchiati da un amico è buono quanto mangiare dello zibibbo.

(Al-Ardh, p. 35)

Quando gli uomini del villaggio si riuniscono per tentare di adottare una attitudine comune nei riguardi del governo, Abdelhedi promette di sgozzare un animale in caso di successo della petizione, perchè solo se il popolo è sazio, ci si potrà saziare tranquilli...

Abdelhedi: « Faccio un voto, Maestro nostro, in tutta buona fede, Cheikh, se la petizione avrà un qualche successo, e se ci rendono di nuovo l'acqua, come prima, farò una grande festa per gli abitanti del villaggio. Allora, sei contento? Per Dio, sgozzerò un capretto. Ti piace il cosciotto? Lascia la povera gente mangiare ed essere contenta, e anche tu mangerai e sarai contento.

(Al-Ardh, p. 125)

Una sera Abdelhedi passa davanti al negozio di cheikh Youssef che gli confida le sue pene:

Eh, dimmi, da dove Mohamed Efendi ha ereditato il suo sapere? Da suo padre? Avrebbe ereditato il sapere da suo padre? Oh, per Dio, suo padre è deperito a forza di non mangiare che del Mech e del pane di mais fino a creparne, e dire che "sua eccellenza" è venuto un giorno a comprare da me della halwa!<sup>67</sup>

(Al-Ardh, p. 225)

Cheikh Youssef parla di sua figlia, della sua bellezza, della sua educazione e del suo concepimento in un periodo d'agiatazza, quando lo Cheikh mangiava bene...

E' una ragazza cresciuta nella bambagia. Per Dio, io l'ho concepita quando mangiavo tre *rati* (unità di peso, corrisponde a 449,28 g) di carne al giorno, al tempo dell'opulenza e dei godimenti di una volta.

(Al-Ardh, p.93)

---

<sup>67</sup> Mech: formaggio bianco fermentato per due anni, che si presenta sotto forma di grossi grumi in un liquido spesso. E' un cibo a buon mercato.

Halwa: dolce a base di olio di sesamo e zucchero, mangiarne è segno di ricchezza in confronto a quelli che mangiano mech.

## q- La Conclusione dei romanzi: la Trasformazione

**In Fontamara.** Le prove sempre più dure a cui sono sottoposti i Fontamaresi trovano negli umili cafoni risolutezza, tenacia, tempra di fronte alla malvagità degli uomini e della natura. « *Ecco, ecco* », « *Naturalmente, naturalmente* » sono le parole di Berardo Viola di commento al disastro, come se la cattiva sorte fosse un qualcosa di naturale, che accompagna i diseredati dalla nascita alla morte. Nell'evolversi degli eventi, non tanto come desiderio di morte intesa a bloccare le persecuzioni di ogni genere, quanto perchè il gesto può simboleggiare una testimonianza eroica per coloro che restano, Berardo si lascia torturare ed uccidere. In una visione rovesciata Berardo si salva morendo per gli altri, intrecciando di nuovo la sua vita con quella dei suoi compaesani.

Berardo ispira la ribellione dei Fontamaresi e riunisce il suo destino alla comunità d'appartenenza dopo la parentesi romana. Nell'opera, lo scontro villaggio-capoluogo e a cui succede lo scontro campagna-città dove quest'ultima perde il volto e l'identità dei rappresentanti del potere del capoluogo; le autorità diventano impiegati anonimi, burocrati insensibili pedine di un potere disumanizzato. (si distingue solo l'avvocato Pazienza, deformazione cittadina dell'Avvocato di Fontamara).

R.W.B Lewis(1961) in *Introduzione all'opera di Ignazio Silone* vede un significato sociale e politico più vasto, cioè una rappresentazione dell'urto tra le comunità contadine più povere e più remote e la politica che le raggiunge per il solo scopo di distruggerle attraverso personaggi quali l'Impresario, simbolo dell'autorità spregiudicata sfrontata e prevaricatrice (MARABINI, 1970,p.5).

Una parabola ascendente nel comportamento di questa umanità umile, vittima rassegnata ma capace di slanci e gesti generosi via via che il racconto assume un manifesto tono epico a cui si accompagna un aspetto etico e religioso: la capacità di aprirsi al prossimo legato nello stesso destino in cui la salvezza è rappresentata perfino dalla morte.

Che fare ? traduzione del russo "*Chto Delat?*" è il titolo del giornale fondato dai contadini di Fontamara dopo la morte di Berardo in prigione.

*Che fare?* Ha una lunga storia in contesti religiosi, rivoluzionari e letterari: passaggio di S. Luca ( 3.10-11 *Quid ergo faciemus*), usata come titolo da N. Chernydhovsky nella sua novella *Chto Delat?* scritta in prigionia a San Pietroburgo nel 1863, poi ripresa da Lenin in una delle sue più importanti opere politiche (1901-1902).

La comunità ora, con la nuova presa di coscienza sa quale può essere la natura del suo nuovo impegno politico e civile.

**In *Al-Ardh*.** Anche nel finale del romanzo egiziano, si tratterà di scritti e denunce, ma i contadini del Delta del Nilo non pubblicheranno direttamente il loro giornale ma invieranno i loro articoli ai giornali della città.

Se la conclusione della ribellione del villaggio contro il governo è lasciata nel dubbio alla fine del racconto, i personaggi singoli e la comunità del villaggio nel suo insieme hanno subito una definitiva trasformazione sociale e politica che annuncia l'inizio di una nuova epoca di maggior coscienza e di più larga solidarietà. Cheikh Hassuna, il rispettato maestro che ritorna al suo villaggio natale dal suo esilio al Cairo, è il principale agente della pedagogia che risiede nel cuore del romanzo.

Le sue ripetute osservazioni dirette a tutti (ma particolarmente al suo ignorante nipote Mohamed Efendi) di capire (*ifham!*) e di conoscere (*i'raf!*) esprimono l'imperativo politico più essenziale, che è l'incessante smascheramento e la critica alla rete reale di relazioni costrittive che si estendono dalla 'Omdah locale al capitalismo della finanza internazionale – in cui il villaggio e il Paese in generale sono invischiati.

Questa coscienza radicale e diffusa è però espressa più succintamente nel consiglio scoraggiato di Hassuna a Mohammad Efendi:

Guarda... caccia via l'Inglese e anche il partito Sha'b e reinstaura la Costituzione, il cotone sarà buono. O non capisci ancora? Mohammad... illuminati... leggi il giornale, uomo! Sa'ad Pacha dice che non è utile che gli Inglesi siano qui così a lungo.

(pp. 252-253)

E' questa coscienza che, se acquisita profondamente, consente un certo numero di sviluppi significativi nei personaggi del romanzo: la trasformazione di Diab da ragazzino egoista e scontroso che si nasconde di continuo dietro i lembi del cappotto di suo fratello, a giovane uomo indipendente e deciso; il progresso di suo fratello Mohammad Efendi da frivolo neofita a serio e affidabile maestro; la metamorfosi del ragazzo narratore dall'adolescenza alla maturità, e anche la solidarietà acquisita profondamente dall'intero villaggio.

Alla visione dello spazio politico e culturale dominato da discriminazioni geografiche determinate ideologicamente, il racconto -nella sua parte conclusiva- offre una visione diversa e più articolata della comunità in lotta che si estende dal villaggio alla capitale stessa e che è definitiva, non più dominata dalle nozioni concorrenti di città e campagna, ma da oppressioni

e resistenze condivise da entrambi. E' questa consapevolezza radicale che consente al sergente nubiano Abdallah, lui stesso contadino, di rivedere la sua appartenenza e simpatizzare con gli abitanti del villaggio perseguitati dai suoi uomini.

Il ragazzo – narratore più volte punta il dito sulla povertà miserabile che affligge sia il Cairo che il suo piccolo villaggio e Cheikh Hassuna non risparmia il suo sarcasmo nei confronti dei giovani disoccupati che sono ritornati con le pive nel sacco al villaggio dal Cairo mentre giovani uomini audaci simili a loro dimostrano contro il governo e muoiono nelle strade del Cairo, Alessandria, Banha, Mansurah, Bani Swiff e Asyut. (p. 210)

Questa resistenza urbana appare come uno sfondo costante per la lotta dei più umili che si rivoltano contro l'autorità locale centrale.

La rivolta delle donne contro el 'Omda ed i suoi uomini dopo l'arresto dei loro figli e dei loro mariti nel *Bandar* (capitale distrettuale) è un esempio centrale delle potenzialità umane nella resistenza spontanea all'ingiustizia e all'oppressione. L'episodio è descritto come un evento senza precedenti nella vita del villaggio (p.236) e segna una rottura con un passato tradizionale, che rende possibile una serie di nuove strategie di solidarietà e di lotta.

Inoltre, l'incarcerazione straziante degli uomini nel *Bandar* diventa un'affermazione della solidarietà potenziale tra i diseredati della città e quelli della campagna, politicizzati e incoraggiati dal resto dei prigionieri urbani.

La dimostrazione spontanea che scoppia in città durante la visita ufficiale dei funzionari dello Stato e il senso rinnovato di determinazione e di comprensione che pervade gli abitanti del villaggio, guida ad un quasi-totale collasso liberatorio dalle strutture tradizionali dell'autorità del villaggio stesso.

Ogni cosa diventa possibile: da una parte assistiamo al pestaggio del sergente 'Abdallah, vizioso commissario di polizia e alla ribellione delle guardie dell' 'Omda contro il loro capo, dall'altra alla defezione improvvisa di Cheikh Youssef, interessato all'ottenimento della carica vacante dell' 'Omda e degli imprenditori del governo.

Il secondo imprigionamento con il quale il romanzo si chiude è vissuto questa volta come un'occasione di festa: gli uomini si godono il pasto improvvisato contrabbandato nella loro cella. Tra loro, 'Abdelhedi e 'Alwani se la ridono...

Quello che il narratore condivide con questi personaggi fellahin al suo ritorno dalla città per una vacanza non sarà più la vita di tutti i giorni, quanto la comune insoddisfazione riguardo ad essa (che vive di riflesso, vista la giovane età, nei racconti e nelle esperienze studentesche dei suoi fratelli maggiori, impegnati politicamente al Cairo).

I fellahin davanti agli opportunismi e alle meschinità dei potenti non rappresentano almeno per il momento – un’alternativa politica, ma quanto meno un’alternativa morale. E tale morale si riflette nelle speranze e nelle esigenze degli abitanti del villaggio, con i loro nomi, le loro facce, i loro abiti, le loro usanze e credenze.

Senza passare alla storia mondiale, che comunque si intravede nello sfondo (le guerre mondiali, il colonialismo inglese) Charkawi si accontenta di iniziare e finire il suo racconto con i fellahin d’Egitto e la loro stupefacente capacità di sopportazione. Le sue pagine rappresentano una critica all’ingiustizia e all’oppressione attraverso piccole – quasi insignificanti- vicissitudini in un’epoca cupa della storia egiziana. Non ci sarà per il momento un punto di svolta, che avviene solo quando la rivolta diventa consapevole e prende forma culturale insieme a forma politica, perché meta della liberazione dei fellahin (egiziani o di tutto il mondo) non è solo l’assenza della repressione politica ma una « nuova sensibilità » o « contro cultura » per costruire sulle relazioni di base della vita quotidiana, costumi adeguati ad una cultura liberata. I motivi economici, politici e culturali devono diventare i bisogni di base di chi combatte per un nuovo modo di vita.

Il conflitto tra istituzioni che comprendono le autorità religiose islamiche, il partito *Wafd* e lo Stato, finisce in modo tipico, con la sconfitta dei protagonisti, ma questi ultimi devono sapere che vengono da lontano e andranno lontano. Possono essere una risorsa vera, che per il momento però i politici ignorano ed il « clero » non teme. Charkawi fa conoscere ai lettori il senso della loro storia, che è anche una parte della loro vita, e che la speranza dei fellahin non è basata sulle loro magre risorse di potere, ma sulla nostra convinzione in una liberazione futura del genere umano.

## **10- La lingua di *Fontamara* e *Al- Ardh***

### **a- Il Linguaggio in *Fontamara* e la sua traducibilità**

Silone apparve – subito dopo la pubblicazione di *Fontamara* -un autore intraducibile, a causa della sua forza espressiva che nessuna lingua –diversa dall’originale – sembrava capace di riprodurre. Il romanziere austriaco Jacob Wasserman espresse al proposito un

giudizio diametralmente opposto, riscontrando in Fontamara una «*semplicità e grandiosità omerica*» e prevedendo un sicuro successo internazionale per Silone.

Wasserman aveva visto giusto: *Fontamara* fu tradotta in decine di lingue nel mondo. Il problema allora si ribaltò ed in Italia si iniziò a discutere a proposito della troppa facilità del testo siloniano ad essere tradotto in altre lingue a causa – forse – della «*povertà d'interna vibrazione* » del suo linguaggio. (CECCHI, 1952)

Secondo Bonfanti poi, far parlare i « *cafoni in italiano sarebbe un "tradire" » la loro realtà [...]*. (BONFANTI in d'Eramo, 1971, p.563) La studiosa di Silone d'Eramo ribatte che:

Silone fa parlare i « *cafoni* » in un italiano le cui strutture linguistiche non sono del tutto estranee al popolo, cioè in una lingua non letteraria che il popolo può fare propria appena sia in grado d'impararla ed usarla.

( D'ERAMO, 1971,p. 563)

Per Bocelli (1960), il linguaggio di Silone è neutro al punto da rendere le sue opere “atte” alla traduzione. Questa traducibilità del linguaggio siloniano diventa allora un suo pregio. E ancora:

Nella moderna letteratura italiana, Silone occupa un posto a parte, il posto d'un classico, nel senso che ormai è il solo a servirsi della lingua come un contadino adopera la vanga, cioè come uno strumento atto a dire qualcosa, a raccontare una storia. Non l'adopera come fine in sé. E' il merito ed il limite del linguaggio siloniano.

(CAUSSE, in D'Eramo, op. cit., p.568)

Il suo stile è una commistione di componenti: il dialetto abruzzese la sua lingua madre, il latino delle funzioni religiose, l'italiano dei resoconti nell'attività politica. I viaggi all'estero, la lunga permanenza in Svizzera e le letture dei classici stranieri in lingua originale hanno poi dato « *alla lingua italiana di Silone la sua struttura definitivamente europea.*»

( D'ERAMO,op. cit., p. 570)

Proprio questa grande traducibilità che lo ha reso accessibile al pubblico di tutto il mondo, rende difficile la traduzione del suo stile vigoroso e piano.

Ricordiamo ad esempio di questo stile le scansioni seriali-membri e gli schemi di scansione più articolata che tendono ad amplificare l'emozione del messaggio, una scansione

ritmica del periodo « *che indicano quanto risulti fondamentale per l'autore la disposizione simmetrica prolungata nel testo del messaggio narrativo affidato al singolo enunciato.* »  
(SPEZZANI, 1979, p.94-96)

nell'interno, per lo più senza pavimento, con i muri a secco, abitano, dormono, mangiano, procreano, talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre, le galline, i porci, gli asini.

(Fontamara, p.4, prefazione)

e infine apparve [Marietta] col suo vestito di domenica, lo zinale nuovo, una collana di corallo e la patacca d'argento dell'Eroe defunto sul petto.

(Fontamara, p. 34)

... [...] per vent'anni la solita terra, le solite piogge, il solito vento, la solita neve, le solite feste, i soliti cibi, le solite angustie, le solite pene, la solita miseria.

(Fontamara, p. 5)

**Le strutture della lingua.** *Fontamara* ha un'ambientazione popolare collettiva, il cui modello nelle strutture della lingua e nell'articolazione del discorso può essere individuato nei *Malavoglia* di Verga, per una forte impronta corale.

**Noi:** Il pronome noi è « un estensione dell'io narrante » demandato alternativamente da Silone ai tre personaggi che materialmente conducono la narrazione del romanzo (Giovanni, la moglie e il figlio di Giovanni), alla collettività degli abitanti di Fontamara soprattutto agli uomini e alle donne del villaggio, che marito e moglie esplicitamente richiamano, o nella descrizione diretta degli avvenimenti, o nei commenti stessi, come naturale proiezione comune coscienza della loro identità e omogeneità di classe e di organismo sociale. Nella parte di narrazione affidata al figlio, invece, la marca di collettività impressa al pronome noi [...] risulta assai meno marcata che nelle restanti parti della narrazione. Ciò avviene perché la parte « romana » delle vicende di Fontamara presenta connotati corrispondenti più alla singolarità situazionale degli avvenimenti narrati, [...] che alla comunità dei cafoni del villaggio.

(SPEZZANI, 1979, p. 7-8)

Nell'introduzione di *Fontamara*, Silone si identifica con i cafoni, e nel seguente passaggio che tratta della lingua italiana, l'identificazione è simbolica: il patrimonio culturale dei cafoni è parte della sua eredità ed un suo possesso personale:

la lingua italiana è per noi una lingua imparata a scuola, come possono essere il latino, il francese, l'esperanto. La lingua italiana è per noi una lingua straniera, una lingua morta, una lingua il cui dizionario, la cui grammatica si sono formati senza alcun rapporto con noi, col nostro modo di agire, col nostro modo di pensare, col nostro modo di esprimerci.

(Fontamara, p.12, prefazione)

I giovani non conoscono la storia, ma noi vecchi la conosciamo. Tutte le novità portateci dai piemontesi in settant'anni si riducono insomma a due: la luce elettrica e le sigarette. La luce elettrica se la sono ripresa. Le sigarette? Si possa soffocare che le ha fumate una sola volta. A noi è sempre bastata la pipa.

(Fontamara, p.33)

I carabinieri non nascondevano il loro malumore; uno ci disse sgarbatamente: « Perchè siete venuti proprio all'ora che dovevamo mangiare ? Non potevate venire più tardi?

« E noi ? » gli rispondemmo. « Non siamo cristiani anche noi? »  
« Voi siete cafone » ci rispose quello. « Carne abituata a soffrire ».

(Fontamara, p.40)

Questa indicazione collettiva è data anche da sostantivi quali: *gli uomini, le donne, i bambini, Fontamara, i fontamaresi, e ancora: ciascuno, ognuno, nessuno.*

**La modulazione popolare nel discorso.** Silone riconosce nella prefazione al romanzo che l'uso dell'italiano nella narrazione è improprio, ma che la lingua « presa in prestito » è l'unico mezzo per farsi intendere, un bisogno primordiale per far conoscere al mondo la verità dei fatti. Se la lingua scelta da Silone è l'italiano, numerosi sono gli elementi lessicali, fraseologici e transfrastici delle strutture narrative che traducono nel discorso popolare (anche se non è legato specificatamente allo specifico dialetto locale) il contenuto sociale di *Fontamara*.

Ritroviamo:

- apocopi sillabiche nei nomi di persona:
  - *Giuvà/Damià/Carmì*.
- lessico riferibile ad un'area centro meridionale:
  - *zinale* (grembiule); *persiche* (pesche); *cannelle*(rubinetti delle fontane).
- costruzioni dell'italiano dialettale meridionale:
  - es : aspettiamo proprio a voi
  - l'uso del verbo « andare » al posto di essere, stare.
  - « *Brà, per Cristo che vai facendo ?* »
  - « *tua madre ti va cercando di casa in casa.* »
- l'uso dei verbi espressivi che ben esprimono la povertà dei cafoni:
  - *spidocchiare, puzzare*.

**Onomastica.** La maggior parte dei cognomi dei cafoni fontamaresi sono legati a soprannomi quali *Castagna, Cipolla, Scamorza, Uliva* che evocano bene l'ambiente agricolo in cui essi si muovono o evidenti difetti fisici quali: *Testone* o *Lo Surdo*.

Altri ancora sono decisamente più pittoreschi quali: *Venerdì Santo, Papisisto, o il generale Baldissera*.

Gli sfruttatori non sfuggono alla regola dei soprannomi impietosi: *Filippo il bello, don Circostanza, don Abbacchio, l'impresario, don Carlo Magna, il Cavalier Pelino*.

La scelta di alcuni nomi è circostanziata dalle tristi motivazioni che hanno portato all'attribuzione dell'attributo negativo: don Carlo Magna è « *noto buontempone, donnaiolo, giocatore, bevitore, mangione, uomo pauroso e fiacco* ». (Fontamara, p.47), così come don Abbacchio è descritto « *fiacco timoroso e, nelle questioni serie, da non fidarsi.* » (Fontamara, p.145)

**La sintassi.** L'andamento sintattico è assai semplificato: la subordinazione è ridotta al minimo essenziale e i fatti vengono rappresentati in un tipo di organizzazione sintattica lineare che schematizza la spontaneità popolare del racconto:

Poi veniva la semina, poi l'insolfatura, poi la mietitura, poi la vendemmia. E poi ? Poi da capo. La semina, la sarchiatura, la potatura, l'insolfatura, la mietitura, la vendemmia. [...] Gli anni passavano, gli anni si accumulavano, i giovani

diventavano vecchi, i vecchi morivano, e si seminava, si sarchiava, si insolfava, si mieteva, si vendemmiava.

(Fontamara, p.5, Prefazione)

I cafoni aravano, spianavano, zappavano, mietevano, trebbiavano, e, quando tutto era finito, interveniva un forestiero e raccoglieva il guadagno.

(Fontamara, p. 134)

Silone stesso dichiara nell'introduzione a Fontamara di voler recuperare la parola nella sua nudità primitiva, immediata:

Non c'è alcuna differenza tra questa arte del raccontare, tra questa arte di mettere una parola dopo l'altra, una riga dopo l'altra, una frase dopo l'altra, una figura dopo l'altra, di spiegare una cosa per volta, senza allusioni, senza sottintesi, chiamando pane il pane e vino il vino, e l'antica arte del tessere, l'antica arte di mettere un filo dopo l'altro, un colore dopo l'altro, pulitamente, ordinatamente, insistentemente, chiaramente.

(Fontamara, p.13, Introduzione)

#### **b- L'Alternanza lingua letteraria-dialetto in *Al-Ardh***

Il termine diglossia è stato sinonimo di bilinguismo è stato utilizzato dal linguista Marçais nel 1930 in *Diglossie arabe*. Il diglossismo è solitamente una situazione conflittuale dovuto a ragioni storiche o a uno statuto sociale diverso, e si verifica quando entrano in contatto una lingua pubblica, alta, ed una lingua privata, bassa. Nei paesi arabi “ *on est en présence de deux variétés d'une même langue: la première variété (l'arabe classique) est la variété de prestige. La seconde variété (l'arabe dialectal) est la variété de moindre prestige*” ( KAROUI, 1983, p.90)

Il dialetto egiziano conosce due varietà corrispondenti a due grandi zone geografiche: il *Bahari* del Basso Egitto e il *Sai'di* dell'Alto Egitto, due varietà che possono conoscere degli accavallamenti nelle zone limitrofe.

Charkawi così come Youssef Ydris e No'man Achour, per citare alcuni scrittori egiziani del '900, scrivono i dialoghi dei loro romanzi in arabo dialettale considerandolo un imperativo artistico ed un elemento essenziale per una migliore rappresentazione dei caratteri.

Bisogna usare la lingua volgare in un'opera d'arte degna di questo nome? Yah'y â Haqqi (1905-1995) scrittore e novellista egiziano si dichiara volentieri partigiano della lingua classica, sola lingua di cultura e principio d'unità del mondo arabo. Prendendo la parola all'università di Damasco nel 1959 (quando la Repubblica Araba Unita contava due province, Siria e Egitto) ha dichiarato:

La nation arabe a prouvé dans le passé que sa langue était capable d'emprunter, quand la civilisation était la civilisation... [Au contraire maintenant], la technique, par exemple, demeure pour nous un emprunt que nous avons fait à autrui, nous ne l'avons pas créée nous-mêmes. Quand nous nous comporterons avec elle en maître souverain, la langue à son tour se comportera en propriétaire sûr de lui.

Pour préserver notre unité nous sentons qu'il est nécessaire de nous accrocher à la langue classique et de la protéger. En Egypte c'est un principe sur lequel il n'y a pas à revenir. La propagande pour le dialecte y rend le dernier soupir<sup>68</sup>.

(HAQQI, op. cit., p. 229; 235 )

La narrazione di *Al-Ardh* è in arabo classico mentre i dialoghi in dialetto egiziano, parlato dalla gente. In realtà questo metodo di alternanza dell'arabo classico e del dialettale egiziano è una tradizione antica. Il romanzo di Tawfik Al-Hakim dal titolo *'Aoudat ar-rouh* (Il ritorno dell'anima) era stato scritto nella stessa maniera: narrazione in arabo e dialoghi in egiziano. Questa tradizione dura da un secolo; in *Al-Ardh* la percentuale del dialogo è comunque molto importante:

Riportiamo in seguito degli esempi in nostra traduzione dove abbiamo riportato in italico *esclusivamente* le parti che sono in dialetto egiziano nel testo originale.

All'improvviso Cheikh Hassouna disse al suo vecchio amico Mohamed Abu Swilem: « *Dimmi Mohamed amico mio, perché sei così triste ? E che tieni il mondo intero sulle spalle tue ? Al contrario dovresti essere felice e contento... El Maamour non è stato trasferito a el-Wahat e el Hikimdar a Aswan?! Tu e il resto*

---

<sup>68</sup> Per un approfondimento si veda:

Charles Vial, "Les idées de Yah'yâ H'aqqi sur la langue", in: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1973, Mélanges Le Tourneau, II, pp. 403-414

*degli uomini avete fatto una cosa mai vista... Avete distrutto il centro (el markez). Avete messo sottosopra tutto l'agglomerato ...e Inchallah rovescerete anche il governo... Gli uomini degli altri paesi hanno fatto altrettanto ?? Gli uomini del nostro villaggio sono tutti contenti. C'è ne uno capace di fare quello che hai fatto tu ? Che importanza ha se ti hanno messo in galera ? Che prigionia ? Che prigionia ?! E che significa che i militari hanno allungato le mani su di voi ? Non è né coraggio da parte loro né debolezza da parte vostra... caro mio, Saad fu incarcerato, e fu persino messo al confino. Tutti i combattenti le prendono ... Pensa a quello che avete combinato nessuno poteva immaginare quello che è successo ai ministri... »*

Cheikh Hassouna disse con una calma che nascondeva rabbia e il dolore: *«Signore mio che si credevano, Mohamed fratello mio. Non hanno ancora niente del villaggio che gli tappi la bocca?! il villaggio deve fargli vedere la sua rabbia. »*

Mohamed Abu Swilem esplose: *« Non hanno ancora visto niente ? Dopo tutto questo non hanno visto ancora niente?? E aggiunse: -Allora ne vedranno delle belle.... (Al-Ardh, p. 281)*

E lo Cheikh Chennawi riprese il solito discorso che non ha mai smesso di fare sulla disgrazia e sul giudizio di Dio. AbdelHedi esplose: *« Oh ! Signore? smettila di romperci le scatole... ci hai rotto con questo tuo discorso... Pensi veramente che Dio che ci abbia tolto l'acqua... oppure sono l'architetto ed il governo che ce l'hanno levata? Allora perché scorre in abbondanza sulle terre del Pascià ? Vai fino al centro dell'agglomerato e vedrai la terra del Pascià irrigata che trasuda acqua... senza nessuna fatica né di uomo né di bestia e senza neanche far funzionare il motore dell'acqua... Dio ha tempo solo per mandare le disgrazie sul nostro villaggio? Zitto... zitto....*

Quando mi fu molto vicina mi colpí sul petto ridendo, tiró un respiro profondo e sospiró parlando e continuando la sua risata: *« Ti è piaciuto il canto? In nome del Profeta non ridere, noi siamo contadini... e non conosciamo il canto del Cairo! Si pulí il naso con la mano, e nascose la sua bocca ridente:*

Non le risposi, e sentí una grande felicità dentro di me quando sentí la sua mano toccarmi il petto... All'improvviso le dissi sottovoce: *« Non mi avevi chiesto che cosa ti ho portato dalla città? Ti ho portato una cosa molto carina... una bottiglia di colonia!!*

Mormoravo cautamente e avevo vicino Abdelhedi che parlava con un uomo in piedi dietro la pedana di legno. Wasifa mi chiese mormorando felicemente ansiosa:

*« È vero... giuramelo... una bottiglia di profumo... dov'è ?*

« *vieni a prendertela adesso alla canalizzazione di Abdelhedi.*» Dissi mormorando di nuovo.

« *D'accordo...adesso mi faccio dare un tunica nera ed esco subito... ma dobbiamo tornare subito per sentire i canti... ci sono due cantanti uno canta e l'altro fa il controcanto.* »

(Al-Ardh, pp. 25- 26)

Il dialetto utilizzato da Charkawi nei dialoghi rappresenta la maniera di parlare popolare degli anni '50. *Al-Ardh* è stato scritto prima della scolarizzazione obbligatoria e della grande influenza dei mass-media sul linguaggio anche delle persone più semplici che provocherà una vera e propria rivoluzione linguistica.

I personaggi di *Al-Fallah* ('Alam al-Kutub, il Cairo, 1967), scritto da Charkawi qualche anno dopo, pur utilizzando un linguaggio che è più o meno lo stesso che troviamo in *Al-Ardh*, ed avendo per cornice lo stesso villaggio, comprende un gergo politico nuovo: alcune parole come sindacato, feudalità, cooperativa o riforma agraria che erano assenti in *Al-Ardh*, ritornano frequentemente in *Al-Fallah*.

In *Al-Šaware' al- Khalfiyya*, altro romanzo di Charkawi, il parlare dei quartieri popolari del Cairo non differisce da quello di *Al-Ardh*, pur se privo di gran parte del vocabolario agricolo.

Il linguaggio dei Fellahin dovrebbe essere quello del villaggio natale di Charkawi, Menufiyya. Al fatto che i dialetti della zona si distinguono da quelli del Cairo per alcuni tratti (TOMICHE, 1957)<sup>69</sup>, va aggiunto che *Al-Ardh* ha visto decine di ristampe, dove è visibile la difficoltà di rendere per iscritto l'ortografia fantasista del dialetto orale (TADIE', 1984)<sup>70</sup>

### **c- Il linguaggio rivelatore della diversità in *Al-Ardh***

L'educazione urbana e l'ambizione sociale privata del narratore lo mettono spesso in contrapposizione con le aspirazioni collettive degli abitanti ribelli del villaggio. Egli si distingue dalla comunità per i privilegi del suo statuto sociale acquisito in contraddizione con le tradizioni popolari orali del villaggio, il suo mondo culturale è costruito sui testi del

---

<sup>69</sup> N. Tomiche, Notes sur le dialecte de la Manuffiyya, G.L.E.CS, tome VIII, novembre 1957

<sup>70</sup> A. TADIE', Abd el- Rahman Al Charkawi, La terre, Cahiers d'études arabes n°5, INALCO, Paris, 1984, Avant Propos

romanticismo popolare e del modernismo *nahdawi*. Dove questi due linguaggi così diversi si incontrano nel romanzo, ne scaturisce la parodia e il ridicolo.

Il tentativo frustrato del ragazzo-narratore di comunicare la sua passione all'impaziente Wasifa è un esempio eccellente della persistente ridicolizzazione nel racconto del linguaggio classico della narrazione romantica:

Ho messo insieme il mio coraggio e ho tentato di stringere le spalle così da poterle dire parole ardenti, tutti e due ci siamo perduti in un abbraccio –esattamente come ho visto nei film e ho letto nelle storie pubblicate in *Al-Fukahah*, *Al gam'ah'e Al-sabah* e nelle storie delle Mille e una notte. Ma le mie mani cercavano il suo giro –vita. Così' io mi sono detto: Bene lei potrebbe gettarsi indietro e sospirare e dire: « Oh amato mio», come nelle storie popolari che ho letto al Cairo.

Era alta e robusta – come nelle storie- orgogliosa come una principessa indiana. Ma sfortunatamente io ero diventato un cavaliere medievale (proprio come succede nelle storie).

.... Perchè mi parli così, uomo?... Non capisco questa roba (ccia) inglese, vedi? Dimmelo direttamente ...dimmi cosa vuoi, dolcezza.

(Al-Ardh, pp. 29; 30) (24-25)

Siccome le sfumature della diglossia araba sono difficili da tradurre, l'uso caricaturale del linguaggio in questo passaggio -così tradotto in italiano- è largamente perduto. Tuttavia la giustapposizione di un linguaggio classico esageratamente romantico sia nella narrazione della scena da parte del ragazzo che nelle parole stesse che rivolge a Wasifa (*Ya habibati, kayfa uhibbuki !*) (amore mio come ti amo!) e nella risposta colloquiale grossolana di Wasifa (in aggiunta al burlesco dei suoi gesti fisici) è destinata a parodiare il contadino, così' come a ridicolizzare la figura dell'aspirante « intellettuale » di città.

Nello stesso modo, gli uomini che raccolgono firme per la petizione al governo a riguardo delle regole nuove sull'irrigazione, designano Mohamed Efendi per scriverla basandosi sulle sue ovvie competenze letterarie (e in generale completamente inutili) che sono umoristicamente percepite come un'aggiunta alla sua ridicola vanità:

Vieni Mohammad Efendi, scrivi questo verbale, e noi ci metteremo le nostre impronte digitali. E' grandioso o è grandioso? [SIC] e metti dentro quelle parole scolastiche straniere –quali *siyyama* [specialmente] e '*indama* [quando] e *qablama* [prima] Sicuro, e forse alcune di quelle sciocchezze che ci leggi dai giornali.

(Al-Ardh, p. 70)

Lo stile retorico della grammatica dell'arabo classico e della prosa è ancora invocato come un obiettivo della canzonatura popolare ed è implicitamente in contrasto con il linguaggio basso non- standard dei contadini.

Mohamed Efendi accetta la commissione e dichiara solennemente che scriverà la petizione nello stile di Al Manfaluti (Al-Ardh, p.72), con la grande costernazione degli uomini che non sanno chi mai possa essere questo Manfaluti.

Questo linguaggio normativo è associato chiaramente alla ricchezza e al potere, allo sfruttamento personificati nel romanzo dall'inglese occupante e dagli oligarchi indigeni verso i quali il personaggio Mohammed Efendi ha d'abitudine un atteggiamento servile.

#### **d- Il Linguaggio sacro come strumento di lotta in *Al-Ardh***

Anche il testo del Corano stesso non è esente da questo genere di profanazione affettuosa. Gli abitanti del villaggio scherzano riguardo al ridicolo implicito nell'idea di dormire nei letti, o di fare giochi di parole nel processo, nel chiaro linguaggio coranico:

E' giusto, Mohamad Efandi, come noi dormiremo nei letti! O su divani sollevati (*surur marfūah*) o forse su cuscini sparsi (*namariq mabthuthat*), o forse ancora in sofa messi a cerchio (*ara'ik masfufah*) ... Dio, dobbiamo stare in paradiso.

(Al-Ardh, p.81)

Gli ascoltatori festosi che sono presenti commentano estasiati la lettura ispirata del recitatore del Corano (Q. 2: 259) al funerale dell' 'Omda (pp.300-304) interagiscono con il testo sacro a due livelli.

Nel primo, il commento è appropriato e ricrea il testo solenne del capitolo come in una festa in piazza, per essere profanamente, sensualmente, e soprattutto, collettivamente letto e celebrato; nel secondo, il pubblico partecipa direttamente alla lettura politica in parodia del verso recitato, intesa ad umiliare il signorotto locale, il commissario di polizia e il suo ufficiale in servizio durante la cerimonia funebre...

La scelta del versetto recitato è in se stessa un commento all'arroganza del potere. In più la sua ripetizione, insistente ed esagerata *Guarda il tuo asino (undhur ila himarik)* (Al-

Ardh, p.327) è interpretato dagli ascoltatori come un riferimento specifico agli ospiti dignitosi di riguardo.

Attraverso il loro acclamare e le loro esclamazioni estasiare, gli abitanti del villaggio si cimentano nella pratica tradizionale di invitare il recitatore a ripetere il versetto al fine di ridicolizzare ancor di più le autorità.

A corollario a questo rituale, si scatena un'animata discussione politica, alla fine della quale autorità locale e ufficiali di polizia sono allontanati dal funerale, in un sovvertimento temporaneo dell'ordine sociale (capitolo 19).

Questa appropriazione comune, festosa e in ultimo politica della sacra scrittura è descritta da Bakhtin (1895-1975) come la vera essenza, storicamente e strutturalmente, dell'« *immaginazione dialogica* » perchè con essa, « *due miti scompaiono simultaneamente: il mito del linguaggio che si presume essere il linguaggio sacro e il mito del linguaggio che si presume essere completamente unificato.*»<sup>71</sup>

#### **e- Il Dialetto fa la sua apparizione nella narrativa italiana ed egiziana del '900**

**L'uso dei dialetto entra nella narrativa italiana del '900.** Verso la metà del '900 s'instaura una tendenza che porta i narratori ad immettere nella narrazione il parlato dialettale regionale o addirittura il gergo. Ecco allora che nelle pagine di molti romanzi italiani i dialetti vengono inclusi nei dialoghi, nel modo di parlare, nei pensieri dei personaggi o dello stesso narratore, nelle descrizioni.

Citiamo senza pretesa di esaustività, Pavese, Pratolini, Pasolini, Gadda, gli autori della linea regionale siciliana iniziata dal Verga e Pirandello: Brancati, Tommasi di Lampedusa, Bonaviri, Camilleri. L'uso del dialetto ha maniere e finalità diverse; ci limiteremo a qualche esempio esplicativo.

Pasolini ne *Ragazzi di vita* (1955) *Una vita Violenta* (1959), *Accattone* (1962) usa il dialetto romanesco nei dialoghi e gli permette qualche brevissima intrusione nella narrazione. L'intellettuale friulano vuole rendere protagonista quel mondo periferico di poveri giovani emarginati delle periferie romane. Pasolini coltiva anche il suo dialetto friulano così come ogni altra lingua con affetto e rispetto, non come un espediente letterario, come

---

<sup>71</sup> M. Bakhtin ha definito « *Immaginazione Dialogica* » la possibilità di comunicazione tra due mondi a dispetto di sistemi semiotici e/o dei significati diversi attribuiti agli schemi dello stesso sistema semiotico e, quindi, a dispetto del rischio di fraintendimento.

« colore » ma col rispetto che si deve riservare alle culture sopraffatte dalla massificazione e dal modello occidentale. Afferma Pasolini:

Quando il mondo classico sarà esaurito, quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani, quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione, allora nostra storia sarà finita

(PASOLINI, 1962, in un' intervista a proposito del suo film *La rabbia*.)

Il milanese Carlo Emilio Gadda fa uso in molte opere del dialetto meneghino « *una delle componenti e varianti dialettali prima assorbite e poi mescolate nell'imposto o « calderone » linguistico caratteristico della sua lingua composita* » (CAVALLINI in *The EDINBURGH JOURNAL OF GADDA STUDIES WWW.GADDA.ED.AC.UK*) « *sicuro come è di riuscire ad armonizzarli e orchestrarli alla perfezione* » (CECCHI, 1969) di cui ci farà dono nel suo capolavoro *Quel pasticciaccio brutto di Via Merulana*, pubblicato interamente nel 1957.

Citiamo in fine il siciliano Camilleri che usa il « *dialetto siciliano, un dialetto forte, autonomo dalla lingua, ancora vivo e operante, parlato fino ad oggi dall'insieme delle classi sociali del luogo [...] tanto nel dialogo quanto nella narrazione tanto liscio, puro, assoluto [...] quanto sporcato, alleggerito, mischiato all'italiano [...]. Operazione perfettamente riuscita.* » (QUATTRUCCI, 2009)<sup>72</sup>

**Il dialetto entra nella narrativa egiziana moderna.** La *Nahda*, rinascita intellettuale del mondo arabo del XIX secolo, fu allo stesso tempo una rivoluzione e una restaurazione. Se da una parte vediamo un richiamo al purismo stretto, un invito all'applicazione delle severe regole dello scritto, dall'altra vediamo l'adozione della punteggiatura occidentale (parentesi, virgolette, puntini di sospensione) che segnano zone ben marcate nel testo narrativo, separando ciò che è « parlato » in dialettale e ciò che è « scritto » in *al-lugha al-'arabiyya*

---

<sup>72</sup> Per approfondimenti:

-C. SEGRE, *Il dialetto come strumento dell'espressionismo letterario*, in Beccaria Gian Luigi, *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, pp. 127-139

- *Lingua e Dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993, Roma, Salerno Editrice

[www.retidededalus.it/Archivi/2009/giugno/LUOGO.../1\\_lingua1.pdf](http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/giugno/LUOGO.../1_lingua1.pdf) « *Il dialetto nei miei romanzi* » di Mario Quattrucci.

- G.Sulis « *Un esempio contro corrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri* » in A. Capra, J.Mimis e C.Berger (a cura di), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne (Toulouse : L'ECRIT, Publications du group CIRILLIS Toulouse-Bordeaux, 2007)*, pp. 213-30

*al-fusha* quasi a significare la coscienza piena dell'autore di questa invasione di campo del dialetto colloquiale nel testo letterario.

Nel XX secolo l'Egitto diventa il regno del romanzo arabo moderno.

In queste opere di spirito nuovo la diglossia diventa un gioco di registri. Muhammad Hussein Haykel in *Zeyneb* (opera osannata del 1914) mette il dialetto nella bocca dei contadini e l'arabo classico in quella dei proprietari terrieri, rendendo la lingua una barriera culturale e sociale. Sicuramente questa scelta ripresa dai romanzi di Zola e Maupassant, autori rappresentanti di quel naturalismo francese di cui si nutrono i letterati egiziani non è scevra di conseguenze: il narratore prende le sue distanze dai suoi personaggi e sfoggia la sua maestria nel passare da un registro all'altro, da un estremo all'altro.

Sarà Tawfiq al-Hakim a diminuire questa distanza tra narratore e personaggi creando una « lingua media » che si basi sugli elementi comuni alle due lingue: « [...] *sans doute plus par souci de lisibilité en-dehors des frontières nationales [...] que par conscience des implications de jeu diglossique sur la position du narrateur vis-à-vis de ses créations.* » (LAGRANGE, 2004, p. 60)

Tawfiq el Hakim uscendo dal terreno seminato del realismo, non ha più ragione di mantenere la dicotomia arabo classico/arabo dialettale ed afferma nell'introduzione alla sua piece teatrale *Ya Tàli' al-chajra* (Tu che ti arrampichi sull'albero) che uscendo volontariamente dal realismo non ha nessuna giustificazione per impiegare un linguaggio realista per i suoi personaggi. A questi avvenimenti « irrealisti », deve corrispondere una lingua « irrealista », cioè non dialettale.

Il romanziere Yusuf al-Sibai' contemporaneo di Najib Mahfuz, autore del capolavoro *Al-saqqa màt* (Il portatore d'acqua è morto) del 1952 alle proteste di un ispettore generale di lingua araba che trovava le sue pagine improponibili e inutilizzabili nelle scuole perchè infarcite di arabo dialettale, così risponde:

Ho cominciato facendo parlare personaggi nel romanzo in arabo letterale. Ma appena avevo scritto qualche pagina e avevo cominciato ad essere a mio agio nella scrittura, i personaggi si sono messi a parlare mio malgrado in lingua dialettale. Ho tentato invano di fermarli, di impedirgli di blaterare così, di minacciarli dei fulmini del ministero dell'educazione, ma tutti i miei tentativi sono falliti e sono stato obbligato a arrendermi.

(SIBA'I, 1952, introduzione)

Najib Mahfuz fa una diversa scelta, rifiutando la sintassi semplificata dell'arabo dialettale nei suoi dialoghi sebbene la sua lingua non sia neppure « media » tra classico e dialettale. Tuttavia Mahfuz resta il romanziere più rappresentativo del filone realista anche se è colui che non lascia spazio alla lingua parlata nei suoi romanzi. Il suo arabo, comunque, lascia trasparire la lingua del *hara*, del quartiere popolare a lui tanto caro, il cui parlare affiora continuamente in un lessico estraneo ai vocabolari e che grazie ai romanzi di Mahfuz e ai film a loro ispirati diventeranno popolari in tutto il mondo arabo.

Il faut relire les dialogues opposant dans le second tome de la trilogie le Sayyid Ahmed 'Abd al-Gawwàd vieillissant et la jeune Zannùba dont il veut faire sa maitresse: l'encodage littéral y est réduit au strict minimum et de nombreuses expressions dialectales sont maintenues, dans un environnement syntaxique strictement littéral. Parfois la transparence est totale entre tour littéral et correspondant dialectal, et le lecteur se prête à une opération de désencodage pour

redonner sens à des tours formellement impeccables, mais qui ne signifient rien ou autre chose dans un contexte strictement littéral.

(LAGRANGE, 2004, p. 62)

Il dibattito e le differenti soluzioni a cui ricorrono i narratori egiziani sono sempre senza dubbio serviti da modello per gli autori degli altri paesi arabi. L'uso del dialettale di questi ultimi sarà però minore: tale scelta è dettata anche dall'evidenza che l'industria dello spettacolo e della canzone egiziana aveva diffuso e reso facilmente comprensibile il dialetto di questo paese in tutto il mondo arabo, privilegio che l'egiziano non condivide con altri dialetti arabi, soprattutto quelli del Maghreb. Nella nuovissima generazione di autori egiziani ad esempio troviamo il rifiuto di qualsiasi folklorismo in Edward Kharrat che si serve di una lingua purista ma troviamo anche – secondo Lagrange (op. cit., p.63) una preparazione linguistica incerta e assai lontana dalla maestria dei grandi maestri che li hanno preceduti.

**Dialetti arabi nel XX secolo.** La lingua araba presenta due modalità: la lingua araba letteraria e i dialetti. La necessità di mantenere un legame con il passato e la sacralità della lingua araba rendono quest'ultima frenata nella sua evoluzione, che tuttavia esiste, cercando di assicurare una intercomprensione tra gli Arabi dal Marocco al Golfo Arabo.

Nei dialetti arabi - tra i quali il dialetto egiziano è senza dubbio il più famoso grazie alla musica, alla TV e al cinema- vediamo prendere posto un prestito dalle lingue straniere che per la prima parte del '900 proviene dalle lingue dei colonizzatori e per la seconda parte dall' inglese grazie alla globalizzazione culturale. I termini presi in prestito sono nella maggioranza dei casi fusi nello schema arabo, letterale o dialettale.

I dialetti oggi -grazie ai media audiovisivi- sono usati largamente negli sceneggiati televisivi. Dovendo questi prodotti essere venduti nella maggior parte dei Paesi arabi, vengono impiegati i dialetti della capitale o una versione media in cui le maggiori asperità peculiari di quel dialetto sono evitate.

L'esodo rurale poi -fenomeno diffuso in tutti i paesi arabi- ha prodotto nei figli degli immigrati un cambiamento di dialetto, generando una sorta di *koiné* dotata di un prestigio solo inferiore alla lingua letteraria.

L'Egitto è un esempio di promozione di un dialetto a rango di lingua nazionale, inducendo una *koinizzazione* delle maniere di parlare nel Paese.

L'aumento di termini e di costruzioni derivate dall'arabo letterario moderno nel dialetto egiziano d'oggi sono conseguenze dell'alfabetizzazione e della penetrazione dei mass-media; nell'Egitto di Charkawi tale penetrazione data anche dalla nascita di situazioni di nuove enunciazioni come l'intervista radiofonica o televisiva che implica alla volta la spontanea oralità e il formalismo della diffusione pubblica non si era ancora verificata.

Un'altra evoluzione da segnalare è di ordine ideologico, animata dalla « querelle » tra puristi della lingua e partigiani delle lingue locali, vive e colorite.

La letteratura egiziana ha fatto da amplificatore a tale dibattito, dove da una parte troviamo i parlare naturali (dialetti e berbero in certi Paesi sono visti come naturali) e dall'altra la lingua letterale come il veicolo di una sorta di « mummificazione del pensiero » e di arretratezza. Mai come nel '900 i dialetti sono stati scritti, in poesia, in dialoghi di romanzi, in pubblicità, negli sceneggiati televisivi.



# PARTE QUARTA

## I - I FILM TRATTI DAI DUE ROMANZI

### 1- FONTAMARA: IL FILM

#### *LA SCHEDE DEL FILM*

**Regia:** Carlo Lizzani anno 1977 (1a Uscita)

#### **Il Casting:**

Michele Placido: *Berardo Viola*

Antonella Murgia: *Elvira*

Ida Di Benedetto: *Maria Rosa*

Imma Piro: *Maria Grazia*

Deddi Savagnone: *Maddalena*

Antonio Orlando: *Antonio*

Dino Sarti: *L'amministratore*, e ancora Ciccio Cusacca, Liliana Gerace, France Javarone, Marina Confalone, Empedocle Ruzzanca.

Paese di produzione: Italia

Produttore esecutivo: Edmondo Ricci

Sceneggiatori: Carlo Lizzani- Lucio De Caro

Montaggio: Franco Fraticelli

Durata: 134 minuti

Il film è la sinossi in 2h e 15mn di uno spettacolo, più lungo di un'altra ora e mezza, destinato alla TV .

Fotografia: Mario Vulpiani

Musica: Roberto De Simone

Editing: Franco Fraticelli

Lingua: dialoghi in dialetto marsicano, Lizzani si è avvalso della collaborazione di Guido Celano e Luigi Silori

Luoghi delle Riprese: Avezzano, L'Aquila, Abruzzo, Piana del Fucino, Roma, Sulmona

Genere: Drammatico

Premio: Nastro d'Argento per la migliore attrice non protagonista a Ida De Benedetto

Film per tutti

## a-Analisi del Film

Il film *Fontamara* esce nel 1980. In quegli anni il cinema italiano si stava interessando molto a questo soggetto, e d'altronde era stato organizzato a Parigi dall'Unesco un convegno dal titolo: « Filmare il mondo rurale. » (16-19 giugno 1980).

Sono di questi anni *Padre Padrone* dei fratelli Taviani, *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi e *Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi.

Lizzani si mantiene fedele a quanto narrato nel libro e alla struttura narrativa del romanzo, nonostante alcune piccole modifiche, che consistono soprattutto nell'ampiamiento di alcuni episodi già presenti comunque nel libro.

Una prima sensibile modifica di Lizzani è quella di utilizzare la voce narrante « [...] *Over sound e il racconto diretto trovando l'espedito siloniano dei tre differenti narratori, un eccesso di romanzescheria e [...] cliché dell'agnizione intrinseca al verosimile ottocentesco. Lizzani taglia corto con tanto sperpero di emozioni.* » (DESANTI, 2001, p.76)

All'inizio del film l'occhio della camera sale dal basso per cogliere l'immagine del paese. Gli spazi del racconto vengono riquadrati in lungo e in largo, da sotto in su, da destra a sinistra: campi lunghi, piani fissi del paese, le povere strade di sassi e pietre.

Nel film non mancano alcune citazioni: il corteo degli abitanti di Fontamara che scendono a manifestare per l'acqua ricorda, sia pure un istante, *Il quarto stato* di Pellizza da Volpedo:

E' un punto di vista, quello di Lizzani, attento e razionale: rigoroso appunto allora che è logico e storicizzato. Il fatto è che Silone resta ancorato alle temperie della società agricola, quale può filtrarsi dentro una coscienza borghese (o meglio piccolo-borghese). Il bene e il male, che individuano l'ambiente rurale e la città, stanno per lui rigorosamente su opposti versanti.

Lizzani invece, ignorando le illusioni millenaristiche del letterato, rimane dentro l'orizzonte di una società che contempra tutt'insieme l'industriale e l'agricolo.

(DE SANTI, 2001)

Lizzani ritrova i metodi del neorealismo originale per dipingere la comunità dei cafoni:

décors naturels, forte caractérisation des personnages par l'insertion dans leur milieu. Les couleurs sont modélées avec art (mais sans esthétisme), selon la beauté sauvage des

rocailles et des champs, l'atmosphère locale, l'habitat, les mœurs et les coutumes.  
(SICLIER, 1982)

Nel film manca il sogno di Michele Zompa, a cui Silone affida il compito di confermare la distinzione inconciliabile tra la fede cristiana e il potere temporale della Chiesa; nel film è al solo personaggio di don Abbacchio che è affidata la rappresentazione della negatività di una certa Chiesa.

Nell'episodio della violenza subita dagli abitanti di Fontamara, Silone sottolinea che le leggi dello Stato vengono violate proprio con la complicità dei rappresentanti che quella legge dovrebbero far rispettare. Lizzani, invece, nel film evidenzia il collegamento alla fede nell'interpretazione data ai tragici fatti dei fontamaresi; Teofilo, il sacrestano, commenta così, allontanando le donne che vogliono entrare in chiesa per raccogliersi in preghiera (...) «*chi volete pregare non c'è più religione, non c'è più niente...* » (LIZZANI-DE CARO, op.cit, p.112)

In un terzo episodio – quello dell'arresto di Berardo Viola a Roma- Silone denuncia chiaramente nel romanzo le connivenze tra polizia e capitalisti; Lizzani non ne fa alcun cenno; il suo Berardo cinematografico dichiara solamente di non essere un ladro...

C'è dunque una conferma: le differenti strutturazioni degli stessi episodi nell'opera narrativa ed in quella filmica vanno spiegate con la maggior carica polemica, assegnata da Silone alla sua creazione. L'antifascismo del 1930 è di necessità totale, onnicomprensivo. Esso informa ogni singolo episodio del romanzo ed è ribadito in continuazione con le esplicitazione dei meccanismi ferrei ed ideologicamente orientati che regolano il consolidamento del regime. Totalitaria la dittatura, totale la lotta condotta contro di essa. Nel caso specifico la battaglia è ideologica e mira a smitizzare le leggende della propaganda fascista. Lizzani, invece, il suo antifascismo anni '80 può diluirlo (ma il termine non deve lasciar intendere un giudizio in qualche modo limitativo circa il valore del film) in una rappresentazione che recuperi, oltre al senso storico ( e non più direttamente polemico) della lotta antifascista, un mondo-quello contadino- cui il cinema italiano (anche d'ispirazione neorealista) ha sempre concesso poco spazio.

(DEL MONACO, op.cit, p.163)

L'episodio dell'incontro ad Avezzano tra i fontamaresi e l'agitatore comunista che mette in allerta i cafoni sulla pericolosità della provocazione fascista (ogni dissenso anche se non sostenuto da una dottrina ideologica è temibile per il regime) è fondamentale per Silone:

Ma il giovanotto che ci aveva messo in guardia contro di lui, [...] continuava a borbottare dietro di noi storie incomprensibili; finchè Berardo ne fu infastidito e dopo avergli per due volte comandato di andarsene per i fatti suoi, lo afferro' per il petto e lo butto' in un fosso.

(Fontamara, p.11)

I fontamaresi sembrano nulla poter opporre ad un destino predeterminato, all'accettazione della condizione di appartenenza. E ancora: « *alle tre del mattino eravamo nuovamente in piedi per andare ai campi perché era cominciata la mietitura.* » (Fontamara, p. 11)

Nel film invece il comunista saluta i fontamaresi che avevano appena incontrato il provocatore fascista (minacciato da Berardo che lo invita ad allontanarsi) che non tenta né di seguirli né di convincerli. Afferma Del Monaco:

Mi sembra che Lizzani, in questa occasione, abbia caricato la scena di eccessiva teatralità, espressa in gesti, dialoghi e con la stessa ricostruzione ambientale, finendo con il porre in secondo piano l'elemento ideologico rimarcato, invece, da Silone.

(DEL MONACO, op. cit., p.173)

Le parole di Maddalena dopo il raid fascista nel villaggio, a cui Silone affida profonde riflessioni, sono nel film trattate con maggiore semplicità; il regista si affida alla comprensione degli spettatori.

Al contrario, la presa di coscienza di Berardo Viola in carcere è nel romanzo di Silone affidato in gran parte alla comprensione dei lettori, mentre nel film di Lizzani è ben chiarita:

Il regista ha cura di smontare con sinteticità ed efficacia il confuso castello delle convinzioni del fontamarese. L'operazione che Silone aveva compiuto con estrema gradualità, Lizzani la pone in atto in gran parte nel finale: se essa può convincere a proposito delle conseguenze ultime (la chiarificazione ideologica di Berardo, il suo sacrificio consapevole, l'opposizione dei fontamaresi attuata per mezzo di un giornale) non elimina però un residuo di sospetto di precedente meccanicità.

(DEL MONACO, op.cit., p.177)

La sequenza finale del libro e del film è la stessa: « *Dopo tante pene e tanti lutti, tante lacrime e tante piaghe, tanto odio e tanta disperazione, che fare?* » (Fontamara, p.

208) ma all'interrogativo su come sottrarsi alle persecuzioni della storia, non corrisponde lo stesso finale.

In *Fontamara* romanzo, la pubblicazione del giornale provoca la violenta repressione del regime fascista che invia i militari contro i fontamaresi, sterminandoli.

Cinquanta anni dopo, la morte di Berardo Viola in carcere puo' bastare e simbolizzare la violenza del regime fascista.

Silone, invece, ha bisogno di puntare il dito contro chi tollera la violenza fascista all'interno e all'esterno del paese in chiave anticomunista.

Concludiamo queste riflessioni sul rapporto tra Fontamara di Silone e il film omonimo di Lizzani con l'acuta riflessione di Del Monaco:

Ma se l'influenza dell'isolato Silone del dopoguerra sulla narrativa italiana è stata minima, [...] la sua recente « riscoperta » ha consentito a Lizzani un recupero importante per la nostra cultura, oltremodo valido, se si tiene presente la formazione neorealista del regista, che già nel 1942 additava, sulle colonne di « Cinema », i pericoli del formalismo, definito rifiuto [...] per tutto ciò che ha sapore di realtà. » La lezione del post- verismo (realismo) Siloniano, unita all'esperienza neorealista (mai dimenticata da Lizzani) ha dato i suoi buoni frutti.

Possiamo tranquillamente estendere a Fontamara-film, il giudizio che Oreste del Buono ha dato a proposito di « Tre fratelli » di Francesco Rosi: il « neorealismo italiano » va visto oggi « come unico mezzo di espressione di qualche briciola di storia nazionale.

(Del Monaco, op. cit., p. 179)

### **b-Le critiche al Film**

« *Superstition, bond with the earth, popular ensemble effect and fascist arrogance, in a dignified (but too much television) reading of neorealist savour of Ignazio Silone's homonym novel. Rigorous sound track of Roberto De Simone.* » (P. Mereghetti « Dizionario dei film 1998 », translated by Castaldi)

Il critico cinematografico Gian Luigi Rondi scrive sulle pagine de *Il Tempo* una critica dettagliata sul film *Fontamara*. Osserva come Lizzani abbia rinunciato all'ottica dei tre narratori e l'abbia riassunta in una voce narrante, cioè quella di Silone.

Lizzani inoltre segue da vicino, con la collaborazione di Lucio De Caro la « *serie di fatti imprevisi e incomprensibili che costituivano il tessuto narrativo del libro nello stesso clima di dolorosa tensione con cui Silone li aveva evocati.* » (RONDI, 1980)

I luoghi dell'Abruzzo, grazie poi alla fotografia quasi magica di Mario Vulpiani, fanno da sfondo con i loro panorami immensi « *a contrasto con l'angustia oppressiva delle cornici romane.* » (RONDI, 1980)

Rondi ha apprezzamenti per la musica di De Simone « *sulla base della più schietta cultura musicale del nostro Sud* » sulla citazione degli interpreti « *sempre in armonia tra loro [...] in equilibrio costante, meditato, controllato tra cronaca grezza e, appunto, quasi neorealistica, e una sua rilettura colta; alla luce della stilizzazione.* » (RONDI, 1980)

Una piccola critica negativa è sollevata da Rondi a proposito di certe scene corali o che hanno Berardo Viola per protagonista:

In alcuni momenti, forse, con una concentrazione e una tecnica di rappresentazione meno intense ed asciutte di quello che si potesse sperare – certi cori di donne, a Fontamara, un po' troppo coloriti e teatrali, qualche pagina, attorno a Berardo a Roma, che al di là dell'aneddotica scivola un po' nel bozzettismo (l'incontro con don Pazienza) – ma con uno stile visivo in cui molto si asciuga e si riscatta arrivando spesso a ridarci sullo schermo l'equivalente di quella che, sulla pagina scritta, era stata la lingua di Silone; una lingua che aveva anticipato « di più di dieci anni il neorealismo », non però riproducendo semplicemente la realtà, ma fortemente stilizzandola e mettendola a nudo perché ne esprimesse tutta la carica simbolica.

(RONDI, Il Tempo, 13 settembre 1980)

Grazzini ci informa che dopo una traduzione teatrale del '36 (Bitter Stream di Victor Wolfson) e quella radiofonica curata dalla BBC nel '42 finalmente si riscopre il nostro mondo contadino anche in Italia:

Sceneggiato da Lucio De Caro con Lizzani, girato col massimo scrupolo di autenticità fra i monti arsi d'Abruzzo, il film rende omaggio al romanzo ricostruendo l'ambiente e disegnando i personaggi con gusto popolare, affinché la vicenda appassioni anche i fans dell'avventura. L'articolazione drammatica riecheggia il cinema sociale degli anni Cinquanta, lo stile è intenso all'emozione immediata, e l'occhio di Lizzani trascorre dai paesaggi ai volti, dai rustici interni all'azione scenica senza andare talvolta oltre i gesti, ma per certi aspetti in questo relativo sapore di « fatti recitati » e di sommarie analisi

psicologiche si esprimeva, per cui si lamentava di disporre d'uno strumento, la lingua italiana, inadeguato a una realtà tutta dialettale. Come il romanzo, il film va letto fra le righe degli accadimenti, e colto nel suo sottosuolo doloroso, nei suoi scorci sentimentali e grotteschi nell'intento civile che sopravanza le ambizioni poetiche.  
( GRAZZINI, Il Corriere della Sera 13 Settembre 1980)

Kezich apprezzando la scrittura di Silone « *tesa alla ricerca di un linguaggio utile a mimare la testimonianza in prima persona* » si domanda come sia il regista Lizzani che lo sceneggiatore Lucio De Caro « [...] *non siano stati attratti dalla possibilità di rinnovare anche sullo schermo il racconto a tre voci (padre, madre, figlio).*»

L'andamento del film [...] è piuttosto espositivo dei fatti che attento ai valori del romanzo secondo un'ottica ragionata alle scienze dell'uomo. Quello che Lizzani ha apprestato per il piccolo-grande schermo è un'illustrazione di tipo neorealista, dove l'accento cade più forte nella seconda parte: il viaggio a Roma del leader contadino Berardo Viola e la sua inevitabile catastrofe nella collusione con il potere. Mentre gli altri interpreti non sembrano particolarmente impegnati, Michele Placido coniuga passione e ideologia in un ritratto che Silone avrebbe amato.  
(KEZICH, 1980)<sup>73</sup>

Robusta opera di divulgazione, il film è svelto, nitido, corposo. Carlo Lizzani mette la sordina allo spiritualismo religioso di Silone, evita gli schemi celebrativi del realismo socialista, rievoca con pensosa malinconia un mondo contadino in cui si riflette l'irrisolta questione della nazione italiana, lo squilibrio tra Nord e Sud, tra sviluppo e progresso. E' una delle migliori interpretazioni di Michele Placido.  
(MORANDINI, Dizionario dei Film, Zanichelli ed., 2010)

#### Segnalazioni cinematografiche Vol .89, 198

Meno lirico de *L'albero degli Zoccoli*, meno intellettualistico di *Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi, questo film cammina su una validissima strada dal punto di vista tecnico ( non per nulla ha vinto il festival di Montréal) e con gli altri due costituisce un trittico dedicato al mondo dei disprezzati e dimenticati , alla denuncia delle ingiustizie sociali che permettono che in un paese moderno abbiano a trascinarsi come animali dei poveretti rei soltanto di essere nati in terre depresse, alla esaltazione dei tempi in cui il fascismo infuriava timidamente e la reazione nasceva. Lizzani stesso in un'intervista in cui gli viene chiesto il perché d'un interesse

---

<sup>73</sup> T. Kezich, Il Nuovissimo Mille film, Cinque anni al Cinema 1977-1982, Oscar Mondadori

persistente del tema del fascismo nel suo cinema e nel cinema italiano in generale a partire dal 1945 dichiara che:

*« le fascisme a été un pouvoir populiste, il n'a pas été une dictature de classe claire et nette, une dictature de la bourgeoisie. [...] Il y'a donc dans le fascisme une ambiguïté qui révèle à l'analyse toujours de nouvelles faces, de nouveaux replis intéressants. C'est pourquoi le cinéma repropose continuellement ce thème. [...] Moi je suis parmi ceux qui ont le plus souvent évoqué ce thème. J'ai examiné différents aspects du fascisme, des grandes personnages aux humbles protagonistes de l'histoire, du « cafone » de Fontamara au prolétaire d' « Achtung! Banditi! », du petit bourgeois ou du prolétaire urbain de « Chronique des pauvres amants » jusqu'à l'élite du pouvoir du « Procès de Vérone » ou de « Mussolini ultimo atto ». La thématique du pouvoir, la dialectique du pouvoir sont des thèmes qui me fascinent. Aujourd'hui, il est inutile d'être antifasciste si ce n'est pas pour évoquer le fascisme dans son ambiguïté. »*

( GILI, 1990, p.175)

Dal romanzo di Silone è nato anche uno spettacolo teatrale (2009) che ha debuttato a Pescina, città natale di Silone, per poi proseguire la tournée in Abruzzo. Gli incassi saranno destinati agli sfollati del sisma d'Abruzzo, terra martoriata dai terremoti (a Pescina città natale di Ignazio Silone sono ancora visibili le tracce della tragedia che nel 1915 colpì la Marsica). L'Eroe -Berardo Viola- impersonificato da Michele Placido autore e interprete del pezzo di teatro che aveva già vestito i panni di Berardo nel film del 1977 di Lizzani anche qui è il « *senza terra che proprio non accetta di non dover pensare.*» (SALA, 2009, p. 27).

Lizzani stesso in un'intervista concessa a Capriano Cavaliere (in C. Lizzani e L. De Caro, p.15) addita tre ragioni per cui la riduzione cinematografica dell'opera di Silone è stata realizzata con grande ritardo (1933-1980): l'ostilità di Silone nei riguardi del Cinema, la poca attenzione della cinematografia italiana per il mondo contadino e la diffidenza verso la poetica di Silone da parte della critica, marxista e non, fattore quest'ultimo di maggior peso.

Riprendere il tema dell'antifascismo dopo mezzo secolo ha posto sicuramente vari problemi, intuibile in soluzioni diverse trovate dal regista Lizzani per alcune scene del film rispetto alle pagine del libro.

Lizzani ammette di trovare un'obiettivo difficoltà nell'inserire la problematica antifascista di Silone nella rigidità degli schemi neorealistici (LIZZANI, 1983) a questo si aggiunga che i personaggi di Fontamara presentano una complessità superiore ai personaggi

del neorealismo, piuttosto schematici<sup>74</sup> negli anni Ottanta, gli anni del terrorismo, si inserisce il film di Lizzani, negli anni Trenta- in cui svanisce per Silone la possibilità di combattere il fascismo tra le file comuniste- si inserisce il libro di Silone.

Ma la diversità non si limita al contesto diverso in cui l'opera di Lizzani e di Silone è realizzato; essa si manifesta nella diversa rappresentazione di identiche situazioni e personaggi.

Il film per la TV, inoltre, che ha una maggior durata del film cinematografico, permette al regista maggiori approfondimenti sebbene « *la sceneggiatura del film non si discosta molto dal romanzo.*» (DEL MONACO, 1983, p.158)

(Del Monaco nel suo dettagliato articolo ricorre) di frequente ad un confronto circostanziato tra le espressioni di identici personaggi nel film e nel romanzo. Da questo tipo di analisi si ricavano differenze – a volte minime- che denotano la specifica resa di un antifascismo politico ed un realismo estetico che stanno alla base di due prodotti artistici creati in epoche opposte della nostra storia nazionale. Quando, perciò, affermo che Lizzani non ha reso che in parte l'ideologia siloniana non esprimo un apprezzamento negativo, motivato dalla mancanza di un perfetto adeguamento al testo narrativo. Se l'antifascismo è lo stesso, se è identico il privilegiamento del realismo in arte, se il riferimento al romanzo è continuo (ma non pedissequo) dissimile risulta necessariamente il prodotto finale, per due ragioni fondamentali cui mi richiamo con una certa frequenza: la diversità tra linguaggio filmico e linguaggio letterario; e il mutato momento storico in cui le due opere hanno visto la luce.

( DEL MONACO, 1983, p. 158)

Riguardo all'oggettiva difficoltà delle trasposizioni cinematografiche di opere letterarie il regista Ricky Tognazzi afferma:

Tradurre è un po' tradire, forse le due parole hanno anche la stessa etimologia. Quando ti ritrovi di fronte ad un'opera già compiuta, sei davanti all'imbarazzo creato dal fatto che se da un lato il linguaggio di un film e quello di un romanzo hanno forme ed esigenze diverse, dall'altro il rispetto per quel libro- che ti è piaciuto perché vuoi farci un film- t'impedisce di cambiarlo...

( TOGNAZZI, [www.lipsie.com-www.traduzione-in.com](http://www.lipsie.com-www.traduzione-in.com))

---

<sup>74</sup> C. Lizzani, 30 ottobre 2002, intervista a cura di Silvia Garambois "Fontamara, Storia di un paese ribelle".

### c- Il paesaggio rurale nel cinema italiano

Con il neorealismo, il cinema italiano riscopre gli spazi extra-urbani. *Ossessione* di Luchino Visconti (1943) si oppone al paesaggio rurale presentato dalla propaganda fascista. I paesaggi rurali presentati dal grande cinema italiano sono del Nord quali quello padano di *Ossessione*, il Polesine di *Grido* di Antonioni (1958), le campagne bergamasche de *L'Albero degli Zoccoli* di Olmi del 1977 e della valle del Pò di *Novecento* di Bertolucci (1976). Per l'Italia centrale, ricordiamo *Sole* di Blasetti del 1929, in parte perduto, sulla bonifica delle paludi pontine. *Terra di nessuno* di Baffico (1938) ignora il lavoro dei contadini, per mostrare una campagna tipica del « ruralismo fascista ». Ne *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani del 1982, la campagna toscana torna ad essere protagonista, e non un mero sfondo, così come in *Domani accadrà* di Lucchetti (1988).

Per il Sud citiamo *La Terra trema* di Visconti (1948) ambientato ad Aci Trezza, e *Banditi ad Orgosolo* di Vittorio De Seta (1961), già documentarista.

Il culmine della rappresentazione cruda dell'ambiente agrario del meridione è dato dal capolavoro dei fratelli Taviani *Padre Padrone* del 1977.

Con *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi « *il mondo contadino ha trovato dignità d'arte nel nostro cinema. Il fatto è avvenuto in un periodo di riavvicinamento (dettato troppo spesso da interessi commerciali di revival e moda) ai valori racchiusi in una civiltà contadina sempre più stravolta dall'espansione di valori « urbani ».* (DEL MONACO, 1983, p. 163)

## 2- Al –Ardh: il film

### LA SCHEDE DEL FILM

Regia: Youssef Chahine, anno 1968

### Il Casting

Hamdy Ahmed: *Mohamed Effendi*

Yehia Chahin: *Hassuna*

Ezzat El Alaili: *Abdelhedi*

Mahmoud el Meligi: *Mohamed Abu Swilem*

Nagwa Ibrahim: *Wasifa*

Ali el –Cherif: *Diab*

Il film esce in Francia in occasione del Festival di Cannes del 1970, in coincidenza con la scomparsa di Gamel Abdennasser.

Film a colori, per tutti

Durata:2h10

Luoghi delle riprese: Fayoum sul delta del Nilo

Scenario e dialoghi: Hassan Foued

Musica: Ali Ismail

Cinematography: Abdel Halim Nasr

1996/Festival di Locarno (Svizzera) Sezione: retrospettiva

Youssef Chahine lungometraggi

Fotografia : el –Halim Nasr

Montaggio: Rachida Abd as-Salem

Produzione : Organismo Generale egiziano per il cinema

La locandina del film: è un'affiche grafica, senza foto, che mette in evidenza la secchezza e la durezza della terra per chi tenta di viverci. La linea centrale evoca il Nilo, ma con un basso livello d'acqua. Due mani grattano drammaticamente la terra.

### **a-Analisi del Film**

Girato in una regione rurale dove si coltiva il cotone, *Al-Ardh* è una celebrazione della terra e dell'acqua che ha costituito la base della vita e del ciclo vitale della valle del Nilo millennio dopo millennio. É nello stesso tempo una protesta morale e un appello all'azione. Pur se fondamentalmente egiziano, il film è una storia che parla a tutto il continente africano: è una storia epica di due generazioni che insieme si trovano a resistere all'espropriazione della loro terra e dei loro valori tradizionali. Il film gira intorno ad un grande set di personaggi; la generazione più anziana è rappresentata da Abou Swilem, Cheikh Hassouna, Cheikh Youssef; tutti hanno partecipato ai combattimenti per l'indipendenza nel 1919 ed hanno trascorso difficili momenti in prigione. Da allora, Cheikh Yossef si è trasformato in un approfittatore, Cheikh Hassouna è diventato un politico, ha abbandonato il paese e si è trasferito al Cairo e solo Abou Swilem differentemente dei suoi educati compagni è restato un contadino, lavorando la propria terra alla maniera tradizionale.

La generazione più giovane è rappresentata dalla adorata figlia di Abou Swilem, Wasifa; dai due uomini in rivalità per ottenere la sua mano, l'educato Mohamed Efendi e il

rustico AbdelHedi; c'è ancora Diab, il fratello brutto di Mohamed Efendi; Alwani, un giovanotto sciocco senza terra, e Khadra; una donna tragica, ispirata dal cielo senza marito, famiglia o terra. In aggiunta, ci sono i potenti ed i loro lacché. Il capo tra loro è Mahmud Bé, ricco ed influente. Abbiamo anche il più corrotto, Abdelati, che così come gli ufficiali di governo, polizia e soldati- viene in aiuto per soffocare la repressione dei contadini.

La prima scena del film è un primo piano sulle dita di Abu Swilem che carezzano una giovane piantina di cotone e la terra da cui la pianta nasce. La terra è qualcosa di vivente per quest'uomo duro e fiero, con dei baffoni e degli occhi penetranti. Egli vive in una condizione di semplice sopravvivenza con sua sorella e la bella figlia. Viene visitato dal padrone assente che viene dalla città in occasione del matrimonio del 'Omda (che aveva naturalmente scelto come sua ultima sposa una giovanissima ragazza). Abu Swilem sporge denuncia alla polizia del governo per l'accesso dei contadini all'acqua del fiume per l'irrigazione ridotto a soli cinque giorni al mese; la preziosa acqua è stata dirottata verso i possedimenti dei ricchi magnati come Mahmud Bé.

Parallelamente si apre la questione su chi conquisterà l'amore di Wasifa che in un certo senso rappresenta il futuro del villaggio. Sarà il potente Abdelhedi, quasi una reincarnazione di suo padre quando era giovane e che rappresenta un forte legame col passato? O sarà Mohamed Efendi, ricco, educato, leggermente ridicolo ed ingenuo, ma che poi scompare dalla storia?

Nel bel mezzo della celebrazione del matrimonio dell'Omda, rimbalza la notizia dei cambiamenti nei turni d'irrigazione.

Il fiero giovane Abdelhedi vuole sfidare il governo e irrigare dappertutto e Abou Swilem lo approva. Il rivale in amore di Abdelhedi, Mohamed Efendi, vuole fare una petizione al governo per cambiare il piano, ed i contadini lo sostengono. Ingenuamente, essi decidono di appoggiarsi all'aiuto di Mahmoud Bé, che aveva buoni agganci al Cairo. Mahmud Bé naturalmente, aveva le sue proprie mire. Come risultato della loro petizione non solo i contadini non hanno guadagnato un maggior accesso all'acqua ma molti tra loro perderanno la loro terra interamente, per dare accesso a una strada asfaltata che conduce al nuovo castello di Mahmoud Bé. Mohamed Efendi va al Cairo per perorare la causa del villaggio, ma si rende conto finalmente del tradimento di Mahmud Bé. Anche se tentato dalla proposta di Mahmud Bé di farlo suo complice, Efendi va invece dallo zio Hassuna, uomo di legge, per garantirsi il suo aiuto. Hassouna dichiara che il loro unico mezzo di resistenza è quello di unire gli abitanti del villaggio: se il paese non è unito, nulla può essere fatto. Hassuna ritorna al villaggio e scopre che la maggior parte dei contadini era stata imprigionata

per avere violato le nuove direttive sull'irrigazione. Gli uomini sono torturati e costretti a sopportare la presenza di Cheikh Chaaban, un fanatico religioso, che si rivelerà essere un agente del governo ( e si rivelerà poi essere l'assassino di Khadra.) Abu Swilem deve subire la tremenda umiliazione di vedersi rasati i baffi. Le donne, guidate da Wasifa, protestano senza alcun timore e contribuiscono all'ottenimento del loro rilascio. Ma la tregua tra governo e villaggio è solo temporanea in quanto, il governo non cede nelle sue politiche predatorie. Anche il licenziamento dell' 'Omda e la sua morte (a causa della nuova giovane moglie...) non cambiano nulla. Il problema è chiaramente nel sistema. Incoraggiati dalla presenza ispiratrice di Hassouna, i contadini del villaggio continuano a resistere, anche quando una brigata di soldati su cammelli vengono inviati ad occupare il villaggio. Malgrado inviti i suoi compaesani a dimenticare i loro personali interessi e ad essere solidali, lo stesso Hassuna si lascia vincere dagli interessi della sua propria famiglia e cede al tradimento. Solo Abu Swilem resta fedele alla causa. Ma gli atti di vigliaccheria sono compensati da atti di coraggio e solidarietà: abitanti del villaggio e lavoratori delle terra aiutano Abu Swilem a fare l'ultimo raccolto prima di essere spogliato del suo appezzamento. Abu Swilem pagherà per la sua ostinazione, come appariva chiaro già dall'inizio del film.

Così come era iniziato con le mani di Abu Swilem che accarezzavano la sua amata terra, il film si conclude con lo stesso personaggio trascinato via dalla propria terra, graffiando con le unghie il terreno in un vano tentativo di trattenere quello che corruzione e privilegi gli stanno portando via. È un finale straordinariamente forte.

L'epopea di *Al-Ardh* è un inno alle donne e agli uomini d'Egitto e alla terra, con la quale hanno un rapporto profondo e duraturo. I cori maschili che si accompagnano ai colpi degli attrezzi da lavoro nei campi, parlano di sentimenti profondi.

Espliciti sono i riferimenti stilistici al film *La Terra* del regista sovietico Aleksander P. Dovzenko(1930) e a tutti i film sovietici degli anni Venti e Trenta, somiglianza appropriata per un film che ha come tema centrale la lotta per la terra e la resistenza.

### **b-Le critiche al Film**

Tarek Osman, 29 luglio 2008 « *Youssef Chahine, the life-word of film*” in *Open Democracy* [www.opendemocracy.net](http://www.opendemocracy.net) “ *In Al-Ard adapted from a novel by Abdel Rahman al-Sharqawi- the director brought to the screen the daily life of poor Egyptian farmers: Their voices and clothes, their grinding work through sweltering day and tranquil nights, the smells of cows and chicken in their homes, their faint smiles, their dignity and poverty, their*

*superstitiousness, and-above all, before all and after all-their almost sacred attachment to their land.”*

*James Quandt, Cinemateque Ontario “ Chronicling a small peasant village’s struggles against the careless inroads of the large local land owner – The land shows why political oppression does not necessarily lead to a sense of solidarity among the disinherited. This contemplative, epic film about feudalism in rural regions was named the best Egyptian film critics. It is considered to be Chahine ‘s greatest film by many. “Chahine brings the epic to vivid, filmic life through the combination of rich detail and symbolic motif that is a staple of his cinema”. <http://films-for-africa.co.za/index>*

Il critico francese Jeans Luis Bory ha qualificato *Al-Ardh* come « *la plus belle géorgique du cinema arabe* » dramma possente e lirico alla sovietica. Bory presentò *Al-Ardh* all’Unesco. Per la prima volta un film egiziano non viene presentato come un film folkloristico. *Al-Ardh* apre la porta anche commerciale del mercato francese.

Ces géorgiques arabes sont les géorgiques de notre temps, parce que les travaux et les jours ne s’y séparent pas des luttes qu’exige la dignité d’être homme. Au moment de la tragédie, les destins individuels reculent, se rejoignent, se fondent dans un élan multiple et portant unique. Chahine trouve des accents qui rappellent le cinéma russe de la grande époque.

(BORY, 1969)

*Khaled Osman in Cinemaction (estratto) (nostra traduzione)*

Il regista Chahine ha scelto di adottare, per il suo rientro alla grande di allora, assieme a Hassan Foued, questo romanzo assai ricco di Abd al-Rahman Charkawi. Chahine è legato a Charkawi dal suo film dal 1958: *Djamila l’Algérienne* in cui tratta della lotta sociale e nazionale per la liberazione dal giogo del colonialismo) del quale Charkawi aveva già scritto lo scenario.

« *C’est sur la corruption des élites politiques égyptiennes par les Anglais que revient Youssef Chahine en 1969 avec la Terre, un hommage au courage des paysans égyptiens luttant pour leur survie. Un grand film, un peu oublié dans la filmographie proluxe de ce réalisateur qui, dix ans plus tôt, fasciné par la bataille menée en Algérie pour l’indépendance, avait réalisé « Gamila, l’Algérienne. »*

Al di là dell'impegno progressista, ben inteso, Chahine è certamente stato sedotto per il progetto originale che consisteva nel rigettare in secondo piano la linearità drammaturgica per privilegiare piuttosto la descrizione molto realista dell'ambiente rurale e delle multiple tensioni di cui è allo stesso tempo teatro e sfida [...].

Il risultato sarà – a dir poco- pienamente all'altezza delle ambizioni, sontuoso affresco poetico dedicato alla terra egiziana, cantata in tutti i toni e coniugata in tutti i modi. Alla bellezza della campagna, resa da immagini maestose (i campi di cotone soleggiati, l'acqua così preziosa che scorre attraverso i rigoli) risponde l'eccezione nobiltà del fellah egiziano, eterno «dannato della terra» che Chahine è riuscito – senza eluderne la miseria (si pensi alla sequenza dello svenimento della contadina affamata), a magnificare rompendo così con l'immagine ridicola che ne aveva dato il cinema egiziano. A questo proposito bisogna rendere omaggio all'interpretazione di Mahmoud el-Miligi che utilizza qui nel ruolo di Abu Swilem tutta la tavolozza del suo meraviglioso talento d'attore, conferendo al suo personaggio una grande dignità ma anche una grande umanità.

Tutto ciò rende più forte la denuncia dei meccanismi implacabili che sottomettono i contadini alle forze del denaro e del potere. La grande borghesia possidente beneficia della collusione delle autorità centrali che controllano esse stesse i potenti locali incaricati di trasmettere e far rispettare i loro ordini agli abitanti del villaggio.

Questa ripartizione dei ruoli funziona di solito assai bene; tutto concorre a scoraggiare le velleità di protesta a cominciare dalle forze conservatrici di una religione che è qui tanto rigida. Mohamed Efandi esalta il disfattismo e approfitta lui stesso oltraggiosamente dell'ascendente che ha su suo fratello Diab, prima di rivelarci la sua bassezza e la sua crudeltà. Gli eventuali contestatori sono identificati dall' 'Omda (una sorta di sindaco dai poteri di fatto esorbitanti) con la collaborazione degli abitanti del villaggio meno scrupolosi, poi vengono isolati dai loro compagni e per la loro audacia costretti a subire le peggiori umiliazioni in un ambiente dove non si scherza con l'onore. Ma se la lezione non basta per spezzare la solidarietà istintiva dei contadini (si pensi all'episodio del salvataggio della bufala) e questi ultimi continuano a stringere i denti, allora non si esiterà a ricorrere alle forze dell'ordine e dare, nel peggior dei casi, una lezione.

Alternando felicemente i piccoli tocchi affascinanti (la corte di Abdallah a Wasifa) e le scene più epiche (la distruzione delle dighe imposte dalle autorità da parte degli abitanti del villaggio), Chahine ci dà un film splendido traversato dal soffio di una terra quasi vivente (la terra respira, ha sete, soffre addirittura quando viene spogliata delle sue colture.)

Si potrebbe dire – tanto si impone il riferimento alla musica – che *Al-Ardh* ci tiene incantati dalla sua dolce melodia d'apertura (l'arrivo del bambino che rappresenta lo sguardo venuto dalla città ) fino al finale abbagliante: le mani insanguinate di Abu Swilem che macchiano il biancore del cotone in fiore...

<http://www.khaledosman.fr/Ressources/Documents/terrechahine.htm>

**c-Intervista a Youssef Chahine tenuta da Thierry Jousse « Le spectacle et la vie » realizzata al Cairo nel 1996 (nostra traduzione)**

[...] **D : Dopo la guerra dei Sei Giorni Lei comincia a preparare *Al-Ardh*. Come è successo ?**

R : *Chahine: Guardando le date, noto che le cose hanno preso del tempo. Due o tre anni sono passati in cui non ho lavorato realmente [...] Questa sconfitta era stata eccessivamente umiliante. Eravamo disperati e non sapevamo che fare. Ci stava un responsabile dello Stato per il cinema, d'una certa classe e di una certa educazione. Ma aveva un certo potere e poteva prendere delle decisioni a riguardo del cinema.[...] Era qualcuno che s'era già coinvolto nel cinema ed aveva un desiderio folle di realizzare « La Terra ». Quando sono andato a vederlo, era talmente disponibile che il contratto è stato firmato in due giorni. Lo Stato dava un certo film ad un cineasta, ma per essere equo, proponeva anche a un mucchio di altri imbecilli dei film da fare che non erano neanche preparati: era il senso di una giustizia imbecille [...] ma io volevo fare di nuovo un film. Un film sui contadini *Al-Ardh* era scritto meglio de « Il figlio del Nilo » che avevo realizzato a 23 anni; ero più maturo, avevo capito le relazioni politiche, e non solamente quelle umane.*

**D: Lei ha scritto lo scenario de *Al-Ardh* da solo?**

R: *Chahine: No, era tratto da un libro di Abderrahman Charkawi che ha collaborato un po' allo scenario, ma che mi ha affidato uno dei suoi collaboratori, Hassan Foued. E' l'essere più puro che io abbia mai incontrato. Sembrava un bambino. Aveva conosciuto la prigione, era stato picchiato. Tuttavia, non detestava Nasser. Capiva che le cose erano ineluttabili, anche se doveva pagare di prima persona. [...] Abbiamo scritto dunque uno scenario a partire da questo libro che era molto eteroclita.*

*Penso che siamo arrivati ad uno scenario decente, scritto per il cinema. Mi domandava come avrei detto questa cosa o quell'altra. Volevo dare uno slancio: nella scena della diga, tra la musica, l'acqua che cola e una terra assetata, ero sicuro di affascinare il*

*pubblico. Effettuavo la trasformazione della parola in immagine. Altre persone avrebbero rifiutato il mio approccio, e la scena sarebbe stata rovinata.*

**D: *Al-Ardh è stato un film costoso?***

*R: E' costato una volta e mezzo il costo di un film banale. Non dico un film normale, perchè secondo me, non ci sono delle regole.*

**D: *Dove lo ha girato?***

*R: Sul posto. Ho molto girato a Fayoum, in un luogo che si chiama Selline. Abbiamo girato molto poco negli studios. Ho sempre avuto eccellenti fotografi. Per me, l'immagine è molto importante. L'inquadratura anche, perchè dice qualcosa. Prima che l'attore ne parli, io voglio essere arrivato a piazzare le persone nel modo dovuto, cio' che si fa con la composizione e stabilendo la relazione tra i due attori. Chi domina l'altro? Chi è seduto e chi in piedi? Tutto questo è molto importante; è un linguaggio visivo molto forte. Da quando faccio cinema, ho voluto utilizzare un linguaggio universale, per quanto possibile, per immagini. Mi dicevo che il mio pubblico non era solo originario di qui, anche se lo era in maniera prioritaria.*

**D: *Al-Ardh ha conosciuto un successo quasi internazionale.***

*R: Sì, ha ottenuto un successo un po' più vasto, grazie a Jeans Luis Bory.*

**D: *A quell'epoca, Nasser era ancora al potere...***

*R: Sì. A ragione di una nazionalizzazione imbecille e per un'assenza di riflessione sul socialismo, sull'economia socialista, si è visto un mucchio di piccoli dittatori installarsi un po' dappertutto. Non avevano niente a che fare con il cinema, ma gli erano stati dati dei posti in dono. Sapevano che ero stato esiliato e che Nasser aveva domandato il mio ritorno. Avevo già una sede... solida e potevo proteggere la mia libertà. Senza arroganza, conoscevo i miei diritti. La Terra è diventato un grande classico.*

**Nota: con *Ibn el-Nil (Il figlio del Nilo)* del 1951, Chahine partecipa nel 1952 al Festival di Cannes.**

### **3-Il cinema egiziano**

**Dalle origini agli anni '70.** Il cinema egiziano si è sempre distinto nel Mondo arabo per la qualità e la quantità della sua produzione a cui si accompagna l'altrettanto notevole produzione televisiva.

Il cinema egiziano si sviluppa intorno agli anni Trenta, con l'arrivo del suono: il settore conoscerà un grande sviluppo che ne farà il settore più trainante dell'industria dopo quello tessile.

E' la commedia musicale che tra gli anni Trenta e Cinquanta: i più famosi cantanti e musicisti dell'epoca (Ferid el-Atrach, Omm Kulthum, Abd el-Wahab...) recitano nei film esportati in tutto il mondo arabo.) Questi grandi artisti della canzone egiziana (ed araba) partecipano a film come *La rosa bianca* (il primo film sonoro del 1932) che permettono di esportare la musica e il cinema egiziano in tutto il mondo arabo.

I temi degli amori impossibili, della vittoria del bene sul male trionfano fino agli anni Quaranta, sviluppati secondo le regole sperimentate del melodramma. Con la fine della II guerra mondiale, il cinema americano viene sdoganato e le danze del *Music Hall* si affiancano alla danza del ventre in un miscuglio di grande successo.

Non mancano i tentativi d'impegno: la pellicola *La chine*, del regista tedesco Kramp (1938) ritrae l'epoca del regno del Re Farouk. Il film fu vietato e poi censurato; malgrado le traversie si evidenzia la grande competenza degli studi cinematografici egiziani *Misr*, fondati nel 1935 da Talaat Harb, un direttore di banca.

Nel film *Al-Azima* (La volontà) del 1939, per la prima volta canti e balli sono messi da parte per analizzare i problemi della società egiziana del tempo: il successo della pellicola è enorme. Nel 1945 è il film *Al suk al sawda* (Il mercato nero) ad esplorare un altro soggetto scottante: quello dei guadagni illegali in guerra. La censura si abbatte contro la pellicola, e bandirà da tutti i film dell'epoca i temi delicati quali l'incitazione alla rivolta, alla ribellione contro i valori del patriarcato... Malgrado la censura, l'Egitto diventa una potente roccaforte del cinema, con una produzione straordinaria (più di cento film nel 1950) e centinaia di sale cinematografiche in tutto il Paese.

### **Il cinema egiziano dal 1963 al 1970: L'Era della Nazionalizzazione**

Il Cinema in epoca nasseriana diventa uno strumento del regime: il cinema viene nazionalizzato in anni controversi, ma in cui il cinema approfitta di ingenti mezzi finanziari. Molti giovani avranno finanziamenti per un'opera prima e vede la nascita il cinema d'autore che esplora il filone del realismo sociale. Fino alla morte di Jamel Abdennasser nel 1970, il rapporto tra registi e potere sarà un gioco molto complesso: la coscienza politica è debole e la critica al regime è inoffensiva.

Illustra bene la confusa realtà lo stesso Youssef Chahine, autore della versione cinematografica di *Al-Ardh* dichiara:

Avec les censeurs, rien n'est jamais clair et net. Ce sont des fonctionnaires mais qui sont-ils? Des cons.[...]L'atmosphère générale est malsaine: soit on bouffe de la merde, soit on vit dans la peur d'être confronté à des choses dont on ne sait pas ce qu'elles sont, automatiquement plus effrayantes. Parce qu'on fantasme sur tout ce que le régime peut faire. Il y a des gens qui vous parlent de torture. Je ne crois pas vraiment qu'il tortureraient un cinéaste, même s'il faisait de la politique. Il gardent plutôt cela pour leurs prisonniers préférés...

(CHAHINE [http://versionoriginale.ouvaton.org/article.php3? Id article=95](http://versionoriginale.ouvaton.org/article.php3?Id%20article=95))

In ogni caso, Chahine, star del cinema egiziano, è al riparo da tutto questo e l'Egitto continua a sfornare un centinaio di pellicole l'anno e sempre nuovi realizzatori.

Ritorna la commedia musicale ed il nasserismo viene a volte glorificato. Il realismo evita di prendere posizioni troppo evidenti, cadendo in una sorta di fatalismo la coscienza politica debole e la critica al regime inoffensiva non permettono ai protagonisti di poter cambiare il loro destino. Fino alla morte di Jamel Abdel Nasser nel 1970, il rapporto tra registi e potere sarà un gioco molto complesso.

**Gli Anni Settanta.** Con la morte di Nasser , si affermano dei grandi autori tra i quali Youssef Chahine, che diventa un punto di riferimento per i giovani relizzatori ed un nemico per gli islamisti.

Tra i temi trattati nei film compaiono il materialismo, la crisi della famiglia, il materialismo più sfrenato; i protagonisti inoltre non accettano più supinamente la loro sorte e sono pronti a combattere in difesa della loro causa.

Opere della letteratura straniera e araba sono stati spesso una fonte di ispirazione cinematografica: Youssef Chahine nel 1969 rende cinematograficamente a *Al-Ardh* di Abdel Rahman Charkawi.

La nuova politica statale mira all'implicazione dei relizzatori egiziani nel racconto delle grandi epoche del Paese. I cineasti troveranno un nuovo slancio in questa idea nasseriana dell'idea di una necessaria riforma globale dell'Egitto:

Il y a quelque chose de nouveau qui commence dans le pays, avec la révolution de 1952 et je l'ai reflété d'une manière spontanée dans mes tous premiers films. C'est l'amour que j'avais envers les gens simples en Egypte et surtout envers l'être le plus défavorisé, le fellah, qui poussait dans cette direction. Il est vrai que je parlais de la réalité paysanne, à cette époque, d'une manière folklorique et un peu romantique. Dans

la Terre, j'en parle un peu mieux, car entre temps, j'avais fait mon apprendissage politique.

(CHAHINE, 1983)

*Al-Ardh* è la prima opera di una Triologia che comprende anche *La scelta* (1970) e *Il gabbiano* (1972). Le lotte non fanno più da sfondo come in opere precedenti quali *La stazione centrale* (1958).

# PARTE QUINTA

# 1- Introduzione alla letteratura comparata

## a-Prospettive della letteratura comparata

Il campo della ricerca nella letteratura comparata è un campo assai vasto che permette di aprirsi a culture diverse e conseguentemente di arricchire la propria letteratura nazionale. L'idea del confronto e del paragone tra diverse letterature in modo metodologico nacque nel XIX secolo ed ebbe grandiosi sviluppi nel XX. Questo non significa che non ci fossero stati pratiche e tentativi comparativi fin da secoli remoti, ma erano solo lavori spontanei che non facevano parte di una ricerca metodologica cosciente con limiti e regole precise.

La letteratura comparata è una disciplina che si occupa del confronto tra due o più letterature per conoscere e scoprire le relazioni di influenza, le analogie, le diversità, e i canali che hanno seguito le diverse influenze tra autori che appartengono a lingue e Paesi diversi.

- *L'emittente, l'influenzatore, l'origine, la fonte.* Questa è una componente individuabile e a cui si può risalire con le tracce lasciate nelle letterature studiate. La ricerca della sua identità, del suo valore e della sua natura è considerata una fase fondamentale.

- *L'influenzato, il ricevente o l'imitatore.* Per alcuni teorici deve appartenere per forza ad un'altra lingua diversa da quella dell'emittente e preferibilmente ad un'altra nazione... La ricerca comprende la sua identità, le ragioni e la natura della sua influenza e tutto ciò che aiuta e permette la comprensione delle analogie della propria produzione con quelli di altri che l'hanno preceduto.

- *L'intermediario:* è quello che ha permesso il contatto, l'arrivo della produzione dell'emittente al ricevente; può essere una persona che ha viaggiato da un continente ad un altro - come Marco Polo - e ha trasmesso pensieri, atteggiamenti o arti lontane oppure un libro che contenga il messaggio dell'emittente che ci giunge oggi con i più diversi mezzi di comunicazione e non solo tramite il libro. Tutti gli intermediari moderni accelerano la trasmissione dei messaggi accentuandone l'influenza. Messaggi informativi, culturali e pubblicitari sono oggi molto importanti nella creazione di tendenze universali di pensiero di cui è molto difficile delimitare l'unica origine vista la rapidità della loro diffusione in tutte le direzioni e l'arricchimento che ne consegue in ogni passaggio.

Ne consegue che molti studiosi ritengono che la ricerca dei canali dell'influenza non deve essere l'unico e il principale interesse del comparatista soprattutto se il suo lavoro prende una svolta nazionale sciovinista che cerca di mostrare la superiorità e l'anticipazione di una nazione su un'altra nel campo dell'arte e del pensiero. Un certo fanatismo etnico ha caratterizzato qualche ricerca comparativa ed alcuni Paesi europei si sono autoconsiderati centro d'irradiazione non riuscendo a superare il loro eurocentrismo sia per ragioni politiche e culturali sia per ignoranza della produzione meno accessibile di altre civiltà.

Il pericolo è stato denunciato da alcuni famosi studiosi di letteratura comparata come Etiemble<sup>75</sup> che hanno allontanato il rischio facendo ricerche e studi universali che prendano in considerazione i contributi della culture dell'estremo oriente, della cultura islamica e della cultura africana nelle diverse epoche. Tale atteggiamento, considerato rivoluzionario, ha sviluppato la letteratura comparata e l'ha spinta ad indagare nuovi campi che la scuola americana arricchirà con l'interesse alla letterarietà del testo. Si è giunti infine all'intertestualità e alle relazioni della letteratura con altre arti e scienze che a loro volta sono state influenzate dagli stessi fenomeni che hanno influenzato la produzione letteraria.

Queste nuove tendenze hanno abbattuto le barriere tra la letteratura comparata e la letteratura generale diventandone in seguito parte integrante, visto che il paragone o la comparazione si è esteso a più di due letterature.

L'espressione "letteratura comparata" si adottò con rapidità in Francia dopo che Villemain la pronunciò più volte nelle sue conferenze alla Sorbona nel 1828. Sainte Beuve<sup>76</sup> la adoperò nei suoi scritti a partire dal 1868. Ma se riflettiamo sul termine osserviamo che si adopera per la letteratura studiata e non per lo studio stesso, in quanto si adopera per le ricerche che prendono in esame la comparazione tra le letterature.

Questa scienza potrebbe definirsi "ricerca comparativa" che analizza la letteratura comparata. Tutte queste problematiche meritano un'analisi profonda attraverso lo studio di opere e le ricerche degli innovatori che si sono occupati di letteratura comparata e della sua nascita dalle origini cioè dal momento dell'iniziazione spontanea nelle antiche letterature fino

---

<sup>75</sup> Etiemble(1909-2002) scrittore, linguista e universitario francese, difensore delle letterature extra europee e uno degli iniziatori della letteratura comparata. Riceve nell'ambito della letteratura comparata il premio Balzan nel 1988 « pour avoir étudié dans ses recherches et dans ses nombreux essais, les problèmes théoriques de la littérature comparée et fait ressortir avec une grande honnêteté intellectuelle les qualités personnelles de plusieurs grands auteurs de cultures différentes » (Motivazioni del Comitato generale del Prix Balzan).

<sup>76</sup> Villemain è probabilmente il primo ad utilizzare nel 1827-28, il termine « letteratura comparata » ripreso poi da Sainte- Beuve. Il termine inglese "comparative literature" creato da Matthew Arnold, è leggermente fuorviante, perchè la disciplina non procede tanto per comparazioni quanto per studi fondati sul concetto che la letteratura non è solo il prodotto di una nazione e l'espressione di una lingua, ma un fenomeno umano universale.

agli ultimi sviluppi che si manifestano negli studi universitari. Alcuni autori hanno delimitato condizioni e metodologie della comparazione che si è dovuto seguire e rispettare per eseguire e realizzare studi completi e rigorosi.

Gli studiosi arabi si sono occupati di questa disciplina della sua creazione e del suo sviluppo dalla metà del XX secolo. Sono apparsi così esempi pratici di comparazione tra la Divina Commedia di Dante e la storia dell'ascensione del Profeta Maometto di Hacine Palacios, e la relazione tra i racconti degli animali in Oriente e l'Occidente, gli studi sull'influenza della letteratura occidentale sul teatro arabo, l'influenza delle canzoni arabe nella poesia dei Trobadur.

L'interesse alla letteratura comparata si è intensificato in questi ultimi anni nel mondo arabo e sono apparsi diverse riviste specializzate e annali importanti.

Abbiamo cercato di collaborare a questo interesse con questo modesto lavoro teorico e pratico che chiarisca campi di ricerca e metodologie che prenda in analisi due opere importanti dalla letteratura araba e italiana, sperando con questo lavoro di aggiungere un tassello alla conoscenza reciproca e all'apertura su culture che si intrecciano tra loro.

## **b-II percorso della comparazione in Letteratura**

L'interesse alla letteratura dell'Altro così come il paragone tra le letterature e la scoperta dell'influenza dell'una sull'altra è apparso dall'Antichità, molto prima che la letteratura comparata diventasse una disciplina vera e propria con le sue regole e la sua metodologia. All'origine vi è il desiderio di conoscere e poter apprezzare le letterature diverse dalla propria che spinge all'avvicinamento dei popoli attraverso legami culturali e di pensiero che superino le nazionalità, il fanatismo etnico e l'orgoglio letterario.

**Il mondo greco e romano.** Quando Roma sconfigge la Grecia nel 146 a.C, non ha ancora tradizioni letterarie profonde come quelle che i Greci possono vantare. I letterati romani decidono così di scoprire ed imitare la letteratura greca per arricchire la propria senza cadere però in una imitazione cieca che danneggerebbe la loro identità. Orazio (65 a.C- 8 a.C.) insiste su questo invito nella sua *Ars poetica*. Nel sec. a.C. Quintiliano\* fissa le regole di questa imitazione necessaria e assai complessa che non riguarda solo espressioni e lingua ma anche la sostanza della materia letteraria. Dopo aver invitato alla scelta degli autori che interessano e la cui imitazione -che non impedisce la creazione e il superamento- è fruttuosa,

Quintiliano si prodiga a dimostrare come la cultura letteraria latina regga il confronto con quella greca. E' indubbio il fatto che la letteratura latina sia debitrice a quella greca e anche gli stessi autori latini lo abbiano ammesso senza difficoltà. Malgrado questo, la letteratura latina ha comunque fatto proprio il vissuto culturale greco ampliandolo con innovazioni di stile e forma.

**Il Medioevo e l'influenza araba.** Dal Medioevo fino alla metà del XV secolo la Chiesa unifica le letterature europee e lo spirito del cristianesimo si diffonde e pervade tutte le opere letterarie. Lo scambio tra i popoli europei si intensifica e l'uno influenza l'altro al punto che lo stesso genere letterario apparso in un Paese o un regione si diffonde subito negli altri. Ne è un esempio la letteratura cavalleresca che molti paesi dell'Europa hanno fatto propria; non si ignora infatti che la letteratura in volgare italiano si fondava fin dalle origini su tradizioni che in altre lingue romanze erano già raffinate (cfr. Contini, 1976). Le letterature che si sono sviluppate in area francese sono un presupposto imprescindibile per le prime esperienze in volgare in Italia che han conosciuto le stesse condizioni economiche e sociali. Da un'altro lato la letteratura araba, assieme alle fonti greco-latine e bibliche, ha giocato anch'essa un ruolo importante nel forgiare la letteratura europea nel Medioevo. Malgrado tutti questi elementi siano chiaramente percepibili non apparvero studi comparativi a quell'epoca a prova di questa influenza reciproca, che oggi ha finalmente trovato studiosi interessati che ne hanno dimostrato l'importanza.

La cultura arabo islamica medievale attira l'attenzione sull'importanza della filosofia greca il che spinge e incita gli scienziati europei ad interessarsi e studiare la letteratura antica nelle due lingue -greca e latina. Ne consegue una conoscenza fondamentale per l'Occidente per uscire dal Medioevo. La fortuna in Occidente di Aristotele si era ampliata grazie proprio al contatto con il mondo islamico dal quale la cultura cristiana apprende - oltre a fondamentali conoscenze di matematica, geografia, astronomia - a dibattere sul pensiero aristotelico proprio basandosi sui commenti realizzati da Ibn Sina (Avicenna, sec. XI) e da Ibn Ruchd (Averroè, sec. XII):

*« A partire da allora e progressivamente per circa due secoli, ci troviamo di fronte ad un insieme di influenze che possono essere definite come l'eredità greco araba ».*  
(IPPOLITO, 2007)

Gli arabi infatti non si limitano a trasmettere il pensiero greco ma lo arricchiscono con elementi salienti e importanti tratti dalla civiltà islamica.

**Dall'Umanesimo all'Illuminismo.** In quest'epoca è forte l'insistenza sul valore della persona umana e la dignità dell'individuo trasmessi dalla cultura greca e romana, specialmente nella poesia e nel teatro. I primi umanisti sono bilingue, formati per leggere innanzitutto il latino. Parallelamente alle loro ricerche in filologia, la loro esplorazione completa delle forme poetiche antiche e contemporanee permette alla poesia francese (e anche italiana) di arricchirsi e di prendere coscienza delle immense possibilità del francese.

In Francia il gruppo *La Pleiade* creato nel 1549, invita ad adottare la tendenza umanistica che caratterizza le due culture classiche. Nonostante alcune debolezze di metodo e contenuto, *La Pleiade* influenza largamente la tecnica poetica, le fonti di ispirazione e il pensiero degli scrittori del tempo. Vi eccelle specialmente il poeta critico Jean Dorat (1508-1588) che dimostra l'importanza dell'imitazione del patrimonio antico di opere originali come le opere di autori quali Demostene, Cicerone e Virgilio, a sua volta influenzato da Omero. Gli studi di Dorat sono stati considerati tra i più antichi e fruttuosi studi comparativi anche se oggi appaiono primitivi nella loro metodologia. Nel gruppo *La Pleiade* è emerso anche il poeta Joachim Du Bellay (1522-1560); è del 1549 il suo manifesto della nuova tendenza poetica *Difesa e illustrazione della lingua francese* in cui ne afferma la necessità difendendone la vitalità e la ricchezza dai pericoli di un umanesimo antistorico.

Sebbene tutto il Rinascimento europeo si basi sulla civiltà antica precedente, questo non produce studi comparativi importanti ma prepara il terreno per documentare la relazione stretta tra la letteratura greca antica e la letteratura latina. I critici letterari nel XVII secolo successivamente stabiliranno regole, criteri e leggi tratti dal libro della Poetica di Aristotele. Appaiono opere teatrali influenzate dal teatro greco e dalle sue leggi che producono studi comparativi per individuare alcuni punti di influenza.

Mme de Scudery (1607-1701)<sup>77</sup> ci lascia uno studio in cui dimostra quanto aveva preso il drammaturgo Corneille (1606-1684) nella sua opera teatrale *Le Cid* (1637) dalla letteratura straniera. Ma sono tentativi spontanei, che non avranno nessuno sviluppo nemmeno nel XVIII secolo in cui si documenteranno le relazioni di scambio tra le letterature europee.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> La Scudery attacco' con vari capi d'accusa (tra cui il plagio) *Le Cid* di Corneille che ebbe per conseguenza la dura sentenza dell'Accadémie de France per la quale Corneille apportò delle modifiche al testo originale.

<sup>78</sup> verso la metà del '700 la Francia si apre all'influenza inglese il cui carattere principale era la positività. "La prova di questo bisogno, e la giustificazione allo stesso tempo dei nostri scrittori, sta nel fatto che tutta l'Europa andava incontro all'influenza inglese, la quale iniziò a farsi sentire intorno al 1720, per poi durare fino al 1830". F. BRUNETIERE, p. 134, *La letteratura europea* pp. 125 e seg. in "*Il mito della letteratura europea*" di F. Sinopoli, 1999

Voltaire (1694-1778), il più alto rappresentante dell'Illuminismo paragona la letteratura inglese e quella francese con lo scopo di dimostrare ai francesi l'importanza di Shakespeare e incitandoli a studiarlo.<sup>79</sup>

**Il Romanticismo.** La vera apparizione e l'inizio della letteratura comparata sono situabili nel XIX secolo e vi sono un certo numero di elementi obiettivi a agevolare il suo sviluppo, tra i quali ricordiamo l'apparizione del movimento Romantico e la rinascita scientifica.

Il movimento Romantico è in controtendenza al movimento classico, conservatore delle regole della letteratura antica e dei valori etici rigidi<sup>80</sup>. Il Romanticismo si libera specialmente del canone delle tre unità (luogo, tempo e azione) superando le frontiere che separavano i generi letterari integrando ad esempio la tragedia con la commedia.

Il Romanticismo si centra molto più sul sentimento umano che sulla ragione e incita al rifiuto di tutti i vecchi valori ormai obsoleti e alla difesa della libertà individuale.<sup>81</sup>

Il movimento romantico appare come una tendenza borghese ribelle contro la tendenza aristocratica manifesta nell'orientamento classico che aspira alla verità assoluta. I Romantici si occupano dell'estetica, della bellezza e soprattutto della bellezza personale a chiunque appartenenza, aristocratica o ad un altro ceto sociale. I classicisti si oppongono fermamente a questo<sup>82</sup>. I Romantici sognavano una società ideale priva di ceti sociali. Da qui nascono due concezioni diverse della letteratura: i classicisti la considerano come un'etica riformista che tiene al potere (la proprietà assoluta e il potere della Chiesa) e scrivono per il rango e il ceto a cui appartengono, mentre i Romantici la concepiscono come un mezzo al servizio della giustizia sociale e dei diritti dell'individuo che permette al ceto medio di partecipare al potere.

---

<sup>79</sup> Voltaire aveva accettato in un primo tempo e nel momento di maggiore angomania, la grandezza di Shakespeare, se ne era fatto banditore in Francia ed aveva addirittura cercato una nuova fortuna teatrale in tragedie che di Shakespeare volevano riprendere in espedienti esteriori il grandioso, il fantastico di apparizioni, di bruschi interventi." W. BINNI, "Il discours sur Shakespeare del Baretti" in *Preromanticismo italiano*. spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/illumunio4.htm) (Voltaire lo definì come colui che "creo" il teatro", pur trovando le sue lunghe frasi di cattivo gusto, un "letamaio" pieno di "perle".(cfr . www.shakespeare.it)

<sup>80</sup> Il movimento romantico si sviluppa in un periodo che va tra il 1800 e il 1830 in diversi Paesi europei: nasce in Germania, poi si sviluppa in Inghilterra, in Francia ed in fine in Italia grazie alla "biblioteca italiana" sostenuta dagli austriaci.

<sup>81</sup> Si sosteneva che ogni nazione avesse la sua propria poesia, lingua e forme che la distinguevano dalle altre, da cui ne conseguiva l'assurdità di rifarsi alla poesia greca e romana e la necessità di scrivere una poesia nuova e spontanea.

Confronta:

« Europa romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna », De Paz. A. , Napoli, Liguori, 1994  
Invito a conoscere il romanticismo, Quaglia P., Mursia, Milano, 1987

<sup>82</sup> Il movimento Romantico, in opposizione al Neoclassicismo, nasce come manifestazione d'individualità contro la bellezza astratta di tradizione greco-romana.

Da qui nasce l'interesse per l'origine della cultura, che fu in definitiva la spinta verso la letteratura comparata una verifica di quanto il letterato ha aderito alle regole classiche<sup>83</sup>, la spiegazione e l'interpretazione dell'opera letteraria alla luce dell'esperienza personale, individuale del suo autore e della conoscenza degli elementi d'influenza (generi, ambienti e culture). Questa fase conosce due grandi figure che hanno sviluppato questa scienza, Mme de Stael e Sainte-Beuve. La prima - influenzata dalla letteratura tedesca- comincia a diffonderla in Francia ; esiliata in Svizzera da Napoleone, anima il suo famoso circolo al castello di Coppet sul lago di Ginevra. Questo circolo fu il luogo d'incontro di grandi intellettuali e letterati del XIX secolo.

Madame de Stael (1766-1817), a cui va il merito di aver diffuso i principi ispiratori del Romanticismo nei paesi latini, pubblica in Italia l'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* apparso nella *Biblioteca italiana* nel 1816, per incitare gli italiani ad una apertura nei riguardi delle letterature degli altri paesi europei. Madame de Stael, che può essere considerata la prima vera incitatrice alla letteratura comparata, riflette come segue: «*La circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains.*» (MME DE STAEL, 1821, p.86)

Sainte Beuve –da parte sua- tenta di costituire una “histoire naturelle litteraire” studiando gli scrittori secondo il loro ambiente biologico, storico e sociale, con l'intento di costruire una storia ideale della letteratura:

*“J'ai toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des moeurs, de la biographie, en un mot, des grands écrivains; surtout quand cette biographie comparée n'existe pas déjà rédigée par un autre [...]”* (SAINTE BEUVE, *Portraits litteraires* (1832- 1839), “Diderot”) occupandosi inoltre della relazione tra l'autore e la sua letteratura e fa della critica un genere letterario indipendente, studiando gli elementi estranei alla propria letteratura nazionale nella formazione di un autore.

**Il Realismo.** Nella seconda metà del XIX secolo le invenzioni scientifiche si sono intensificate e la ricerca prende in analisi le origini e le cause delle cose, interessandosi alla realtà umana. Il Realismo sostituisce il Romanticismo e alcuni scrittori come Zola in *Germinal* cominciano a difendere i diritti dei lavoratori e a descrivere le loro penose condizioni. In quest'epoca si colloca anche la teoria di Darwin, che avvia un nuovo

---

<sup>83</sup> Nel Romanticismo ci fu una forte apertura verso culture poco conosciute all'epoca e una rilettura con una nuova ottica di espressioni di civiltà ormai scomparse, producendo così un'apertura verso nuovi orizzonti spaziali e temporali.

orientamento verso la spiegazione scientifica delle cose, la ricerca delle origini, dei simili e la catalogazione. Ernest Renan<sup>84</sup> indaga nelle *Origini del Cristianesimo* e scrive *La storia generale e la metodologia comparativa delle lingue semitiche*(1845), occupandosi della pubblicazione di libri scientifici a tendenza comparativa. E' così che appaiono il libro di Cuvier *La scienza della dissezione comparativa*(1800-1805) e ancora altri titoli quali *Geografia Comparativa* (1817), *Biologia Comparata*, *Legistazione comparativa*, *Mitologia comparativa* e *Scienza della Grammatica Comparativa*.

Tre grandi scienziati francesi sono influenzati da questa tendenza e danno un grande contributo alla fondazione della letteratura comparata: Taine, Gaston Paris e Brunetière.

Secondo Taine, maggior teorico del naturalismo, l'opera d'arte, così come ogni espressione umana, è il risultato di tre fattori: la "race" (il fattore ereditario) il "milieu" (l'ambiente sociale) ed infine il "moment" (il momento storico). Lo studioso chiama alla conoscenza delle diverse letterature e all'apertura verso le altre letterature nei suoi studi di natura più teorica che pratica. Gaston Paris<sup>85</sup> si occupa di storie e novelle popolari e di mitologie, che si influenzano reciprocamente nelle culture dei popoli. Pratica la sua teoria sui racconti degli animali e dimostra che la cultura persiana si trasmise attraverso la letteratura araba alla letteratura francese grazie all'incontro tra Oriente e Occidente avvenuto durante le Crociate. Malgrado Paris ne dia delle prove, alcuni ricercatori, tra cui il più noto è Joseph Bedier<sup>86</sup> negano l'influenza del patrimonio orientale.

Brunetière<sup>87</sup> infine -influenzato della teoria darwiniana - afferma che i generi letterari nascono come i generi naturali, si sviluppano e poi spariscono. Così l'opera teatrale nasce dalla battaglia e il romanzo dal racconto popolare. Questa particolare visione desta l'interesse per lo studio delle letterature straniere.

E' evidente che la materia di questa disciplina è precedente alla sua teorizzazione e che i francesi hanno giocato un ruolo importante nella sua creazione con i loro studi essenzialmente teorici e descrittivi delle letterature e delle epoche.

---

<sup>84</sup> *Histoire des origines du Christianisme – 8 volumi (1866- 1881) Histoires générale et systhèmes comparés des langues sémitiques (1845), De l'origine du langage (1858)*

<sup>85</sup> Bruno P. Gaston Paris 1839- 1903, filologo francese, indaga tra l'altro sulle origini delle Chansons de geste e nel suo "Les contes orientaux dans la litteratures française du moyen âge (1895) ricerca le origini dei fabliau.

<sup>86</sup> Joseph Bédier, filologo, allievo di G. Paris. Nello studio « « Les fabliaux ». Etudes de litterature populaire et d'histoire litteraire du moyen âge», mise in evidenza la difficoltà di poter risalire all'origine dei temi favolistici e come sia priva di consistenza l'ipotesi di considerare l'India la patria di tutta la novellistica europea.

<sup>87</sup> Ferdinand Brunetière (1849-1906), critico letterario francese, si oppone - anche duramente - alle scuole letterarie della sua epoca. Sostiene una teoria dell'evoluzione dei generi letterari, ispirata alle tesi di Darwin. Ricordiamo tra le sue opere: "Evolution des genres dans l'histoire de la littérature" la scelta del metodo comparativo nello studio del XIX secolo, epoca in cui operava Brunetière, sull'idea settecentesca che la letteratura europea si manifesta attraverso la rotazione dei periodi aurei delle sue maggiori letterature, i cosiddetti "buoni secoli della letteratura" il mito della letteratura europea, F. Sinopoli, anno p.38

**La letteratura comparata giunge alla sua completezza.** La letteratura comparata giunge alla sua completezza con lo studioso francese Joseph Texte alla fine del XIX secolo. Texte si può considerare veramente il padre della letteratura comparativa<sup>88</sup>. Egli studia le relazioni tra le diverse letterature europee nel suo libro *Studi di letteratura europea*, tirando grande profitto dagli studi precedenti. Lo seguono un gran numero di studiosi in Francia, in Italia, in Svizzera, in America e nel mondo arabo, che sviluppano questa scienza, ne definiscono le regole e la arricchiscono con nuove teorie.

**In Francia.** La letteratura comparata si introduce nell'università francese molto presto, a partire dai primi anni del XIX secolo: molte lezioni di professori della Sorbona hanno collaborato al movimento nascente. Gli studi si focalizzano sia sulla teoria che sulla pratica così che la metodologia da seguire comincia a chiarirsi. Villemain nel 1828 descrive nelle lezioni che tenne a Parigi l'influenza reciproca tra la Francia e l'Inghilterra, e si occupa dell'influenza della letteratura francese sulla letteratura italiana nel XIX secolo. Pubblica nello stesso anno il suo libro *Immagine di letteratura nel XIX secolo* in cui si occupa della creazione delle idee, della loro migrazione da un paese all'altro e la loro penetrazione, di come abbiano influenzato o siano state a loro volta influenzate: il tutto supportato da una metodologia ancora cosciente dei propri limiti.

A Marsiglia, Ampère<sup>89</sup> nel 1833 pubblica: *De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge* dando una serie di lezioni in cui paragona numerose poesie. Influenzato dall'invito di Mme De Staël all'apertura sulle culture straniere considera la letteratura comparata come una preparazione alla filosofia letteraria. Nel 1832 fa un discorso alla Sorbona su « La relazione della letteratura francese con la letteratura straniera nel Medioevo » in cui invita a riconoscere le influenze di alcune letterature straniere nella letteratura francese. Ampère è tra coloro che vedono nella chiusura su se stessi un rischio di soffocamento e il pericolo del fanatismo nazionale e religioso. La sua opinione sulla letteratura comparata è simile a quella di Chasles (1793-1880)<sup>90</sup> che nelle sue lezioni al

---

<sup>88</sup> Un testo assai importante, pubblicato poco prima del saggio di Brunetière è "L'histoire comparée des littératures" (1898) di Joseph Texte, che contiene un'analisi di tipo storico del metodo comparativo, dalla seconda metà del '700 alla seconda metà dell'800. Tale opera ebbe tra l'altro l'indiscusso merito di favorire la conoscenza delle letterature straniere.

<sup>89</sup> Ampère (1800-1864) storico, scrittore e viaggiatore francese, è uno dei grandi comparatisti francesi dell'inizio del '900 sia in Francia che negli Stati Uniti. Con Paul Hazard fonda nel 1921 la "Revue de littérature comparée". Resta uno dei grandi rappresentanti de "l'École française" di letteratura comparata, poi criticato da R. Wellek e A. Warren. È autore di « Goethe en France: Essai de littérature comparée », (Hachette, Paris, 1904)

<sup>90</sup> Philarete Chasles, uno dei grandi comparatisti del XIX secolo

*Collège de France* (1835) sulla storia del pensiero umano, sulla letteratura, la politica e la storia afferma che tutti i continenti del mondo si influenzano a vicenda, e il popolo che non effettua scambi con l'Altro è condannato all'isolamento.

Questa disciplina si afferma definitivamente intorno al 1840. Cominciano ad apparire libri specializzati nei quali gli autori comparano la letteratura spagnola, francese, italiana e altre letterature, confrontano Corneille (1606-1684) con Shakespeare e Goethe (1749-1832). Queste tradizioni universitarie preparano la futura specializzazione della disciplina. Appaiono anche tesi alla fine del secolo XIX tra cui la più importante quella di Joseph Texte su *Rousseau e le origini del cosmopolitismo letterario* (1895). Texte ottiene la cattedra per l'insegnamento della letteratura comparata a Lione, dove era stata creata per la prima volta. Alla sua morte nel 1900 lo sostituisce F. Baldensperger<sup>91</sup> che pubblica nel 1904 la sua ricerca sul tema *Goethe in Francia* e fonda nel 1910 la prima cattedra di letteratura comparata alla Sorbona. Da allora libri di bibliografie e riviste specializzate cominciano ad apparire. Un altro famosissimo francese, Paul Hazard\*, collabora allo sviluppo di questa scienza e pubblica nel 1935 *La crisi della coscienza europea*. Nello stesso periodo circa, i teorici francesi pubblicano opere a carattere generale che delimitano le regole e le condizioni della ricerca nella letteratura comparativa. Dall'insieme delle loro idee si costituisce la "scuola francese" criticata successivamente dai ricercatori e dagli studiosi americani e tedeschi. Lo studioso e docente universitario René Etiemble collabora allo stabilirsi e alla modernizzazione di questa scienza con coraggiosi studi che si aprono sulla letteratura mondiale.

**In Europa .** Se le università francesi collaborano in maniera efficace nella creazione di questa scienza con studi pratici, anche altri parti dell'Europa partecipano al suo sviluppo. In Svizzera Sismondi\* pubblica fin dal 1813 uno studio comparativo sulla letteratura europea intitolato *Della letteratura del mezzogiorno dell'Europa*; alla metà del XIX secolo si tengono lezioni di letteratura comparata nelle università svizzere impartite da E. Rod e Marc Mounier. La situazione linguistica svizzera facilita questi studi e gioca un ruolo importante nella sua diffusione fino a oggi.

In Italia si comincia ad insegnarla nel 1863 e il primo libro che appare nel 1879 è opera di Serafino Pucci.

---

<sup>91</sup> Baldensperger, Fernand e Werner P. Frederick, *Bibliography of Comparative Literature*, Russell e Russell, New York, 1960

In Ungheria la prima rivista di letteratura comparativa appare nel 1879. In Germania si intensificano, alla fine del XIX secolo gli studi sulla poesia e le sue relazioni con diverse civiltà e la prima tesi in lingua tedesca è pubblicata nel 1895.

In Inghilterra si prende coscienza della letteratura comparata più meno nello stesso periodo: dalla metà del XIX secolo Arnold<sup>92</sup> attira l'attenzione sul pericolo che corrono gli inglesi chiudendosi su se stessi. Preceduto dalla pubblicazione di Hallen nel 1837 di uno studio comparativo di letteratura europea dal XV al XIX secolo, il primo libro teorico in Inghilterra fu pubblicato nel 1866 con il titolo *La letteratura comparata*. In Russia Alexandre Veselovski, famoso per il suo tentativo di sottomettere questa scienza a rigide regole, si specializza nello studio del folklore pubblicando più libri sull'argomento dal 1870.

**Nel mondo arabo .** Nel mondo arabo si comincia ad interessarsi alla letteratura comparata in Siria e negli anni '50 l'interesse si diffonde in alcune università egiziane; iniziano ad apparire studi sulla relazione della cultura araba islamica con le altre culture. Nel 1964 in Algeria si costituisce un'associazione per la letteratura comparata che a partire dal 1967 pubblica la rivista *Quaderni algerini di letteratura comparata* la cui pubblicazione non dura a lungo.

La coscienza dell'importanza della letteratura comparata si diffonde in gran parte delle università arabe e oggi si comincia ad insegnare questa disciplina occupandosi specialmente della relazione tra la letteratura araba e le altre letterature.

In Tunisia il suo insegnamento e le tesi nel settore non sono molto numerose. Afferma Sidaoui:

*“ En Tunisie, la littérature comparée n'est pas encore reconnue institutionnellement. En d'autres termes, il n'ya pas de département consacré à la discipline dans aucune des nombreuses universités tunisiennes. Des thèses d'étudiants tunisiens en littérature comparée, il y en a, mais elles sont souvent mal accueillies. Ce qui est reproché aux spécialistes de littérature comparée, c'est justement, le fait d'être considérés comme des “non spécialistes”! (Mais prétendre à l'« érudition » à la “pureté” dans une ère comme le nôtre, est-ce encore une valeur?! » (SIDAOUI, 2007).*

---

<sup>92</sup> Arnold Matthew, docente ad Oxford. Alla metà del XIX secolo, in una lettera alla sorella del 1848, il filosofo fondamentalmente nega alla letteratura comparata lo statuto di disciplina autonoma..

### c-Gli orientamenti della letteratura comparata

**La scuola francese.** La letteratura comparata nacque in Francia. I primi studi si sono occupati essenzialmente della metodologia e avevano gli stessi obiettivi il che condusse ad una teorizzazione di orientamento positivista la « scuola francese » che si basava sul dimostrare la relazione reale tra mittente e ricevente. L'insistenza di questa scuola sui canali dell'influenza non trovò eco positivo tra quegli studiosi che parlavano di una crisi della letteratura comparativa e dell'esigenza di trovare un sostituto a quell'approccio metodologico di cui criticavano le diverse regole. L'annullamento di quelle regole condusse alla proposta di un altro metodo per la letteratura comparata che si basasse non più sulla effettiva verifica dell'influenza ma sul testo letterario stesso, metodologia che ha dato il via alla « scuola americana ». In seguito apparvero studiosi che sostenevano la necessità di prendere dalle due scuole e trarre profitto da quanto di positivo nelle due teorie.

Lo studioso Paul Van Tieghem (1871- 1959)<sup>93</sup> è stato il primo ad *analizzare* la scuola francese, Marius –François Guyard e Jean Marie Carré (1887-1958)<sup>94</sup> (titulaire de la chaire de Littérature comparée à la Sorbonne (1935) la svilupparono e tutti e tre si accordarono sulla necessità della relazione diretta o indiretta tra « influente » e « influenzato » attraverso canali conosciuti. Nell'assenza di questa relazione, la ricerca esce dall'ambito della letteratura comparata e entra nell'ambito della storia del pensiero. La letteratura comparata, a loro avviso, non consiste nel confronto e nel paragone tra le letterature ma piuttosto nella scoperta dei canali che la letteratura di un Paese, di un popolo ha seguito per arrivare ad influenzare la letteratura di un altro Paese o un altro popolo, con lo studio delle trasformazioni dei cambiamenti portati dal ricevente e le sue diverse reazioni. Così la letteratura comparata diventa parte integrante della storia letteraria che si basa sullo studio dei legami spirituali mondiali e le vere e reali relazioni tra gli autori. Questo orientamento definito “positivista” si basa sulla filosofia di Augusto Comte (1798-1857), definito tradizionalista per la sua rigidità nella ricerca dei canali dell'influenza.

Lo studio che fece Stendhal nel 1823 per confrontare e paragonare Racine a Shakespeare non è altro che un invito a liberarsi dalle regole classiche del teatro e adottare la

---

<sup>93</sup> “L'objet de la littérature comparée est essentiellement d'étudier les oeuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres” P.Van Tieghem, *La littérature comparée*, Colin, Parigi, 1931, p.57

<sup>94</sup> J.M. Carré, successore di F. Baldenspergen alla cattedra di letteratura comparata della Sorbona, fu specialista delle relazioni letterarie tra Francia, Germania, Inghilterra. Ebbe un ruolo fondamentale per la diffusione della letteratura comparata in Francia.

tendenza romantica basata sulla rivolta contro quelle regole. Lo studio francese scelse un orientamento che si basò sulla precisa descrizione dei canali dell'influenza, orientamento che però trascurava alquanto lo studio dei testi. La critica è stata avanzata da alcuni studiosi negli anni Cinquanta e ha dato luogo ad una vera e propria crisi della letteratura comparata che approdò all'apparizione di un secondo orientamento: la scuola americana.

**La Scuola americana.** Renè Wellek, esponente principale della scuola americana di letteratura comparata - o come egli preferisce chiamarla- *solo letteratura*- è il primo a criticare la scuola francese. Ne critica l'ambiguità della terminologia, il tema di ricerca dello studio e anche la metodologia. Ritiene che limitare la ricerca ad un gruppo ristretto di temi come le origini e le immagini dei Paesi e alle influenze nelle letterature altrui è un restringimento che può essere soffocante. Ritiene inoltre che concentrarsi sulle origini dell'influenza e sulla necessità di stabilire un legame diretto o indiretto tra due letterature è inutile visto che si prendono in analisi i testi nella loro relazione esterna trascurandone le relazioni interne.

La metodologia francese, a suo parere, può fare parte della storia della letteratura in sé in quanto si avvicina ai metodi tradizionali della critica letteraria. La terza critica che avanza infine alla scuola francese è di cadere nei motivi nazionali e culturali in quanto l'obiettivo di tutti i paragoni e i confronti non è altro che quello di dimostrare l'influenza della letteratura nazionale sulle altre letterature.

Visto che l'orientamento americano si basa sulla critica delle mancanze dell'orientamento francese, la prima cosa di cui Wellek si è occupato -e alla quale ha invitato gli studiosi- è di liberarsi dalla ricerca di aspetti fissi che accertino l'influenza di un autore in un altro o di una letteratura su un'altra. Questo orientamento non ritiene necessaria una relazione storica tra due autori per poterli confrontare. Lo studio sarebbe possibile anche se non ci fossero mediazioni tra una letteratura ed un'altra. Il legame con il significato è sufficiente e in questo ambito è possibile scegliere un genere letterario o umano o qualsiasi altra immagine e -ricercando i metodi seguiti dai diversi autori per esprimerla in diverse opere- dimostrare le analogie e le diversità espresse dalla visione di ogni autore. Da qui è allora possibile seguire l'immagine di Pigmalione, di don Giovanni, o Cleopatra nelle opere teatrali o nei romanzi e studiare come ogni genere ha introdotto e trattato lo stesso protagonista senza perdersi nella ricerca e nella dimostrazione dei vari passaggi.

Da questo esempio si chiarisce che principio di questo orientamento è l'attenzione sul testo stesso.

La critica comparata è una critica letteraria prima di essere una critica comparativa, per questo si deve insistere sull'estetica del testo, sulla sua poeticità, sul suo grado di letterarietà e successivamente comparare tutti questi elementi evidenziando le particolarità di ogni testo. E' necessario allora valersi e aiutarsi di altre scienze umane capaci di illuminare altri aspetti. Da questo nasce il terzo principio dell'approccio americano che è la duplicità critica. Le ricerche comparative in questo senso comprendono il confronto tra una letteratura e un'altra e anche tra la letteratura ed altre scienze che hanno un legame stretto con essa. Henry Remak nel 1958 nel suo intervento al Convegno sulla letteratura comparata a Chapel Hill afferma che: *“è lo studio della letteratura da un lato e gli altri campi artistici (pittura, scultura, architettura e musica), filosofici, storici e delle scienze sociali (politica, economia, sociologia, scienze e religioni). Insomma è il confronto di una letteratura con un'altra, e il confronto delle letterature con gli altri campi d'espressione umana.»* ( REMAK, 1997, p. 114)

E' possibile allora ritrovare allora nella letteratura giapponese del X secolo racconti di monologo interiore come ne *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust. Da un altro lato, la ricerca della metodologia e degli obiettivi della letteratura comparata non si ferma con gli orientamenti sopra accennati: l'esplosione delle possibilità metodologiche che apparve in questo secolo spinge gli studiosi a rivedere l'approccio di questa scienza approfittando delle nuove metodologie della critica letteraria e linguistica. Alcuni studiosi rifiutano di limitarsi ad una sola metodologia e preferiscono studiare i testi con un'analisi complessiva che prenda in considerazione tutti gli orientamenti impiegando gli elementi più importanti delle moderne metodologie. La letteratura comparata ci sembra rispondere facilmente a questa complessità, visto che non si limita allo studio delle analogie ma giunge anche allo studio delle particolarità giustificandone le diverse cause.

Concludiamo questa descrizione degli orientamenti con la definizione data da Rousseau e Pichois della letteratura:

*“la letteratura comparata” -visto che studia le relazioni di analogie, di parentela e d'influenza- è un'arte metodologica che compara la letteratura con altri campi d'espressione, altri campi della conoscenza testi e avvenimenti letterari, anche lontani temporalmente e spazialmente tra loro oppure tra molte culture allo scopo di migliorarne le descrizione, la comprensione e l'apprezzamento anche se appartengono alle stesse tradizioni letterarie.<sup>95</sup> »*

---

<sup>95</sup> “La letteratura comparata”, Rousseau e Pichois, Parigi, 1967, p. 174.

(ROUSSEAU-PICHOIS, 1967,p.174)

Le letterature vengono allora studiate senza alcun fanatismo e senza permettere alla politica di intromettersi per orientare gli studi verso un pericoloso nazionalismo. E' necessario ampliare il campo verso tutte le culture antiche e moderne e prendere in considerazione le culture dell'estremo Oriente, del mondo arabo musulmano o africano. Critica l'opinione di Guyard (1951) che parte dalla letteratura nazionale cioè francese, e osserva che si può partire invece dalla letteratura americana, cinese, oppure da altre letterature che hanno in comune molti aspetti. Questa sua convinzione l'ha applicata su alcuni studi nella letteratura cinese e araba oltre che alle letterature occidentali; così le letterature studiate, preferibilmente devono appartenere a diverse lingue, diversi periodi storici, diverse aree geografiche e diverse nazioni per condurre a risultati universali, cioè che si chiama in Inghilterra "la cultura incrociata" che appartiene ai Paesi dell'Occidente e ai Paesi del Terzo mondo. Questo ha permesso ad alcuni studiosi di trovare alcuni principi del Romanticismo nella letteratura cinese antica quando quest'ultima non aveva nessun contatto con la letteratura europea.

Anche questo ultimo approccio non si allontanò molto dall'eurocentrismo malgrado il contributo di molti ricercatori provenienti dai Paesi socialisti al Congresso di Letteratura comparata che si tenne a Budapest nel 1962. Questo fu il sentimento del ricercatore francese Etiemble che mise in evidenza la crisi reale dello sviluppo della letteratura comparata. La nascita di un nuovo approccio non dovrebbe condurre ad una scissione: secondo lo studioso i due approcci non sono nemici, anzi sono complementari. La ricerca storica e l'analisi critica o estetica conducono senza nessun dubbio ad una poetica comparata.

Etiemble criticò molto questo eurocentrismo dal punto di vista etico e letterario. Lo studioso sostenne che c'è stato nella storia dell'umanità un continuo scambio di valori tra le diverse civiltà umane e occorre studiare tutte le letterature senza alcun fanatismo e senza alcun sciovinismo.

#### **d- I campi di ricerca nella letteratura comparata**

La ricerca comparata si è intensificata e approfondita negli ultimi dieci anni, dopo l'apparizione di nuovi orientamenti e metodologie critiche moderne. Tenteremo di descrivere i diversi elementi costitutivi della materia della letteratura comparata nel quadro

dell'orientamento tradizionale e le tendenze moderne affinché l'analisi sia il più possibile vasta.

La letteratura comparata si è interessata, fin dai suoi inizi, al problema dei temi e dei generi ma la tendenza modernista ha approfondito la visione e si è allargata alla stilistica comparata, alla retorica comparata e alla teoria della letteratura in generale accanto allo studio della struttura dell'immaginazione umana e dello sviluppo e della progressione dei generi letterari. Tra i campi indagati della letteratura comparata citiamo anche lo studio della storia del pensiero e delle tendenze o correnti di pensiero e naturalmente lo studio delle origini delle influenze che è uno dei più importanti temi che ha interessato la tendenza positivista accanto allo studio degli « intermediari » tra uomini e libri.

E ancora, lo studio dell'immagine dei popoli nella letteratura dell'Altro, si accompagna allo studio moderno della visione del mondo e della relazione tra le strutture letterarie e le strutture sociali.

La ricerca comparata analizza i temi letterari presenti in due o più letterature, per conoscere l'influenza di uno sull'altro (la tendenza tradizionale) oppure per conoscere i metodi dell'analisi dello stesso tema in letterature diverse concentrandosi sui testi (la tendenza moderna). Si è interessata ad analizzare alcuni atteggiamenti letterari come la prepotenza, la vendetta, l'amore, l'amicizia, oppure alcune fantasie nell'immaginazione narrativa, come il diavolo, la magia, o ancora ad alcuni personaggi storici come Cleopatra o Napoleone. Analizza anche modelli sociali e psicologici come l'avarico, l'operaio o il militare. Raymond Trousson<sup>96</sup> analizza<sup>97</sup> la metodologia della ricerca in questo tema nel suo *Un problème de littérature comparée: les études de thème. Essai de méthodologie*, (1965) (le sue teorie saranno ribadite nel 1981 in *Thèmes et mythes. Question de méthode*: chiarificherà la terminologia con l'adozione di termini sbarazzati di qualunque ambiguità. Sostituirà la nozione di mito letterario con la nozione di motivo e tema.). Negli ultimi anni sono apparsi diversi dizionari che aiutano a conoscere le opere che contengono lo stesso tema. Tra i più importanti ricordiamo:

*Le immagini pubbliche. Simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*. S. Paolo, edizioni, 2006, (a cura di) Franco Marengo. L. RYKEN, J.C. WILHOIT, T. LONGMAN (a cura di)

---

<sup>96</sup> Raymond Trousson (1936), Scrittore e saggista belga, specialista in letterature moderne comparate del XVIII secolo, e particolarmente di Voltaire, Rousseau e Diderot

<sup>97</sup> R. Trousson, *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essais de méthodologie*. Paris, Minard, 1965. *Les thèmes de Prométhée dans la littérature, européenne*, Genève, Droz, 1964, nuova ed., 1976. *Thèmes et mythes: questions de méthode*, Bruxelles, Ed. De l'Université, 1981

- *Dizionario dei personaggi letterari (Dizionario dei personaggi letterari 3 vol., UTET, 2003 .*

- *Dizionario Bompiani delle opere di tutti i tempi e di tutte le letterature, Milano, 1947-1950*

- *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte, di James Hall, 2007, Longanesi*

- *Dizionario dei luoghi letterari immaginari, Ferrari, Utet, 2007*

- *Dizionario dei Temi letterari , Utet, 2008*

- *Holden, Lolita, Zivago e gli altri. Piccola enciclopedia dei personaggi letterari (1946-1999) di Fabio Stassi, minimum fax.*

- *Dizionario dei miti letterari, Bompiani, 1995 trad .it di: Dictionnaire des mythes littéraires, 1988, P. Brunel*

- *Dizionario dei personaggi fantastici di R. Chiavini. G.F. Pizzo, ed. Gremese, Roma, 1996*

- *Dizionario di Arte e letteratura; Teorie, movimenti, generi, tecniche, materiali di M.Pepe e G.Milani Zanichelli, 2002*

- *Miti e personaggi del medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica, cinema (Gerristen Willem P., Van Melle Antony G), Mondadori, Milano, 1999*

- *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema di Stapper Léon, ed. Mondadori, Milano, 2006*

- *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'Arte moderna, Jelius Von Schloosser, Scandicci, 1996*

- *Teoria e storia dei generi letterari. Luoghi e forme della lirica, Tirrenia.Stampatori, 1996.*

- *M . Foschi Albert- L.Lari, Generi letterari, 3. Lirica, Edizioni B.A. , Graphis, Bari 2001.*

Questi dizionari che analizzano personaggi, opere o tendenze letterarie o artistiche si limitano spesso alla letteratura europea oppure a ciò che è stato tradotto in Europa e che sarebbe auspicabile arricchire con contributi di altre letterature diverse. Lo studio dell'immaginario e del fantastico, ad esempio, non può essere completo se trascuriamo le storie de *Le Mille e una notte* e opere simili. Lo studio degli spettri, i diavoli, gli spiriti, gli angeli ad esempio ha origine anche dal patrimonio popolare di molti popoli lontani da noi che si esprimono in diverse lingue. Se miti e leggende abbondano nella letteratura greca e latina questo non impedisce la ricerca complementare di miti arabi -o orientali in generale- da paragonare con i personaggi fantastici greci che si ritrovano in numerose opere teatrali

mondiali, i cui simboli sono stati adottati e trasformati nelle diverse tradizioni. Prometeo, ad esempio, simboleggia in origine la rivolta contro gli dei, a cui rubò un fuoco per farne dono agli uomini, ma la cui leggenda si rivestì di molte altre simbologie. La stessa sorte è riservata ad Orfeo, Sisifo ed Edipo. Ci sono alcuni personaggi citati nel Corano, nella Bibbia, nei Vangeli, come Salomone, Sansone o il Faraone intorno ai quali si sono costruite molte leggende diverse e che sono state rappresentate anche teatralmente. Di alcuni modelli psicologici e sociali che appartengono alla realtà vissuta, si possono realizzare le immagini basandosi su opere letterarie di diverse lingue, luoghi e tempi. E le figure certo non mancano: l'invidioso, il giocatore d'azzardo, il folle, il religioso, la madre, il maestro, il contadino, l'avvocato, la prostituta, il medico, l'attore, il letterato, il poeta... Nello stesso orientamento esistono studi comparativi che analizzano le relazioni familiari, i rapporti tra padre e figlio in diverse letterature e in diverse società.

La ricerca e lo studio esaminano inoltre il divario tra un personaggio reale e un modello letterario cioè quanto che è stato aggiunto nella finzione letteraria al personaggio storico.

Le forme di espressione e di stile assumono una grande importanza in quegli studi moderni che analizzano il sistema linguistico, le figure retoriche e la metrica. La letteratura comparata si è interessata alle tecniche di scrittura per conoscere gli stili, le aree linguistiche e le caratteristiche di ogni lingua utilizzata, e la relazione tra le parole e il loro significato. E ancora la simbologia animale che è un'espressione universale comune alle letterature mondiali. La letteratura comparata può studiare anche la differenza tra la lingua della poesia e quella della prosa basandosi su un numero di testi in lingue diverse.

Alcuni teorici hanno sottolineato l'importanza dello studio dell'intreccio tra le lingue basandosi sullo studio dei dizionari per verificare l'influenza di una lingua su un'altra dal punto di vista lessicale, fonetico, strutturale e -soprattutto in precisi periodi storici- tra la lingua di un popolo vinto e quella del vincitore per verificare se ci sia se c'è scambio di parole, accettazione o resistenza da una o da entrambi le parti.

Non c'è nessun dubbio che la traduzione dei testi è l'operazione intermediaria tra l'emittente e il ricevente, per eccellenza. E' un campo di studio che si basa su un testo originale e sulle sue traduzioni in diverse lingue attraverso l'analisi dei testi, dell'arte poetica o prosastica per giungere e conoscere ciò che è andato perduto del testo originale durante la traduzione e ciò che è stato aggiunto attraverso l'operazione traduttiva nella lingua d'arrivo. Etiemble sostiene che la traduzione può anche superare il testo originale talvolta, ma -nel caso della poesia- la traduzione fa perdere al testo originale eleganza e bellezza.

I generi letterari esistono dai tempi più remoti. La loro catalogazione è un'invenzione dei teorici, che ha conosciuto grande sviluppo nel Novecento con l'apparizione della teoria di Brontard ( **nota**) basata sulla teoria darwiniana. Alcuni dei generi più antichi sono progrediti e da questi ne sono nati altri e altri gli si sono uniti per crearne di nuovi. La tragedia, la commedia e il dramma, sono tre generi che giunti fino ad oggi, hanno conosciuto un progresso notevole che può presentare un campo di studio comparativo molto interessante.

Alcuni generi letterari non possono vantare origini storiche conosciute e ben precise, come il romanzo storico, di cui Walter Scott è considerato il padre all'inizio del XIX secolo, malgrado non manchino autori che lo abbiano preceduto nella letteratura francese e inglese.<sup>98</sup>

Esistono inoltre il romanzo pastorale, cavalleresco, autobiografico, di fantascienza e dei ricordi. Un'autore può creare e può essere all'origine di un genere letterario (*monogenesi*) oppure possono esserlo un gruppo di autori (*poligenesi*) come per le favole di animali. Possiamo aggiungere il racconto o la novella che si differenzia da una lingua all'altra da un continente all'altro con –evidentemente– alcune regole fisse. La funzione della letteratura comparata è la ricerca e l'analisi di queste regole fisse e le trasformazioni portate al genere letterario proprio nel suo « spostamento » verso altre nazioni. Un genere letterario può scomparire in una parte del mondo e apparire in un'altra come è stato il caso della poesia romantica in Europa e nel mondo arabo, e per la tragedia Shakespiriana che si estinse in Inghilterra per fiorire poi in Francia e in Germania.

C'è chi sostiene che il confronto tra immagini diverse dello stesso genere letterario non necessiti un legame storico tra le opere dello stesso genere letterario, considerando che alcune condizioni sociali fanno nascere -gioco forza- lo stesso genere. Etiemble porta come esempio le analogie tra il romanzo europeo contemporaneo e il romanzo cinese sul quale non è riscontrabile l'influenza del primo.

Questo si contrappone completamente con il metodo che Guyard ha definito, basato sulla definizione del genere letterario e del suo ambiente spazio-temporale indispensabile per conoscere ciò che è avvenuto di cambiamenti, identificare le influenze e successivamente osservare l'influenza scambiata tra l'autore e il genere. Si verifica il contributo personale dell'autore stesso, se ha sfruttato tutte le possibilità di quel genere oppure si è limitato a quelle che gli convenivano. E questo implica lo studio della vita e della cultura e l'ambiente dell'influenzato. Forse il metodo definito da Rousseau e Pichoix è più manipolabile.

---

<sup>98</sup> W. Scott 1771-1832, poeta e romanziere scozzese nel 1814 pubblico ' Waverley considerato come il primo romanzo storico. Del 1823 è il famoso Ivanhoe che trasfigura il conflitto anglo-scozzese nel conflitto normanno-sassone all'epoca di Riccardo Cuor di Leon

Lo studio delle scuole di pensiero e letterarie è sicuramente lo studio comparativo più ricco perché permette di seguire la nascita delle scuole nei loro luoghi origine e poi il loro viaggio verso altri luoghi e verso altre lingue.

Nel viaggio un pensiero potrebbe perdere alcuni dei suoi principi basilari oppure nutrirsi con altre caratteristiche che lo arricchiscono. Questi cambiamenti positivi o negativi rappresentano un tema molto importante di studio. Riguardo all'immagine dei popoli e dei paesi nella letteratura Altrui, invece, ci sono alcuni studiosi che la escludono dal campo della letteratura comparata e la considerano più vicina alla storia e alla sociologia, soprattutto se il corpus di studio è composto di libri che non hanno nessun valore poetico e estetico come alcuni libri di viaggiatori. Troviamo comunque necessario ricordare questo campo visto che appartiene ad alcune tendenze tradizionali della letteratura comparata e ne rappresenta comunque una fase.

Lo studio della « storia delle idee » è un campo relativamente moderno. Il termine è apparso nel 1931. Il primo che lo utilizzò fu lo studioso francese Paul Van Tieghem (1871-1959)<sup>99</sup>. L'espressione conobbe più spazio da quando apparì come titolo di una rivista inglese nel 1940, *La Rivista della storia delle idee*. Ma l'espressione non si limita al pensiero filosofico, comprende anche il pensiero religioso, politico, retorico e letterario e include le diverse scuole, tendenze e movimenti che nascono tra i letterati. Senza alcun ombra di dubbio, l'arte in generale e la letteratura in particolare sono parti integranti delle correnti filosofiche, religiose, politiche in cui sono state prodotte e che hanno sicuramente influenzato i loro autori. Ogni grande autore si poggia su una scuola di pensiero filosofico come ad esempio Brecht (1898-1956) di cui non possiamo capire il teatro se non ci riferiamo alle idee marxiste, oppure Goethe (1749-1932)<sup>100</sup> difficilmente comprensibile senza rifarsi a Spinoza o infine la letteratura di El Jahidh senza conoscere la teologia Muatazila<sup>101</sup>: può succedere anche che uno stesso autore unisca la letteratura e filosofia nella propria produzione come Jean Paul Sartre, o Gibran<sup>102</sup>. La ricerca, lo studio si può basare in questo caso sulla scelta di

---

<sup>99</sup> Figura maggiore della ricerca comparatista durante la prima metà del XX secolo, Paul Van Tieghem ha messo a servizio delle fonti e delle influenze, principalmente in campo europeo, la sua immensa erudizione.

<sup>100</sup> El Jahidh, nacque nel 160 /732 a Bassora in Iraq. Zoologo, personaggio emerito per la ricchezza delle sue opere, è una figura importante della cultura arabo-islamica. Ha scritto più di trecento opere, di cui ce ne sono giunte solo una parte.

<sup>101</sup> Il mutazilismo o mutazila è una scuola di pensiero teologico islamico comparsa nel VIII secolo. Sviluppata secondo i principi della logica e del razionalismo (*kalam*), cerca di combinare tali principi con le dottrine della religione islamica, dimostrandone allo stesso tempo la compatibilità

<sup>102</sup> Gibran Khalil Gibran (1883-1931), poeta, pittore, e filosofo libanese. Molti dei suoi scritti hanno per argomento il cristianesimo, in particolare il tema dell'amore spirituale. La sua opera più nota è *Il Profeta*, tradotto in più di venti lingue. Negli anni Sessanta *Il Profeta* fu molto popolare nella cultura americana e nei movimenti *New Age*

alcune scuole di pensiero filosofico come l'Esistenzialismo, di cui seguire la nascita e la progressione e lo sviluppo nel pensiero francese, tedesco e arabo e scoprire l'influenza che ha avuto sul teatro e sulla poesia.

Si possono studiare anche l'influenza di alcune figure delle religioni mondiali nelle letterature come Budda nella letteratura europea, l'immagine del profeta Mohamed nella letteratura occidentale oppure il Cristo nella poesia araba.

Il campo della storia delle idee comprende anche lo studio di alcune definizioni e tendenze letterarie create da letterati e critici per catalogare le opere, come lo studio realistico, simbolistico, surrealistico, impressionistico, classico e romanticistico. Sono tutte correnti che nascono in un Paese e successivamente emigrano verso degli altri, attraverso intermediari che le trasportano influenzandole a loro volta in maniera diretta o indiretta. La produzione di altre nazioni nella stessa corrente o scuola diventa così una struttura integrata e *non* influenza o imitazione e si studia evidenziando ciò che troviamo in comune o particolare in nuove condizioni culturali.

Nella stessa direzione, si possono studiare alcune correnti o scuole critiche come il positivismo, lo strutturalismo, il formalismo e la critica socialista e sarà molto interessante seguire una di queste scuole e tendenze in un gruppo di letterature e descrivere le relazioni tra loro e i metodi seguiti dai critici.

Alcuni teorici includono anche le idee politiche nelle loro relazioni con la letteratura come un tema da studiare nell'ambito della letteratura comparata dandone numerosi esempi come il nazionalismo, l'utopismo, il razzismo, lo schiavismo, il socialismo, le guerre religiose. Non c'è nessun dubbio che alcuni autori abbiano giudizi diversi di questi correnti che appaiono nelle loro creazioni. Ma lo studio è più vicino alla letteratura generale che a quella comparata perchè non s'interessa tanto alla conoscenza delle influenze e delle origini quanto s'interessa all'analisi delle trasformazioni delle tendenze politiche dalla loro immagine storica alla trasformazione in una leggenda letteraria.

### **e- Gli intermediari**

Gli intermediari sono numerosi e diversi, e l'epoca moderna con i suoi diversi mezzi di comunicazione ha ampliato il loro ruolo.

All'operazione della diffusione e la propagazione della cultura partecipano tre elementi principali: *il produttore mittente e influente, il ricevente* che influenza è influenzato dalla creazione altrui o la imita e *l'intermediario*, colui che trasmette e porta la materia

culturale. Quest'ultimo ha una grande importanza nella letteratura comparata perchè partecipa all'avvicinamento tra le culture con forme e modi diversi. Può essere un viaggiatore che parte per Paesi considerati fonti importanti della conoscenza, oppure un libro stampato o manoscritto, o anche un salone letterario, o una città o un'università che s'interessa alle letterature straniere, delle riviste o altri mezzi di comunicazione moderni, senza dimenticare la traduzione che svolge un ruolo molto importante in questo campo.

Sono uomini che viaggiano per studiare in Paesi affascinati dal loro patrimonio e dai loro intellettuali. Hanno un contatto diretto con queste culture e rientrando nei loro Paesi di origine diffondono quella cultura che lì hanno scoperto. Il viaggio di studio è una tradizione culturale molto diffusa e conosciuta nella civiltà araba islamica. Viaggiatori molto famosi che raggiunsero l'estremo Oriente, i paesi caucasici e l'Africa subsahariana e hanno descritto tutto quello che hanno visto in libri diventati documenti interessanti e preziosi. Questo fenomeno si trasforma oggi in nuove modalità che consistono in un viaggio di studio di gruppi di studenti all'estero, nella partecipazione a convegni internazionali nella visita di critici o scrittori famosi in altri Paesi per diffondere e far conoscere le loro opere. Tutte queste forme si possono ritenere intermediari che trasmettono le conoscenze direttamente come Mme De Steal diffuse la letteratura tedesca in Francia e Voltaire - molto influenzato dalla letteratura inglese e dal teatro shakespeariano- che invitò i francesi ad imitarlo. Tutti e due giocarono il ruolo dell'intermediario. Anche famosi scrittori arabi come Taha Hussein e Taoufiq el Hakim che hanno studiato in Francia, furono influenzati moltissimo dalla vita culturale di questo Paese, trasmettendo molto di questa cultura alla cultura araba.

**I libri.** Il libro manoscritto nei tempi antichi ed il libro stampato nell'epoca moderna è il miglior intermediario tra l'influente e l'influenzato. E' un mezzo indispensabile e principale per la diffusione delle opere. I libri possono essere originali in lingua straniera oppure sono libri finalizzati per la diffusione e la valorizzazione dell'importanza delle letterature straniere. Tra questi libri citiamo anche i libri scolastici di testo di tutti i tipi e livelli di difficoltà. Alcuni libri stranieri vengono stampati nel paese ricevente stesso a causa della fama dell'autore; portiamo come esempio i libri francesi in Tunisia in epoca post-coloniale. Questi libri hanno un'influenza diretta sulla diffusione della lingua straniera in un Paese.

**La diffusione delle lingue.** Questa diffusione è anche un campo di studio della letteratura comparata che s'interessa al grado di diffusione della lingua del mittente nel paese ricevente e questo si realizza attraverso l'analisi dei programmi d'insegnamento e il numero

delle scuole di lingue, l'individuazione dei ceti sociali da cui discendono gli scrittori, la conoscenza del numero degli stranieri presenti in un dato Paese. Tutti questi sono elementi che aiutano a conoscere gli intermediari che hanno diffuso una letteratura in un Paese. Nell'epoca moderna la lingua dei paesi colonizzatori è molto diffusa nelle loro ex colonie attraverso l'insegnamento, i programmi televisivi, la cooperazione internazionale e tutto questo è un forte elemento di influenza che si aggiunge agli altri.

**I mass media.** I mass media comprendono giornali, quotidiani, settimanali e riviste in diverse lingue straniere (oppure nella lingua nazionale ma che si occupano di letteratura straniera) le radio e le televisioni straniere, i video, il cinema e le canzoni e quant'altro. Questi mezzi sono diventati oggi un mezzo di propaganda e di avvicinamento dei popoli in quanto diffondono con diverse forme opinioni, atteggiamenti, racconti e poesie.

**I centri culturali stranieri e i club letterari.** I club letterari hanno giocato un ruolo importante nel confronto e lo scambio tra le culture, come il circolo dell' Hotel Rambouillet<sup>103</sup> che facilitò l'ingresso della letteratura spagnola e italiana in Francia o il circolo di Mme de la Sablière<sup>104</sup> che diffuse la letteratura araba in Francia nel XVII secolo. In questo circolo La Fontaine conobbe la favolistica animale araba e la sua poesia prova quanto ne subì l'influenza. Le corti dei principi, dei ministri in Europa o nel Mondo Arabo nel passato, costituirono un nucleo d'incontro di tutte le culture. Oggi hanno preso un'altra forma, più ufficiale; i Paesi creano i loro centri culturali legati alle ambasciate in Paesi stranieri che rappresentano centri di diffusione con il ruolo di intermediari tra le culture. Alcuni Paesi hanno missioni permanenti che insegnano le proprie lingue, organizzano convegni e settimane culturali per la diffusione della propria cultura.

**Le università e le città.** Vi sono Paesi che giocano il ruolo d'intermediario tra le culture visto la loro posizione geografica o il loro multilinguismo. La Svizzera ad esempio per la sua posizione geografica tra la Francia, l'Italia e la Germania e per il multilinguismo della sua popolazione gioca un ruolo importante nello scambio interculturale. Nel passato, la città di Lione è stata considerata una stazione culturale tra l'Italia e la Francia nel Rinascimento;

---

<sup>103</sup> salon de l'Hotel Rambouillet tenuto dalla marchesa Catherine de Vivonne de Rambouillet, che vi tenne un salotto letterario dal 1607 fino alla sua morte nel 1665. Ha avuto un ruolo nella formazione del romanzo francese

<sup>104</sup> Margherite Hessein Madame de la Sablière, (Parigi 1636-1693) . Letterata francese, alla morte del marito trasformò la sua casa in un cenacolo di artisti e letterati. La Fontaine vi abitò dal 1673, dedicandole i versi finali del IX libro delle favole e i suoi Discours à Madame de la Sablière

Bagdad giocò il ruolo d'intermediario nell'epoca Abbaside e infine Cordova e tutta l'Andalusia sono state considerate un intermediario importante tra la cultura arabo-islamica e la cultura europea.

Alcune università sono reputate più di altre per il loro interesse alle letterature straniere come l'università di Loyde in Olanda (a partire dal XVII secolo), l'università di Montpellier, l'università di Parigi dal XIX secolo fino a oggi. Ci sono anche alcune città famose per le loro numerose tipografie e case editrici come Beirut, Londra e Parigi, che stampano libri in diverse lingue e che traducono e pubblicano molta letteratura straniera.

**La traduzione.** Non c'è nessun dubbio che anche la traduzione sia un intermediario importante tra le letterature.

La traduzione presenta un campo molto importante dello studio comparato; la semplice idea di tradurre un'opera significa apprezzare e correre il rischio di esserne influenzati. Diversi sono i tipi di traduzione: c'è la traduzione letterale, cioè la traduzione di un testo da una lingua ad un'altra senza interpretazione e senza nessuno sforzo di rimodellare o far corrispondere le strutture della lingua di partenza alla lingua di arrivo. È ovvio che in ogni traduzione c'è una parte di tradimento al testo originale. Ma se questo tradimento non è una forzatura dell'interpretazione del significato ma una preoccupazione espressiva per rendere nelle più belle forme il testo originale, allora è qualcosa di positivo che arricchisce il testo, così come è evidente che una traduzione eseguita direttamente dall'originale è più apprezzata e meno rischiosa della traduzione a partire da un'altra traduzione.

*Le Mille e una notte*<sup>105</sup> ad esempio è stato tradotto in diverse lingue dalla traduzione francese di Galland. Questo provocò una enorme diversità con l'originale arabo. Per questo i nuovi traduttori si sono basati sull'originale arabo. Il professor Mardus<sup>106</sup> interpretò il testo arabo e aggiunse di suo alcuni movimenti narrativi e retorici che hanno permesso a *Le Mille e una notte* una accoglienza straordinaria nell'ambiente letterario francese nel secolo precedente.

In realtà, la creatività, è di per sé un genere di traduzione e interpretazione dei sentimenti e delle idee attraverso la lingua. Similmente è la spiegazione (interpretazione e critica testuale),

---

<sup>105</sup> *Le Mille e una notte* raccolta fu divulgata in Francia intorno al 1715 da Antoine Galland, studioso delle civiltà orientali, che la tradusse in francese. Successivamente diversi autori si cimentarono sia in traduzioni della prima versione francese del Galland, sia in traduzioni di altri originali. In Italia una traduzione accurata è quella del grande arabista Francesco Gabrieli per Einaudi

<sup>106</sup> *Les Mille nuits et une nuit* (1899-1904) traduzione di Dr. J.C. Mardus con l'introduzione di Marc Fumaroli

non è altro che traduzione e interpretazione di idee espresse da un autore per mezzo della critica letteraria.

La traduzione da una lingua in un'altra è anche un genere di lettura e di interpretazione del testo tradotto che trasmettono la cultura, la capacità del traduttore per la creazione artistica e la sua bravura nell'esprimersi.

Rousseau e Pechoix occupandosi della metodologia dello studio delle traduzioni dal punto di vista della letteratura comparata osservano che la prima cosa da fare è di sondare, descrivere e catalogare le diverse traduzioni stampate della stessa opera. Il numero delle traduzioni può dare un'idea dell'importanza di un'opera. Fissare delle liste per queste traduzioni non è comunque sufficiente, occorre interpretarle e trarne dei risultati. Essi sostengono che la qualità dell'interpretazione e la capacità di rimodellare l'originale nella lingua d'arrivo è molto indicativo della personalità del traduttore. Qualunque sia la natura della traduzione, letteraria o scientifica, buona o cattiva, essa appartiene al patrimonio letterario al quale l'opera originale appartiene e la sua valutazione è legata al bisogno che ha creato, all'entusiasmo della sua recezione e l'ampiezza della sua diffusione e della sua influenza. Lo studio della letteratura comparata non ha come obiettivo di mostrare la fedeltà al testo originale di una traduzione, quanto di situarla nel contesto storico, ideologico e stilistico. Per questo i due autori chiamano la traduzione "un tradimento significativo". Nello stesso senso è possibile studiare ciò che l'opera tradotta ha indotto di produzioni scultoree, musicali o pittoriche. Il teatro a sua volta è materia molto ricca di studio comparativo; l'opera teatrale tradotta e rappresentata sulla scena non sarà mai uguale a quella originale in quanto le soluzioni sceniche, gli intrighi e le tecniche saranno diverse. La traduzione della poesia fa perdere molto della sua estetica al testo originale a meno che il testo sia tradotto da un altro poeta che sappia interpretare fino in fondo l'originale.

#### **f- *L'Influenzare e l'Essere influenzati***

"L'influenzare" e "l'essere influenzati" sono due aspetti che si studiano spesso come se fossero una cosa unica: in realtà sono due operazioni diverse che necessitano due approcci di analisi opposti. "L'influenzare" ci porta a fare il percorso dal mittente al ricevente quando "l'essere influenzato" ci porta a fare il percorso contrario dal ricevente al mittente. Lo studio de "l'essere influenzato" parte da un libro, un autore, dalla letteratura di una generazione o altro, e cerca le origini, i diversi filoni culturali che sono stati assimilati, assorbiti o

semplicemente adottati dal suo autore. Il punto di partenza è unico ma i punti d'arrivo sono diversi e numerosi. Queste fonti possono far parte della letteratura nazionale dell'influenzato e non s'inseriscono nell'ambito della letteratura comparata ma possono essere anche in altre lingue e far parte di letterature straniere e in questo caso si studiano nell'ambito della letteratura comparata. Non è del tutto necessario che i riferimenti o i rimandi siano dallo stesso genere del testo studiato. Il testo può essere letterario mentre le referenze essere storiche, leggendarie o geografiche.

Lo studio de "l'influenzare", invece, parte da un autore oppure da un gruppo di opere di un autore e di un continente e segue la sua diffusione presso altri e il suo inserimento e la sua propagazione in altre letterature, con il successo in altri Paesi che ne segue.

Anche qui il punto di partenza è unico e il punto d'arrivo è diverso e vario. Ma non si parte dallo stesso testo. Lo studio ci può portare a dei risultati concreti come la constatazione di alcuni aspetti che hanno dei significati chiari e che meritano un approfondimento. Ad esempio, un autore può influenzare una letteratura lontana geograficamente mentre può non avere nessuna influenza sulla letteratura di un Paese vicino per ragioni diverse che solo lo studio e la ricerca possono spiegare.

Non sempre si è verifica un reale rapporto di influenza, per ragioni di tempo o di spazio ma comunque si verifica una certa analogia, allora ci troviamo davanti ad una terza operazione che è il parallelismo.

"L'essere influenzati" in campo letterario può verificarsi:

- Per l'apprezzamento di un autore di un altro autore straniero;
- Per la povertà della letteratura nazionale all'epoca, per la sua decadenza artistica laddove letterature straniere feconde che la affiancano, la nutrono e l'arricchiscono; una sorta di fecondazione e fertilizzazione letteraria per mezzo di semi fruttuosi che s'impiantano in altre letterature ovviamente nell'epoca adatta e con le condizioni favorevoli;
- Per il desiderio di rimuovere idee e stili che si ripetono dopo un lungo periodo di chiusura e di stagnazione;
- Per l'emigrazione provocata da rovesciamenti sociali politiche o naturali che spingono verso altri Paesi anche gli intellettuali e gli uomini di cultura che saranno influenzati successivamente dalle culture dei Paesi in cui migrano (portiamo come esempio la letteratura araba e magrebina in lingua francese).

In maniera generale, "l'essere influenzati" risponde a richieste personali e artistiche prodotte da condizioni obiettive. E' un elemento positivo per una letteratura nazionale e affatto svilente se gli autori sapessero come tradurre dall'altro ciò che corrisponde alla natura

del proprio patrimonio interiorizzando e assimilando in modo creativo l'influenza dalla letteratura altrui. Questo meccanismo funzionò positivamente nell'assimilazione da parte della cultura arabo-musulmana nell'epoca Abbasside (750-1258) di elementi indu, persiani e romani e si manifestò, anche, nella rinascita della letteratura araba, alla fine del XIX secolo, a contatto con la letteratura europea. A questa rinascita si approdò dal sentimento della necessità di un superamento dell'imitazione e dall'acquisizione di una identità propria, fattore che spinse di nuovo in avanti la cultura araba piuttosto stagnante dell'Ottocento.

“L'essere influenzati” può essere un fatto diretto o indiretto. Nel primo caso si tratta di una operazione cosciente, cioè voluta e focalizzata su un libro, un autore, un genere, una corrente letteraria o altro. Comprende diversi gradi tra cui l'imitazione, il pasticcio, la parodia, il contrasto e il plagio.

“L'essere influenzati” indirettamente, invece, al contrario non è spontaneo né cosciente e si manifesta nell'apparire di una frase, di un verso, di un atteggiamento nell'operazione creativa originale. Non si mira allora ad un tale autore o ad un genere letterario ma si realizza un'assimilazione e una successiva “digestione” espressa in uno stile personale. E' una operazione legittima che appare in molte opere famose di grandi autori e poeti: pensiamo all'influenza di Goethe sulla cultura musulmana, di Rousseau sui romantici, della letteratura francese su Taha Hussein. L'influenza subita potrebbe essere quella di una tendenza di pensiero, di una corrente letteraria oppure di alcuni aspetti che si manifestano in idee semplici, immagini di cui lo studioso può indovinare le origini, ma senza precisare i testi da cui l'autore li ha presi o da cui è stato ispirato. Quando si afferma ad esempio che Silone è stato influenzato dal realismo non possiamo precisare i testi da cui è stato influenzato precisamente.

Riguardo a “l'essere influenzati” direttamente, è relativamente semplice individuare le origini e i canali del passaggio: l'autore si ispira ad alcuni testi e cerca di imitarli volontariamente. In una poesia può intravedersene un'altra che abbia lo stesso tema e lo stesso stile di un'altra che l'ha preceduta con l'obiettivo non dichiarato di imitare o entrare in concorrenza con un altro autore oppure per una semplice parodia. “L'imitazione” invece si può limitare al solo “imitare”, al calco in cui l'autore si annulla, si spoglia completamente della propria personalità creativa e dissolvendosi si fonda nell'autore imitato. Il calco o imitazione si può manifestare anche solo nello stile generale, nel metodo che caratterizza un autore senza imitare gli specifici particolari. “L'essere influenzati” può avere anche la forma dell'interpretazione; in questo caso e si prende dalla letteratura altrui solo ciò che permette di colmare un vuoto nella letteratura dell'autore influenzato che adotta ciò che non trova nel suo

patrimonio. E' ciò che hanno fatto gli Arabi, durante il loro Rinascimento, quando nella letteratura araba si avvertiva l'assenza del romanzo e del teatro.

Alcuni autori combattono la possibilità de "l'essere influenzati" per diverse ragioni: rifiutano le influenze straniere per conservare l'originalità della propria identità, per l'orgoglio e la fierezza della propria cultura nazionale. Gli Arabi antichi hanno sempre rifiutato di tradurre il teatro greco perchè erano molto orgogliosi del loro patrimonio poetico e della loro bravura nell'arte dell'eloquenza ma non hanno esitato a tradurre la filosofia greca quando hanno notato che il pensiero islamico aveva bisogno di completare alcune lacune nella metodologia e nella logica.

La Francia ha sempre combattuto e resistito all'influenza di Shakespeare, malgrado gli sforzi controcorrente di Voltaire, per la presunta autosufficienza dei propri autori classici.

In conclusione possiamo considerare un altro modo de "l'essere influenzati": quello che consente all'autore - davanti all'influenza straniera - di discuterla, analizzarla e risponderle. L'autore -cosciente del valore del messaggio ricevuto- l'aggiusta assumendo atteggiamenti contrari al suo contenuto. Prendiamo ad esempio l'immagine che hanno dato i drammaturgi europei di Cleopatra,<sup>107</sup> una donna egiziana senza scrupoli, lussuriosa, che arrivò a sacrificare il proprio Paese per soddisfare il suo amore.

Al contrario Ottavio ha rappresentato la mentalità occidentale, l'esempio della correttezza e della forte personalità, che ha perso le sue qualità frequentando Cleopatra e diventando simile a lei. Chawki (1868-1932) - drammaturgo egiziano- ha risposto a questa visione dimostrando al contrario il patriottismo di Cleopatra nella sua opera più celebre *La morte di Cleopatra*. La funzione della letteratura comparata è di spiegare le condizioni storiche che spinsero Chawki ad assumere tale atteggiamento contrastante ad un messaggio preciso.

Si parte, generalmente, dal testo del ricevente cercando gli indizi dell'influenza e precisandone le origini, individuando e situando storicamente le opere e intervistando (quando è possibile) lo stesso autore sui costituenti della sua cultura o ricostruendola a posteriori. La scuola francese, in letteratura comparata, insiste su questo aspetto e lo considera essenziale. Uno studio del genere fornisce una lista di titoli in una lingua o in diverse lingue, e definisce un insieme di assi e caratteristiche formali.

"L'influenzare", invece, ha altre cause e altre forme e perciò richiede un altro processo e itinerario:

---

<sup>107</sup> Per approfondimenti: Mohamed Ganimi e la vision des europeen de Cleopatra. Shakespeare, Antonio e Cleopatra (1607-1608)

Si permette ad un'opera o una letteratura di influenzare e contagiare altre letterature e lasciare impronte che le arricchiscano e le rendano fertili soprattutto per l'autenticità, l'originalità, la forza creativa e l'umanità della letteratura influenzante. L'autenticità in questo campo è intesa come singolarità e invenzione di personaggi narrativi originali. La forza creativa, invece, è il segno della capacità dell'autore nella gestione della sua materia, la centralizzazione della sua produzione su contenuti ricchi e produttivi tratti dalla propria realtà, dalla realtà dell'uomo in generale, dalla sua posizione nell'universo, e dalle problematiche esistenziali. Ognuno di questi significati incontra un apprezzamento nel Paese dell'autore e/o altrove. Molte persone ci si ritrovano, e ci riconoscono i loro problemi e i loro sogni e in conseguenza la adottano. Ogni volta che il creatore esce dal terreno battuto e cerca di inventare e rendere più artistica la costruzione dei suoi testi poetici o narrativi, la sua diffusione diventa più ampia.

Qualche volta si privilegia lo stile e l'arte della scrittura al contenuto: l'originalità delle forme letterarie non sempre è conforme ai contenuti espressi, aspetto questo che potrebbe affascinare i lettori, in certe condizioni, ma non penetrare negli animi. Nell'antichità gli Arabi distinguevano tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale e pur preferendo la poesia naturale non disdegnavano il perfezionismo e la raffinatezza, anzi, invitavano i poeti a farlo.

La diffusione di una letteratura in una nazione la cui propria cultura attraversa una crisi provocata dalla decadenza economica e sociale o è afflitta da una povertà d'ispirazione provocata dal monopolio di un ceto conformista, fanatico e chiuso su se stesso, spinge gli intellettuali alla ricerca di quanto di nuovo si trova nella letteratura altrui.

La cultura coloniale, vecchia e nuova, è una forma di imperialismo che cerca mercati esterni per la propria produzione culturale, realizzando due scopi allo stesso tempo: uno scopo commerciale che consiste nella diffusione dell'industria del libro e dei mass media in generale e uno letterario che consiste nel gestire, orientare e inculcare idee e pensieri nei riceventi, passivi e sbalorditi per ciò che viene dall'estero senza capacità di discernimento.

Una diffusione simile può essere ottenuta oggi con metodi studiati: si costruiscono scuole, centri culturali, si organizzano esposizioni, si offrono borse di studio in nome della cooperazione internazionale e dello scambio culturale.

Per questo "l'influencare" ha diverse forme. Può essere provocato da un unico libro o da un certo numero di opere di uno solo autore. *Il Principe* di Macchiavelli si diffuse in tutto il mondo influenzando molte altre opere in diverse lingue, *La Muqaddima* di Ibn Khaldûn<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Ibn Khaldûn, il cui nome completo è Walî al-Dîn 'Abd al-Raḥmân ibn Muḥammad ibn Muḥammad ibn Abî Bakr Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Ḥaḍramî Tunisi, 27 maggio 1332 – Il Cairo, 17 marzo 1406, è stato il massimo

trovò eco nel pensiero politico di molti intellettuali e storici orientali e occidentali. L'esempio de *Le Mille e una Notte* è la prova più lampante di questo fenomeno. *Kalila e Demna* di Ibn Al Mokaffaa<sup>109</sup> è anch'esso un grande esempio di diffusione, partendo dall'origine indu del libro, alla sua traduzione araba che comprese le aggiunte di Ibn al Mokaffaa che sono all'origine di traduzioni e imitazioni. Le opere di Shakespeare sono esempi di una diffusione di grande portata fuori dall'Inghilterra; la stessa fortunata sorte ebbe Balzac che influenzò molti scrittori fuori dalla Francia.

Gli studi comparativi prendono in esame anche l'influenza di un genere letterario nelle letterature straniere (il romanzo storico ad esempio) oppure strutture poetiche particolari, (il sonetto- *Muwaššah* nella letteratura europea attraverso la letteratura andalusa) tecniche narrative (il monologo interiore), o addirittura una metodologia critica (strutturalismo, formalismo). "L'influenzare" può essere anche quello di alcuni personaggi narrativi creati in modo perfetto dai loro autori (Mme Bovary, Don Giovanni, Don Chisciotte, Rasputin, Chahrazade...).

Ci sono, infine, altre forme d'influenza che i critici considerano negative. Tra le più importanti troviamo l'influenza "falsa" e l'influenza che potremmo definire "abortiva".

La falsa influenza è prodotta dalla deformazione dalla parte di uno scrittore delle opere da cui è stato influenzato e/o ha preso spunto che trasforma volontariamente o involontariamente, arrivando a darne una traduzione sbagliata o una interpretazione deviata. La traduzione o l'interpretazione possono, per un caso, ottenere grande successo, al contrario dell'originale, e si produce così l'apparizione di un filone letterario completamente deviante dall'originale.

L'influenza "abortiva", invece, si verifica quando un eminente autore influenza un gruppo di scrittori che hanno invano cercato di seguirlo senza raggiungere il suo livello. Questo concetto fu spiegato dalla studiosa Anna Ballakian che dimostro' che per quanto sia forte l'influenza di un autore eminente sui propri allievi, questa influenza non sarà mai sufficiente per rendere grande ognuno di loro, tanto da equivalere all'influenzatore.

In una prima fase si studia una data corrente, per conoscerne le caratteristiche, poi si verifica la sua presenza e influenza nella letteratura mondiale dopo aver radunato molte informazioni relative alla questione, aver stabilito il periodo storico, e aver verificato i testi

---

storico e filosofo del Nordafrica, e viene considerato un sociologo *ante litteram* delle società araba, berbera e persiana.

<sup>109</sup> Abū-Muhammad Abd-Allāh Rūzbeh ibn Dādūya/Dādōē, più noto come Ibn al-Muqaffā (? - Bagdad, 756), è stato uno scrittore persiano, e pensatore zoroastriano convertito all'Islam

conosciuti e sconosciuti e le loro traduzioni nelle diverse lingue del mondo. Tutto questo e altro permette di verificarne la sua diffusione mondiale.

## II - A PROPOSITO DEL ROMANZO

### a - Le origini del romanzo nell'antichità e la nascita del romanzo moderno

La critica è stata a lungo incerta se riconoscere al romanzo una propria identità fin dall'antichità (nelle letterature orientali e successivamente nel mondo greco-latino), oppure dall'epoca medievale o se invece ritenerlo una forma di espressione assai più recente.

**Mondo greco.** Le origini più lontane del romanzo possono verosimilmente cercarsi nell'Iliade e nell'Odissea di Omero che – pur essendo scritte in versi e non in prosa – presentano vicende articolate, con un intreccio in cui continuo è il richiamo allo schema protagonista-antagonista.

Per le letterature antiche è comunque difficile rintracciare un'origine comune delle narrazioni romanzesche e tenerle distinte dalla narrazione epica.

Ricordiamo il romanzo aramaico *Aihqar* del VI secolo a.C., la narrazione egizia *Sinuhe* trasmessa attraverso i secoli da numerosi papiri (il primo risale al secolo XVIII a.C.) ma anche importanti biografie come la *Ciropedia* di Senofonte che secondo il critico russo Bachtin ha tutte le caratteristiche del romanzo. Si può fissare la data di origine del romanzo nel mondo greco-romano tra il primo secolo a.C. e il primo secolo d.C., il termine che indicava il genere era probabilmente *drama*, che indicava sia la storia che il suo contenuto. Eustazio Macrembolite definisce nel XII secolo *drama* proprio il romanzo.

Nell'800 Erwin Rhode nel suo saggio *Der Griechische Roman* descrive le caratteristiche del romanzo greco il cui nucleo consisteva in una contrastata vicenda d'amore, in una separazione forzata degli amanti e poi nello scontato lieto fine. Tali romanzi (per i cinque romanzi repertoriati dai primi secoli dell'età imperiale citiamo solo un titolo: *Cherea e Calliroe* di Caritone tra il I e il II secolo d. C.) erano pagani e dopo il IV secolo d.C. vennero sostituiti dalle biografie dei Santi.

**Mondo Latino.** I romanzi più famosi nel mondo latino sono *Le metamorfosi o l'asino d'oro* di Apuleio (m.121 d.C) e il *Satyricon* di Petronio (m.66 d.C.).

La prima opera ci è giunta per intero e narra le peripezie del giovane Lucio che per la sua imprudente curiosità si trova trasformato in asino senza tuttavia perdere l'intelletto umano. Dopo essere passato attraverso mille peripezie, ritroverà le sembianze umane grazie all'aiuto della dea egiziana Iside.

Nel *Satyrikon* di cui ci è giunto solo qualche frammento – Encolpio, diventato impotente per uno sgarbo a Priapo – vaga per l'Italia affrontando una serie di peripezie che, con molta probabilità, si concludevano con la rinuncia del protagonista ad assecondare le proprie tendenze sessuali. Il testo - in poesia e prosa secondo una tradizione molto consolidata a Roma - doveva contare circa venti libri.

**Medioevo.** Il termine romanzo richiama *romanz*, parola che sta ad indicare le lingue volgari, « Romanice loqui » usate dal popolo: dal XII circa il termine passa ad indicare non solo la lingua ma anche la narrazione, scritta prima in versi e poi in prosa. Ne sono protagonisti, nello scenario della società feudale, amori cortesi tra cavalieri coraggiosi e nobili donne. Il romanzo cavalleresco trova la sua più alta espressione nelle opere di Chrétien de Troyes. Importanti sono i romanzi cavallereschi del ciclo bretone di tipo avventuroso e amoroso. Nel corso del XIII secolo il termine *romanzo* passò ad indicare quasi esclusivamente un racconto in prosa: Dante Alighieri distingue in un suo famoso verso tra *versi d'amore e prosa di romanzi*. (Canto XXVI, Purgatorio, verso 118)

**Nascita del Romanzo moderno.** Nel XVI secolo si sviluppa in Spagna il romanzo picaresco, di cui è prototipo l'anonimo *Lazarillo de Tormes* (1554) che contiene le avventure di un « picaro » vagabondo furbo e simpatico. Nel 1605 e nel 1615 viene pubblicato in due diverse edizioni *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, opera che segna un superamento definitivo del mondo cavalleresco e un passo in avanti verso la narrativa moderna. Il romanzo si assume anche il compito di aiutare il lettore a comprendere la realtà in cui vive. E' nel 1670 che il vescovo francese Pierre Daniel Huet formulò la teoria degli influssi orientali sul romanzo nel suo trattato sull'origine dei romanzi.

Nel '700 nasce e si diffonde il romanzo moderno le cui caratteristiche si possono riassumere nel fatto di essere un'opera di invenzione che si avvicina alla realtà, in cui i lettori borghesi, non specialisti amano identificarsi con l'eroe o l'eroina. Madame de la Fayette è autrice di *La Principessa di Clèves* (1678), un'opera fondamentale nel percorso del romanzo occidentale verso una rappresentazione della realtà tramite l'analisi psicologica dei personaggi.

In Francia sono i filosofi a scrivere i romanzi, strumenti per diffondere e dibattere le loro idee. Ricordiamo Rousseau con *Giulia o la nuova Eloisa* (1760), Voltaire con *Candido* (1759), considerato non solo come un « conte philosophique » ma anche un romanzo di formazione. Con *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos (1782) alla fine del '700 si sviluppa in Francia il romanzo epistolare che vanta, un illustre antenato: il più celebre carteggio amoroso medievale scambiato tra il filosofo Abelardo e la sua amante Eloisa dopo che questa si fu ritirata in convento.

In Inghilterra, il diverso contesto sociale spinto verso lo sviluppo industriale stimola una grande produzione: ricordiamo qui *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe, *Tom Jones* di Henry Fielding (1740). Sempre in Inghilterra, fiorisce nella seconda metà del '700 il romanzo gotico di ambientazione medievale, che si propone è suscitare emozioni forti nei lettori. Tra le opere più famose del genere ricordiamo *Il castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole che dà l'avvio al genere letterario poi diffusosi tra il tardo Settecento e l'inizio del Novecento. Si può dire che « gran parte della storia della letteratura europea di fine '700 e dell' '800 si può identificare con la storia del romanzo » (FERRONI, 1991, p.729) acquistando un realismo che ha dato origine al romanzo storico prima, quello realista e naturalista poi.

## **b-II romanzo nel XIX e XX secolo**

**Il XIX secolo.** L'Ottocento è il secolo in cui il romanzo diventa il testo letterario per eccellenza, assumendo i caratteri del movimento romantico. Nei primi decenni si impone a livello europeo un genere particolare di romanzo: il romanzo storico. L'autore che dette maggior impulso alla diffusione del genere è lo scozzese Walter Scott, autore di *Ivanhoe* (1820). Da Scott prende le distanze Alessandro Manzoni che insiste sul rispetto della verità storica. Il modello narrativa di Scott (1771-1832) pur prevedendo una certa documentazione sui fatti storici, utilizza prevalentemente il patrimonio folklorico con le sue fiabe e leggende. Manzoni invece tende ad una ricerca storica più approfondita. Pur conservando alcune caratteristiche di Scott come la descrizione dei paesaggi – cornice e l'intreccio tra storia individuale e collettiva- in Manzoni il romanzo storico si trasforma in un'opera di analisi e di interpretazione di un dato momento storico, utile per comprendere lo sviluppo delle vicende umane e della storia.

A partire dagli anni '30 dell'Ottocento si diffonde in tutta l'Europa il romanzo realista. Iniziatore del genere può essere considerato il francese Stendhal, la cui opera più celebre

è *La Certosa di Parma* (1839). Seguono autori di fama mondiale: Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoj e Dostoevskij.

Un passo in avanti è da attribuire a Gustave Flaubert che con *Madame Bovary* (1857) è ritenuto il percursore del Naturalismo.

Del Naturalismo sarà teorico e caposcuola Emile Zola con *Roman Expérimental* (1880), dove la convinzione di poter rappresentare scientificamente la società e le sue leggi è data dal diffondersi del Positivismo.

Il romanzo rafforza la sua tradizione iniziata nel secolo precedente diventando un vero e proprio genere di consumo: la varietà e il numero dei romanzi pubblicati è enorme. Si crea inevitabilmente una divisione tra letteratura « alta » e « paraletteratura », alla quale appartiene anche il feuilleton o romanzo di appendice (al genere appartengono anche i primi romanzi del Verga), il poliziesco e il romanzo di fantascienza. L'attenzione del narratore si sposta dall'esterno all'interno, al centro della narrazione non c'è più il rapporto tra il protagonista e l'ambiente quanto lo « scavo interiore » che mette in luce tutte le sfaccettature di un'anima. Un'altra tendenza importante del romanzo del '900 è quella decadente con il suo rappresentante Huysmans che con *A Rebours* (1884) traccia il modello dell'eroe decadente. Esempio di questa cultura è *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde che nella prefazione del suo romanzo afferma: « *The moral life of man forms part of the subject matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium.* » ( *la vita morale dell'uomo è il materiale dell'artista, ma la moralità dell'arte consiste nell'uso perfetto di uno strumento imperfetto.* »

**Il XX secolo.** Grandi nomi segnano indelebilmente la prosa europea del XX secolo.

L'inglese Joyce scrive *Ulisse* (1922) utilizzando la riuscita tecnica del flusso di coscienza e del monologo interiore; il francese Proust con *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) analizza con straordinaria efficacia i meccanismi della memoria e le dinamiche della psicologia amorosa.

E ancora il praghese Kafka con *Il Processo* (1925) e *Il Castello* (1926) dove senso dell'assurdo e inquietanti ossessioni si trasformano in simboli del destino umano e l'austriaco Musil che nella sua opera incompiuta *L'uomo senza qualità* (1930-1933) ribalta le tradizionali regole del romanzo.

I Veristi italiani si rifanno agli stessi principi dei naturalisti francesi, ma hanno un atteggiamento meno ottimistico dei loro colleghi d'Oltralpe, meno inclini ad accordare

fiducia alla scienza come strumento per l'emancipazione dell'uomo e dei suoi problemi. La scuola è rappresentata da Luigi Capuana, Federico De Roberto, Giovanni Verga.

In Italia, dopo il periodo verista, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, l'influenza delle grandi letterature europee si fa sentire sempre più forte. Se da una parte Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* (1904), con attento scavo dell' « Io » riesce nell'intento di equilibrare le nuove tendenze sperimentali con la narrativa, dall'altro Gabriele D'Annunzio in un'opera quale *Il fuoco* (1900) giunge ad una vera e propria negazione del romanzo.

Svevo per i suoi « Eroi inetti » troverà la massima realizzazione in *La coscienza di Zeno* (1923), romanzo fondamentale per tutta la narrativa europea del Novecento.

Più tardi, in Italia, alla fine della Seconda Guerra mondiale, il movimento neorealista offre all'Italia grandi romanzi tra cui citiamo *Cronache di Poveri amanti* (1947) di Pratolini.

Non inseribile in un movimento è il poliedrico Italo Calvino, a cui affianchiamo per la seconda metà del '900 nomi quali Elsa Morante, Leonardo Sciascia, Carlo Cassola, Giorgio Bassani, Tommasi di Lampedusa, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, Alberto Moravia...

### **c-II Romanzo sociale: la scoperta della realtà degli umili**

Dopo il 1830, con l'emergere dei conflitti sociali, l'interesse degli scritti si sposta prevalentemente dal passato al presente. Il romanzo a sfondo sociale si distingue dagli altri romanzi in quanto tratteggia la vita dei ceti svantaggiati economicamente, denunciando situazioni di sopruso e pregiudizio.

Si distingue dal romanzo d'ambiente per la precisa attenzione ai fatti sociali e per le caratteristiche di denuncia che assume, raccontando le vicende di un ambiente di cui vengono rappresentate le caratteristiche.

**Il Romanzo sociale in Inghilterra** .Il filone è iniziato proprio dall'inglese Charles Dickens (1812-1870) che unì la corrente ottocentesca picaresca di Fielding e Defoe e quella romantica di Laurence Sterne. Dickens dette impulso alla narrativa catturando il pubblico con trame avvincenti. Con le sue opere porterà sotto gli occhi del pubblico gli abusi della società inglese dell'800, scuotendone la coscienza. Le sue descrizioni di situazioni, personaggi e ambienti rappresentano un affresco fondamentale per capire la società inglese del XIX secolo, rappresentando uno dei momenti più alti del romanzo sociale ottocentesco.

Tra le sue opere più note ricordiamo *David Copperfield* (1849-50), *Oliver Twist* (1837), e *Tempi difficili* (1845) romanzo industriale dove l'atto di accusa contro gli abusi sui deboli si riduce in una riconciliazione finale dove i buoni ottengono un premio per le sofferenze passate, sopportate senza esser mai venuti meno ai principi morali, e i cattivi vengono puniti.

**In Francia.** Emile Zola (1840-1902) -fondatore del Naturalismo- si propone di descrivere la realtà psicologica e sociale con i metodi di cui fanno uso le scienze sociali. Tra i suoi titoli ricordiamo: *Germinal* del 1885 che presenta il mondo dei minatori al centro della lotta sociale e *La terra* del 1887 incentrato sulla crudezza del mondo contadino.

**In Russia.** La Russia, storicamente separata dal resto dell'Europa, ebbe una straordinaria fioritura realistica, con una concezione estetica non riconducibile pienamente agli altri movimenti sviluppatasi nel resto d'Europa. L'autore più significativo del realismo russo è Lev Tolstoj con *Guerra e pace* ed *Anna Karenina*. Per il romanzo sociale ricordiamo Maksim Gor'kij con *Bassi fondi* del 1902 e *La madre* del 1907 con cui inizia il realismo socialista, diffuso in Unione Sovietica e nei Paesi dell'Europa dell'Est. Nel 1934 Gor'kij al Congresso degli scrittori sovietici a Mosca dichiara che l'opera d'arte dovrebbe avere una forma realista ed un contenuto socialista. I temi principali del social-realismo sono la lotta di classe, la vita dei lavoratori, l'alleanza tra classe operaia e contadina.

**In Germania.** La Germania ebbe un destino diverso dagli altri Paesi, in quanto dopo lo scioglimento del gruppo degli scrittori della *giovane Germania* che si erano costituiti intorno agli anni Trenta dell'800 su un progetto di letteratura sociale e impegnata, la letteratura tedesca entrò in un periodo di stasi anche se non mancarono alcuni scrittori quali Fontane (1819-1889) autore di due romanzi *Errori e turbamenti* (1888) e *Effi Briest* (1894) vicini al realismo moderno. L'attenzione alla quotidianità al presente si sviluppa solo alla fine dell'800 ma sotto la forma esasperata dell'Impressionismo.

#### **d-II Realismo nel romanzo italiano degli anni Trenta**

Secondo una definizione del critico Auerbach, peraltro condivisa da diversi studiosi, *“le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana e il fatto che più estesi ceti sociali e socialmente inferiori siano assurti a oggetti d'una raffigurazione problematica- esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di*

*avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimento a sfondo storico*". (AURBACH in CURI, 2005, p.127)

Negli anni Trenta si afferma in Italia una nuova forma di realismo privo di ogni valenza magica, come voleva Bontempelli<sup>110</sup> che sfocia nel romanzo a sfondo sociale i cui contenuti sono il contadino e l'operaio, dove la realtà diventa materia scabra e i suoi contenuti oggetto narrativo da rappresentare senza enfasi.

**Il contesto culturale degli anni Trenta.** L'Italia risolve la crisi seguente la Prima guerra mondiale con un arroccamento conservatore, diventando una dittatura con una monarchia annessa. Questa restaurazione conservatrice si attua in una veste rivoluzionaria, quella della destra guidata da Mussolini, che mette da parte la vecchia classe liberale e riesce ad attraversare la crisi economica grazie ai piani di intervento statali sull'economia. Diverse sono le componenti culturali dell'epoca in Italia: il liberalismo rappresentato da Benedetto Croce, l'idealismo fascista incarnato da Giovanni Gentile, il Cattolicesimo e il Movimento socialista. Il Fascismo - attraverso la censura ed il sovvenzionamento - opera di fatto un controllo su tutte le attività culturali. Il regime cerca di legarsi alla cultura attraverso la creazione dell'Accademia d'Italia, le scuole di Mistica fascista e l'Istituto fascista di Cultura.

In campo universitario, vediamo l'applicazione dei provvedimenti a favore della razza introdotti nel 1938 con il silenzio-assenso della Chiesa e l'approvazione incosciente della monarchia: dalle scuole di ogni ordine e grado e dalle università vengono espulsi studenti e docenti. Trecento posti si rendono vacanti « grazie » alle leggi razziste; non-ebrei rimpiazzano i colleghi ebrei, in silenzio, con la sola eccezione di Bontempelli che non accettò la cattedra di Letteratura italiana di Attilio Momigliani.

Il manifesto realista nel 1933 chiama dalle pagine della rivista *L'Universale* ( 1931-1936) gli intellettuali italiani a contribuire alla rivoluzione fascista. Tale contributo sarebbe dovuto essere una forma anche di dissenso anticapitalistico o antiborghese, insomma un vero contributo critico.

In nome degli aspetti sociali del primo Fascismo, gli intellettuali de *Il Barchello* settimanale della federazione fascista fiorentina, domandano maggiore autonomia, un ritorno al Fascismo socialisteggiante delle origini, contestano l'imborghesimento del

---

<sup>110</sup> Per il realismo magico di Massimo Bontempelli: Opere scelte, Milano, 1978, pp 750-751

partito, dei capitalisti arricchitisi grazie alla guerra. *Il Bargello* e *L'Universale* appoggiano l'intervento della cultura e l'influenza di quest'ultima sulla politica.

Il contatto tra queste due riviste e *Solaria* avverrà proprio grazie ad un forte interesse per il romanzo: Vittorini (1908-1966), collaboratore de *Il Bargello* è proprio su *Solaria* che pubblicherà a puntate il suo primo romanzo *Il Garofano Rosso* tra il 1933 e il 1934, romanzo che verrà in seguito vietato dalla censura.

Quando Vittorini si dissocerà dal Fascismo (dopo l'appoggio dell'Italia a Franco nella guerra civile spagnola 1936-1939) pubblicherà *Conversazione in Sicilia* (1938). Questo romanzo assieme a *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro (1930) sono due opere del filone meridionalista che hanno un posto di grande rilievo nella storia del romanzo realista (e sociale) degli anni Trenta.

Romano Bilenchi, populista e antiborghese, collaboratore de *Il Bargello*, nelle file del Fascismo di sinistra prima e nel gruppo *Solaria* poi, scrive il romanzo *Il Capofabbrica* (1935) dove le vicende di Marco entrato a lavorare in fabbrica si legano a quelle della piccola società provinciale.

Carlo Bernari guarda la città di Napoli in una prospettiva di sinistra in *Tre operai* del 1934, anticipando l'avvento del neorealismo. Pubblicato con grandi difficoltà, il romanzo pone al centro del racconto il proletariato meridionale. Osserva Luperini:

« Anche la struttura narrativa è originale: solo apparentemente si tratta di un romanzo neoverista, in realtà la scrittura è di tipo sperimentale: la terza persona molto spesso si soggettivizza, e la narrazione oggettiva lascia il posto al monologo interiore (d'altronde Bernari è molto attento alla lezione di Döblin, Dos Passos, Kafka). Ciò può spiegare la sorpresa che suscitò questo libro al suo apparire. » (LUPERINI, 1981, p.553)

Questo romanzo può essere considerato realista per le tematiche sociali trattate, per la veridicità dei personaggi e per le scelte formali: anche da *Tre operai*, così come da Fontamara, verrà tratto un film nel 1980 ad opera del nipote di Bernari, Ernich Bernard.

Pur rappresentando una rivoluzione in campo sociale e politico, *Tre Operai* -che ottenne un grande successo- ci offre una narrazione piuttosto fredda e non genera quel trasporto che un grande romanzo dovrebbe provocare nel lettore.

Se autori come Vittorini, ma anche Brancati, Alvaro o Pavese furono osteggiati o tollerati dal regime, Ignazio Silone – dichiaratamente comunista- fu condannato all'esilio. Ed è proprio in esilio a Davos in Svizzera che Silone scrisse Fontamara nel 1930. Il romanzo fu definito da Luigi Russo come « *il poema epico-drammatico della plebe meridionale, in cui*

*per la prima volta questa assurge a protagonista di una « storia », acquista un volto.»*  
(RUSSO, 10-06-1948)

Il romanzo circolò clandestinamente in Italia dopo essere stato pubblicato a spese dell'autore a Parigi nel 1934, presso una piccola tipografia di emigranti.

Nel romanzo, secondo Luperini apparirebbero già alcuni elementi assimilabili al neorealismo post-bellico: l'impegno sociale, l'eroe positivo ed una presa di posizione esplicitamente politica. All'epoca Silone era ancora un dirigente comunista di rilievo, sicuramente a conoscenza del dibattito sul realismo in corso all'epoca nell'Unione Sovietica.

In Silone si fonde la lezione di Verga con i Malavoglia con un bisogno di denuncia e di impegno sociale.

Gli scrittori degli anni Trenta, pur con le precauzioni del caso, producono una narrativa di opposizione al regime, orientandosi verso una descrizione più realista della società e lontano dalla retorica e dall'immagine stereotipata sbandierata dal regime. Essi sono comunemente chiamati «I neorealisti degli anni Trenta.»

Le opere sopra indicate – tra cui Fontamara- presentano anche delle caratteristiche originali: *«Esse non si qualificano infatti per la ripresa di moduli narrativi di tipo ottocentesco a forma chiusa e a narratore onniscente, ma per modi aperti e sperimentali. In Fontamara il racconto è corale e la voce narrante è rappresentata da personaggi sempre diversi, e spesso anonimi, della collettività contadina: la persona che narra muta di continuo senza che si preoccupi di annunciare al lettore il cambiamento. In Tre operai la terza persona spesso si soggettivizza senza preavviso, e la narrazione oggettiva lascia il posto al monologo interiore [...] In Il capo fabbrica la struttura romanzesca non è che il risultato aperto prodotto dalla giustapposizione di una serie di raccontini che possono leggersi anche autonomamente.»* (LUPERINI, 2002, pp. 151-152)

Dopo la seconda guerra mondiale, Vittorini fonderà il movimento del Neo-realismo nel 1945. Il movimento, seguito solo da una parte degli scrittori del primo realismo, ebbe per organo ufficiale la rivista *Il Politecnico* (1945-1947).

### **e- Analisi di un Testo narrativo: istruzioni per l'uso**

L'arte di raccontare comincia proprio con la storia dell'umanità: si può considerare che anche la semplice comunicazione quotidiana possa avere come finalità l'intrattenimento, il racconto della realtà.

Nel testo letterario la cui finalità, invece, l'autore è più interessato alla costruzione di un mondo possibile che al racconto della realtà.

Avvicinarsi ad un testo narrativo è un'operazione complessa, che non può non essere preceduta dalla raccolta di alcune informazioni che permettono una comprensione efficace del testo stesso. Le informazioni preliminari da raccogliere riguardano:

*L'autore del testo*

*I suoi destinatari*

*Il contesto linguistico-letterario*

*Il contesto storico culturale*

Un tale studio è dunque di natura storica, letteraria ed ideologica

Tali informazioni sono distribuite – per entrambi gli autori e le opere oggetto della nostra ricerca- in capitoli differenti del presente lavoro.

L'analisi del testo /dei testi si articola in momenti successivi:

*Le sequenze*

L'individuazione e la classificazione delle sequenze, cioè delle parti che compongono l'insieme del testo, è l'operazione iniziale da compiere. All'interno di una sequenza risiedono delle unità minori dette *microsequenze* (o motivi), che possono appartenere a tipologie diverse.

Il passaggio da una sequenza all'altra è dato da eventi diversi, quali il cambiamento di luogo e di tempo, l'entrata e l'uscita dalla scena di un personaggio, il passaggio da un enunciato all'altro di tipologia diversa, dal discorso diretto alla narrazione. Nel rapporto tra le sequenze è possibile stabilire un confronto tra la situazione iniziale e quella finale, individuare quale sia l'evento la novità che viene a turbare una situazione statica dando inizio alla vicenda.

Il carattere che la storia assumerà sarà anch'esso individuato dal tipo di sequenze prevalenti nella narrazione: sequenze narrative, liriche, riflessive, dialogiche, discorso diretto /indiretto/indiretto libero, descrittive oggettive (arricchite di aggettivi denotativi) e descrittive soggettive (arricchite di aggettivi connotativi).

Le sequenze sono legate tra di loro per analogie o per nessi diversi (causa/effetto; spazio /tempo) e possono essere raggruppate anche in *macrosequenze*. Le storie hanno un collegamento tra di loro così da dare luogo a *una concatenazione, un incastro, una struttura a gradini...*

Quando più storie si interrompono per poi riprendere, si parla di *alternanza* o *parallelo*.

Già nella retorica antica, era stata fissata la ripartizione interna del *muthos* in *prōtasis* (fase preparativa); *epīstasis* (fase dinamica o azione); *catastrofē* (epilogo o conclusione).

**Intreccio e Fabula.** Prendiamo in prestito le parole del formalista russo Boris Tomaškij\* per una distinzione dei due concetti: l'intreccio è « *l'insieme degli stessi motivi nella successione e in quei rapporti in cui essi sono nell'opera* » mentre la fabula consiste ne « *l'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali –temporali* ». Fabula e intreccio non coincidono quasi mai, in quanto è proprio nel mescolare lo svolgimento temporale degli eventi che l'autore afferma la propria originalità, attira l'attenzione su dettagli o meglio definisce i contorni della psicologia di alcuni personaggi. Osserva Segre che lo scrittore « *è un bugiardo autorizzato perchè, anche prendendo spunto dalla realtà, la manipola, la trasforma in molti modi e con vari accorgimenti: disponendo gli eventi in ordine diverso rispetto a quello in cui sono effettivamente accaduti, aggiungendone altri inventati da lui, creando i personaggi e la loro psicologia [...].* »(SEGRE, 1984)

**Studio dei Personaggi.** Qualsiasi personaggio che compare nel testo può essere analizzato dal suo agire, dal suo sentire, dal suo pensare, dal suo aspetto e infine dal suo volere e potere.

I personaggi poi possono essere analizzati in relazione agli altri personaggi dell'opera e al rapporto che sembra esserci con l'autore (identificazione, ostilità o altro).

Interessante è la maniera in cui l'autore (un altro personaggio o lo stesso in questione) si presentino al lettore: la descrizione può essere, privilegiata (fisica, psicologica, sociologica, a ritratto) o per indizi (frammentata nel racconto, presentata un po' alla volta). Si parla allora di caratterizzazione diretta, socio-economica, culturale e psicologica.

Infine si possono individuare i sentimenti e le pulsioni che spingono i personaggi ad agire e/o a comportarsi in una certa maniera.

In base al ruolo svolto nella vicenda, i personaggi si distinguono in:

*Protagonista*, *antagonista* (colui che lo ostacola) *aiutante* (colui che favorisce il primo o il secondo) ( in questo caso prende anche il nome di *oppositore*); *oggetto* ( la figura del personaggio che incarna l'oggetto dell'interesse del protagonista).

Sullo sfondo degli avvenimenti non mancano *le comparse*, personaggi di scarsa rilevanza nella storia.

Propp scrive all'inizio della sua opera: «*per funzione, intendiamo l'azione di un personaggio definita dal punto di vista del suo significato nello svolgimento dell'intrigo.*» (PROPP, 2000, p.31)

Infine tutti i personaggi si dividono in categorie a seconda della definizione: *personaggi statici*, che non subiscono variazioni nella loro indole e caratteristiche dall'inizio e alla fine della narrazione e *personaggi piatti* descritti sommariamente, secondo stereotipi, *personaggi tutto-tondo*, di cui si conosce tutto, interiormente e esteriormente.

Il personaggio può essere presentato inoltre direttamente o indirettamente come avviene nei romanzi contemporanei in cui, con degli indizi, l'autore ci fa comprendere la natura del personaggio. Saranno definiti allora: attributi certi, tratti, oggetti, dettagli che costantemente accompagnano la messa in scena di un personaggio.

**Il tempo: l'ordine temporale.** L'importanza del tempo nella narrazione è messa in evidenza da Bachtin nel suo saggio *Estetica del romanzo* in cui con la teoria del cronotopo esprime l'inscindibilità dello spazio e del tempo, tempo inteso come quarta dimensione dello spazio. Genette così definisce l'ordine: «*Studiare l'ordine temporale di un racconto, è confrontare l'ordine di disposizione degli eventi o segmenti temporali nel discorso narrativo con quello di successione di quegli stessi eventi o segmenti temporali nella storia dal momento in cui esso è implicitamente indicato dal racconto, o che lo si può inferire da tale indizio indiretto.*» (GENETTE, 1976)

E' possibile identificare l'epoca o il momento in cui si svolgono i fatti, così come l'unità di tempo (quali i mesi, i giorni) e il loro ordine (lineare o no).

Il tempo della storia (*diegesi*) può fermarsi per dare spazio ad un commento o a una digressione così come è possibile avere una coincidenza tra il tempo della storia e quello del racconto. Si parlerà di ipotiposi per un dialogo tra personaggi in cui la durata della scena corrisponde alla durata del racconto.

E ancora troviamo rallentamenti, sommari, *analessi* (salto indietro nel tempo), ellissi (omissioni di alcuni elementi della storia, retrospezione (flasch-back) *prolessi* (salti in avanti), a ritroso del tempo regresso, di cui ne è esempio la ricerca memoriale di Proust.

Infine si tratta di determinare in quale epoca si compie la storia, come l'autore ha motivato la scelta, se tale scelta è reale o no al fine dello sviluppo della narrazione. Afferma Paul Ricoeur che il romanzo moderno «*[...] negli ultimi tre secoli, ha rappresentato un prodigioso cantiere di sperimentazione nell'ambito della composizione e dell'espressione del tempo.*» (RICOEUR, 1987, p.21)

**Lo spazio.** I luoghi in cui la storia si svolge sono ugualmente significativi per comprendere il racconto in quanto sono rintracciabili collegamenti tra luoghi diversi, tra luoghi e personaggi

nonché tra luoghi e situazioni diverse. La descrizione di tali spazi può avere una funzione narrativa, simbolica oppure essere una neutra descrizione di ambientazione.

Lo spazio romanzesco è uno spazio che viene a costruirsi come puro oggetto del pensiero, rievocato grazie al solo potere del linguaggio e delle parole: “ *Commes les autres composantes du récit, il n'existe qu'en vertu du langage- verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre.* » (THOMSON, 1988)

**Le Modalità narrative.** La voce narrante o narratrice della storia può essere:

- *Interna:* coincide con quella del protagonista (*narratore autodiegetico*). Se la voce narrante è quella di un personaggio testimone ma non quella del protagonista, si parla di narratore allodiegetico / omodiegetico. Può accadere che il narratore racconti a distanza di tempo, così che l'io-narratore e l'io personaggio hanno due diverse prospettive in quanto l'io narratore ne sa sugli eventi più dell'io personaggio (es. Dante nella *Divina Commedia*).

- *Esterna:* in questo caso il narratore interviene personalmente nella storia con i suoi propri commenti, usando la prima persona (è il caso del Manzoni ne *I promessi Sposi*).

Nel caso del narratore interno il tempo narrativo è il presente, il passato prossimo, il futuro semplice e anteriore. Nel caso del narratore esterno, il tempo narrativo in uso è il passato.

**Il Punto di vista o Focalizzazione.** Ci si riferisce con focalizzazione all'angolazione di colui che vede e giudica nel racconto:

«*Il secondo modo per regolare l'informazione consiste nella scelta di una prospettiva o punto di vista. Si dirà che il racconto è focalizzato o non focalizzato, a seconda che esista o meno una restrizione del campo visuale-informativo, e cioè che il racconto si modelli sul punto di vista di uno o più personaggi (ed ecco la focalizzazione) oppure che promani direttamente dal narratore, senza limitazioni dell'ambito percettivo. E' il caso, quest'ultimo, del narratore onnisciente che penetra anche nell'animo dei personaggi, ne scruta i sentimenti più reconditi, persino i sogni, le fantasie, le pulsioni inconsce.*» (MARCHESE, 1983, p.49)

*Focalizzazione esterna.* Impiegata nei romanzi veristi, in questo caso il narratore è uno spettatore degli eventi, che non conosce nulla dei pensieri degli altri personaggi. Nella focalizzazione esterna prevale il discorso diretto in varie sue forme: dialogo, flusso di coscienza (ad esempio i monologhi di Ulisse Boom ne *l'Ulisse* di Joyce), soliloquio.

*Focalizzazione interna.* Per quest'ultimo tipo di punto di vista distinguiamo in:

Focalizzazione interna fissa   Focalizzazione multipla   Focalizzazione variabile

Nella prima delle focalizzazioni elencate, è un unico personaggio a vedere gli avvenimenti, nella seconda più personaggi esprimono il loro punto di vista sullo stesso avvenimento, nell'ultima più personaggi vedono alternativamente i diversi avvenimenti. Può verificarsi che nel corso della narrazione il narratore iniziale (di primo grado) ceda la sua funzione ad un'altra voce narrante (narratore di secondo grado, interno o esterno). Nella focalizzazione interna prevale invece il discorso indiretto.

**Il Registro.** Si intende per registro il tipo di lessico e il tono generale del discorso usati nella narrazione, adeguati al lettore. Il registro può essere colloquiale, formale, gergale, e ancora un registro può essere medio o solenne.

### **I Momenti del racconto.**

*Esordio:* il momento iniziale del racconto.

*Esposizione:* l'introduzione della storia, per ambientare l'epoca e il luogo.

*Sequenza:* l'unità narrativa.

Roland Barthes (1953) sul piano della storia e della fabula distingue due funzioni principali:

- *nuclei o funzioni cardinali* (cornice narrativa, momenti cardinali dell'ordinazione che iniziano, mantengono e chiudono un momento del racconto);

- *catalisi o sezioni minori* con un valore completivo e circostanziale, che servono a riempire gli spazi tra i nuclei.

*Mutamenti:* le peripezie, i fatti che complicano la vicenda costituendone le tappe fondamentali.

*Spannung:* il momento di massima tensione del racconto.

*Scioglimento o epilogo:* la soluzione della vicenda con ristabilimento di una situazione di equilibrio simile o diverso da quello iniziale.

*Digressione:* la divagazione dell'autore dal filone principale del racconto, data dall'inserimento di una storia parallela.

**La Distanza e la Durata.** La distanza più o meno grande tra il racconto e la realtà, dovuta alla rielaborazione dell'autore è definita *diegenica*. Laddove la distanza tra la realtà e il racconto è minima o nulla, si parla di *distanza mimetica*.

Il racconto (ideale) si può chiamare *isocrono* quando ci fosse un rapporto tra la durata della storia e la lunghezza del racconto sempre costanti.

**Il Destinatario del racconto.** Narratorio, a volte indicato con una persona precisa ( i famosi 25 lettori del Manzoni per *I Promessi sposi*).

**La Struttura dei periodi.** Il ritmo narrativo del racconto che costituisce un elemento fondamentale dello stile dell'autore è dato dalla maniera di costruire le frasi.

Un ritmo narrativo veloce, affannoso è dato dalla coordinazione ( o paratassi) mentre la subordinazione (ereditata dalla tradizione latina) dà al testo un ritmo più lento.

**La Frequenza.** Si intende per frequenza le relazioni tra la capacità di ripetizione degli eventi (della storia) narrati degli enunciati narrativi (del racconto).

Avremo allora un racconto *singolativo, anaforico, ripetitivo e iterativo*. E' il racconto singolativo -cioè che narra una sola volta ciò che è accaduto una sola volta (1R/1S)- che d'abitudine predomina sul racconto iterativo, racconto che narra una volta ciò che è successo numerose volte. (1R/ n S)

# **PARTE SESTA**

## **I- La Letteratura dell'Altro**

### **a- L'immagine dei popoli e dei Paesi nella letteratura dell'Altro**

Lo scopo di questa sezione si propone come obiettivo una riflessione sulla conoscenza dell'impressione che rimane nella mente e nello spirito dello scrittore di un dato paese o di un dato popolo dopo un viaggio, un soggiorno o una lettura. L'atteggiamento di un autore nei confronti della letteratura dell'Altro può evidenziare dei pregiudizi falsi che si riflettono nella sua creazione; la letteratura comparata ha allora il compito di cancellarli e collaborare alla comprensione e al ravvicinamento dei popoli.

Se talvolta l'immagine che gli autori hanno può essere sbagliata e non corrispondere alla realtà, è perché si rivela frutto della loro fantasia; pensiamo all'immagine impressa nella mente dei francesi della Russia nel XVIII secolo vista come un miraggio<sup>111</sup>. Molti sono i pregiudizi che si scambiano tra i popoli e sui popoli e che pervadono la letteratura: l'inglese è tacciato di essere freddo, il corso pigro, l'ebreo avaro, il musulmano fanatico, il tedesco razzista...

Questo genere di studio ha la sua propria metodologia che consiste nel raggruppamento della materia cioè dei libri che hanno citato l'argomento o il Paese, la conoscenza di tutti gli autori che l'hanno visitato e hanno trasmesso le loro impressioni oppure degli scrittori che hanno sognato e hanno espresso il loro desiderio e il loro apprezzamento per quel Paese.

Ad esempio l'Andalusia nella letteratura araba (dalla conquista islamica alla caduta di Granada) è descritta dai poeti arabi come un paradiso perduto, immagine di cui occorrerebbe verificare la veridicità. L'immagine e la descrizione falsate sono raramente frutto del caso ma spesso il prodotto di un amore, di un odio o di una nostalgia...

**L'immagine dell'Egitto tra leggenda e realtà nel romanzo francese nel primo quarto del XX secolo<sup>112</sup>.** Nel primo quarto del XX secolo, appaiono anche un certo numero di romanzi ambientati in Egitto. I loro autori romantici apprezzano l'esotismo e il mondo orientale ma le

---

<sup>111</sup> A. Lortholary Albert è l'autore di: *Le Mirage russe en France au XVIII siècle* (Lortholary Albert "Le Mirage russe en France au XVIII siècle" » Paris, Bovin, 1951.

<sup>112</sup> Studio di Abdelmonem Mohamed Chahata, Rivista Fusul, Terzo Mujallad, N° 3, Aprile, Maggio- giugno 1983, p. 185-195.

loro opere vengono presto dimenticate sia per la caduta della corrente romantica, sia per il loro modesto valore artistico. Si aggiunga inoltre che l'avvento della Prima Guerra mondiale ha spostato gli interessi verso tematiche differenti.

Alcuni di questi romanzieri<sup>113</sup> quali Du Guedy ne *L'Egiziana* del 1903 e Guerlin ne *Il bacio della Dea* del 1905 prendono come spunto la vita nell'antico Egitto considerandolo un mondo pieno di leggende ed enigmi nel periodo faraonico, altri invece prendono in considerazione l'Egitto moderno descrivendone la povertà, lo sfruttamento e il potere coloniale...

L'Egitto, nelle loro opere, appare come il paese dell'ambiguità e dei segreti, in cui vivono eroi leggendari e dei che compiono atti magici e sovranaturali. Appare, soprattutto, la figura del Faraone come un grande eroe che sottomette altri popoli. Senza dubbio in questa descrizione c'è molta fantasia e esagerazione da parte degli autori e di ciò che si conosce dell'antico Egitto. La figura femminile dell'egiziana appare molto ambigua e enigmatica: una donna inquietante e pericolosa, di una bellezza magica, dallo sguardo e dal bacio mortale, desiderata e temuta nello stesso momento. La società egiziana risulta nei due romanzi divisa in due classi: quelli che stanno molto in alto e quelli completamente in basso. Al vertice, Faraoun, il Dio, come viene considerato dai suoi sudditi che ha potere assoluto, disponendo della vita e della morte del suo popolo. Dopo di lui vengono i capi religiosi detentori delle chiavi del sapere, della magia e della scienza e in basso si trova il popolo povero e schiavo, piegato ai poteri del Faraone e alle volontà dei capi religiosi.

Dallo studio dei due romanzi si deduce che l'immagine dell'Egitto non corrisponde in più punti all'Egitto antico nella sua realtà: appare come un paese esotico immenso, ambiguo e nel contempo eccitante.

Un secondo gruppo di romanzi s'interessa alla realtà egiziana e alla vita quotidiana al Cairo e al Fayoum e al chiasso e alla vitalità della vita popolare. Così Lambelin in *Sous le soleil d'Egypt* descrive le avventure di un giovane inglese venuto al Cairo per accumulare soldi attraverso la speculazione edilizia e il commercio del cotone. Trova la via aperta per ogni tipo di sfruttamento facilitato dall'ignoranza dei contadini e dal predominio degli stranieri aiutati dai governanti egiziani che fingono di non vedere la corruzione e praticano

---

<sup>113</sup> Pierre au Guedy, *L'Egiziana*, Parigi, 1903, Ed. Mericant (1904 circa)

H. Guerlin, *Il bacio della Dea*, Parigi, 1905.

Charles Sanglé, *Nitaorikrit roman de moeurs égyptiennes*, ed. E. Fasquelle, Parigi, 1909.

Roger Lambelin, *Sous le soleil d'Egypt "Un coeur d'homme"*, roman (nouvelle librairie Nationale, 1914, Grasset, 1921. "un cuore d'uomo". Parigi, 1914. moderno

D'Ivray Jehan, "La rose de Fayoum", ed. Ferenczi, apparizione nel 1921, "La rosa di Fayoum" Parigi, 1921.

ogni forma di abuso contro chiunque resista ai loro soprusi. Lo scrittore è rimasto sorpreso da queste immagini della vita quotidiana misera, rumorosa e rassegnata.

La scrittrice Jehan d'Ivray descrive nel suo romanzo *La rosa del Fayoum* la relazione di un giovane inglese senza scrupoli con una ragazza egiziana che tiene al proprio onore. La scrittrice presenta la donna egiziana denigrandola e considerandola come un semplice oggetto di divertimento.

Si può azzardare ad affermare che i romanzieri sono partiti da triti luoghi comuni nella loro rappresentazione senza approfondire le loro conoscenze della cultura egiziana, antica o contemporanea.

**Immagine della letteratura araba in Occidente : Tra traduzione e rappresentazione « propria » dell'Oriente .** Una tradizione letteraria come quella araba non ha sempre avuto in Occidente la risonanza che avrebbe meritato e che merita. Pur venendole riconosciuto un passato glorioso, viene raramente presa in considerazione a pieno titolo nel panorama letterario di oggi. A gradazioni diverse, che vanno dal considerarla un campo riservato a « specialisti del mondo arabo » al vero e proprio pregiudizio che porta Edward Said ad affermare che la letteratura araba è sottoposta ad una sorta di « embargo » negli Stati Uniti, anche dopo il prestigioso Nobel conferito a Nagib Mahfudh.(SAID, 1995).

Se le affermazioni di Said possono essere giudicate un pò troppo estreme, è un dato di fatto che il trattamento riservato alla letteratura (e al romanzo) arabo negli Stati Uniti ed in altri Paesi è piuttosto particolare.

Da qualche decina di anni, si leva una voce nei Paesi arabi e talvolta anche in quelli occidentali, per denunciare come la scelta delle opere arabe tradotte abbia un'importante connotazione neo-colonialista, si basino su un esotismo sontuoso (si veda il numero elevatissimo di traduzioni dei racconti de *Le Mille e una notte*). *Le mille e una notte* non sono quasi mai menzionate nelle storie della Letteratura araba pubblicate nei Paesi arabi. In Europa invece impressionante è la presenza di quest'opera nelle librerie, nelle discussioni scientifiche, nell'immaginario collettivo dell'Occidente. Interessante è l'analisi delle versioni de *Le mille e una notte* di Sylvie Larzoul (1996) che sottolinea come le infinite traduzioni di questo libro ne hanno fatto *le réceptacle des images les plus conventionnelles de l'orientalisme littéraire* (LAZOUL, 1996)<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Gaston Wiet mette in guardia dal tracciare uno schizzo della letteratura araba a partire da « Le Mille e una notte » 1966, p.266, G. Wiet dalla presentazione di « Introduction à la littérature arabe, Paris, 1966, Maisonneuve et Larose

Nelle traduzioni, ormai oggetto di « studi culturali », molti autori tra i quali André Lefevre e Susan Bassnett, vedono anche quanto ci sia di manipolazione, di riscrittura, di costruzione dell'immagine dell'Altro. Questo avviene non soltanto con l'intervento traduttivo, ma anche a monte, con la selezione delle opere da tradurre o meno, o con la maniera di tradurle, una volta scelte dagli editori<sup>115</sup>.

Nada Tomiche giunge ad affermare che ci può essere - più o meno coscientemente- da parte dei romanzieri arabi la tendenza a fornire alcuni clichés che possano adulare i gusti e le abitudini letterarie dei potenziali lettori. Non è un caso secondo Tomiche (1978) che appartengano a Khalil Jibran ventidue delle trenta traduzioni inglesi di opere letterarie arabe, probabilmente per merito dei suoi accenti profetici biblici.

Sull'argomento intervengono diversi studiosi che attribuiscono le cause di « dimenticanze » e « scelte discutibili » dell'editoria occidentale ma anche a fattori sia interni che esterni al mondo arabo. Hussam Al- Khatib afferma (1987) che ci sono anche responsabilità interne al mondo arabo, le cui possibilità finanziarie - nettamente superiori a quelle che i paesi dell'America latina o dell'Africa possono investire nella promozione della loro letteratura-potrebbero permettere una promozione più efficace e capillare.

Nel convegno internazionale di Letteratura comparata nei Paesi arabi, primo convegno tenuto in Algeria, ad Annaba, (14-19/05/83), J. Luis Moume constata amaramente che l'immagine dell'Arabo che è veicolata in Europa (attraverso la letteratura tradotta dall'arabo o quella occidentale che tratta del mondo arabo) è quella che risponde al cliché del « *misterioso, inquietante, miserabile, sporco, ladro, e al giorno d'oggi anche del terrorista.* »<sup>116</sup>

Bisogna però riconoscere con sollievo che dalla fine degli anni Ottanta le traduzioni dall'arabo si sono moltiplicate, e riguardano le poesie, la narrativa e la cultura islamica in generale. Anche la disponibilità del lettore occidentale verso la letteratura araba (e straniera in generale) è aumentata. Non si dimentichi tuttavia che la vendita di qualche migliaio di esemplari di un romanzo o di una raccolta di poesie arabi può considerarsi un successo se confrontiamo con la tiratura media di un libro in un paese arabo che non supera tremila – cinquemila esemplari (per la poesia si riduce a circa mille).<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Un grande numero di queste osservazioni si possono ritrovare in: Nadia TOMICHE, *La littérature arabe traduite, Mythes et réalité*, Paris, 1978

Si veda l'Index Translationum dell'Unesco

<sup>116</sup> Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel 1985. Nel suo intervento H. Al Khatib si augura per la letteratura classica un processo di *rewriting* affinché sia più accessibile non solo al resto del mondo ma soprattutto agli arabi stessi.

<sup>117</sup> I dati sono forniti in una pubblicazione dell'ALESCO del 1992 : Ali Okla Oursan. *Al' Thaqafa wa qadiyat al-nashri wa altawzi'i fi al- watan al araby* (Tunisi).

## **b-La Letteratura araba tradotta in Italiano**

Per questa ragione – e per la grande vastità e complessità del mondo arabo - focalizzeremo questa sezione generale sul romanzo arabo egiziano e sui romanzi egiziani, perchè l'opera di Charkawi possa essere meglio inquadrata nel contesto specifico egiziano.

Tanti paesi e tante civiltà vengono riunite sotto la stessa denominazione: *Mondo arabo*. Nel mondo dell'editoria questo problema è stato evocato in occasione della Fiera del libro di Francoforte del .. della Buch Messe,, che ha invitato ventidue Stati arabi (attraverso la mediazione della Lega araba) come se si trattasse di un'entità unica.

Taher ben Jalloun ha denunciato con evidenza quanto sia riduttivo e superficiale pretendere di inserire le realtà così diverse dei paesi arabofoni in una sola categoria. Un altro aspetto non secondario da considerare è la presenza di autori arabi che scrivono in lingua araba e di altri che si esprimono invece in altre lingue, soprattutto in inglese e in francese.

Da più parti- ricordiamo qui il francese Etiemble studioso comparatista sensibile al problema- si domanda un cambio di atteggiamento per quando riguarda la conoscenza della letteratura araba in Occidente, perché possa – come le spetta- integrarsi e pieno titolo nel novero delle letterature mondiali.

Questo non sarà possibile se non si comincerà a parlare di letteratura dei singoli Paesi piuttosto che di letteratura araba, in un senso generale, e se la scelta dell'editore dell'opera da tradurre « (...) resta legata a fattori « evenemenziali » e viene proposta in base a scelte unicamente di « cassetta » spesso senza curare la traduzione. »(GUARDI [www.club.it](http://www.club.it))

Questo aspetto dell'editoria internazionale – secondo alcuni osservatori- ha portato ad esempio, in seguito al grande successo di pubblico e critica di *Palazzo Yacoubian* di Ala al-Aswany ( 2002) all'apparizione « [...] di una moltitudine di lavori che andarono ad indagare su argomenti tabù, primi fra tutti il sesso e la religione, in paesi in cui tali libri venivano vietati e dove i romanzi erano quasi inesistenti. » (MOUSSAOUI, 2009)

Al lettore occidentale piacciono i temi dell'oppressione politica, dei tabù sessuali, della repressione della donna ed è attraverso i romanzi che trattano tali soggetti che scoprono anche i Paesi arabi. Non è sicuramente attraverso l'audacia e/o l'astuzia di trattare temi proibiti che si aiuta la crescita della letteratura araba del XXI secolo o si offre ai lettori europei uno strumento « autobiografico » per comprendere il complesso « mondo arabo ».

Nei primi cinquant'anni del secolo scorso era possibile trovare in Italia ben poche traduzioni di opere letterarie arabe. Il numero di queste traduzioni è aumentato leggermente nel ventennio successivo per esplodere alla fine degli anni '80.

In Italia le traduzioni di autori arabi -soprattutto romanzieri- si sono moltiplicate: il primo posto spetta al premio nobel Najib Mahfuz a cui seguono scrittori che risiedono in Francia e che spesso scrivono direttamente in francese quali Tahar Ben Jalloun, Amin Malouf e Assia Djabar. Dichiarò l'arabista Camera d'Afflitto (2009) in un'intervista:

E' indubbio che chi scrive in francese ha una maggiore visibilità in Europa, rispetto agli scrittori arabofoni, ma per questi ultimi l'unica letteratura araba è esclusivamente quella che si esprime nella lingua araba. Nelle grandi manifestazioni letterarie che si svolgono al Cairo o a Damasco, infatti gli autori francofoni non sono nemmeno invitati, pur essendo conosciuti e tradotti come gli scrittori stranieri. »

«In Italia si è cominciato a parlare di traduzione dall'arabo solo dal 1988 quando il premio Nobel è stato assegnato all'egiziano Najib Mahfuz. Malgrado ciò, i nomi di molti scrittori di talento restano sconosciuti ai più e, spesso, le sole opere ad essere ricordate sono il « Corano » e « Le Mille e una notte ». Se invece, per capire il mondo arabo cominciassimo a osservarlo anche attraverso i racconti, le poesie, i romanzi di chi lo conosce bene, scopriremmo un universo ben più positivo di quello che immaginiamo. (CAMERA D'AFFLITTO, 2009)

Molte sono le case editrici che promuovono e rendono visibile lo scrittore arabo: tra queste ricordiamo *Bompiani* che ha pubblicato l'antologia, *Narratori Arabi del Novecento*, a cura di Camera d'Afflitto, e ancora *Giusti, Einaudi, Il Saggiatore, Ibis* e altre.

Il premio Nobel Mahfuz è pubblicato da *Feltrinelli, Newton Compton* e da *Pironti*.

Non mancano alcune novità da accogliere con entusiasmo: la casa Editrice Jouvence ( seguita poi da *Misogea Edizioni, S. Marco dei giustiniani di Genova, Edizioni risposte*) ha creato una collana dal titolo *Narratori arabi contemporanei* specializzata in autori e autrici provenienti dal Nord Africa e dal Medio Oriente.

**I problemi culturali e traduttivi.** Nel 1893, il nobile francese duca D'Hancourt nel suo *L'Egypte et l'égyptienne* descrive questo Paese in un condensato di luoghi comuni e stereotipi.

Sebbene esistano alcune istituzioni specifiche per il mondo arabo, come l'Istituto per l'Oriente «Carlo Alfonso Nallino» (fondato nel lontano 1921) con la sua rivista *Oriente Moderno*, dalla reputazione internazionale, l'immaginario collettivo italiano sul mondo arabo - ad esclusione di quello di pochi esperti - non si discosta molto da quanto raccontava il duca D'Hancourt.

La letteratura e la letteratura tradotta dovrebbero allora contribuire alla decodificazione della

realtà dei diversi paesi arabo-musulmani affinché si possa –attraverso il testo letterario – conoscere la struttura sociale di cui il letterato e l’intellettuale è portavoce.

Secondo André Roman (2000) la parole non tradotte (in francese: *emprunts*) sono accettabili quando si tratta di entità naturali (piante, animali...) o artificiali (attrezzi ad esempio) tipici di una certa cultura.

Per quanto riguarda le opere tradotte dall’arabo, troviamo spesso - accanto al termine tradotto in italiano - la parola araba messa tra parentesi, in una trascrizione approssimativa, a volte con errori di traduzione. Una spiegazione di questo comportamento traduttivo è proposta da Hugo Didier: il fenomeno è molto antico e non limitato ai nostri tempi: già presente nelle traduzioni medievali arabo – spagnolo, è diventato oggi una sorta di mania.

Un’altra spiegazione possibile è che il continuo riferimento al termine arabo accentui l’esotismo del testo, rendendolo più attrattivo per il lettore.

Ancora si può ipotizzare che questo comportamento traduttivo voglia abituare il lettore a sonorità a lui ignote, o fornire una sorta di « assistenza » a studenti d’arabo o lettori appassionati che si avvicinano a questa letteratura che appartiene ad un’altra cultura.

Ed infine, questo continuo apparire dell’ « intraducibile » può persino avere il ruolo di ricordarci come « i due mondi » siano lontani, inconciliabili, intraducibili<sup>118</sup>.

Numerosi sono i clichés sul « *défaults* » dell’arabo che impedirebbero una traduzione fedele generalizzazioni illegittime smentite da studiosi quali Kilpatrick che afferma:

Before deciding that a novel, a play or a treasury of traditional ARABE CULTURE should be rendered into English, the translator must be committed to the principle that translating from arabic is governed by the same conditions and must be judged by the same standards as translating from any other language- If he is convinced that Arabic literature and Arab culture have their own contribution to make in the global concert o artistic expression and the world’s fair of ways of live and behaviour, this commitment will come naturally to him and he will be prepared to set himself the highest standard. (KILPATRIK, 2000, pp. 415-416)

**Prima tipologia:** Traduzione con note a piè di pagina

es. Youssef Idris – Il richiamo, *Oscar Originals. Mondadori 1992, Milano, p.9*

---

<sup>118</sup> Nota Sull’argomento si veda :

Pergnier Maurice, 1988, *Les Fondements socio-linguistiques de la traduction, édition remaniée*, Lille, Presse Universitaire de Lille.

Said Edward, 1995, *Embargoed literature*, ripreso in *The Politics of dispossession*, London, Uintage

(Traduttore: Giuseppe Margherita)

(...) e sopra di lei un Effendi (1) con la giacca, senza pantaloni...

*Efendi « cittadino » (parola di origine turca). Indica, più precisamente, chi non è contadino e sa leggere e scrivere. P. 51*

*Sheikh « Faqr » (1) era stato cacciato dall'Azhar (2) dopo che aveva aggredito...*

*(1)Sheikh « Miseria » (2) la più antica e prestigiosa università egiziana, p. 58*

Certamente il vicino e il lontano erano in ascolto (9)...

*(9) « Il vicino e il lontano » è un'espressione araba che sta a significare « tutti quanti », come « il ricco e il povero », « il generoso e il tirchio » e così' via.*

**Seconda tipologia:** Traduzione con note e glossario a fine dell'opera

es. Malika Mokadem - Gente in Cammino, Giunti ed., 1994, Firenze

(Traduttore: Claudia Maria Tresso)

Il numero delle note è assai ridotto (11 per l'intero libro) ed il glossario è condensato in meno di sei pagine.

Le note si riferiscono ad aspetti puntuali della religione islamica (note 1-3) a espressioni arabizzate del francese usato nei paesi magrebini o come la nota 10, rimandano a letture di approfondimento.

I termini arabi non tradotti nel testo « *emprunts* » sono rintracciabili nel glossario.

Osserva con pertinenza Camera D'Afflitto riguardo alle traduzioni letterarie dall'arabo in italiano:

C'è il rischio, poi del troppo professionismo: della troppa scientificità di un testo letterario. Si sono tradotti romanzi con note e glossari che farebbero invidia ad un dizionario enciclopedico, segno questo, del poco rispetto che si ha per il lettore di un romanzo. Non si capisce per esempio perché si debba trascrivere la trascrizione scientifica di una pianta medicinale, se questa compare in un testo arabo. A nessun traduttore dal francese o dall'inglese verrebbe in mente di spiegare al lettore italiano a che tipo di arbusto appartiene il basilico oppure che la *henna* in latino si chiama "Lausonia alba". Ci sono sedi appropriate per le pubblicazioni scientifiche e non si dovrebbero confondere le due cose.

(CAMERA D'AFFLITTO, 1993, p.2)

C'è inoltre il problema delle varie transitterazioni che ogni traduttore risolve diversamente, quello della traduzione dei nomi propri e di quelli geografici e infine il dilemma del traduttore davanti ad errori o sviste eventuali dell'autore. E ancora:

Ma altri problemi si impongono per una corretta traduzione. Rispettare i regionalismi, diversi da paese a paese, e se il traduttore non può avere una conoscenza così vasta di tutta l'area linguistica araba, perché più abituato alla realtà socio-politica o alla lingua parlata di un singolo paese, deve comunque fare dei riscontri con delle persone della stessa madre lingua dello scrittore che sta traducendo, perché solo così può capire particolari sfumature, e soprattutto quello che si nasconde dietro le righe di una scrittura: la cosiddetta *khalfiye*.

(CAMERA D'AFFLITTO, op.cit. , p.4)

**Fontamara tradotto in arabo.** Fontamara ha avuto grandissimo successo di pubblico e di critica. Tra gli intellettuali più conosciuti e letti nel mondo, Silone affida al suo primo romanzo *Fontamara* un messaggio coraggioso e provocatorio che non poteva non essere accolto nel Terzo mondo dove forte era l'esigenza di una rappresentazione del compimento di un conflitto di classe, non tanto nel segno di un credo ideologico, quanto attraverso lo sviluppo di una coscienza dei protagonisti.

*Fontamara* apparve nel 1933 in tedesco e conobbe traduzioni in ventisette lingue del mondo. In Italia fu edita in versione definitiva solo nel 1954, sebbene circolasse in Italia la versione inglese, in quanto il regime fascista sorvegliava particolarmente i testi in italiano e in francese.

Una prima traduzione in arabo - la cui introduzione è datata ottobre 1941- è opera di Mostafa Kamel Munib. Non compare né la data di pubblicazione né la casa editrice.

Non possiamo non menzionare la traduzione inglese, a cui Charkawi ha avuto accesso ad opera dei coniugi Gwenda David e Eric Mosbacher (Methuex, Londra, 1934). La stessa traduzione ebbe varie ristampe nella collezione popolare *Penguin*.

In arabo seguì una seconda edizione nel 1965, di Issa Naouri, con la presentazione dello stesso traduttore, presso la casa Italia, Beirut.

Naouri si era occupato di Silone in quanto docente di letteratura comparata nell'Università di Beirut in *Letteratura dell'isolamento* (1958)<sup>119</sup>

Una terza ed ultima traduzione risale ormai al 1967, nella collana *Alf Kitab* ( Mille libri) ed è a cura di Kamil Salib.

Che Charkawi abbia avuto un diretto contatto con *Fontamara* è innegabile, non solo analizzando in parallelo il romanzo di Silone e *Al-Ardh*, ma anche per diretta ammissione di

---

<sup>119</sup> I. Naouri, *Letteratura dell'Isolamento*, ed. Dar Il Maaref, Beirut, 1958

Charkawi stesso. L'autore egiziano ammette direttamente l'influenza subita da Silone durante il convegno su *Usrat Taha Houssein* ( Adab Al-Kahira febbraio 1984).

Charkawi deve molto per la propria formazione all'attività culturale svolta dall'Unione democratica dell'epoca fondata nel 1939 da un gruppo di cui facevano parte anche antifascisti italiani. Charkawi partecipò alle attività della commissione per la diffusione della cultura moderna di cui lo stesso Kamel Munib –primo traduttore di *Fontamara* in arabo– era tra i fondatori. Il colonialismo inglese e il governo egiziano per opportunismo chiusero un occhio all'epoca sulle attività comuniste e antifasciste: forse per questo viene tollerata la stampa della traduzione inglese di *Fontamara* per essere distribuita all'esercito inglese stanziato in Egitto.

### **c-Letteratura araba moderna**

**La nascita del romanzo nella letteratura araba.** La letteratura è espressione del pensiero e dei sentimenti di scrittori di ogni epoca: questi scrittori non sono totalmente indipendenti da vari fattori che influenzano il loro atteggiamento e i loro pensieri, nonché lo stile e il soggetto della loro produzione.

Nell'epoca d'oro della letteratura araba la società era formata da una classe dominante che viveva degli introiti che le giungevano dal lavoro delle terre agricole, assicurato da lavoratori schiavi. Questa classe che riproduceva nella sua vita festosa i lussi del Califfo e della sua corte, attirava poeti che servivano i potenti con il loro genio letterario: nei loro versi adulavano i loro protettori, che li ricompensavano profumatamente. I soggetti trattati erano certamente limitati e dipendevano dalle richieste del Palazzo. E' un'arte aristocratica che sviluppa le parti dell'antica poesia araba in espressioni letterarie separate: *Madhiyya* e *Ghazal*<sup>120</sup>. La natura economica della società nel Medioevo determina così il futuro della letteratura araba: la società feudale non subisce un cambiamento, per lunghi secoli e i soggetti, la forma e lo stile rimangono a lungo gli stessi. Come ogni età anche questa ha i suoi poeti di cui alcuni veramente grandi come Bachar Ibn Burd, Abu Nawas, Mutanabbi, Buhturi, Abu l'-Ala al-Ma'arri, Ibn Rumi. Con il tramonto dell'età d'oro dell'Islam, i poeti sono degenerati in meri imitatori, ma sempre mantenendo le stesse forme di espressione.

---

<sup>120</sup> Il Gazal è genere elevato di poesia, consiste in una poesia amorosa di risonanza spirituale

Pochi erano gli eletti cui erano permessi gli studi e cui l'agio della vita consentiva di acquisire una conoscenza dettagliata della complessità e della raffinatezza della lingua araba che - grazie alla lira dei poeti - si sviluppa.

Questa letteratura era il piacere e il privilegio delle classi agiate. Il popolo - nel senso più vasto del termine - non la comprende nella sua intelligenza e complessità, e gode di una forma di espressione letteraria popolare, con soggetti più fantasiosi di quelli della poesia classica e in un linguaggio più semplice ma più adeguato ad artigiani, commercianti, lavoratori. Questa letteratura popolare ha prodotto capolavori quali i racconti di *'Antar e Le Mille e una notte*, e alcuni testi poetici alcuni dei quali sono stati presi per lo più dai versi facilitati di scrittori classici, quali Abu al'Atahya, Abu Nawas e altri.

**L'Egitto verso la modernità.** La campagna napoleonica (1798-1801) apre le porte dell'Egitto verso l'Occidente. I poteri occidentali attingono alle ricchezze del Paese e lo sfruttano: in seguito l'avidità di Isma'il Pacha, Khedivé d'Egitto tra il 1863-1879, consegna l'Egitto nelle mani degli stranieri e la libertà a lungo attesa dal Paese fu di nuovo condannata ad un destino deplorabile.

Tutta la miseria alla quale la dominazione straniera conduce l'Egitto ha dato comunque risultati inaspettati e clamorosi: da una parte sveglia la coscienza nazionale, dall'altra questa stessa coscienza nazionale fu promossa proprio dai cambiamenti delle condizioni sociali imposte dall'Europa. La struttura sociale dell'Egitto sembra ancora riprodurre il sistema feudale; le ricchezze sono nelle mani della dinastia e dei suoi « servitori » a lei sottomessi, i *Beys* e i *Pacha*. Ma l'evoluzione industriale che tocca l'Europa non può lasciare indenne l'Egitto. Migliaia di stranieri raggiungono il Paese, dove sono aperte anche delle scuole occidentali. Studenti egiziani vengono a completare i loro studi in Europa, e l'Egitto è diventato di diritto « parte dell'Europa ».

Le relazioni d'affari con l'Occidente creano lentamente una classe media, educata alle arti moderne e alle scienze, che ha sviluppato uno stile di vita completamente diverso da quello della precedente generazione di stile patriarcale. Questa classe trova piacere in tipi di intrattenimenti e divertimenti del tutto diversi dalla *qasida*, poesia di elogio, lunga e noiosa, piena zeppa di metafore interminabili. La letteratura poetica tradizionale ha ancora il suo consenso e i suoi ammiratori ma un'altra voce si leva nella società e domanda di essere ascoltata: è la voce della libertà.

La vita politica non ha finora trovato posto nella poesia araba, ma quando il partito dei *Giovani Turchi* reprime il sentimento nazionale dei sudditi arabi, automaticamente nasce una

reazione all'oppressione, e la letteratura poetica patriottica araba comincia il suo cammino, continuando ad esistere anche dopo la Prima Guerra mondiale. La delusione dell'Indipendenza, poi, riaccende l'animo combattivo dei poeti: Rusafi Wali- al-Din Yagen, Jamil al -Zahawi, 'Ali al-Rimawi, 'Abd al-Karim 'Awidha, Husain al-Habbal rappresentano questa tendenza patriottica.

Quando l'Inghilterra estende il suo protettorato sull'Egitto, molti poeti egiziani, quali Isma 'il Sabri, Ahmed Shawqi, Hafiz Ibrahim, Wali al- Din Yagen ed altri, salutano il sultano Husain Kamil (1914-1917) come il loro legittimo governante malgrado si intuisca che il cambio di dominazione - dalla Turchia al protettorato dell'Inghilterra (1882-1922) - non significherà di fatto libertà per il popolo. Nasce allora un nuovo tipo di letteratura in cui i poeti comparano il passato glorioso con le tristi circostanze del presente ed esortano il popolo a sollevarsi per l'Indipendenza del Paese.

Questa tendenza al patriottismo è rintracciabile nella letteratura di un numero di autori molto ridotto che si sono trovati ad un bivio della storia. Scrittori talentuosi, inoltre, prendono ispirazione dal glorioso passato per incoraggiare le idee progressiste nel Paese.

E' tuttavia innegabile che invenzioni moderne quali l'elettricità o il trasporto veloce - certamente tutte venute dall'Occidente - abbiano avuto il peso maggiore nel cambiamento della situazione di molti paesi del mondo arabo.

#### **d-Romanzo e Romanzieri egiziani**

Non è semplice condensare in poco spazio le vicissitudini di una corrente letteraria attraverso più di un secolo. Ci si limiterà dunque a ricordare opere e autori che hanno lasciato un segno nella storia del romanzo arabo, e che hanno beneficiato di un giudizio favorevole della critica e dei lettori, fornendo brevi informazioni sostenute da una bibliografia di approfondimento sul romanzo arabo dalla sua nascita ai giorni nostri e sulla sua evoluzione. La scelta di autori e opere è ovviamente soggettiva e non esaustiva, limitando la scelta agli autori a nostro parere più significativi.

A partire dalla pubblicazione nel 1834 del racconto di Rifa'aTahtaoui (1801-1873 )del suo soggiorno di studio a Parigi in *L'Or de Paris*<sup>121</sup> il romanzo arabo ha trovato un numero crescente di lettori che a sua volta hanno trovato anno dopo anno nelle librerie una scelta infinita di titoli la cui quantità non ha sempre corrisposto ad altrettanta qualità. Tenteremo in

---

<sup>121</sup> Sul romanzo arabo si veda : KHADIM Jihad Hassan, *Le roman Arabe (1834- 2004)*, actes Sud/ Sindbad Coll. Sociétés, avril 2006, 400 p

questo panorama di presentare il romanzo egiziano nel suo contesto storico, convinti che l'azione creatrice del romanziere è di fatto iscritta in un continuum con il passato ed il presente e – nel caso dell'Egitto più che mai – è sottomessa all'influenza della storia. Il romanzo arabo, così come il romanzo nato in altre culture ricche e prestigiose, si ispira a fatti sociali, politici ed economici, giocando un ruolo di primo piano nella trasformazione sociale, a partire dal suo luogo simbolico.

Tre sono i generi di romanzo che riscontriamo nella produzione letteraria egiziana del '900:

- il romanzo sentimentale (40) - il romanzo autobiografico (40) - il romanzo realista

Per i primi due generi rimandiamo alla dettagliata letteratura araba di F. Gabrieli (1967).

Ci soffermeremo invece sul romanzo realista non solo perchè in questo filone si trovano le opere riconosciute unanimamente come capolavori, tra cui anche *Al-Ardh* di cui ci occupiamo.

**Il romanzo realista.** Il romanzo realista, che dai primi passi della narrativa moderna era stato individuato come il filone da seguire, non ha sempre avuto vita facile. La «verità» anche se traspare tra le pagine di un romanzo non è stata mai apprezzata dal potere. Taha Hussein parla di una sorta di «buon gusto», di auto censura che rende l'opera adeguata ai gusti e al codice di comportamento egiziano. (HOUSSEIN, 1939, p.108)

Un secondo problema che si pone è la mancanza di documentazione che produce talvolta sviste imperdonabili in quanto non sempre gli autori cittadini hanno le idee chiare sulle stagioni dell'agricoltura o sul susseguirsi di semine e raccolte...

Negli anni '50 la società dell'epoca è pronta a recepire i temi sociali e a leggere riguardo agli avvenimenti più recenti: *Al -Ardh* di Charkawi si svolge al momento di una rivolta contadina sotto il governo Sidqi; il romanzo di L. Al-Zayyat *Al- Bab maftouh* (La porta aperta) del 1960 riprende le date principali della vita politica egiziana dal 1946 al 1956 e la vita di Leila, eroina confrontata ad una società maschilista .

Queste sono le componenti essenziali del realismo che hanno ispirato «*une production abondante, pléthorique à certains égards, où la caricature maladroite, le poncif de commende, voisinent avec l'essai loyal et convaincant ou l'authentique œuvre romanesque, élaborée et éloguée, composée par un artiste et non par un propagandiste.*» ( VIAL, op. cit., p. 168)

Gli autori più apprezzati del genere e del periodo sono Najib Mahfouz, Yahya Haqqi, Youssef Idris e Abd al-Rahman Charkawi.

**La novella (Al Hikaya).** Negli anni '10 e '20, il problema è far incontrare i pochi autori egiziani di novelle con il potenziale ristretto pubblico.

A parte le riviste a carattere nettamente commerciale, anche quelle più rispettabili come *Hilâl e Muqtataf* strizzavano l'occhio al gusto popolare più discutibile, pubblicando *feuilletons* melodrammatici e storie moralizzatrici. Due sole riviste sembrano giocare a favore di questa nuova novellistica: *Al-Sufur* e *Al-Fajr* (fondate rispettivamente nel 1915 e nel 1925). Alla prima collaborerà lo stesso Taha Hussein che proprio dalle sue pagine difenderà le sue idee che possiamo così brevemente riassumere: occorre fare in modo che la lingua araba possa rispondere alle necessità moderne, applicare alle Lettere e alle storie i metodi europei, favorire la diffusione della letteratura nazionale. La seconda rivista rivendica l'onore di rappresentare *Al-Madrassa al-Haditha* (la nuova scuola), un'avanguardia entusiasta, turbolenta che si riunisce in un caffè del Cairo e che decide di acquistare del materiale per la stampa, si autotassa e fonda una propria rivista che avrà però vita brevissima. Questa intelligenza pionieristica sceglie di esprimersi con testi corti, che siano novelle o racconti; perchè la scelta sia caduta su questo genere letterario è spiegabile con il desiderio di non pretendere sforzi insostenibili dai pochi lettori di « buona volontà ».

Gli autori di novelle sono coscienti delle difficoltà a cui vanno incontro:

Au début nous ne songions pas à éditer des nouvelles égyptiennes de notre composition, nous nous contentions de croire en la traduction, tant était supérieur la géniale littérature romanesque (qisās) européenne. Il aurait fallu être insensé ou idiot pour prétendre rivaliser avec elle. Pourtant, par la suite nous nous mimes à espérer que nous créerions une littérature moderne. Pourquoi laisserions-nous cet honneur à d'autre? Après en avoir débattu avec acharnement nous décidâmes de nous lancer dans cette aventure, encouragés par l'exemple de Mahmud Taymur qui avait effectivement commencé à écrire des nouvelles (qisās).» (Kayri,.....)

Gli autori egiziani imbevuti così di cultura occidentale, capiscono bene che debbono ispirarsi agli insegnamenti dei grandi maestri europei ma applicandoli alla vita egiziana. Tutti si vogliono realisti, mostrando la realtà senza tacerne volgarità e difetti, come unico mezzo per liberare gli uomini dal male e dal vizio in una concezione piuttosto moralistica del realismo.

Nelle novelle, i personaggi più diffusi sono gli umili e le donne, descritti e raccontati più fedelmente possibile alla realtà. Il problema che si pone è quello linguistico, cioè il registro dell'arabo nel quale i personaggi si debbono esprimere. Se si cede al dialettale, si rischia di apparire poco letterati, pregiudicando la serietà della novella. Se si esclude il dialetto, si mette una forte ipoteca sull'aspetto realista della novella stessa. Una soluzione sembra essere per alcuni autori quella di ridurre al minimo le parti dialogate delle novelle: ad oggi la spinosa questione non ha trovato una soluzione.

Il 1929 può essere considerato l'anno di nascita del romanzo egiziano: *Zayneb* di Haykel viene ristampato ed è pubblicata la prima parte di *Al- Ayyam* di Taha Hussein. E' da questo momento che novella e romanzo subiranno la stesse sorti.

La parution de *Zayneb* est un événement capital de l'histoire littéraire égyptienne (...) Pourtant ce roman était trop riche et trop audacieux dans le contexte de l'époque, pour pouvoir être apprécié à sa juste valeur ce qui manquait en 1912 ou en 1914. La Réédition de *Zayneb* en 1929 sous la signature de Haykal cette fois- est un signe que ce public existe désormais. Ces quinze ans représentent le temps qu'a demandé sa formation.

(VIAL, 1967, p.148)

**Attrazione e rottura con l'Occidente in un intreccio di politica e congiunture internazionali.** Il XX secolo vede la nascita di un'arte nazionale egiziana che Mohammed Husein Haykel – subito dopo la rivoluzione nazionalista del 1919, si auspica «*coulé dans les moules occidentaux afin que (les Egyptiens) y voient le signe qu'ils sont aussi avancés que l'Occident et peut-etre le devancent, dans les domaines de la civilisation.*» (HAYKEL, 2005)

La produzione d'eccellenza di Mahfuz è il segno tangibile della realizzazione di questo progetto che consiste nel saper muoversi nell'universo del romanzo con perizia, con contenuti tratti dalla storia e dal presente della società egiziana (contadina o cittadina)\*:

[...] en 1945, les espoirs, une fois de plus, sont déçus. L'Angleterre, un moment près de perdre sa puissance, a gagné la guerre: elle continue donc à régenter de fait le pays. Une nouvelle étape commence, tant pour l'Egypte que pour Najib Mah'fûz'- celui-ci publie alors une série de romans qu'il veut «*réalistes*», c'est-à-dire où il peint la société locale sans complaisance mais non sans tendresse et pitié: petit peuple des quartiers pauvres, bourgeois plus ou moins cossus,

intellectuels de toutes tendances, des communistes aux opportunistes ou aux Frères Musulmans.

(TOMICHE, 1973, p.346)

Se il realismo egiziano tocca il suo apice negli anni '50 e '60 è proprio in quegli stessi decenni che in politica internazionale si manifesta una rottura tra l'Egitto e l'Occidente. Ne conseguirà che la scoperta della narrativa egiziana in Europa sarà rimandata fino agli anni '70 e '80. Un ritardo che non sarà privo di conseguenze: tutta una generazione, la cosiddetta « Generazione del '52 » in cui è incluso anche il nostro Abd-al- Rahman Charkawi è rimasta schiacciata tra la vecchia guardia -di cui Mahfuz è il più autorevole rappresentante- e la generazione successiva, quella degli anni '60, che ha potuto farsi conoscere in Europa più facilmente. Questi autori, spesso di origine più modesta dei loro predecessori, hanno abbracciato l'utopia nasseriana con le sue riforme sociali e sono stati nel contempo vittime della sterzata autoritaria del regime, contro il quale si rivoltano attraverso un genere di scrittura nuovo e contestatario.

E' ormai nota la domanda che lo scrittore Sonallah Ibrahim -che non pochi problemi ha avuto con la censura egiziana- si pone nella prefazione alla prima edizione integrale del suo romanzo *Tilka ar-Rayha* del 1987 (opera censurata nel 1965):

perché bisognerebbe –quando si scrive – parlare della bellezza dei fiori e della dolcezza del loro profumo, quando le strade sono piene di escrementi, quando le fogne rigurgitano (...) o dipingere degli esseri praticamente asessuati per non turbare il falso pudore dei lettori?

(IBRAHIM, 1987)

Dall'accettazione e dalla imitazione, i romanzieri egiziani passano ad una forma di « indigenizzazione » del genere che riprende modi d'espressione immaginaria e tipi di narrazione di una tradizione araba specifica. Una combinazione di realismo – riformismo e di innovazione estetica che sono caratteristiche della ricca narrativa egiziana che al giorno d'oggi è sulla cresta dell'onda in campo internazionale. (Fenomeno analogo si manifesta con il « realismo magico » delle letterature sud americane degli anni '50 e '60.)

Negli anni '90, gli avvenimenti internazionali (è del 1991 l'infausta prima guerra del Golfo) marcano ancora la narrativa egiziana. Questa ferita profonda che si accompagna al crollo del mito comunista e dell'arabismo, spinge una nuovissima generazione che non crede

più nella salvezza collettiva verso la soggettività, verso il sé, verso il proprio piccolo universo.

Questo nuovo gruppo di scrittori – di cui alcuni molto promettenti- è composto di uomini e donne (queste ultime per proprio merito e/o per convenienze di mercato saranno le prime ad essere tradotte in Europa) non più facilmente catalogabili sotto un'etichetta comune. Eterogenea è la loro produzione, rapido il successo di uno o dell'altro (legato a volte a un adattamento cinematografico o alle capacità di aprirsi su linguaggi giovanili e/o informatici di tendenza).

La novella che fino agli anni '60, ha avuto la meglio sul romanzo è oggi in via di estinzione. Le ragioni sono diverse: lo spazio sempre minore riservato al genere nella stampa egiziana e la tendenza a considerare la novella solo una « lunghezza » su cui sperimentare le proprie capacità di narratore e su cui testare il polso del pubblico.

**Intorno alla nascita del Romanzo:** L'età moderna ha visto nascere una forma di letteratura assai alla moda in Occidente: il romanzo. Husain Haykel (1888-1956) nel suo libro *Thaourat al adab* (1933) critica audacemente questa tendenza che la letteratura araba prende negli anni... Egli non è contro l'influenza della cultura occidentale di cui è grande estimatore, ma enfatizza l'importanza dell'aspetto fondamentale arabo e islamico. Haykel dichiara, inoltre, che il romanzo non può svilupparsi nei paesi arabofoni in quanto descrive la vita sociale e siccome nel mondo arabo-islamico le donne sono escluse dalla società, nessuna vera vita sociale può svilupparsi. Critica infine l'egoismo dell'uomo musulmano e l'assenza di solidarietà sociale rimproverando agli scrittori egiziani di trarre le loro osservazioni non dalla loro vita, ma dai libri. Conseguentemente, la letteratura non potrà mai superare la realtà. Infine rimprovera ancora gli scrittori della loro ipocrisia e mancanza di sincerità.

Haykel mette l'accento sul fatto che gli scrittori classici europei, quantunque il loro linguaggio possa essere antiquato, creano dei capolavori eterni, perché esprimono sinceramente pensieri e sentimenti diffusi nella loro epoca poichè solo la letteratura che trae soggetti e obiettivi dalla vita del popolo con l'intenzione di migliorarne le condizioni è valida. Un'altra osservazione si solleva sulla scia delle riflessioni e delle accuse di Haykel: è quella di Taha Hussein (1889-1973). Questo grande genio della cultura e del pensiero, che con la sua opera *Al ayyam* (1947) si è messo lui stesso alla prova come scrittore di un racconto reale, ha attirato l'attenzione dei suoi lettori sull'importanza della letteratura antica. Le culture orientali nei tempi moderni hanno trascurato lo studio dei classici latini e greci, sebbene esse stesse fossero state i primi traduttori e diffusori delle opere dell'antichità classica nel Medioevo ed

avessero consegnato questo patrimonio di conoscenza all'Occidente. Successivamente l'Occidente si è impregnato di cultura classica (ancora un secolo prima il greco e il latino rimanevano sfere esclusive di studio delle università inglesi), mentre l'Oriente islamico aveva dimenticato la sua nobile eredità.

Quando Ahmed Lutfi al-Sayyed (1872-1963) tradusse l'*Etica* di Aristotele molti musulmani arabofoni dubitarono del successo e dell'utilità dell'operazione, inclini a dimenticare i grandi meriti dei loro antenati. Taha Hussein nel suo *Shuf mokhtara min al-shir al-tamthili 'ind l-yunan (1927)* mette l'accento sul fatto che una vera cultura moderna non può essere neanche immaginata senza la conoscenza delle radici della propria cultura, radici che devono essere ricercate nella cultura classica. Taha Hussein dichiara che l'Europa è « sintetica » nella sua cultura, -così come lo era la cultura islamica nella sua età d'oro - e trae la sua solidità da ogni ambito del sapere producendo di continuo nuove opere di valore. In Egitto è dunque forte lo scontro nel periodo tra i rappresentanti dell'arte per l'arte e quelli che considerano la letteratura come un'espressione naturale del genio di un popolo, che emana dalla sua vita, dai suoi problemi e aspirazioni in una forma artistica. Haykel fa parte di questa seconda classe di scrittori, con questa tendenza verso la vita sociale. Nel suo romanzo *Zaineb* egli stesso ha intrapreso la strada della letteratura realistica romantica.

### **Romanzieri egiziani moderni e contemporanei**

**Mahmud Taymour (1894-1973)** è uno dei più grandi scrittori egiziani di romanzi, ispirato principalmente dalla letteratura francese. I due fratelli Mohamed e Mahmud Taymour soggiornarono lungamente in Europa. Le sue storie dipingono la vita egiziana in tutti i suoi aspetti descrivendo dalla gente più povera alle classi abbienti, in uno stile molto gradevole.

Suo fratello **Mohamed Taymour (1892- 1921)** –anch'esso novelliere drammaturgo e critico- scomparso precocemente- lascia al fratello il compito di produrre un'arte che sia perfettamente aderente alla vita reale. La sua arte si esprime pienamente nella novella breve e di media lunghezza, ispirata da Maupassant. *Cheikh Giuraa (1925)* è l'esempio di questa attenzione verso gli umili, che ci ha dato ritratti vivi e colorati nonostante Taymour (come Verga) usi in questa opera esclusivamente la lingua letteraria, contribuendone alla divulgazione e alla popolarizzazione. Notevoli i suoi sforzi per un nuovo realismo e i tentativi di fondare una commedia egiziana nazionale in cui si usasse liberamente il dialetto.

I due fratelli sono considerati gli iniziatori della corrente della « letteratura nazionale o nazionalista » (*Al-adab al-qawmi*) e i fondatori del genere del racconto nella moderna letteratura araba nel periodo compreso tra le fine degli anni '10 e gli inizi degli anni '20.

**Tawfiq al Hakim (1898-1987)** poeta raffinato, scrittore di grande cultura nei suoi romanzi quali *Aoudat Al-Ruh* (Il ritorno dello spirito) del 1933 la cui azione si colloca negli anni della più accesa lotta per l'indipendenza, alterna il dialetto dei dialoghi all'arabo letterario delle descrizioni. Il problema irrisolto della letteratura araba appare in al Hakim in tutta la sua portata: bisogna uscire dal solco tracciato nei secoli passati e cominciare un nuovo linguaggio che difficilmente può essere reso dalle lettere arabe, o continuare la *nahwiyya* in una forma moderata e moderna.

**Hafez Ibrahim (1872-1932)** poeta, autore di una traduzione de *I Miserabili* di Victor Hugo, è autore del racconto *Layali satii* (le note di sati') del 1906 in prosa rimata che soffre « *dell'ormai insopportabile prosa ornata, che soffoca gli spunti moderni della ispirazione. E questi tentativi (...) sono oggi sentiti come preistoria della narrativa veramente moderna.*» (GABRIELI, 1967, p.283)

**Ali Ahmed Bakathir (1910-1969)**, autore di vari drammi di *Al-thah'ir al-ahmar* (Il rivoluzionario rosso) del 1948, un romanzo storico-sociale che ha per soggetto la bruciante questione della rivoluzione sociale nel X secolo (ad opera del movimento comunista dei Qarmati) in cui è inserita una verosimile storia d'amore. Originario di una famiglia dello Yemen, presenta uno scenario vivo, pieno di interesse e passioni di cui l'autore non parla in prima persona. Sono gli eventi che parlano da soli.

**Nagib Mahfouz (1911-2008)**, patriarca della letteratura araba moderna, premio Nobel per la letteratura nel 1988, è il primo scrittore arabo a dedicarsi, esclusivamente, a partire dagli anni '30, alla finzione romanzesca. Autore di una cinquantina di romanzi e raccolte di novelle, è l'autore arabo più tradotto nel mondo. Mahfouz descrive gli ambienti borghesi del Cairo: in *Bidayah Wa Nihayah* (1949) (Inizio e fine) racconta la storia di una famiglia borghese del Cairo mentre in *Zuqaq Al-Midaq* (Il vicolo Midaq) del 1947 alcune pagine sembrano uscite dalla penna di Dickens. La sua produzione comprende una cinquantina di opere, inagurando il filone narrativo del realismo sociale.<sup>122</sup>

**'Abdel Hamid Juda Al-Sahhar (1913-1974)** è l'autore di *An-niqab* (Il velo), un altro testo realistico, in cui si tratta del tema dell'amore, spesso escluso nei paesi arabi dalla tradizione. Nel suo romanzo *Fi qafilet al-Zaman* (1989) (Nella carovana del tempo), si evidenzia l'influenza del grande romanzo europeo: attraverso tre generazioni di una famiglia,

---

<sup>122</sup> Abbondante è la produzione di Mahfouz tradotta in italiano. Tra i tanti romanzi ricordiamo: *Il vicolo del mortaio- Feltrinelli*, Milano, 2002, 254 pp. ; *Il palazzo del desiderio*, Napoli, Pironti, 1991, pp. 598; *La Taverna del gatto nero*, Napoli, Pronti, 1993, pp. 207; *Il rione dei Ragazzi*, Genova, Marietti, 1991, pp. 420. ; *il Ladro e i cani* Feltrinelli, 2002, 142 pp. *Il nostro quartiere*, Milano, Feltrinelli, 1989.; *Miramar*, Roma, Ed. Lavoro, 1989, pp. 190.

l'autore mostra le trasformazioni della società musulmana egiziana e la ricerca dell'eroe del libro- cioè l'autore- d'un Islam puro ma rinnovato, liberato delle superstizioni e adottato al mondo moderno.

**Jamel Ghitani (1945- 1974)**, pubblica a venticinque anni *Al-Zayni Baraket*, uno pseudo-romanzo storico, superba analisi dei rapporti tra gli intellettuali e il potere e sui meccanismi del potere e della corruzione, che è divenuto uno dei classici della letteratura araba moderna. Riportiamo le parole che esprimono inequivocabilmente il suo pensiero favorevole al dialogo tra le culture *dentro e fuori* la letteratura:

Respingo inequivocabili etichette, come quelle che parlano di un Occidente assoluto o un Oriente immobile. Non c'è un solo Occidente, né un unico Oriente, al contrario, si impara a vedere che il naufragio del sole all'orizzonte è un processo che continua durante tutto l'anno, che non può essere il possesso di una regione, ad esclusione delle altre. Esso deriva dagli spruzzi del mattino, come i nostri antenati, gli antichi Egizi, già videro millenni fa. Ci sono voci ragionevoli in Occidente, che sanno che la ricchezza dell'umanità si trova nella compenetrazione delle sue culture e la complementarietà dei suoi elementi, e non nella costruzione di una sola cultura che schiaccia le altre.

(GAMAL GHITANI, Wikipedia)

**Sanallah Ibrahim (1937)** si impone in seno all'avanguardia degli anni '60. Autore di romanzi impegnati e di novelle, tipicamente raccontate in prima persona, nella sua collezione di storie brevi dal titolo *Tilka Al-Ra'iha* (Quell'odore) (1966) è uno dei primi scrittori nella letteratura egiziana ad adottare una sfumatura modernista. Il suo romanzo *Al-Lajna* (1981) (Il comitato) che è stato descritto dalla critica come kafkiano. *Il Comitato* (tradotto in italiano da P. Viviani, 2003), ricostruisce senza pietà alcune situazioni in cui si trovano i cittadini (tra cui il letterato) all'ombra di quei regimi cosiddetti amici dell'Occidente. Si è recentemente verificato al Cairo (ottobre 2003) un episodio senza precedenti: Sanallah Ibrahim l'intellettuale e romanziere egiziano che fa parte della cosiddetta generazione degli anni Sessanta o "generazione dell'angoscia" non si presenta alla cerimonia per la consegna del prestigioso Premio del Cairo per la creazione romanzesca declinando il premio che gli è stato attribuito da un governo che non dispone – a suo avviso - di alcuna credibilità per farlo. L'affronto di Ibrahim è nei confronti dell'inossidabile ministro della cultura egiziano in carica dal lontano 1987, Farouk Hosni.

**Eduard al-Kharrat (1926)**, pur scrivendo già a partire dagli anni '40, è negli anni '60 che al-Kharrat esplose. È autore di più di venti romanzi. Influenzato dalle avanguardie europee, originario della minoranza religiosa cristiana copta, fonde l'esigenza dell'impegno e quella della creazione, dell'innovazione artistica.<sup>123</sup>

**Mohamed al Bisatie (1938)** è uno degli scrittori più puri della sua generazione, al Bisatie ha sviluppato lungo la sua produzione una scrittura molto originale, densa e poetica, una sorta di « realismo magico » in cui eccelle particolarmente nell'evocazione della vita dei villaggi contadini e pescatori del nord del Delta, i suoi luoghi di origine.<sup>124</sup>

**Youssef Idris (1927-1991)** resterà nella storia del romanzo arabo come il maestro incontrastato nella novella realista a sfondo sociale. Dopo una approfondita conoscenza di autori stranieri, alla ricerca di forme e soggetti nuovi, con la raccolta *Lughat Al-Ayay* (1965) (La lingua del AY AY) prende inizio un nuovo approccio letterario e una nuova fase letteraria in cui l'influenza delle correnti letterarie provenienti dall'Occidente lo portano a prediligere nella sua produzione letteraria l'esistenzialismo e un senso di alienazione. Idris è il primo ad introdurre la lingua araba dialettale non soltanto nei dialoghi ( come già fece Mahfudh ) ma - facendo intervenire il dialetto anche nella struttura sintattica - raggiunge l'intento di creare registri linguistici intermedi.<sup>125</sup>

Riportiamo a conclusione di questo rapido sguardo sugli autori egiziani moderni e contemporanei, il giudizio sulla novella araba di Francesco Gabrieli, il più eminente studioso italiano di letteratura araba, secondo il quale:

[la novella egiziana è ] «(...) il genere in cui il trapianto delle esperienze occidentali è più felicemente riuscito. Non altrettanto fortunato è ancora il romanzo, che pur tentò per primo la via della letteratura neoaraba » (...) quasi tutti i maggiori autori sinor passati in rassegna (...) si sono provati con varia costanza e impegno nel racconto lungo. (...) Ma a nessuno di questi anche provetti artisti è riuscito di dare in questo genere la miglior misura del suo ingegno, di lasciare nella narrativa di più ampio respiro un'opera citabile con valore esemplare. Assai più che le novelle, i romanzi di questi moderni tradiscono la fatica dell'adattamento allo spirito e alla forma araba di un genere letterario straniero (...): più di uno, è

---

<sup>123</sup> Molte delle sue opere sono state tradotte in italiano :*Alessandria, città di zafferano*, Roma, Jouvence, 1994, pp. 160; *Le ragazze di Alessandria*, Roma, Jouvence, 1993, pp. 170 ; *I sassi di Bubillo*, Roma, Ed. Lavoro, 1999, pp.143).

<sup>124</sup> In italiano *Case dietro gli alberi*, Milano, Sperling & Kupfer, 1997, pp.115)

<sup>125</sup> in italiano: *Alla fine del mondo*, Milano, Zanzibar, 1993, pp. 225; *Il richiamo*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 230

stato notato che la forma araba mal ricopre una concezione, e sino una redazione originaria in lingua occidentale, e la facilità con cui essi si presentano alla traduzione o ritraduzione in quelle lingue ne è un'evidente controprova. Cio' non toglie che singoli pagine, episodi, caratteri di questa o quell'opera possono essere ben riusciti (...).

(GABRIELI, 1967, pp. 289- 290).

Facciamo seguire infine il giudizio sul romanzo arabo dello studioso francese François Xavier:

Le roman arabe s'est doté d'une pluralité d'approches, d'une diversité de langages et de formes que l'ont peut désormais tenir pour acquises après des débuts laborieux consécutifs à un contexte politique et sociale difficile. Sommé de méditer sur des horizons impossibles, bousculant des traditions plus fortes que la religion, le roman arabe a dû jongler entre foi et savoir, identité et devenir, rupture et continuité. Et cela avec en miroir un Occident insolent de richesse et de liberté. Pour tenter de s'imposer, le roman arabe s'est d'abord voulu didactique et philosophique (Mubârak, Antûn) pour suivre la tradition littéraire de l'époque. Vinrent ensuite les fruits d'une éducation rapportée par les enfants scolarisés à l'étranger qui rentraient au pays, et la veine romantique, autobiographique et psychologique put s'enraciner dans la trame du roman arabe populaire (Mâzini, Lâshi'n, Jubran) qui osait poser des questions sur le rapport à soi, au groupe, à la cité... chose impossible quelques années plus tôt mais que Mahfouz parvint à imposer dans un Egypte en pleine crise identitaire, inquiète quant à son avenir. Gamal Abdel Nasser tentait d'imposait une République Arabe Unie, une laïcité civile et une moralité politique qui faisait défaut depuis des décennies. Mais le roman arabe dut aussi se battre contre la censure, et pas seulement en Egypte mais bien plutôt en Syrie et en Palestine où aborder les problèmes de société et les affres de la guerre n'était pas toujours très bien vu... les Irakiens, forts d'une société civile plus ouverte, virent fleurir des romanciers qui firent preuve d'une forte intuition ontologique et qui proposèrent une approche poétique de la réalité. Un roman est avant tout une aventure artistique qui tente de se jouer de la légende qui l'enfante pour mieux étudier l'Histoire selon un angle précis. Le roman arabe ne diffère pas de ses pairs, mais il porte en lui une telle richesse de langages, un espace de fascination et de rêve, une expérimentation si audacieuse des formes et des styles de narration, qu'il est un art majeur dans le monde infini de la littérature. Hommage lui soi rendu.

(XAVIER, 2006)

# Conclusione

La letteratura vive dei richiami, dei riferimenti, delle influenze di altri autori: l'autore influenzato cosciente di un proprio retroterra culturale, di un suo proprio modo di scrivere attraverso la lettura di altre opere in traduzione, trova la maniera di aprire un dialogo tra le culture.

Imitare non significa dunque copiare, perchè diverse sono le circostanze del luogo, del tempo e delle persone in cui e fra cui si trova l'imitatore, e per chi e per quale motivo imita, e a chi è indirizzata l'imitazione. Ecco che lascia il posto ad un concetto diverso: quello dell'emulazione creativa che non è ripetizione trita di concetti, di immagini o di parole, quanto un'energia vitale che si può identificare con l'ispirazione, che dà spazio all'inventiva personale e all'originalità, senza cadere nel rifacimento pedissequo.

Possiamo spingerci ad affermare che traspare a volte in Charkawi un'affinità sentimentale con il più illustre predecessore Silone. Nel Rinascimento l'imitazione era concepita come un'economia profonda e produttiva dell'arte e della poesia. Oggi questi criteri si sono evoluti in senso peggiorativo e l'imitazione è una pratica sconveniente in senso morale ed artistico, assumendo un valore assolutamente negativo. Secondo la visione attuale dell'arte ogni soggetto è creativo, autonomo e libero; ed è proprietario di ciò che scrive o dipinge o produce, anche in senso giuridico.

Contro ogni imitazione e plagio, il soggetto creativo si attribuisce l'assoluta proprietà della «sua» opera, del suo prodotto. Ogni rottura, ogni movimento di avanguardia ha rappresentato nella storia letteraria una "rottura" cosciente e programmata di rottura con il passato.

Il termine plagio-secondo i dizionari- sta ad indicare una falsa attribuzione a se stessi di un'opera o di una scoperta di cui spetterebbero ad altri i diritti al punto che la violazione del diritto d'autore determina l'applicazione di sanzioni civili e penali.

E' difficile il controllo del plagio letterario, in quanto non c'è nessuna formalità da rispettare per riconoscersi i diritti d'autore su un'opera, nascendo il diritto sull'opera con la creazione dell'opera stessa.

Possiamo intravedere un plagio ne *Al-Ardh* di Charkawi ai danni di Silone?

In cosa consisterebbe il plagio ?

Nel copiare le parole, l'andamento della storia, le idee di base o tutti questi aspetti insieme? E questo è valido anche quando l'idea di base la si utilizza con uno stile tutto diverso e personale?

Certo in *Al-Ardh* ritroviamo forma e struttura di *Fontamara*, a cui il romanzo egiziano è troppo simile nella strutturazione della storia, nello stile narrativo, nei personaggi.

John Milton ha detto agli inizi del '600 che "un prestito" da un altro autore "se non viene migliorato da colui che prende in prestito, tra buoni autori è ritenuto plagiare »

E non mancano esempi clamorosi nella storia della letteratura: *Lolita* secondo Maar<sup>126</sup> è un'imitazione creativa di un breve racconto tedesco di Von Eschwege, o -risalendo indietro nel tempo- la descrizione di Shakespeare di Cleopatra sulla barca in Antonio e Cleopatra ( sembrerebbe tratta dalla vita di Marco Antonio di Plutarco) così come il Foscolo col sonetto *In morte del fratello Giovanni* si avvicina troppo al *Carme* di Catullo e infine Manzoni forse copiò dalla *Certosa di Parma* di Stendhal l'idea del voto di castità di Lucia.

I casi sembrerebbero eclatanti: interessantissimi al proposito il saggio di Helene Maruel – Indart, *Du Plagiot* (Edizioni Puf) e il *Dizionario* (Perrin) di R. de Chaudenay. Ma al giorno d'oggi, l'exasperazione dell'originalità creativa non può apprezzare l'imitazione creativa: le opere intellettuali vengono commercializzate e l'originalità apprezzata è solo quella che –in ultima analisi – deriva dalle personali esperienze di vita e di pensiero. Si potrebbe arrivare a dire che autore e scrittore non sono obbligatoriamente sinonimi: nel nostro caso l'originalità di Charkawi consisterebbe nell'aver selezionato un modello che ben si confaceva a quanto gli necessitava, che ha reinterpretato in maniera personale secondo le atmosfere del suo proprio mondo. Nessun autore potrebbe comunque negare la presenza di modelli nella propria scrittura, inglobati nella sensibilità, nella tecnica e nella creatività proprio ad ognuno.

Il concetto di plagio resta -a tutt'oggi- un concetto dai contorni poco netti: c'è una zona grigia che sfugge alla definizione ed è proprio quella dell'imitazione creativa, definizione che ci sentiremmo di attribuire al termine di questo lavoro – all'opera di Charkawi *Al-Ardh* nei confronti di *Fontamara* di Silone.

Si tratterebbe – a nostro avviso- di procedere oltre, di non fermarsi alla ricerca del "furto letterario" della "riscrittura" quanto di esaminare le motivazioni della scelta di Charkawi del testo di *Fontamara*, sovrapponendosi ad esso e rimaneggiandolo. Quello che ha

---

<sup>126</sup> *The Two Lolitas*, translated by Perry Anderson, London, Verso, 2005

valore crediamo sia la rielaborazione in cui ogni parola suona in maniera diversa, prendendo un altro suono, un altro punto di vista, in un percorso consapevole del fatto che in ogni scrittura è inconcepibile non vedere la relazione con altre scritture, un corpo di idee e materiali alle quali riteniamo sia giusto attingere se lo scopo è quello di produrre un'opera valida.

A conclusione di un lavoro che ha per oggetto due storie incentrate sull'acqua fonte di sopravvivenza, non possiamo esimerci da un'altra riflessione. Oggi come ieri, l'equilibrio alimentare e produttivo di un Paese o di un agglomerato dipende fortemente dalla disponibilità e dal controllo dell'acqua.

Nel 1995 il Vicepresidente della Banca mondiale, Ismail Serageldin dichiarò che le guerre del ventunesimo secolo avranno come oggetto del contendere l'acqua, il nuovo oro liquido. L'acqua è qualcosa di sacro, che va equamente distribuita per preservare la vita, non è una merce in possesso di qualcuno. In un mondo imprenditoriale, fatto di privatizzazioni e di avidità, ci sono miliardi di persone che chiedono un minimo, solo dell'acqua per il loro sostentamento per i loro campi e i loro animali.

La violenza nasce (ed è nata) spesso proprio dalla contesa delle risorse idriche, che viene camuffata dal Potere in guerre di religione o etniche, procrastinando la ricerca della soluzione dei problemi.

*«La democrazia non è semplicemente un rituale elettorale ma il potere delle persone di forgiare il proprio destino, determinare in modo che le loro risorse naturali debbano essere possedute e utilizzate, come la loro sete vada placata, come il loro cibo vada prodotto e distribuito, quali sistemi sanitari e di istruzione debbano avere.»* (SHIVA, 2003, p.15) la mancanza di soluzioni distrugge la terra e aumenta la disuguaglianza ; i ricchi e i potenti usano lo Stato per togliere l'acqua alle comunità agricole o nomadi, ignorando la priorità che la comunità e il villaggio hanno sul controllo dell'acqua.

Le « Guerre dell'acqua » raccontate in *Fontamara* e in *Al-Ardh*, ci confermano quanto l'acqua abbia un'importanza politica e strategica fondamentale nella determinazione degli assetti di una regione.

Anche dietro la contesa tra Israeliani e Palestinesi si nasconde un conflitto per l'acqua e per la terra; ecco allora che :

*L'acqua ritorna ad essere un fattore di potenza nella disponibilità della comunità che la impiega, o nel controllo da parte di chi, attraverso la regolazione dei flussi o l'attacco alla disponibilità, può riuscire a imporre la propria volontà*

*quano e forse più da un diniego, o embargo, dell'ccesso alle riserve petrolifere o energetiche di altro tipo.*

(ROMEO, 2005, p. 15)

Questo lavoro volge alla sua conclusione: l'interesse per il soggetto trattato durante lo studio e la redazione della tesi non si è attenuato. In queste pagine non è stato possibile trattare tutte le problematiche emerse con l'approfondimento che meriterebbero perciò anche le conclusioni -più che rappresentare un punto di arrivo -si limiteranno ad indicare possibili percorsi di ricerca.

La traduzione è un processo testuale che consiste nel trasferire un testo dalla cultura di partenza e quella di arrivo. Questa operazione comprende una fase di lettura, di interpretazione e una scrittura. La nostra traduzione di numerosi passaggi di *Al-Ardh* in italiano ha posto senza dubbio dei problemi traduttivi a livello lessicale, culturale e testuale, per i quali -ci auguriamo- di aver trovato le soluzioni più accettabili.

La traduzione del testo di Charkawi -seppur parziale- ci ha stimolato una serie di riflessioni.

Molta è la terminologia dal forte carico culturale non trasferibile in italiano, che domanda un inserimento di note a piè di pagina in una sorta di compensazione oppure una traduzione dal significato denotativo più generale svincolato dal preciso contesto arabo-egiziano.

Questa operazione transculturale ci ha permesso -unita al lavoro sulla civiltà e la letteratura araba ed egiziana- di compiere una vera e propria mediazione nella quale abbiamo cercato di rispettare le norme linguistiche e testuali della cultura italiana, cioè della cultura d'arrivo.

Il ponte fra le culture è costituito certo dalle traduzioni, forse il campo di studio delle Scienze Umane che sarà più indagato nel futuro.

Lo studio della traduzione araba del testo di *Fontamara* ad opera di Kamil Saliba del 1967 comparata a quella di Mustafa Kamil Munib del 1941 e quella di Issa Naouri del 1964 potrebbe essere materia di un successivo lavoro.

Interessante sarebbe esaminare le soluzioni traduttive trovate per il testo siloniano nelle tre versioni, e quanto hanno influito le norme letterarie in auge nel mondo arabo in quegli anni.

Una ritraduzione di *Fontamara* oggi, in un mondo dove l'editoria interviene pesantemente sui processi traduttivi, potrebbe essere un altro lavoro di grande interesse, che darebbe vita ad una versione nuova, « aggiornata » e più rispettosa delle esigenze comunicative che – negli anni '40 in cui la prima traduzione ebbe luogo – non erano prese in grande considerazione.

Un altro approfondimento potrebbe consistere nella traduzione araba di *Fontamara* con testo a fronte, o addirittura trilingue, per un romanzo che vanta traduzioni e riedizioni in tutte le lingue del mondo. Un tale lavoro permetterebbe *«di prendere contatto anche con il testo di partenza; spostarsi tra lingue e culture diverse; osservare gli esiti diversi del processo traduttivo in due culture diverse; diventare consapevoli dell'esistenza di un nucleo invariante al di sotto delle diversità. Realisticamente ci si può domandare quante persone all'interno della società italiana posseggono una competenza delle lingue straniere tale da consentire loro di porre in relazione testo di partenza e testo di arrivo. Certo che tali pubblicazioni possono diventare uno strumento per « educare » una nuova generazione di lettori di testi stranieri.»* (PIERINI, 1999, p.68)

Anche una traduzione integrale di *Al-Ardh* in italiano potrebbe consistere in un impegno traduttivo che parteciperebbe alla conoscenza della storia di un popolo -quello egiziano- di una società, di una cultura e di una letteratura.

L'Italia occupa un posto di primo piano sulla scena culturale internazionale: le traduzioni mal fatte, approssimative, non sono più tollerabili. Pressante è la domanda – in campo editoriale e in campo universitario- di figure competenti che conoscano le lingue, sappiano mediare tra le culture- e che siano capaci di individuare analogie tra situazioni comunicative, attraverso l'indagine dei loro connotati linguistici- culturali ed esistenziali.

Ci auguriamo, attraverso questo nostro studio che qui si conclude, di aver dato prova di competenza di ambiti e linguaggi dei due sistemi linguistico-culturali messi a confronto, di un'interiorizzazione che non sia solo esperienziale ma anche consapevole, e che la nostra ricerca possa integrarsi con altri materiali riguardanti Silone e Charkawi e rappresentare un ulteriore contributo agli studi di letteratura comparata.

# Bibliografia

## Testi del Corpus di lavoro :

- CHARKAWI Abderrahman, *Al-Ardh*, Il Cairo, Dar Gherib per la stampa, la diffusione e la distribuzione, 1984.
- SILONE Ignazio, *Fontamara*, Milano, Oscar Mondadori, Classici Moderni, 2001.

## Bibliografia.

« Contribution à l'étude du roman et de la nouvelle en Égypte, des origines à 1960 », in *Revue de l'Occident musulman*, n° 4, 1967.

« Écrivains arabes d'aujourd'hui », in *Le Magazine littéraire*, n° 251, mars 1988

- AA.VV. "Al- Muthaqqaf al- 'arabi wa dawr magiallat al-Adab" in al-Hayat al-thaqafiyyah, 26, 122, February 2001
- AA.VV. EGITTO, geoguide, TCI, 2004-05
- ABU DHIB Kamel, "Il problema della letteratura comparata" *Fusul*, 1983, p. 73.
- AL HADDAD Aberrazzak, "Al-Hikaya achaabia al-italia jhat Lucania namuthajan, (La storiella popolare italiana: la Lucania come modello)" *Rivista Al-hayat al-thakafia* n° 196, Ottobre 2008.
- AL-'IMARI A., *Majallat al-Azhar*, XXXVII ( november/december 1965), numbers 5 and 6, p. 330
- ALBANO Maria, *Voci dell'Islam. Saggi sulla letteratura araba contemporanea*, Camponotto, 2005.
- AL-HAKIM Tawfiq, *Ya Tàli 'al-Shajra*, Cairo, Maktabat al-Adab, 1962, p. 27
- *Al-Hilal* ( n°2 feb. 2008).
- ALIBERTI Carmelo, *Come leggere Fontamara di Ignazio Silone*, 2a ed, Milano, Mursia, 1983, 96 p.
- ALLODOLI E., « Fontamara di Silone », in *Il Giorno di Trieste*, 15 novembre 1949.
- AL-MAKKI Taher Ahmed, *Fi al Adab al-muqaren: Dirasa Nadharia wa Tatbiqia*, ( la letteratura comparata, studi teorici e pratici) Il Cairo, Dar al-Maaref, 1997.
- AL-SIBA'I Youssef,: *Al-Saqqa mat*, Al -Qahirat, Dar Misr lil-taba'ah, 1952.
- AL-SIBA'I Youssef,: *Al-Saqqa mat*, Dar Misr lil-taba'ah, Al -Qahirat, 1952).
- ALVARO Salvatore, *Fontamara: l'autore, l'opera*, Milano, Mursia, 1992.
- ANEDDA A., RABONI G., *Cento romanzi italiani(1901-1995)*, Roma, Fazi ed, 1996, P.24

- ANGELINI Francesco, « L'assicurazione maternità per le donne di campagna », in *L'Aratro*, 1 luglio 1936)
- ANNONI Carlo, *Invito alla lettura di Silone*, 7a ed, Milano, Mursia, 1986, 160 p.
- ANOUR Abdel Malek, "La Question Agraire en Egypte et la réforme de 1952", in *Persée*, 1962, pp. 181-216
- ARAGNO P., *Il romanzo di Silone*, Ravenna, Longo, 1975.
- ARNONE V., *Ignazio Silone*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1980.
- ASSUNTA Rosario, « Les deux solitudes d'Ignazio Silone », in *Revue des Lettres Modernes*, n° X, 1954.
- *At-thaqafa al-gadida* (2.211, feb.2008)
- AYROUT Henry Habib S.J, *Mœurs et coutumes des Fellahs*, Paris, Payot, 1938.
- BADAWI M. M., *Modern Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- BADAWI M. M. dir., *The Cambridge History of Arabic Literature (Modern Arabic Literature)*, *ibid.*, 1992
- BADAWI Muhammad Mustafa, *Modern Arabic drama in Egypt*, Combridge Univ. Press, 1987
- BALADI Najib, "La terre" (al-Ard) de 'Abd el – Rahman el –Sharqawi" in *M.I.D.E.O*, II (1955), pp. 307-310 *Mideo = Mélanges de l'Institut Dominican d'Etudes Orientales du Caire*.
- BALDI Guido, *Eroi Intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana nel Novecento*, Liguori ed., 2005
- BALDI Guido, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del '900*, Liguori ed.
- BARTHES Roland, *Le degré zero de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953
- BAUSANI A., *L'Islam*, Milano, Garzanti, 1980
- BELLO A., « Come una Frontiera », in: *Abruzzo porta del Sud*, giugno 1977. [www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1977/IT/.../R77/00.html](http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1977/IT/.../R77/00.html)
- BELONGI G., Ritratto di Silone dattiloscritto, (p.8) Roma, Rai, 8 novembre 1951.
- BEN HASSEN Al- Monsef, *al-Abid wa al-Jawari fi Hikayet alf layla wa layla*, Seres ed., 1994.
- BENNANI A., « La narrativa di Silone: ogni pagina una battaglia » in *La Giustizia*, 2 gennaio 1962.

- BERGALA Alain , « Abbas Kiarostami », *Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers*, ed. Sceren-cndp, 2004, 93 p.
- BERNAL M., *Atena Nera. Le radici aforoasiatiche della Civiltà classica*, Parma,Pratica Editrice, 1991
- BERNARD Marie Claude, *Le Caire et le cinéma égyptien des années 80*, CEDJ, Le Caire, 1989
- BERNARI G., « Lettera a Silone e risposta » in *Conversazioni tra amici*, Volontà, Maggio 1957.
- BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, L'Hamattan, Champs-Visuels, 2002, 509 p.
- BEVILACQUA Pietro, “L’acqua e le trasformazioni ambientali nel sud” in *Storia dell'acqua : mondi materiali e universi simbolici*, Vito Teti, (a cura) di Donzelli editori, 2003
- BLACKMAN Winifred, *The Fallahin of Upper Egypt*, American University in Cairo Press, 2000
- BOCELLI Arnaldo, *Il Mondo* , Roma, 6 settembre 1960
- BONFANTI G., « Ignazio Silone: Fontamara », in *La rassegna d'Italia* n° 5, 1949 (p. 555-558)
- BONVECCHIO Claudio, *Spazio e potere* , 2003
- BOSCHI et al., *Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a.C. al 1990*, Bologna, SGA Istituto Nazionale di Geofisica, 1995.
- BOULLATA I.-J. dir., *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, 1980
- CAMERA D’AFFLITTO I., “La presenza arabo-islamica nell’editoria italiana”, *Quaderni di libri e riviste d'Italia*. Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-P.V,-2000
- CAMERA D’AFFLITTO I., “Voci arabe in Italia” [www. Railibro.it/interviste.asp ?id=212](http://www.Railibro.it/interviste.asp?id=212)  
Rai libro anno IV, N° 92 10 –Set. 2009 [www.ilnostro-tempo.it](http://www.ilnostro-tempo.it).
- CAMERA D’AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea dalla “nahdah” a oggi*. Roma, Carocci, 1998.
- CAMPANINI M., *Il Socialismo dell’Islam: Mustafa As-Siba`i e il Nasserismo*.
- CAMPBELL R. B. , *A`lām al-adab al-`arabī al-mu`āsir (siyar wa-siyar\_dātiyya)*, Beyrouth, 1996
- CANQUILHEM G., *Il fascismo e i contadini*, Bologna,Il Mulino, 2007
- CASTELLI F., « Ignazio Silone. Guarire dalla nevrosi per costruire un mondo più umano », in *La civiltà cattolica*, 2 giugno 1979.

- CASTELLI F., in «Ignazio Silone. Guarire dalla nevrosi per costruire un mondo più umano», in *Civiltà Cattolica*, maggio 1979
- CASTRO F., *Lineamenti di storia del diritto musulmano*, due volumi, Venezia, Coop. Libreria Edi tr.cafoscarive, Università di Cà Foscari, 1979.
- CECCHI Emilio in *Storia della letteratura italiana, vol IX, Il Novecento*, Garzanti, 1969, pp. 658-68
- CECCHI Emilio, « Il Caso Silone », in *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1952
- CHAUDENAY R. de, *Dictionnaire des plagiaires*, Perrin, 1990 .
- CHAULET- Achour Christiane (sous la direction de), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXIème Siècle*, 2004
- CHERNI Amor, *Figures de l'emigration dans la litterature contemporaine: le moi assiégé*, L'Harmattan, 2004.
- CHEURFI Achour, *Dictionnaire de la Révolution Algerienne ( 1954- 1962)*, Casbah Edition, 2004.
- CILARDO A, *Teorie sulle origini del diritto islamico*, Roma, IPO, 1990
- CONSOLO Vincenzo, *Di qua dal faro*, Milano, Oscar Mondadori, 2001.
- CONTINI G.F, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1976
- CORANO, introd., trad. e commento di Alessandro Bausani, Firenze, Sansoni, 1961
- CRIST Raymond E., *Land for the fellahin, Land tenure and Land use in the Near East*, Published by Robert Schalkenbach Foundation, 1961
- CROCE B., « Chi è fascista ? » in *Giornale di Napoli*, 29 ottobre 1944, poi in *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. II, Bari, Laterza, 1963, , pp 46-50
- CURI F., *Gli stati d'animo del corpo: studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 127
- D'AFFLITTO, [www.Railibro.it/interviste.asp?id=212](http://www.Railibro.it/interviste.asp?id=212) Rai libro anno IV, N° 92 10 –Set. 2009 I.C. d'Afflitto [www.ilnostro-tempo.it](http://www.ilnostro-tempo.it).
- D'AGOSTIN Paolo, intervista a C. Lizzani, “Berardo l'abruzzese più ribelle che eroe”, *La Repubblica*, 22 febbraio 1983.;
- D'ANNUNZIO G., *Il libro segreto*, Oscar Mondadori, 1994
- D'AVACK Massimo, *Cinema e letteratura*, Canesi ed., 1964.
- D'ERAMO Luce, *Ignazio Silone*, Rimini, Era, 1994
- D'ERAMO Luce, *L'opera di Ignazio Silone*, Mondadori, Milano, 4a ed, 1976, 603p.
- D'HANCOURT Duca, *L'Egypte et les egyptiens par le duc d'Harcourt*, Paris, Librairie Plon, 1893 -

- DE MATTEIS Carlo, “Silone, la realtà dell'Abruzzo dolente”, *Il Messaggero*, 6-4-1995
- DE REBERTIS G, « Libro del Giorno: Fontamara di Silone », in *Il Tempo*, n°24, 1949.
- DE SANTI Gualtiero, *Carlo Lizzani*, Gremese Editore, 2001.
- DE SANTI Gualtiero, *Carlo Lizzani*, Gremese Editore, 2001
- DE STEAL M “De l’esprit des traductions” in *Oeuvres complètes*, t. XVII, Paris, Trenttel et Wurtz, 1821.
- DEL MONACO Alfredo, “Fontamara Romanzo e Film: l’ideologia del fascismo in Ignazio Silone (1930) e Carlo Lizzani (1980)” in *Rivista Abruzzese di Studi storici del fascismo alla Resistenza* , Anno IV,nn.2/3, Luglio- novembre 1983
- DI LORENZO A., *Il pensiero politico di Ignazio Silone*, Pescara, Regione Abruzzo, Centro Studi Ignazio Silone. 1996, p. 15.
- DI PASQUALE Iaccio, *Quaderni del Giornale di storia contemporanea*, Luigi Pelligrini editore.
- DI VITO Attilio, *Dal Romanzo al Set: Cinema italiano dalle origini ad oggi*, ed. Dedalo
- EL-BEDWI Mohamed, “*Al- Ardh wa Assada*”: *Dirasa nakdia li riwayet al-ardh li Abderrahman Charkawi* (L’eco del Al-Ardh: Studio critico del romanzo Al-Ardh di Abderrahman Charkawi), Sousse – Tunisia , Dar al maaref li attibaa wa annachr, 1997.
- EL-MULATZAMNI Walaa, “Riwayet al-ardh il romanzo Al-Ardh” in *Athar at-tatawor al-igtimai fi ar-riwaya al-arabia*, ( il segno del progresso sociale nel romanzo arabo), Il Cairo, Mahmoud Cherif, Ed. Dar athakafa li attibaa, 1976
- EL-WAD Houssine, *Manahij fi ad-dirasat al-adabia*”,( Metodologie negli studi letterari” ), Tunisi, Ed. SERES, 1985
- ESPOSITO V., “Bilancio e prospettive sulla narrativa di Ignazio Silone ( a dieci anni della morte”), pp. 83-92, 1988 [www.rivistaditudiitaliani.it](http://www.rivistaditudiitaliani.it)
- ESPOSITO V., *Ignazio Silone, la vita, l’opera e il pensiero*, Roma, Edizioni dell’Urbe, 1980.
- ESPOSITO V., *La vita e pensiero di Ignazio Silone*, Avezzano, Polla, 1993.
- ESPOSITO Vittoriano, *Lettura di Ignazio Silone*, Edizioni dell’Urbe, 1985, Roma,p. 31
- ESPOSTA Attilio, *Democrazia e contadini in Italia nel XX secolo*, serie I librigrigi, vol II, ROBIN edizioni, p. 648.
- ETIEMBLE R., “Il comparatista ideale”, opera originale: *Comparaison n’est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 82-86, 101- 103 (traduzione di Franca Sinopoli), *Manuale storico di letteratura comparata*, p.112.

- EZZEDDINE Yousef, “Al Tanafudh al-adabi bayna al-arabia wa al-inglisia” ( Intertestualità letteraria tra l’arabo e l’inglese) , *Rivista della lingua araba*, il Cairo, 21 Marzo 2002.
- FARINELLI A., « « Fontamara » di Ignazio Silone nella prospettiva delle varianti », in *Testo*, n° 6-7, 1984.
- FERRONI G., *Profilo storico della letteratura italiana*, vol. unico, Einaudi ed., 1991, p. 729
- FILORAMO G., *Le religioni e il mondo moderno, Islam* a cura di Roberto Tittoli, Einaudi, 2009
- FIORELLI M.V., *I preti di Silone: La figura del sacerdote nella vita e nelle opere dello scrittore marsicano*, Guaraldi, 2000
- FORCELLA E., « Figura complessa », in: *La Fiera letteraria*, di Enzo Forcella, 11 aprile 1954, p. 5
- GABRIELI F., *Viaggi e viaggiatori arabi*, Firenze, Biblioteca Sansoni, 1975.
- GABRIELI F., *La letteratura araba*, Milano, Sansoni Accademia, 1967
- GABRIELI F., *Maometto e le grandi conquiste arabe*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- GAMBACORTA Simone, Intervista a Valerio Iustini, autore di : “La civiltà contadina – Storia di Giuseppe cafone abruzzese”, in: *Abruzzo culturale*. [www.abruzzocultura.it](http://www.abruzzocultura.it) 2007
- GASBARRINI A. – Gentile A., *Silone tra l’Abruzzo e il mondo*, Regione Abruzzo, L’Aquila, ed. Ferri , 1979 ( con interventi di vari critici e studiosi).
- GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, tr . Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976
- GENTILE A, « Silone non inventò il brigante Viola, in *Il Tempo*, 24 febbraio 1983.
- GILI J.A., *Le cinéma italien à l’ombre des Faisceaux ( 1922-1945)*, Institut Jean Vigo, 1990
- GNISCI A., « Una via all’uso mondiale della letteratura comparata: la decolonizzazione europea » ,in *Neohelicon*, volume 23, N°2, Sett. 1996, pp. 265- 274
- GNISCI A., *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002.
- GNISCI A., SANIPOLI F., *Letteratura Comparata: Storia e testi*, Sovera Ed., 1995.
- GOOGLE libri « *La Storia sullo schermo* »: Il Novecento, *Intervista a Carlo Lizzani sul Film Fontamara*
- GRAMSCI A., « Letteratura e vita nazionale », in *La fiera letteraria*, Torino, 1950.
- GRAZZINI Giovanni– *Il Corriere della Sera* 13 Settembre 1980
- GUERRINI T, « Ritrovamento di Silone », in *Aretussa*, Novembre 1945.
- GUERRINI T, « Ignazio Silone romanziere », in *L’Italia che scrive*, 29 ottobre 1954.

- GUILLÉN C., “L’uno e il molteplice”. *Introduzione alla letteratura comparata*, 2008, Il Mulino, Collana biblioteca.
- GUZZARDI Giancarlo, La voci dei briganti ,in : [www.smpe.it/storia/voci.asp](http://www.smpe.it/storia/voci.asp)
- HAMMOUD Majda, *Muqarabet tatbiqia fi al-adab al muqaren: dirasa.* ( Approcci pratici di letteratura comparata: Studio (Google ).
- HANNE Michael, *Silone’s Fontamara polyvalence and Power*, MLN, Vol.107, n°1 Italian Issue (Jan., 1992) pp.132-156
- HAYKEL M.H., *La revue d’Egypt*, 2005, [www.mafhoum.com](http://www.mafhoum.com)
- HEGAZY S. , *Littérature et société en Égypte (de la guerre de 1967 à celle de 1977)*, Paris, 1979
- HOPWOOD Derek, *Egypt, politics and society, 1945-1990*, p. 147
- HOWE Irving, *Politics and The novel*, (1957), trad.it . Milano, Lerici, 1962  
[http://lafrusta.homestead.com/rec\\_Silone.html](http://lafrusta.homestead.com/rec_Silone.html)
- HUSSEIN T., *Al- Thaqaqa*, primo anno, N° 15, 11-04-1939, p. 108
- HUSSEIN Taha, *Il libro dei Giorni* – trad. e pref. di Luisa Orelli- ed. or. 1927- Zanzibar, Milano, 1995, p. 159
- HUSSEIN Taha, *Memorie*, trad. di Umberto Rizzitano- Liceo Adria, Mazara del Vallo, 1985
- HUSSEIN Taha, *I giorni*, Trad. e introd. di Umberto Rizzitano, ed. or . 1927- IPO, Roma, 1965, p. 270
- HUSSEIN-ALATAS Sayed, “Islam e socialismo”, estratto da *Ulisse* vol. XIV- Fasc. LXXXIII-Giugno ,1977 [eprints.usm.my/8291/1/Islam\\_E\\_socialismo.pdf](http://eprints.usm.my/8291/1/Islam_E_socialismo.pdf)
- IPPOLITO Benedetto, “ *L’influenza della cultura araba sul mondo latino medievale*” in *Treccani.it* [www.Treccani.it/portale/sito/scuola/dossier/2007/arabi/13.html](http://www.Treccani.it/portale/sito/scuola/dossier/2007/arabi/13.html)
- IRETON F., « Les quatres relations d’incertitude d’un construit identitaire collectif à référence territoriale: l’exemple des Sa’îdîs », in C . Décobert (éd), *Valeur et Distance. Identités et Sociétés en Egypte*, Paris, Maisonneuve & Larose- MMSH, 2000, pp. 319-361
- JACQUEMOND R., « Entre Scribe et ecrivains, Le champ litteraire dans l’Egypte contemporaine », *Actes Sud*, Paris, 2003.
- JACQUEMOND R., *Conscience of the nation, writers, state, and society in modern Egypt*, American University in Cairo Press, 2008.
- JAQUEMOND Richard, « Portrait d’un paysage en mouvement », *Actes Sud, La pensée de midi*, 2004/2-N° 12, p.8-17)

- JIHAD K. , *Le Roman arabe moderne*, Actes Sud, Paris, 2006
- KAYRI Ahmed, « Contribution à l'étude du roman », in *Fajr*, 1986
- LA CAPRIA Raffaele, "E il cafone ebbe la parola" da "*Il Corriere della sera*", 14 Dic. 1980  
*La Littérature arabe contemporaine*, Maisonneuve & Larose, 1993
- LABIB Abbas Ahmed, "Tra Al- Ardh e Fontamara", *Rivista Fusul* Vol. II, n°2, Marzo 1982
- LAGRANGE F., « L'invention de l'arabe », *Qantara*, N° 50-51, Hiver 2003- Printemps 2004
- LAZOUL Sylvie, *Les traductions françaises des Mille et une nuits – Etude des versions de Galland, Trébutieu et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, 1996
- LE GOFF Jacques, *La civiltà dell' occidente Medievale*, Torino, 1982, p. 292)
- LEFEBVRE Marie, *L'engagement cinématographique en Egypte depuis Nasser*, doc- iep- univ-Lyon2./Ressources/...m/.../lefebvre\_.pdf
- LEWIS W.B., *Introduzione all'opera di Ignazio Silone*, Roma, 1960.
- LO CASTRO Giuseppe, *Giovanni Verga : una lettura critica*, Catanzaro, Rubettino, 2001,
- LORUSSO C., *Ignazio Silone, Cristianismo e Socialismo*, Bari, Adriatica, 1988.
- Luigi Alfieri, La paura e la città, in Elena Cuomo (a cura di), *Simboliche dello spazio, immagini e culture della terra*, A. Guida Ed., Napoli 2003.
- LUPERINI R., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981,p.553
- LUPERINI: « Il neorealismo italiano: periodizzazione e problemi » pp. 145-158 in: *Realismo i compromès en la narrativa de la postguerra europea*, Bernal i Giminéz, Gregori ( a cura di) Universitat Valecia, 2002
- MAKARIUS R. & L. , *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, t. I : *Le Roman et la nouvelle*, Seuil, Paris, 1964
- MAKARIUS R., *La jeunesse intellectuelle d'Egypte au lendemain de la deuxième guerre mondiale* , Paris, Mouton, 1960
- MANGINI C., « I « cafoni » di Fontamara », in *Il Punto*, 8 marzo 1958.
- MANNHEIM Karl, *Ideologia e utopia*, Bologna, Il Mulino, 1957, pp. 230-231. [Titolo originale : *Ideology and Utopia*, Harcourt, Brace &Co.,Inc., New York ; Routledge & Kegan, 1953].
- MARABINI C., « La battaglia dell'indomito Silone » in *Il Resto del Carlino*, 14 luglio 1965.
- MARABINI C., *Gli anni sessanta. Narrativa e storia*, Milano, 1969.

- MARABINI C., *Introduzione a Fontamara*, Milano, Mondadori, ediz. Scal., 1970
- MARCECA A., “Ascesa e declino del nazionalismo arabo”, [www.Alternativacomunista.it/...Marceca-%Arabo.pdf](http://www.Alternativacomunista.it/...Marceca-%Arabo.pdf)
- MARCHESE A., *L'officina del racconto,, semiotica della narratività*, Mondadori, Milano, 1983, p. 49
- MARIANI G., “Ignazio Silone”, in *I Contemporanei*, Milano, 1969/72
- MARIANI Mario, *Letteratura italiana contemporanea*, Marzorati Editore, 1969
- MASSU Général, *L'affaire Djamil Bouhired*, in *La vraie Bataille d'Alger* .ed. Plon, 1971
- MAUREL-INDART Helene, *Du Plagiat*, Presses Universitaires de France, 1999
- MERCURI Patrizio,, *Il rifiuto di Ignazio Silone*, Roma,La Rocca, 1982
- MIQUEL A. , *La Littérature arabe*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1981
- MONTALE E., « Ignazio Silone, grande scrittore al servizio dell'uomo », in *Il Corriere della Sera*, 24 Agosto 1978.
- MONTELLI Sebastiano, PASQUA Salvatore, *Guida alla lettura di Silone*, 1a ed, Milano, Oscar Mondadori, 1988, 192p.
- MOUSSAOUI R., [www.IslamOnline.net](http://www.IslamOnline.net) 27/04/09
- MUSSOLINI B., *Opera Omnia,,*, vol.XXV, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, La Fenice Firenze 1951-1963
- NAKKACH Raja, “Abderrahman al-Charkawi wa adabuho ”, *Rivista al-Hilal* n°11, Dar al-Hilal, Novembre 1972.
- NALLINO C.A. , *Vita di Maometto*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1946.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La litterature générale et comparée*, Armand Collin, Paris, 1994
- PAMPALONI G., « L'opera narrativa di Ignazio Silone », in *La fiera letteraria*, Roma, 07/11/1967
- PAMPALONI Geno, « L'opera narrativa di Ignazio Silone », in *Il Ponte*, Gennaio 1949 (49-58).
- PAREJA F.M., *Islamologia*, Roma,Orbis Catholicus, 1951.
- PAYNTER Maria Nicolai, *Ignazio Silone, Beyond the Tragic Vision*, Toronto, University of Toronto Press. 2000
- PEDULLÀ W., « Da « Fontamara » a « Severina »: Le prime e le ultime ore di Ignazio Silone », in *Avanti*, 4 ottobre 1981.
- PELLAT C. , *Langue et littérature arabes*, Paris, 1970

- PELLITERI Antonio, “Intorno alla Sicilia musulmana e alla rilettura storica: questione delle fonti e della rappresentazione dell’altro”. *In mondo latino e mondo arabo. Atti di convegno, Palermo, 23-24 Febbraio 2006.*
- Petricelli Assunta, *Da achtung ! Banditi ! a Maria José: La Resistenza nei film di Lizzani* (intervista) *Il cinema e la storia contemporanea*, a cura di Pasquale Iaccio in: *Giornale di storia contemporanea*, 2002, n°2, pp.21-37
- PETROCCHI G., *Poesia e tecnica narrativa*, Milano, 1962
- PETROCCHI G., « Vent’anni di Fontamara », in *Humanitas*, n°7 1949 (757-758).
- PETRONI G., « Testimonianza a Ignazio Silone », in *La Fiera Letteraria* , 11 dicembre 1949.
- PIERINI P. ( a cura di) , *L’atto del Tradurre*, Roma, Bulzoni ed, 1999
- PODESTÀ G., *Letteratura comparata: saggi*, Genova.Di Stefano, 1966
- PORTA A., *La letteratura comparata nella storia e nella critica*, C. Marzorati, 1951
- PROPP W., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, 2000
- REALE U., “L’Abruzzo di Ignazio Silone”, in *Prospettive meridionali*, 14 Luglio 1965.
- REMAK Henry H.H., “Definizione e funzioni della letteratura comparata” p. 114 in : *Manuale storico di letteratura comparata* di A. Gnisci e al., Meltemi .editore, 1997
- *Revue Tunisienne des Langues vivantes* n°5 « Contacts de langues, contacts de cultures entre le monde arabo-musulman et la Sicile au moyen-âge »,1990, Faculté des Lettres Manouba.
- RICOEUR Paul, *Tempo e racconto vol.2, la configurazione nel racconto di finzione*, Jaka Book, Milano, 1987
- RIDDEI V., *Ignazio Silone e Fontamara*, Roma, 1973
- RIGOBELLO Giuliana, *Ignazio Silone*, 2a ed, Firenze, Le Monnier, 1985, 216 p.
- RIPPIN Andrew, *Muslims: Their religions beliefs and practces*, ed . Routledge, Taylor and Francis group., 2005
- RODINSON M., *Maometto*, Torino, Einaudi, 1973 (trad. it.)
- ROMAN André, « Les chimères de la traductions », *Revue de lettres et de traduction*, Liban, 2000
- ROMEO Giuseppe, *L’acqua: scenari per una crisi*, Catanzaro, Rubbettino ed., 2005
- RONDI Gian Luigi, da *Il Tempo*, 13 settembre 1980
- ROSATO Giuseppe, “Silone dentro e fuori Abruzzo” (intervista) in *Dimensioni Lanciano*, ed. Itinerari, XIII, 1-2 aprile 1969.

- ROSATO Giuseppe, Intervista a Silone « Silone dentro e fuori l’Abruzzo » in *Lo scrittore e la regione* , Dimensioni, aprile 1969, N° 1-2
- RÖSENER Werner « Società contadine », in: *Enciclopedia delle scienze sociali* , 1988, pp. 122-132 .
- ROUSSEAU e PICHOIS, “La letteratura comparata”, Parigi, 1967
- RUOCCO M. e CAMERA D’AFFLITTO I. (eds) La traduzione arabo-italiano e italiano – arabo, special issue of the review “*Il traduttore nuovo*”, 1,2001, pp.118
- RUOCCO M., *L’intellettuale arabo tra impegno e dissenso, Analisi della rivista al-Adab (1953-1994)*, Roma, Jouvance, 1999
- RUSSO G, « I Cafoni e il solito sconosciuto », in *Italia Socialista*, 10 giugno 1948.
- RUSSO G., « Come Carlo Rosselli scrisse di « Fontamara » », in *Giustizia e Libertà*, s.d.
- RUSSO L., « *Italia Socialista* », 10 giugno 1948.
- SAID E., *The politics of dispossession*, Paperback,1995
- SAID E.W., “La lingua araba, la Rolls e la Volkswagen”, in *Le Monde diplomatique*-settembre 2004.
- SALA Rita, “Fontamara, L’infinita dignità dei « cafoni »”, da : *Il Messaggero* 18/07/2009
- SALINARI Carlo, “Idee e simboli in Silone”, in *Preludio e fine del realismo*, Napoli, Morano, 1967 (p.319-322).
- SALVATORELLI L., *Nazionalfascismo*, Torino, Gobetti, 1923, pp. 8-24
- SANIPOLI F., *La dimensione europea nello studio letterario*, Milano,Bruno Mondadori, 2009
- SANIPOLI F., *Le Origini della storia della letteratura comparata in Europa tra Settecento e Ottocento*, Roma,Bulzoni, 1996.
- SANTOSTEFANO G., « Umanesimo tragico di Silone », in *La Fiera letteraria* , 4 luglio 1948.
- SAPEGNO N., *Ritratto di Manzoni*, Bari, Laterza, 1961, pp.145-146.
- SCRIVANO R., « Per l’opera letteraria di Ignazio Silone », in *Il Ponte* n° 10, 1978 (p.1191-1193).
- SCURANI A., « Silone e la sete di Giustizia » in: *Ignazio Silone tra testimonianza e Utopia*, Assisi, 1980, p. 31
- SCURANI A., *Ignazio Silone*, Milano, Letture, 1973.
- SEGRE C., “Finzione”, in *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984
- SELIM Samah, *The Novel and The Rural imaginary in Egypt, 1880-1985*, London; RoutledgeCurzon, 2004.

- SHANIN T. (a cura di), *Peasants and peasant societies*, Oxford, Harmondsworth, 1971, 1987.
- SICLIER Jacques, « Fontamara » de Carlo Lizzani; « *Le fascisme dans les Abruzzes* », Mardi 26 Janvier 1982, Le Monde
- SIDAOUI Sihem, « Avant-propos : Quel statut pour la littérature comparée en Tunisie »? *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, N°8, 04/02/07.
- SIDDIQ M., *Arab culture and the novel: genre, identity and agency in Egyptian fiction*, New York, Taylor & Francis e-library, 2007.
- SILONE I., « La narrativa e il sottosuolo meridionale », in *Prospettive meridionali*, n°1 , giugno 1956
- SILONE I., « Il mestiere di scrittore », in *Tempo presente*, 1962, p. 562-563
- SILONE I., « La pena del ritorno » in *Uscita di Sicurezza* , 1965
- SILONE I., *Lettera dal sanatorio alla segreteria del Partito comunista*, Davos, 3 novembre 1923
- SILONE I., *Memoriale dal carcere svizzero*, Cosenza, Lirici, 1979, p. 11.
- SILONE I., *Uscita di sicurezza*, Firenze, Vallecchi, 1985, p.48.
- SILONE I., *La scuola dei dittatori* Milano, 1962, III ristampa « Oscar », 1983,
- SILONE Ignazio, *Vino e Pane*, Milano, Oscar Mondadori, 1989, p.147
- SILONE, *Der Fascismus*, Zürich, Europa-verlag, 1934.
- SILVI V., « Silone il solitario », in *La Fiera Letteraria*, 20 giugno 1946.
- SOFIA C., « Fontamara dietro Silone », in *Il Mondo*, 2 maggio 1953.
- SORAVIA Giulio, *La letteratura araba. Autori idee antologia*, Cueb editore, 2005.
- SPEZZANI Pietro, « *Fontamara* » di Silone. *Grammatica e retorica del discorso popolare*. Padova, Liviana editrice, 1979
- STANCA Antonio, “La figura femminile di Ignazio Silone”, X- *Dagli atti del Convegno Internazionale di studi Filosofia Donne Filosofie*, Lecce, Univ. degli Studi di Lecce; 1997, [www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/silone.it](http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/silone.it)
- STRAZZA Michele, « *Emigrazione e Fascismo in Basilicata.*» *gli emigrati lucani negli Stati Uniti e l'appoggio al Fascismo*, Tarsia. Editore, Melfi, 2004
- TARCHOUNA Mahmoud, “*Madkhal ila al-adab al-mukaren wa tabbikuho ala alf lyla walayla*”, al Matabiia al-muwahhada, Tunisi, 1986.
- TASCA A., *Nascita e avvento del Fascismo*, Bari, Laterza, 1979, vol. I pp. 17-19, 26-29
- TETI Vito, *Storia dell'acqua: mondi materiali e universi simbolici* Donzelli Editore. 2003

- THOMSON P., « Le paysage comme fiction », in *Ecrire le paysage* , LXXX,n. 209, Jan-Mars 1988
- THORAVAL Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*, L'Harmattan, 1997, p. 164.
- TODISCO A., « Un personaggio, un problema. Silone e la libertà della cultura », in *Il Corriere della Sera*, 4 agosto 1963.
- TOELLE H. - ZAKHARIA K., *Alla scoperta della letteratura araba ( dal VI secolo ai nostri giorni )*, Lecce, Agro editore, 2009.
- TOELLE H. & ZAKHARIA K. , *À la découverte de la littérature arabe*, Flammarion, 2003
- TOMICHE N. , *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, Paris, 1981
- TOMICHE N. dir., *Le Théâtre arabe*, Paris, 1969
- TOMICHE N., *La littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris, 1978
- TOMICHE Najib, « Mah'fûz' et l'eclatement du roman arabe après 1967 », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, anno 1973, volume 15, n° 15-16, pp. 345-357
- TRAVERSETTI S., "Sapore amaro" in: *Achab* n° 9, settembre 1994
- VANDANA Shiva, *La guerra dell'acqua*, Milano, Feltrinelli, 2003
- VESPA, Daniele, "Ignazio Silone « Cafoni Marsicani »", in *Abruzzo socialista*, anno I, 1945, N° 10
- VIAL C. , « La Littérature contemporaine en Syrie », in *La Syrie d'aujourd'hui* (ouv. coll.), éd. du C.N.R.S., Paris, 1981
- VIAL, « Contribution à l'étude du roman et de la nouvelle en Égypte des origines à 1960 », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, année 1967, volume 4, N° 4, p. 133-174
- VIRDIA F., « Un romanzo di Silone », *La Voce Repubblicana* Roma, 5 maggio 1962
- VIRDIA Ferdinando, *Silone* , 2a ed, Firenze, Il Castoro, La nuova Italia, 1979, 148 p.
- VIVALDI G., Il poeta di Fontamara, in *Gatto Selvatico*, Marzo 1962.
- VIVANT-Denon DI, RAHMAN El-Gabarti A., *Bonaparte in Egitto*, Roma, 2001.
- VOLPINI Valerio, "Ma esiste proprio un "caso Silone"?" in "*La Fiera letteraria*", 11 aprile 1954
- WASSEF M., *Youssef Chahine* intervista di Magda Wassef, Parigi, giugno 1983
- WESSELS Antonie, *A modern Arabic biography of Mohammad: a critical study of Mohammad Husayn Haykal's Hayet* Mohammad Leiden, Netherlands, E.J.Brill, Unknown Binding- 1972.

- XAVIER François, 2006, Presentazione dell'opera « Le Roman arabe » (1834-2004) di Kadhim Jihad Hassan. *Le Littéraire*, COM P. 2, 4 Juin 2006
- [Xoomer.virgilio.it/pcalefato/said\\_sull'arabo.ltm](http://Xoomer.virgilio.it/pcalefato/said_sull'arabo.ltm) (traduzione italiana)
- ZAZO Alfredo, *Curiosità storiche Beneventane*, Benevento, ed.De martini, 1976
- ZIRANDINI A., « La vocazione narrativa di Ignazio Silone », in *La nuova Sardegna*, 2 settembre 1951