

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

---

## ***Younis Tawfik da Nelle mani la luna a L'Iraq di Saddam La rifunzionalizzazione dei componenti poetici conte- nuti nelle due opere***

*Younis Tawfik from Nelle mani la luna to L'Iraq di Saddam. The re-functionalization of the poems present in the two works.*

NUNZIO BELLASSAI

---

### ABSTRACT

*In quest'articolo si intende presentare il caso di ri-funzionalizzazione che subiscono le poesie della raccolta Nelle mani la luna di Younis Tawfik nel loro passaggio a intermezzi lirici del saggio L'Iraq di Saddam. Attraverso un apparato genetico che registrerà le varianti d'autore tra gli stessi componenti inseriti nelle due opere, questo contributo si interrogherà sulle ragioni di tali mutamenti. Inoltre, sottolineerà la funzione narrativa, linguistica e tematica che le varianti svolgono nell'economia delle diverse opere in cui sono presenti.*

PAROLE CHIAVE: *letteratura-mondo, poesia contemporanea, dispatrio, migrazione, Iraq*

*In this article I will present the case of re-functionalization that the poems of the collection Nelle mani la luna by Younis Tawfik undergo in their transition to lyrical interludes of the essay L'Iraq di Saddam. Through a genetic apparatus that will register the variations between the same compositions inserted in the two works, I will investigate the reasons for these changes. I will underline the narrative, linguistic and thematic function that these variants play out in the different works in which they are present.*

KEYWORDS: *world literature, contemporary poetry, dispatrio, migration, Iraq*

---

### AUTORE

*Nunzio Bellassai ha conseguito con lode la laurea in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Attualmente è laureando in Filologia Moderna presso il medesimo ateneo.*

[nunzio\\_bellassai@virgilio.it](mailto:nunzio_bellassai@virgilio.it)

## 1. Introduzione

Se è vero, come afferma Damrosch, che «a growing body of literature probes the losses and the new possibilities of writing as a stranger in a strange language, and a number of writers have taken displaced translators as their protagonists»,<sup>1</sup> Tawfik, che ha lasciato l'Iraq nel 1979, dichiara a tal proposito di aver quasi solo composto in italiano fin dal suo arrivo a Perugia. Riguardo la possibilità di autotradursi, lo scrittore, nato a Mosul, si colloca su una linea che per molti aspetti lo accomuna ad altri autori che hanno vissuto personalmente il dispatrio.<sup>2</sup> Infatti, le poesie di *Apparizione della dama babilonese*, composte tutte in Iraq, sono state tradotte da Roberto Rossi Testa. La raccolta *Nelle mani la luna*, invece, mescola quelle scritte in arabo e poi tradotte ad altre stese direttamente in italiano, rispondendo a una questione che anche Damrosch affronta: «Scholarly prose is all very well, but what of poetry? Poetry too can seem inherently translatable to those, like Hegel, who locate the essence of poetry in its "idea" rather than in the specifics of its verbal texture».<sup>3</sup>

*Nelle mani la luna* (2001) è introdotta, come la prima raccolta di Tawfik, da una nota di Tahar Ben Jelloun e mostra al suo interno un apparato iconografico. In questa silloge, che raccoglie testi scritti o rivisti in Iraq e in Italia tra il 1976 e il 1998, l'autore inserisce data e luogo di composizione in calce a molte delle poesie. Questi dati conciliano il bisogno di una coerenza rintracciabile nell'asse diacronico con l'esigenza di un'immediatezza tipica della forma diaristica. Le indicazioni spazio-temporali permettono di identificare le poesie scritte prima del dispatrio e quindi in arabo; al contempo, consentono di associare un determinato momento storico a un'esigenza biografica dell'autore, poi tematizzata nelle poesie. Tuttavia, dall'analisi comparata dei testi contenuti in queste due opere, emerge una discrepanza tra le date fornite per due componimenti in particolare. Per *L'Ombra del Gelso* e *Amore e guerra* non è possibile identificare con certezza la data di composizione, dal momento che gli anni indicati non coincidono, rendendo impossibile una ricostruzione cronologica dei testi esaminati in questo contributo.

---

<sup>1</sup> D. DAMROSCH, *Comparing the Literature: Literary Studies in a Global Age*, Princeton & Oxford University Press, Princeton-Oxford 2020, p. 182.

<sup>2</sup> La difficoltà di autotradursi, che è una cifra distintiva di molti autori transnazionali come Tabucchi, Janeczek e Schneider, è presente anche nella poetica di Tawfik, che tuttavia, dopo anni di reticenza, ha deciso di superare questo muro linguistico e culturale: infatti, sta curando l'edizione araba de *La straniera*. Cfr. N. BELLASSAI, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik*, in «L'indipendente», 22 dicembre 2022 ([www.lindipendente.it/younis-tawfik/](http://www.lindipendente.it/younis-tawfik/), u.v.: 07 maggio 2023).

<sup>3</sup> D. DAMROSCH, *Comparing the Literature* cit., p. 203.

*L'Iraq di Saddam* (2003) ha le caratteristiche di un'«opera mondo»<sup>4</sup> capace di fagocitare forme epistolari, inserti poetici, racconti a incastro nel suo andamento saggistico. Attorno ai nuclei tematici preesistenti delle poesie che fungono da collanti, l'autore costruisce le parti in prosa. La poesia svolge dunque nel saggio una duplice funzione: demarcare le continue «analessi memoriali»<sup>5</sup> e mettere in relazione la crudezza dei discorsi di Saddam con il sentimentalismo di quelli paterni rivolti al figlio. La corrispondenza di poesia e prosa, che riproduce «la qualità magmatica del ricordo»,<sup>6</sup> è riconducibile a modelli letterari diversi: da un lato, l'esempio delle *Maqāmāt*;<sup>7</sup> dall'altro, il modello occidentale fornito da *Vita Nova* e *Convivio* di Dante, due prosimetri che Tawfik studia e apprezza già prima del suo arrivo in Italia, oltre alla *Commedia* già citata.<sup>8</sup> Attraverso quest'ibridazione di forme espressive diverse, l'autore iracheno assolve al difficile compito di tematizzare l'inadeguatezza dei generi letterari, risemantizzandoli e «dando vita ad un nuovo connubio tra significato e significante, tra temi trattati e le strutture narrative e linguistiche che li sostengono, potenziandone il messaggio».<sup>9</sup>

Le poesie che aprono i primi quattro capitoli del saggio *L'Iraq di Saddam* sono tutte tratte dalla raccolta *Nelle mani la luna*, rendendo questo riutilizzo funzionale a risemantizzare il valore personale che il componimento assumeva nella raccolta. A ogni capitolo del saggio segue una pausa lirica, ovvero un brano poetico dello stesso Tawfik o di altri autori arabi contemporanei che hanno vissuto la stessa esperienza

<sup>4</sup> Si fa riferimento alla formula di «opera mondo» utilizzata da Franco Moretti per indicare un tipo di testo in grado di esprimere l'epica nella modernità, attraversando i generi letterari. Cfr. F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2022.

<sup>5</sup> R. MORACE, *Younis Tawfik*, in EAD., *Scritture del dispatrio, Letteratura-mondo italiana*, ETS, Pisa 2012, p. 195.

<sup>6</sup> Ivi, p. 213.

<sup>7</sup> Si tratta di opere che amalgamano poesia e prosa, realtà e fantasia, a metà tra bozzetti e mimi in prosa rimata, tipiche della letteratura mediorientale tra i secoli X-XII. Cfr. D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, p. 113. In particolare, in questo caso, Tawfik fa riferimento alle opere di al-Hamadhānī e al-Ḥarīrī. Cfr. N. BELLASSAI, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik* cit.

<sup>8</sup> Per il legame tra Dante e Tawfik: cfr. D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 129-131. In particolare, Tawfik ha curato la traduzione del saggio *Dante e l'Islam* di Miguel Asín Palacios, in cui la visione escatologica della *Commedia* dantesca viene confrontata con altri regni ultraterreni presenti in opere letterarie e religiose arabe.

<sup>9</sup> R. MORACE, *Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Libertà, Lucca 2011, p. 21.

dell'esilio, come l'iracheno Saadi Yousif.<sup>10</sup> Fanno eccezione solo gli ultimi due capitoli, che si susseguono senza soluzione di continuità, «forse perché l'ultimo riassume in sé tanto il contenuto emozionale poetico quanto la cruda parola del dittatore»,<sup>11</sup> narrando la fuga del figlio profugo verso l'Occidente. I componenti analizzati subiscono il processo di rifrazione di cui ha parlato Damrosch: «works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers».<sup>12</sup> Attraverso l'ibridazione della forma poetica, Tawfik con questi testi si ritaglia uno spazio emotivo creolizzante, quello che Bhabha definisce il "terzo spazio" che «disloca le storie che lo istituiscono».<sup>13</sup> Lo "scrittore-migrante"<sup>14</sup> «perde il suo luogo, entra in una lingua straniera, e si trova circondato da esseri i cui codici di comportamento sociale sono molto diversi, a volte persino offensivi, rispetto ai suoi».<sup>15</sup> In questo processo di rifrazione il tema del *dispatrio*,<sup>16</sup> sottolineato nei titoli di tutti i romanzi e in molti componenti di Tawfik come una ferita che non si può rimarginare né perdonare, si associa alla malleabilità dell'italiano inteso come una

---

<sup>10</sup> Saadi Yousif, scomparso nel 2021, è considerato da Vanderbush nel 2014 «the greatest living Iraqi poet and a longtime dissident». Cfr. W. VANDERBUSH, *The Iraqi Diaspora and the US Invasion of Iraq*, in *Diaspora Lobbies and the US Government. Convergence and Divergence in Making Foreign Policy*, a cura di J. DeWind and R. Segura, New York University Press, New York 2014, p. 226.

<sup>11</sup> R. MORACE, *Younis Tawfik* cit., p. 202.

<sup>12</sup> D. DAMROSCH, *What Is World Literature?*, Princeton & Oxford University Press, Princeton-Oxford 2003, p. 283.

<sup>13</sup> H. K. BHABHA, *Interview with Jonathan Rutherford*, in *Identity: Community, Culture, Difference*, a cura di J. Rutherford, Lawrence and Wishart, London 1990, p. 211.

<sup>14</sup> In un'intervista a Davide Bregola, Monteiro Martins distingue gli «scrittori-migranti» dai «migranti scrittori». In particolare, definisce gli «scrittori di mestiere quelli che hanno adottato come 'patria' soggettiva la letteratura stessa [...]. In questi casi non è la migrazione che porta loro alla letteratura, bensì la letteratura che li conduce alla migrazione». Cfr. D. BREGOLA, *Il brusio generale del mondo*, in ID., *Da qui verso casa*, Edizioni Interculturali, Roma 2002, p. 118. Allo stesso modo, Comberiati osserva che «nel caso di Tawfik si dovrebbe parlare di scrittore emigrato piuttosto che di migrante divenuto scrittore». Cfr. D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro* cit., p. 110.

<sup>15</sup> S. RUSHDIE, *Patrie immaginarie*, trad. it. di C. Di Carlo, Garzanti, Milano 1991, pp. 277-278.

<sup>16</sup> Il termine *dispatrio*, usato per la prima volta da Meneghello, traduce *dispossessed* usato da Henry James in *Turn of the Screw*, combinando l'italiano *espatrio* con il prefisso *dis-* di derivazione vicentina in un neologismo al crocevia delle tre lingue, che ben si adatta anche al caso di Tawfik. Cfr. G. SULIS, *Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine: sui titoli delle opere di Meneghello*, in «The Italianist», n. 32, 2012, p. 94. Il termine *dispossessed* è utilizzato da James nel finale del romanzo: «We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped» (H. JAMES, *Turn of the Screw*, Penguin Books, London 1982, p. 121).

«lingua-distanza». <sup>17</sup> Questa tensione costante, in quanto «crisis of representation», <sup>18</sup> produce nuove possibilità poetiche che si realizzano negli stessi testi già pubblicati in passato.

Il confronto sistematico tra le due versioni prevede la citazione del testo contenuto nella sua ultima forma, cioè quella presente in *L'Iraq di Saddam*. Ciascuna poesia, riportata secondo l'ordine di apparizione de *L'Iraq di Saddam*, sarà accompagnata, in nota, da un apparato genetico che raccoglierà le diverse forme, registrando il valore che assume la risemantizzazione del testo o delle singole varianti nel contesto in cui sono stati inseriti.

## 2. La Notte Del Destino

Nei varchi tra la notte e l'impossibile, sotto un velo di neve, ti ho inteso gridare le forme delle piaghe e nella tenda del silenzio soffrivi l'eco:	5
condividevi il terrore con il tuo assassino, aprivi il petto al vento, mettevi catene alla passione e per il pianto...	
È la Notte del Destino, perciò strappati il manto della sopportazione, e sacrifica gli occhi ai numi della guerra, finché le tue visioni non verranno meno...	10
È notte di ghiaccio ed è di fuoco,	15
è notte che gli specchi del cielo vedono infrangersi	
...e ne scendono lune, come fossero pioggia di pietra...	20

<sup>17</sup> «L'italiano è una lingua-distanza che uso come chiave per riappropriarmi della mia cultura e per ritornare con occhi più attenti alla mia terra d'origine. [...] È un aiutare a capire» (F. ELLER, *Il debito di Tawfik con Dante. Intervista allo scrittore iracheno che scrive in italiano. Bilinguismo come spazio dove convivono più mondi*, in «L'Adige», 8 novembre 2000). Sul rapporto che lega lingua e dispatro, lo stesso Tawfik ha dichiarato che «la lingua è terra. Una terra che comprende persone, tradizioni, voci. Un terreno fertile che ho scelto nel momento in cui sono arrivato qui in Italia, grazie a Dante all'inizio». Cfr. N. BELLASSAI, *La lingua è terra. Intervista a Younis Tawfik* cit.

<sup>18</sup> R. LUCKHURST, *The Trauma Question*, Routledge, London 2008, p. 83.

Fisso così il tuo nome  
ed il tuo volto,  
fisso la morte finché arriva il giorno.  
Ma intanto, tu  
spartisci il mio tormento e poi scompari, 25  
ti trasformi in miraggio dell'infanzia,  
penetri nel segreto del deserto  
e il tuo cuore fiorisce sulla sabbia,  
simile a un girasole, un canto funebre.  
Intanto, tu 30  
diventi il riso di bambino che la vita ha ucciso  
e in questa notte rinasce, quando  
Dio scende, plenilunio triste,  
sopra i due fiumi,  
e sugli schieramenti delle palme.<sup>19</sup> 35

Il componimento è datato, in entrambe le opere, al 17 gennaio 1991. Ne *L'Iraq di Saddam* come luogo di composizione è indicato «Italia», mentre in *Nelle mani la luna* Tawfik specifica di averlo scritto a Torino. La Notte del Destino, a cui l'autore fa riferimento nel titolo e al v. 10, è la notte della rivelazione coranica: per l'occasione, nel mese di Ramadan, gruppi di eruditi si riuniscono per rievocare l'importanza spirituale e simbolica dell'evento.<sup>20</sup> In questo modo, attraverso la contrapposizione tra il «ghiaccio» della stasi religiosa e il «fuoco» della guerra, Tawfik sottolinea il valore sacrilego della violenza perpetrata, senza sosta, persino in un giorno sacro. L'allusione all'infanzia, una condizione sempre idealizzata nella poetica di Tawfik,<sup>21</sup> del v. 31 è giustificata dal fatto che la Notte del Destino costituisce «una parte del meraviglioso per il bambino musulmano».<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Y. TAWFIK, *Nelle mani la luna*, Ananke, Torino 2001, p. 24; ID., *L'Iraq di Saddam*, Bompiani, Milano 2003, pp. 7-8. Riporto di seguito le varianti di *Nelle mani la luna*: v. 17 vede] vedono; v. 18 assente.

<sup>20</sup> Come spiega Chebel, si tratta di una notte «di grazia e di fervore religioso». Cfr. M. CHEBEL, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione*, trad. it. di C. Cerati Mandel, Arkeios, Roma 1997, p. 238.

<sup>21</sup> Come sottolinea Mazzucchelli in un suo recente saggio sulle conseguenze psicologiche dell'esperienza migratoria, rievocare l'infanzia, nell'immaginario poetico di Tawfik, significa «rimettersi in continuità con il fluire della storia della propria famiglia, ricomporre le parti separate, sentirsi in armonia con il proprio mondo di riferimento», ma «naturalmente tutto questo è idealizzato». Cfr. F. MAZZUCHELLI, *Viaggio attraverso i diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*, FrancoAngeli, Milano 2006, p. 239.

<sup>22</sup> M. CHEBEL, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione cit.*, p. 238.



Data e luogo di composizione coincidono sia nella raccolta che nel saggio: «Torino, 8 novembre 1994». La variante «memoria», che è preferita a «pensiero», risponde alla necessità di riabilitare il passato e interiorizzare il trauma dell'esilio sotto forma di ricordo. Inoltre, la parola-chiave «memoria» garantisce una continuità tra il contenuto del capitolo in prosa precedente<sup>24</sup> e quello successivo<sup>25</sup> al componimento, per cui la scelta di questo termine appare dettata dal contesto in cui è inserito. *L'Iraq di Saddam* accentua il distanziamento tra l'individuo e la terra d'origine, la cui appartenenza è filtrata attraverso la memoria. Molti dei testi di *Nelle mani la luna* sono composti in Iraq e le esperienze vissute non sono ancora direttamente sottoposte all'azione logorante e riabilitante, al contempo, del ricordo. Nel passaggio dalla raccolta al saggio, l'autore accentua la condizione di perenne sospensione del profugo, in bilico su un margine identitario, linguistico e anche fisico.<sup>26</sup> Questo dissidio produce un sentimento di estraneità, nostalgia e perdita irrecuperabile della propria patria, con un progressivo avvicinamento alla memoria dolente dell'essere iracheno, attraverso le tappe della negazione prima e l'amore poi verso la madre terra.<sup>27</sup> A causa della propria lontananza, la memoria individuale risulta frantumata, «una voce d'immagini a pezzi»,<sup>28</sup> sempre più inquinata, per cui ogni forma di ricordo si rivela un fenomeno illusorio come un'eco costante. In particolare, dai testi successivi a *Nelle mani la luna* l'autore sottolinea maggiormente i sensi di colpa del migrante,<sup>29</sup> che è partito lasciando famiglia e affetti in balia di una guerra fratricida. In questa situazione, la memoria funge da strumento di protezione della propria fragilità e, al contempo, di vicinanza fraterna a chi è rimasto nella terra d'origine. Come sottolineano Sinopoli e Tatti, «il dispatrio è una condizione che ponendo lo scrittore in un contesto comunicativo alterato influisce sulle forme di scrittura, stimola un

---

<sup>24</sup> «I nostri avi dicevano che ripetere è necessario, aiuta a incidere le parole nella memoria» (ID., *L'Iraq di Saddam* cit., p. 19).

<sup>25</sup> «Qui è nata la parola e qui è stata fissata nella memoria delle pietre per non lasciare che il vento la portasse via» (Ivi, p. 30).

<sup>26</sup> «Per noi iracheni non esisteva la possibilità di usufruire dello status, comunque vantaggioso, di rifugiato politico, perché esso veniva accordato solo a coloro che arrivavano dalle ex colonie italiane, [...] la condizione di profugo era difficilissima da superare» (B. DAVID, *Io, esule dall'Iraq di Saddam. Younis Tawfik con Bibi David*, in «Caffè Europa», 7 agosto 2007: [www.caffeeuropa.it/cultura/326tawfik.html](http://www.caffeeuropa.it/cultura/326tawfik.html), u.v.: 25 gennaio 2023).

<sup>27</sup> R. MORACE, *Younis Tawfik* cit., p. 211.

<sup>28</sup> M. C. MAUCERI, *La Straniera di Younis Tawfik: un dialogo tra due culture*, in «Studi di italinistica nell'Africa australe», vol. 16, n. 1, 2003, p. 20.

<sup>29</sup> Come sottolinea Schiavone, nel racconto del dispatrio di Tawfik, la memoria ha il ruolo di congiungere la nuova realtà, fatta di inquietudine e di nostalgia per il paese natale, con l'immagine positiva della propria infanzia, «unica fonte di calore, di consolazione, rifugio per chi, come il protagonista, vive in esilio nel paese dell'Altro». Cfr. C. SCHIAVONE, *Younis Tawfik: l'esilio, tra quotidiano e memoria*, in «Afriche e Orienti», n. 1, 1999, p. 44.

approccio sperimentale e attiva una memoria letteraria e un immaginario particolari». <sup>30</sup>

In *L'Iraq di Saddam* l'autore ha deciso di spostare più a destra il verso «come fosse una candela per il viaggio» in parallelo al v. 22, creando una simmetria tra le due similitudini. Inoltre, l'eccessiva lunghezza dei vv. 22 e 24 giustifica la volontà di spezzare la frase in *enjambement*. A tal proposito, è interessante sottolineare che Tawfik pratica frequentemente l'*enjambement*, che non era compendiato nella metrica classica araba, per cui era previsto che l'unità versale dovesse sempre coincidere con quella sintattica. Da un punto di vista formale, l'autore iracheno rinuncia a seguire la rigidità della metrica araba che presenta una natura sillabico-quantitativa e prevede uno schema fisso di rime, adottando la tecnica del verso libero.

Infine, la modifica al v. 22, con il passaggio dal presente all'imperfetto, è volta a uniformare il testo al tempo verbale dominante. In questo modo il sentimento non si rinnova nel presente, rinuncia alla possibilità di attualizzazione della scena, sospesa in una remota ambientazione mitica. L'azione del profeta si esaurisce nel tempo storico in cui il sentimento è consumato.

#### 4. L'Ombra del Gelso

È l'ombra folle dell'albero, il vecchio gelso che si vede nei tuoi occhi, mia signora...		
come il tempo	<i>si spoglia</i>	
schiva la memoria	<i>piangendo</i>	5
apre un sentiero dove fischia nel vento la furia amara.		
Dietro le finestre, nella città, tutti volti	<i>senza tratti</i>	
terrorizzati gridano,		10
ma i tuoi occhi bruni s'inoltrano, comete, nella notte d'Asia.	<i>frantumati</i>	

<sup>30</sup> F. SINOPOLI, S. TATTI, *Introduzione*, in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di F. Sinopoli e S. Tatti, Iannone, Isernia 2005, p. 16. Allo stesso modo, partendo dalla definizione di "letteratura multiculturale", secondo Parati, il bisogno di raccontare nasce dal ruolo che la letteratura assume per lo scrittore-migrante, cioè «the location in which volition is enacted». Il trauma, derivante dall'esperienza individuale del dispatrio, agisce in modo che il prodotto narrativo sia «a story about himself/herself and it is the story of the encounters of different cultures that come together and hybridize». Cfr. G. PARATI, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2005, pp. 88-89.

*e spenti.*

Ardeva sulle mie aride labbra un tempo in cui dei tuoi occhi ero pazzo: come la sabbia eri pallida, come il cielo eri calda eri il cuore, l'infanzia, eri la mia luna verde che s'infiamma d'amore. <sup>31</sup>	15       20
Due bimbi, nasciamo dall'albero. Corriamo, nelle strade desolate, cantiamo, fuggiamo per poi tornare ancora.  <i>consumati</i> <i>e senza ricordi.</i>	       25
Gli ultimi ad andare verso il mare, siamo, noi, gli ultimi due figli smarriti della Patria: nel nostro levar canti e lacrimare sulle nostre pene?  <i>depredati</i> <i>erravamo.</i>	       30
Il tuo viso mi seguiva, immerso nel mio tormento. Dicesti: "Non dimenticarmi. Parto per mari lontani che per me non hanno più rive" e additasti gli scoppi dei proiettili, il mio volto assente, e il silenzio del cielo sopra di noi. <i>morente.</i> <sup>32</sup>	    35       40

<sup>31</sup> Il verso è stato considerato unico, nonostante in *L'Iraq di Saddam* per mancanza di spazio il verbo finale sia spezzato a capo («infiam- / ma»). Il trattino evidenzia comunque la volontà di formare un verso unico, che è confermata dalla forma presente in *Nelle mani la luna*.

<sup>32</sup> Y. TAWFIK, *Nelle mani la luna* cit., pp. 9-10; ID., *L'Iraq di Saddam* cit., pp. 45-47. Riporto di seguito le varianti di *Nelle mani la luna*: v. 2 l'albero] il vecchio gelso; v. 4 assente solo *come il tempo*; v. 5 e muore] schiva la memoria piangendo; v. 6 e apre] apre; v. 9 assente solo *senza tratti*; v. 12 assente solo *frantumati*; v. 13 assente; v. 14 alle] sulle; vv. 24-25 assenti; v. 29 pene.] pene?; vv. 30-31 assenti; v. 40 assente.

Questo componimento, con il titolo di *L'Ombra del Cedro*, è il testo d'apertura della raccolta *Nelle mani la luna*. La sua posizione ne *L'Iraq di Saddam* è giustificata dal contesto in cui è inserito, dal momento che anticipa una toccante descrizione paterna e segue una denuncia contro le azioni di Saddam. In particolare, il senso di sradicamento e di vuoto lasciato dalle azioni di Saddam è contrapposto alla fissità dell'albero che assorbe le urla della guerra fratricida, resistendo eroicamente. Si segnala un'incongruità nella datazione del componimento: in *Nelle mani la luna*, in calce, il testo risulta composto in Iraq nel 1976, mentre ne *L'Iraq di Saddam* viene datato al 17 luglio 1979.

È utile in questo caso sottolineare come, tra la prima e seconda fase di produzione poetica in italiano, Tawfik aumenti di gran lunga l'utilizzo delle strutture parallele nei componimenti. Si tratta di un'organizzazione testuale che permette contemporaneamente una lettura orizzontale della poesia, come se il secondo verso parallelo fosse la risposta di quanto affermato dal primo, e una verticale, come se i versi a destra fossero il continuo di quanto espresso nella colonna di sinistra. Il poeta adotta con questo meccanismo uno schema di lettura e una musicalità mnemonica che sono tipiche della tradizione araba e compaiono anche nei componimenti del poeta siriano Adonis. Questa tecnica è poco sfruttata da Tawfik nella sua raccolta e solo nell'ultima sezione, nel componimento *Idea* e nel gruppo di *Nelle mani la luna*, la serie di quattro poesie che dà il nome alla raccolta e si distingue per un andamento frammentato che si associa a versi più ermetici e lapidari. La struttura parallela di questo componimento è stata aggiunta in un secondo momento, in quanto non figura nella forma di *Nelle mani la luna*. In questo caso, il testo parallelo è funzionale a sottolineare che l'autore visualizza il trauma del dispatrio come un'assenza, una lacerazione intollerabile, seguendo quanto già spiegato nelle parti in prosa che anticipano e seguono il componimento.

Una delle immagini più dolorose che abitano il mondo nostalgico del poeta è quella del grande albero piantato al centro del cortile. Il cedro, un'immagine dal forte

valore simbolico nella tradizione islamica,<sup>33</sup> ripresa anche da Kahlil Gibran,<sup>34</sup> funge da stabilizzatore di una memoria personale e collettiva che oscilla tra il rimorso per aver lasciato la propria terra, la propria famiglia, e il senso di spossessamento violento, di sottrazione forzata che deriva dall'esilio a cui è stato sottoposto. In particolare, questa fotografia ingiallita della mente assume le sembianze di custode innocente di una memoria che si allarga da uno scenario individuale a uno familiare e condiviso. L'immagine dell'albero, inteso come silente testimone impassibile della sciagura nazionale, è declinata in modo diverso nelle opere di Tawfik: ne *La straniera* la pianta è un grande cedro che cresce nella casa araba dell'Architetto; ne *Il profugo* è un maestoso gelso; nella *Lettera aperta ai veggenti della guerra de L'Iraq di Saddam* torna a essere un cedro, la cui memoria tenta di essere salvata nel ricordo di ciò che già è stato distrutto. Frutto di una stratificazione irrequieta e continua, il ricordo risulta inquinato, ricostruibile solo parzialmente, proprio perché ormai contaminato con una lingua e uno sguardo che lo oggettivizzano, che lo spogliano di ogni sedimento affettivo soggettivizzante.<sup>35</sup> Questo "ricordo impossibile" restituisce un'immagine complessivamente nuova che, radicandosi nell'idea della violazione umiliante, si rinnova sotto forma di poesia. Il gelso, inoltre, come il cedro, è un elemento tipico della tradizione mediorientale ed è presente anche nella *Commedia*

---

<sup>33</sup> Nel *Ṣaḥīḥ* di Buḥārī, la più illustre raccolta canonica di detti attribuiti a Maometto, si legge: «Chi recita il Corano è paragonabile al cedro, il quale ha buon sapore e buon odore» (AL-BUḤĀRĪ, *Detti e fatti del Profeta dell'Islam*, a cura di V. Vacca, S. Noja, M. Vallaro, UTET, Torino 2013, p. 487). Inoltre, Lamartine, a seguito di un viaggio in Oriente nel 1833, testimonia che gli alberi di cedro sono per i musulmani «i monumenti naturali più celebri dell'universo; [...] Gli Arabi di tutte le sette hanno una venerazione tradizionale per questi alberi: attribuiscono loro non soltanto una forza vegetativa che li fa vivere eternamente, ma anco un'anima che fa dar loro segni di saggezza, di previsione». Cfr. F. MARION, *Le meraviglie della vegetazione*, Treves, Milano 1868, p. 91.

<sup>34</sup> Oltre a essere presente nel titolo di una sua opera, *Il figlio dei cedri*, in *Le ali spezzate* si legge: «Gli affetti del cuore sono divisi come i rami del cedro; se l'albero perde un ramo forte, soffre ma non muore. Riverserà tutta la sua vitalità nel ramo accanto così esso crescerà e colmerà lo spazio vuoto» (K. GIBRAN, *Le ali spezzate*, trad. it. di E. Cuomo, GAEditori, Agira 2019). Si sottolinea, inoltre, che Tawfik ha curato alcune edizioni italiane delle opere di Gibran, tra cui proprio quella de *Le ali spezzate* per Mondadori.

<sup>35</sup> In questo senso si realizza quel processo di internazionalizzazione involontaria dell'autore e dell'opera translingui, teorizzato da Pascale Casanova: «by virtue solely of his membership in a linguistic area and a national grouping, he embodies and reactivates a whole literary history, carrying this "literary time" with him without even being fully conscious of it». Cfr. P. CASANOVA, *Literature, Nation, and Politics* (1999), in *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, a cura di D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi, Princeton University Press, Princeton 2009, p. 336.

dantesca.<sup>36</sup> Coerentemente con il significato resistenziale del gelso, l'aggiunta di pochi versi sul margine destro, a ogni strofa, è finalizzata a sottolineare «la traslazione simbolica»<sup>37</sup> tra l'albero e il tempo. La scelta di sostituire il cedro di *Nelle mani la luna*, cioè il vero albero che spiccava nel cortile di casa di Tawfik,<sup>38</sup> con un gelso risponde al bisogno di oggettivizzare il ricordo. Il passato non appartiene più al poeta, in quanto quel frutto della memoria, schiacciato dal contatto onnivoro di un presente che distrugge la propria terra e la propria famiglia, non gli appartiene più, eppure vive nel bisogno umano e culturale, nel ricordo stratificato di chi può ancora parzialmente ricostruirlo e restituirlo, come se fosse un dovere morale.

L'immagine della luna, evocata al v. 20 e ricorrente nella poetica di Tawfik, acquista una colorazione verde, tradizionalmente associata all'Islam,<sup>39</sup> come accade anche in un inserto poetico de *La Straniera*: «La luna nel mio cielo è più verde / è più bella delle altre / è magica e misteriosa».<sup>40</sup> In questo senso, la luna, come osserva Comberiati, diviene metafora dell'Iraq e del mondo arabo in generale.<sup>41</sup>

Infine, il verso «e il silenzio del cielo sopra noi», che in *Nelle mani la luna* è l'ultimo del componimento ed è un endecasillabo, ne *L'Iraq di Saddam* è spezzato in due parti, con una variante: «e il silenzio del cielo / sopra di noi». L'ultimo verso, in questo caso, è completato nella costruzione parallela da «morente»: l'irreversibilità di questa condizione amara chiude il sottotesto che procede in maniera speculare alla struttura principale.

## 5. Amore e guerra

Era nascosto nel suo impermeabile  
e camminava da solo,

<sup>36</sup> Nel romanzo di Usama Al Shahmani, *In der Fremde sprechen die Bäume arabisch* (trad. it. *In terra straniera gli alberi parlano arabo*) all'ombra di un gelso a Baghdad siede un'indovina, la quale svela all'uomo che il sogno che coltiva per il suo futuro sarà realizzato, ma lontano dalla sua terra di origine. In particolare, però, per il legame con la memoria e l'idea di resistenza, si fa riferimento ai componimenti del poeta iracheno Fawzi Karim che attribuisce al gelso lo stesso valore che assume nella poesia di Tawfik. Cfr. F. KARIM, *Plague Lands and other poems*, Carcanet press, Oxford 2011. Inoltre, il gelso è citato da Dante nella *Commedia* in *Purgatorio* XXVII 39: «Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che 'l gelso diventò vermiglio» (D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, in ID., *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, vol. II, La nuova Italia, Firenze 1970, pp. 296-297).

<sup>37</sup> R. MORACE, *Younis Tawfik* cit., p. 202.

<sup>38</sup> Y. TAWFIK, *L'Iraq di Saddam* cit., p. 11.

<sup>39</sup> M. CHEBEL, *Dizionario dei simboli islamici: riti, mistica e civilizzazione* cit., p. 197.

<sup>40</sup> Y. TAWFIK, *La straniera*, Bompiani, Milano 2000, p. 7.

<sup>41</sup> D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro* cit., p. 113.

mentre Baghdad moriva sotto la polvere degli zoccoli e delle ruote.	<i>Terra vicina terra lontana terra di morte terra di profezie.</i>	5
In lei furibonda la smania dell'assassino. Suo amante è il dolore, come la veste di fuoco che nel pericardio fende un varco agli uccelli del deserto e alle scarpe dei passanti.		10     15
Quando l'aveva incontrato sotto i fiocchi di neve, straniero, - intanto le strade umide andavano nel freddo del mattino - lui le venne accanto e senza fare parola le protese le mani e le mani le strinse, toccandola.	<i>Il tuo volto stanco mi venne vicino il tuo volto spaventato nel mio specchio si contrasse di dolore.</i>	20      25   30
Stando nel suo palmo la mano di lei compiva un rituale d'incontro; e la pudica stretta febbrile spartiva con lui l'angoscia quando al vento apriva il cuore.	<i>Come il volo dei gabbiani gli occhi tuoi mi sorvegliano.</i>	35     40
Un cielo di cristallo		

---

si aprì fra le dune del petto di lei, lo abbracciò.	
Poi lui la baciò germogliando ed in lei si diramò come fronde di salice antico...	45
Farfalle di luce divenne e accese la brama della sua gioventù e la tenne in balia.	
In uno strano silenzio, additando il rombo delle nubi e le colonne di morte, lei lo abbracciò nuovamente ed esplose in un pianto diretto che superò le mura della città e il deserto.	50      55
<i>Due in uno fiamma nella sua passione ardente, anima nel suo cerchio eravamo.</i>	60
Per il suo amore lei era ultimo esilio e primo passo dell'esistenza; lui era destino per lei, e tormento del suo desiderio.	
La notte della città cadeva greve e iniziava un'angoscia impossibile. Lei si afflosciò.	65
Si era ripiegata su di lui, già priva di vita...	70
Era nascosto nel suo impermeabile. Dava l'addio alle spoglie di lei, affidandola alla pianura, e rideva, rideva...	
e piangeva da solo, ed entrava nel bar per cercarla e per farsene ebbro.	75
E gridava, bruciando, sui marciapiedi della notte: "Che cosa dirà la pazzia ai veggenti della guerra e della morte?"	80
E perché muore Dio?	

---

E si suicida l'amore sconfitto  
già negli occhi dei bambini?"

*Lontano ma vicino  
il sole del tuo viso  
bambino,  
mi segue  
piange con me.*

85

Stava appartato alla luce dell'alba,  
per compiere i rituali dell'annullamento,  
sulla riva del mare  
gli ultimi segni della pazzia,  
svanendo.<sup>42</sup>

90

Per questo componimento, come per *L'Ombra del Gelso*, la datazione indicata nelle due opere non coincide: in *Nelle mani la luna* l'autore ha indicato come intervallo «Iraq, 1978 – Italia, 1998», mentre in *L'Iraq di Saddam* risulta «Iraq, 1979 – Italia, 1997».

I vv. 9-10 in *Nelle mani la luna* formavano un solo verso, analogamente a quanto accade per i vv. 11-12, 16-17, 36-37, 72-73 e 82-83, che ne *L'Iraq di Saddam* sono stati spezzati. Rispetto alla prima fase della produzione di Tawfik, da questo momento in poi si afferma la tendenza a una minore prolissità narrativa che sarà visibile anche nei componimenti contenuti nel romanzo *Il Profugo*: i versi presenteranno una forma più breve che sottolinea un maggiore ritmo musicale ed esclude i dialoghi con la propria donna o con altri interlocutori.

Al v. 32 il termine «palmo» evita la ripetizione di «mani», già presente ai vv. 23-24.

Al v. 48 la sostituzione del termine «fiamma» con il più poetico «brama» è coerente con l'integrazione del modello dantesco che sarà centrale nelle poesie de *Il Profugo*: «Amor dal cuor gentile / che passa e non guarda. / Dall'alto del ciel, in luna sorge; / e con la grazia del sorriso, / raggianti altrui saluta / e come il soffio del

---

<sup>42</sup> Y. TAWFIK, *Nelle mani la luna* cit., pp. 11-13; ID., *L'Iraq di Saddam* cit., pp. 59-63. Riporto di seguito le varianti di *Nelle mani la luna*: v. 4 delle] degli; v. 5 assente solo *Terra vicina*; vv. 6-8 assenti; v. 25 assente solo *Il tuo volto stanco*; vv. 26-31 assenti; v. 32 nelle sue mani,] nel suo palmo; v. 34 e febbrile] febbrile; v. 37 assente solo *Come il volo dei*; vv. 38-40 assenti; v. 43 e lei lo abbracciò] lo abbracciò; v. 45 diramò] si diramò; v. 46 assente; v. 48 la fiamma] la brama; v. 56 assente solo *Due in uno*; vv. 57-60 assenti; v. 67 iniziò una angoscia] iniziava un'angoscia; v. 68 si afflosciò] si afflosciò.; v. 80 suicidio] morte; v. 82 e si] E si; vv. 84-88 assenti; v. 92 sogni] segni.

vento / leggero si congeda».<sup>43</sup> Il termine «brama», infatti, è ricorrente nella *Commedia* di Dante.<sup>44</sup>

Al v. 67 la scelta del verbo all'imperfetto sottolinea il carattere duraturo dell'azione cominciata in un passato mitico e lontano. Indica che l'«angoscia» non si è mai esaurita ed evidenzia la sostanziale continuità della sofferenza generata dall'esperienza migratoria che non può placarsi e continua a essere proiettata verso l'esterno. Il confronto tra «lo straniero» e l'amata, iniziato con la struttura chiasmica dei vv. 61-64, rivela che, nell'esperienza migratoria, il ricordo dell'amore passato sopravvive come una frontiera, uno spazio di continua morte e rinascita, sospeso tra inclusione ed estraneità.

Al v. 80 la sostituzione di «suicidio» con «morte» è dettata dal diverso contesto in cui il componimento è inserito: in *Nelle mani la luna* il suicidio è una condizione estrema, fortemente poetica, suggerita dalla disperazione per il distacco dalla propria patria, dalla famiglia e dall'amore. È la stessa soluzione drastica che l'autore inserisce ne *La straniera. L'Iraq di Saddam*, invece, nasce dalla volontà di sottolineare la potenza evocativa che la parola contiene in sé, come strumento di resistenza politica e personale, ma anche di rievocazione del passato. In questo senso, Tawfik conduce lungo tutto il componimento una riflessione sul valore della morte e dell'amore, inteso come «ultimo esilio / e primo passo dell'esistenza». Infatti, nel *Corano* (28:85), l'espressione usata per indicare l'Aldilà è *al-ma'ād*, cioè "luogo del ritorno": in un misto di desiderio e nostalgia per la perdita della propria condizione originaria, il poeta crea una corrispondenza tra la condizione del migrante e quella del credente che «anela nostalgicamente al "ritorno" (dal greco *nostos*) verso quel luogo senza spazio né tempo a cui fa riferimento il noto "versetto di *alastu*" (Corano, 7:172)».<sup>45</sup> Non a caso, ne *L'Iraq di Saddam*, si fa spesso riferimento alla morte fisica del padre, in contrapposizione alla morte spirituale del poeta-esule, e ne *La lettera aperta ai veggenti della guerra* si sottolinea la necessità di mantenere intatto il proprio passato, il cedro e quello che resta della famiglia. Il suicidio non è una soluzione

<sup>43</sup> ID., *Il profugo*, Bompiani, Milano 2006, p. 49.

<sup>44</sup> In particolare, si fa riferimento a *Purgatorio* XV 78 «E se la mia ragion non ti disfama / ... Beatrice... / ti torrà questa e ciascun'altra brama» (D. ALIGHIERI, *Purgatorio* cit., p. 168); *Paradiso* XXVII 9 «oh vita intègra d'amore e di pace! / oh santa brama sicura ricchezza!» (ID., *Paradiso*, in ID., *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, vol. III, La nuova Italia editrice, Firenze 1970, p. 336).

<sup>45</sup> E. BIAGI, *Il "luogo del ritorno": morte e Aldilà nel linguaggio coranico*, in «Dialoghi Mediterranei», n. 39, settembre 2019.

ammissibile per questioni religiose,<sup>46</sup> ma soprattutto etiche, perché sarebbe percepita come una forma di sconfitta, una resa inaccettabile.

## 6. Conclusioni

Il risultato dell'indagine condotta sui componimenti presenti nella raccolta *Nelle mani la luna* e nel saggio *L'Iraq di Saddam* permette di cogliere il senso della loro rifunZIONALIZZAZIONE. Da elementi compositivi dell'itinerario poetico della raccolta, i testi vengono inseriti nel saggio con la funzione di mediare il tono polemico delle parti in prosa e giustificare la compresenza di sezioni eterogenee, dal punto di vista formale e tematico, come il racconto mitico e il genere epistolare. Le varianti presenti tra le due forme del testo, inoltre, svelano il diverso ruolo che assume la memoria tra la prima e la seconda fase di produzione di Tawfik. Il ricordo, frammentato tra i sensi di colpa, la nostalgia e la rabbia per la perdita della propria patria, si concretizza in un «doppio sguardo».<sup>47</sup> Diventa cioè «ainsi conditionné par le regard d'un non Italien, qui n'est plus tout à fait un étranger puisqu'il s'est déjà parfaitement moulé dans la société d'accueil».<sup>48</sup> Al contempo, il passaggio dei testi a *L'Iraq di Saddam* permette di cogliere il superamento della «contrapposizione convenzionale e binaria tra Oriente e Occidente»,<sup>49</sup> distintiva della prima fase della produzione italiana di Tawfik. Infatti, l'autore, in *Nelle mani la luna* e *La straniera*, mostra di non

---

<sup>46</sup> Riportando il caso di un suicida, Atighetchi spiega che ad Allah «non piacque la decisione di abbreviare la vita per cui gli negò il Paradiso». Il Profeta Maometto, infatti, disapprovava il suicidio, «arrivando, in un caso, a rifiutare le preghiere del defunto». Nella religione musulmana la differenza tra suicidio ed eutanasia (per l'esaltazione del martirio si fa riferimento a *Corano* 47, 4-6 e 4, 74) è rilevante: il martire è onorato con un funerale ed è destinato al Paradiso, mentre «il suicida rischia l'Inferno». Cfr. D. ATIGHETCHI, *Islam e bioetica*, Armando Editore, Roma 2009, p. 259.

<sup>47</sup> Come sottolinea Vanvolsem, gli scrittori-migranti non possono tornare ad abitare la propria terra d'origine, ma conservano «una memoria acuta che li mette in una posizione privilegiata». Sono scrittori dal doppio sguardo perché, giunti adulti nel Paese d'arrivo, osservano la società «con gli occhi di chi ha già un'ampia esperienza nella vita, un'esperienza quasi sempre molto intensa, qualche volta addirittura drammatica». Cfr. S. VANVOLSEM, *Scrittori dal doppio sguardo*, in AA. VV., *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, Adnkronos, Roma 2002, p. 8. A questa concezione della memoria corrisponde il dualismo identitario del migrante, che segue l'immagine del Giano bifronte, dotato di un duplice sguardo, interno ed esterno, necessario per trovare il giusto distacco per guardare e raccontare. Cfr. J. BRODSKIJ, *La condizione che chiamiamo esilio*, in ID., *Dall'esilio*, trad. it. di G. Forti e G. Buttafava, Adelphi, Milano 1988.

<sup>48</sup> I. FELICI, *Les Italiens et l'image du Maroc dans l'œuvre narrative de Younis Tawfik*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 7, 2008, pp. 253-254.

<sup>49</sup> C. MENGOZZI, «What little I know of the world I assume». *Cornici nazionali e mondiali per le scritture migranti e postcoloniali*, in «Modernità letteraria», n. 8, 2015, p. 36.

aver superato alcuni stereotipi culturali che non si assimilano in una forma concretamente creolizzata, ma restano sospesi in un netto bipolarismo.<sup>50</sup> In questo modo, Tawfik punta da *L'Iraq di Saddam* in poi, attraverso l'utilizzo di una prospettiva ibrida, all'acquisizione di un preciso significato antropologico-politico per stagliarsi in uno scenario di letteratura mondiale, pienamente rappresentativo delle forme della contemporaneità.

<sup>50</sup> In *Nelle mani la luna* la netta distinzione tra Occidente e Oriente è analizzata seguendo uno stereotipo diffuso: l'Occidente rappresenta il capitalismo e un progresso pericoloso, proprio perché capace di annullare i valori e le tradizioni del passato; l'Oriente, invece, è il luogo dell'atavica purezza, in cui il passato sopravvive con un valore mitico ed esotico. Allo stesso modo, ne *La straniera*, il personaggio di Amina è rappresentato «in modo convenzionale e stereotipato, attraverso un processo di esotizzazione [...] e di vittimizzazione». Cfr. C. ROMEO, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier-Mondadori, Firenze 2018, pp. 17-18.